

MULTIPLICIDADES CORPÓREAS: atravessamentos político-culturais em Literaturas de Língua Portuguesa

2

ORGANIZADORES:

CONCÍCIA LOPES DOS SANTOS

LUCAS PAULINO DO NASCIMENTO

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO



**Podes
Editora**

©2024 Podes Editora Ltda

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

Capa e diagramação

Lano

Impressão

Offset Gráfica e Editora

www.offsetgrafica.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Multiplicidades corpóreas : atravessamentos
político-culturais em literaturas de língua
portuguesa / organização Concísia Lopes dos
Santos, Lucas Paulino do Nascimento,
Sebastião Marques Cardoso. --
Mossoró, RN : Editora Podes, 2024.

Vários autores.

Bibliografia

ISBN 978-65-85628-07-5

1. Crítica literária 2. Cultura 3. Estética
4. Literatura - Crítica e interpretação 5. Línguas e
linguagem 6. Política I. Santos, Concísia Lopes dos.
II. Nascimento, Lucas Paulino do. III. Cardoso,
Sebastião Marques.

24-223126

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura : Apreciação crítica 809

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

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

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

Todos os direitos desta edição reservados pela Podes Editora

Tel: (83) 999540177 – www.podeseditora.com.br

ORGANIZADORES:
CONCÍCIA LOPES DOS SANTOS
LUCAS PAULINO DO NASCIMENTO
SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO

MULTIPLICIDADES CORPÓREAS:
atravessamentos político-culturais
em Literaturas de Língua Portuguesa **2**

 **Podes
Editora**

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 - UFCEG

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

Comité 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

Sumario

11 - APRESENTAÇÃO

Concísia Lopes dos Santos
Lucas Paulino do Nascimento
Sebastião Marques Cardoso

23 - REESCREVENDO O CORPO E A IDENTIDADE: CHICA DA SILVA NA LITERATURA FEMININA AFRO-BRASILEIRA

Ester Estevão da Silva

35 - REFLEXÕES PSICANALÍTICAS SOBRE O IRREPRESENTÁVEL NO CORPO FEMININO EM CLARICE LISPECTOR

Rodrigo da Silva Almeida
Thiago Oliveira Santana

47 - A LÍNGUA DO AMOR: CORPO E EROTISMO COM ANA MARTINS MARQUES

Pablo Vinícius Dias Siqueira
Matheus Vinícius Alves Soares

56 - A MULHER *FLÂNEUSE* NAS CRÔNICAS DE ENEIDA DE MORAES

Thaís Fernandes Velloso

66 - A JAULA VIROU PASSÁRO: LIBERDADE E RESISTÊNCIA NA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Anderson Negretti Rios

75 - CASSANDRA RIOS E A CENSURA ÀS NARRATIVAS LÉSBICAS NO BRASIL

Talita Ferreira Gomes da Silva

86 - (DES) VENTURAS DA CARNE: O CORPO DE ESCRITA DA MULHER IDOSA NO CONTO *MAS VAI CHOVER*, DE CLARICE LISPECTOR, À LUZ DA CRÍTICA FEMINISTA

Tiago Nascimento Silva
Maria Eliane Souza da Silva

101 - ABRAÇE O SEU ROMANCE: DESCOLONIZANDO OLHARES

Kalina Alessandra Rodrigues de Paiva
Maria Tânia Florentino de Sena Nascimento

112 - REESCRITA HISTÓRICA EM “BERÇO DE CAPIM” DE AMÉLIA DALOMBA

Débora de Oliveira Silva
Raquel Aparecida Dal Cortivo

125 - CAPITU E MADALENA, UM OLHAR PARA ALÉM DO SEU TEMPO

Josefa Lieuza Leite
Maria Edileuza da Costa

137 - ENTRE BECOS, DO ENSINO A LITERATURA: A DESCONSTRUÇÃO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Eduardo Ezus Fernandes de Jesus
Maria Eliane Souza da Silva

148 - *QUARTO DE DESPEJO*: A DECOLONIALIDADE E A ATEMPORALIDADE LITERÁRIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS

Aylana Paula dos Santos Silva
Ronaldo Rodrigues da Silva Barreto

161 - O NÃO-DIREITO À LINHA DE FUGA: UMA ANÁLISE CARTOGRÁFICA DO ASSUJEITAMENTO EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Estefane Maria Silva Oliveira
Ana Caroline Freire Pessoa

176 - VIDA DE CÃO: O EMBOTAMENTO DAS ESPÉCIES NO CONTO “O CRACHÁ NOS DENTES”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Júlio César de Araújo Cadó

188 - AS CRÔNICAS DE OLAM: UMA AVENTURA NA FANTASIA

Guilherme Martins Gomes de Souza
Concísia Lopes dos Santos

201 - O DEMÔNIO COMO ELEMENTO FANTÁSTICO NO ROMANCE A FORTALEZA DOS VENCIDOS DE NEI LEANDRO DE CASTRO

Rouse Klébia Rodrigues Cândido

209 - RESSURGINDO DAS CINZAS: A MORTE COMO REPRESENTAÇÃO DO DUPLO NO CONTO “HISTÓRIA DE PASSARINHO” DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Susicleide Fernandes Sabino
Antônia Marly Moura da Silva

218 - A MAGIA DESFEITA: O INSÓLITO E A NARRATIVA DO EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA

Eunathan Reis de Oliveira
Valcimara Moraes Pimenta

228 - CASA TOMADA, CONTO-MARCO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA

Maria Stella Galvão Santos

236 - GABIRU, O GUARDIÃO DO MEDO E DO DESEJO NO HÚMUS DE RAUL GERMANO BRANDÃO

Gabriel Fallaci Fernando

**244 - REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA DITADURA MILITAR
NA LITERATURA FANTÁSTICA DE IGNÁCIO DE LOYOLA
BRANDÃO: UMA LEITURA DOS CONTOS “O HOMEM
QUE PROCURAVA A MÁQUINA” E “O HOMEM QUE VIU O
LAGARTO COMER SEU FILHO”**

Yara Cristiane Pereira de Sousa
Francisco Edson Gonçalves Leite

**260 - REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA DITADURA MILITAR
NA LITERATURA FANTÁSTICA DE IGNÁCIO DE LOYOLA
BRANDÃO: UMA LEITURA DOS CONTOS “O HOMEM DO
FURO NA MÃO” E “OS HOMENS QUE DESCOBRIAM CADEIRAS
PROIBIDAS”**

Ruth Laise Freitas de Carvalho
Francisco Edson Gonçalves Leite

**277 - O TERRITÓRIO MARGINAL DO CONTO FANTÁSTICO NO
BRASIL**

Antonia Marly Moura da Silva

**288 - COLONIZAÇÃO, DIÁSPORA E ANCESTRALIDADE EM *EU,
TITUBA: BRUXA NEGRA DE SALEM***

Luana Rodrigues de Lima
Maria Aparecida da Costa

**300 - VOZES LIBERTAS PELA ESCRITA: *SANGUE NEGRO*, DE
NOÉMIA DE SOUSA, E *QUARTO DE DESPEJO*, DE CAROLINA DE
JESUS**

Thaís Fernandes de Amorim

**312 - A CONDIÇÃO DE EXISTÊNCIA DA MULHER NEGRA SOB
A PERSPECTIVA COMPARATIVA EM *PONCIÁ VICÊNCIO* E
BECOS DA MEMÓRIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

Janaína dos Anjos Moura Oliveira

Jane de Brito Ferreira
Thaís Fernandes de Amorim

324 - DO DIÁRIO DE UMA FAVELADA AO DIÁRIO DE UMA PRISÃO: UMA ANÁLISE LITERÁRIA DE RELATOS DAS DIVERSAS FORMAS DE ENCARCERAMENTO DA MULHER PRETA PERIFÉRICA BRASILEIRA

Maria Luisa Barbosa Martins
Leonardo Alexandre Passos Noronha

336 - TITUBA PERSONAGEM ESQUECIDA DE UMA HISTÓRIA REAL, RESGATA NA FICÇÃO DE MARYSE CONDÉ

Rouse Klébia Rodrigues Cândido

347 - MARIA MONFORTE E LUÍSA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO ADULTÉRIO E SUAS TRANSGRESSÕES NAS OBRAS DE EÇA DE QUEIROZ

Felipe Pereira Batista
Maria Simone Marinho Nogueira

360 - LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL: O IMPACTO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA NO BRASIL DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Murilo Martins Camelo
Marcello Moreira

373 - A VIOLÊNCIA DE GÊNERO CONTRA MULHERES NO PERÍODO IMPERIAL E PRÉ-ABOLICIONISTA NO BRASIL ATRAVÉS DA OBRA *A ESCRAVA ISAURA*, DE BERNARDO GUIMARÃES

Leidiane dos Santos Ribeiro
Gleyceslaine Maria Sousa de Oliveira

386 - A DESCONSTRUÇÃO E A RECONSTRUÇÃO DOS SUJEITOS FEMININOS SOB CONTEXTO DE DITADURA NA OBRA “*EN EL TIEMPO DE LAS MARIPOSAS*” DE JÚLIA ALVAREZ

Andreza Mirley Feitoza de Moraes

399 - UM ÍCONE DO EMPODERAMENTO FEMININO - UMA ANÁLISE DE “MEMORIAL DE MARIA MOURA”, DE RACHEL DE QUEIROZ

Lara Marques de Oliveira

Áquila Gomes de Sousa

412 - Sobre os autores

Apresentação

*A língua que nos refaz
em dias lentos
transforma-nos
em eternos
vencedores do silêncio.*

Hirondina Joshua – **Os ângulos da casa**, 2016, p. 29.

Os escritos entrelaçados nesta corporeidade crítica compõem afetos que atravessam a política, a cultura e, como órgão mutável, as Literaturas de Língua Portuguesa. Os capítulos produzidos integram o torso do IV SINALLIP - Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa, em conjunto com III Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa.

O evento desenvolveu-se de forma semipresencial (remoto e presencial) – as atividades remotas foram transmitidas pela plataforma Youtube e pelo Google Meet – sob a organização da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), por diligência dos membros do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT), entre os dias 17 a 19 de outubro de 2023. O IV SINALLIP articulou os departamentos e os programas de Pós-Graduação em Letras da UERN, especialmente, o Campus de Pau dos Ferros e o Campus Central, ainda, dispôs do apoio da CAPES/PAEP.

Este livro resguarda múltiplas intensidades, é um corpo atravessado por todos os textos que o constitui e, neste emaranhado teórico, o desejo avança, conecta diferentes escritos – ficcionais e teóricos – em que o ponto de similitude, a Língua Portuguesa, potencializa as diferenças críticas aqui traçadas. Desse modo, as Literaturas de Língua Portuguesa transversalizam história, cultura, política, ética e estética na possibilidade de pensar a Língua como repressão e resistência, sobre

tudo, na criação artística. Com isso, as escrituras movem-se dos nervos aos músculos da linguagem, dos tendões aos ossos da literatura, das articulações aos ligamentos da Língua Portuguesa. Ao divisar essas multiplicidades, o IV SINALLIP discute estudos literários, críticos e comparados que manuseiem a Língua Portuguesa e suas produções culturais em diferentes formas e conteúdos, ao considerar os corpos e os espaços étnicos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa.

Os capítulos inscritos na tessitura deste volume advêm de quatro Grupos de Trabalho, são eles: Escritas do corpo feminino: lutas, afetos, existências e resistências; A literatura em Língua Portuguesa e a descolonização do presente; A vertente fantástica na Literatura Contemporânea; Figuras femininas: história e histórias com mulheres.

Os sete capítulos a seguir integram o GT “Escritas do corpo feminino: lutas, afetos, existências e resistências”, os textos relacionam escrita, corpo e sociedade no que Leda Martins (2021) denomina de encruzilhada. Nesta encruzilhada – lugar de emergência do corpo como território de episteme e arqueologia – a escrita de autoria feminina desponta como lugar não só de questionamento dos limites, das violências, das desigualdades; mas também de construção de afetos, de cura, de autorrecuperação.

No texto inicial do volume, “Reescrevendo o corpo e a identidade: Chica da Silva na literatura feminina afro-brasileira”, Ester Estevão da Silva aborda os estereótipos advindos da escrita do homem branco entorno do corpo negro feminino na História e na literatura, especificamente, na personagem Chica da Silva e, em contraponto, como a escrita de autoria feminina reconfigura a imagem de Chica da Silva em diferentes perspectivas.

Em “Reflexões psicanalíticas sobre o irrepresentável no corpo feminino em Clarice Lispector”, Rodrigo da Silva Almeida e Thiago Oliveira Santana pensam o estatuto do corpo feminino a partir da perspectiva psicanalítica lacaniana. Na obra *Água viva*, de Clarice Lispec-

tor, discutem o irrepresentável corpóreo na escrita de rasura, referindo-se ao impalpável, ao que está aquém e além da linguagem.

Literatura e erotismo fazem-se presentes no texto “A língua do amor: corpo e erotismo com Ana Martins Marques”, de Pablo Vinícius Dias Siqueira e Matheus Vinícius Alves Soares. A análise visa as poéticas do corpo na poesia contemporânea, os limiares entre corpo, erotismo e palavra de maneira plural e particular na obra *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques.

Em “A mulher flâneuse nas crônicas de Eneida de Moraes”, Thaís Fernandes Velloso parte do conceito de flâneuse para pesquisar acerca da mulher como sujeito que anda pelas ruas não por obrigação, mas por prazer, de modo a subverter uma ordem excludente do corpo feminino e questionar o privilégio masculino. Com esse intuito, analisam-se as crônicas da escritora paraense Eneida de Moraes publicadas nas obras *Cão da madrugada*, *Aruanda* e *Banho de cheiro*.

Anderson Negretti Rios – no texto “A jaula virou pássaro: liberdade e resistência na poética de Alejandra Pizarnik” – adentra o inconsciente, o profano, o suicídio e o sexual na escrita poética feminina. A análise dos poemas de Alejandra Pizarnik investiga temas adversos como a pulsão de vida/morte e os desejos sexuais, aspectos de sua vida e seus sintomas transcritos – depositados em seus poemas – que sugerem serem sintomas dos pensamentos considerados proibidos.

No texto “Cassandra Rios e a censura às narrativas lésbicas no Brasil”, Talita Ferreira Gomes da Silva problematiza a violência do silenciamento de mulheres lésbicas ao analisar parte da produção literária de Cassandra Rios. Sob a ótica da crítica contemporânea feminista, busca desconstruir a heteronormatividade dos saberes e produções científicas, questiona a construção do feminino, as ideias da fixidez de gênero e, principalmente, as perspectivas limitadoras sobre as identidades sexuais.

Tiago Nascimento Silva e Maria Eliane Souza da Silva – em “(Des) venturas da carne: o corpo de escrita da mulher idosa no conto “Mas vai chover”, de Clarice Lispector, à luz da crítica feminista” – discutem no conto Lispectoriano o não-direito de gozar com a própria “carne” da mulher idosa. O conto “Mas vai chover” instaura uma reflexão salutar para transpor a visão limitadora que se faz do corpo da mulher idosa, inscrevendo-o em uma posição de luta para a realização do desejo.

Os sete capítulos seguintes – pertencentes ao GT “A literatura em Língua Portuguesa e a descolonização do presente” – promovem debates em torno da relação entre literatura e crítica decolonial (ou pós-colonial) no possível cruzamento com correntes epistemológicas que favoreçam a análise complexa do passado com repercussão no presente, sobretudo, como a literatura escrita em Língua Portuguesa contribui para a descolonização do presente.

Em “Abraça o seu Romance: descolonizando olhares”, Kalina Alesandra Rodrigues de Paiva e Maria Tânia Florentino de Sena Nascimento apresentam o projeto de ensino do IFRN – Campus Natal – Abraça o seu romance. O relato de experiência analisa os resultados das atividades colaborativas, as quais permitiu aos participantes agregarem impressões individuais, referências e análises de elementos diversos intrínsecos e extrínsecos às obras estudadas numa perspectiva descolonizadora.

No capítulo “Reescrita histórica em ‘Berço de capim’ de Amélia Dalomba”, Débora de Oliveira Silva e Raquel Aparecida Dal Cortivo perscrutam o poema “Berço de capim”, que faz parte do livro *Espigas do Sahel*, a fim de conhecer as peculiaridades da poética feminina angolana de Amélia Dalomba, a começar pela identificação e desenvolvimento dos temas do poema. Dalomba reconfigura e reconta histórias registradas por somente uma ótica, a do colonizador, portanto, possui caráter denunciativo contra o colonialismo e o patriarcado.

O texto “Capitu e Madalena, um olhar para além do seu tempo”, de Josefa Lieuza Leite e Maria Edileuza da Costa, compara os romances *Dom Casmurro* e *São Bernardo* para apresentar um estudo contemporâneo sobre a representação feminina das personagens Capitu e Madalena – na literatura realista e modernista brasileira, em que se observa a postura e as atitudes avançadas delas para além do tempo da escrita, mesmo tendo sido silenciadas.

No rastro da desconstrução, o texto de Eduardo Ezus Fernandes de Jesus e Maria Eliane Souza da Silva – “Entre becos, do ensino a literatura: a desconstrução de Conceição Evaristo” – tomam a obra *Becos da memória* para a problematização do Projeto “Becos da leitura”, desenvolvido pelos bolsistas do PIBID/UERN. As discussões adentram o conceito de “desconstrução” elaborado por Jacques Derrida e os de de(s)colonialização na perspectiva de uma Pedagogia De(s)colonial no projeto de leitura desenvolvido.

Aylana Paula dos Santos Silva e Ronaldo Rodrigues da Silva Barreto, em “*Quarto de despejo*: a decolonialidade e a atemporalidade literária em Carolina Maria de Jesus”, discutem conceitos importantes como “entre-lugar” e “estudos decoloniais” – além do Colonialismo interno e do processo de descolonização – relacionando-os à obra *Quarto de despejo*, destacando os aspectos de atemporalidade da obra.

No texto “O não-direito à linha de fuga: uma análise cartográfica do assujeitamento em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector”, Estefane Maria Silva Oliveira e Ana Caroline Freire Pessoa desenvolvem uma análise cartográfica da obra *A hora da estrela*; do conceito linha de fuga, as pesquisadoras questionam as linhas de segmentação dura: fatores limitantes e aprisionadores de um sujeito envolto nos estratos sociais, que surgem a partir das classificações.

A temática do GT “A vertente fantástica na literatura contemporânea” dedica-se ao imaginário, à fantasia e ao medo na contempora-

neidade. Esses elementos permeiam a literatura fantástica e os textos consequentes estruturam-se através do insólito na ficção de prosa.

Em “Vida de cão: o embotamento das espécies no conto ‘O crachá nos dentes’, de Lygia Fagundes Telles”, Júlio César de Araújo Cadó investiga como a narrativa de “O crachá nos dentes” se organiza a partir de uma dupla rasura de fronteiras. A primeira corresponde aos limites entre as espécies narrativas – a fábula e o conto – devido aos procedimentos engendrados na tessitura composicional, e a segunda refere-se ao tensionamento das barreiras entre espécies companheiras que se inscreve no conto por meio da metamorfose experienciada pelo narrador canino.

Guilherme Martins Gomes de Souza e Concísia Lopes dos Santos, em “*As crônicas de Orlam: Uma aventura na fantasia*”, servem-se da literatura de fantasia em Língua Portuguesa para apresentar a trilogia *As crônicas de Orlam*, do escritor brasileiro L. L. Wurlitzer. A partir dos aspectos fantasiosos, apresentam características da jornada do herói na obra, ainda, semelhanças com outras obras de fantasia, como *O senhor dos anéis*.

No capítulo “O Demônio como elemento fantástico no romance *A fortaleza dos vencidos* de Nei Leandro de Castro”, Rouse Klébia Rodrigues Cândido investiga a divergência entre a imagem do Demônio na descrição do cristianismo e a configuração fantástica construída no romance *A fortaleza dos vencidos*, desse modo, contrapõe-se a representação religiosa e as lendas e contos populares.

Em “Ressurgindo das cinzas: a morte como representação do duplo no conto ‘História de passarinho’ de Lygia Fagundes Telles”, Susicleide Fernandes Sabino e Antônia Marly Moura da Silva estudam o esfacelamento do eu no conto “História de passarinho” – integrante da obra *Invenção e memória* – para identificar elementos da arquitetura ficcional que colaboram para a presença do Duplo, considerando o fenômeno da duplicidade como aspecto transgressor da realidade.

Eunathan Reis de Oliveira e Valcimara Morais Pimenta, no texto “A magia desfeita: o insólito e a narrativa do ‘Ex-mágico da taberna Minhota’”, objetivam compreender – a partir de um conto do escritor Murilo Rubião – como o fantástico se insinua e floresce nas tramas narrativas dos textos do século XX. Nesse sentido, o elemento insólito da narrativa se transforma em um meio para acentuar temas da modernidade, como a deterioração das relações interpessoais e o isolamento.

O texto “Casa tomada, conto-marco do fantástico na literatura Hispano-americana”, de Maria Stella Galvão Santos, revisita a síntese do modo fantástico e insólito da narrativa no conto “Casa Tomada”, de Julio Cortázar, observando os vários elementos que, na estrutura do texto, resultam em várias outras designações como realismo mágico e real maravilhoso, aplicadas a parte da produção literária hispano-americana na segunda metade do século XX.

Em “Gabiru, o guardião do medo e do desejo no *Húmus* de Raul Germano Brandão”, Gabriel Fallaci Fernando explora o papel do personagem Gabiru na obra *Húmus*, de Raul Germano Brandão, como ego auxiliar do narrador e também protagonista não nomeado do romance português. O Gabiru – enquanto personagem – compõe um desdobramento psíquico do protagonista e, também, atua como guardião de seus desejos e fantasias secretas, o que constitui peça fundamental na composição e no desenrolar do *Húmus*.

No texto “Representação ficcional da ditadura militar na literatura fantástica de Ignacio de Loyola Brandão: uma leitura dos contos ‘O homem que procurava a máquina’ e ‘O homem que viu o lagarto comer seu filho’”, Yara Cristiane Pereira de Sousa e Francisco Edson Gonçalves Leite verificam – em dois contos do livro *Cadeiras proibidas* – as características da literatura fantástica nos contos de Loyola Brandão, Além disso, a possibilidade de constatar que os contos, escritos durante a ditadura militar, trazem aspectos históricos intrínsecos à realidade vivida naquela época, documentadas por meio da narrativa fantástica, a fim de furar a censura do regime.

Ainda sobre os contos de Ignácio de Loyola Brandão, Ruth Laise Freitas de Carvalho e Francisco Edson Gonçalves Leite, no texto “Representação ficcional da ditadura militar na literatura fantástica de Ignácio de Loyola Brandão: uma leitura dos contos ‘O homem do furo na mão’ e ‘Os homens que descobriam cadeiras proibidas’”, desenvolvem uma análise em busca de metáforas e alegorias expostas nos contos, relacionando-as ao contexto da ditadura militar no Brasil, utilizando a teoria do fantástico para entender tais referências.

Antonia Marly Moura da Silva, em “O território marginal do conto fantástico no Brasil”, mostra as implicações do enquadramento limitado pela crítica literária contemporânea em relação à acolhida da nova geração de escritores que aderem ao modo fantástico em sua produção ficcional.

O GT intitulado “Figuras femininas: História e histórias com mulheres” concentra textos que interligam História e Literatura, especificamente, a transitoriedade de mulheres históricas que se encontram também como personagens da ficção, seja no romance histórico, biográfico ou da metaficção historiográfica. Nesse sentido, os capítulos seguintes dialogam com mulheres que fazem História e/ou escrevem histórias.

Em “Colonização, diáspora e ancestralidade em *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*”, de Luana Rodrigues de Lima e Maria Aparecida da Costa, analisa-se, a partir de uma leitura crítica da obra de autoria da escritora caribenha Maryse Condé, as marcas do colonialismo no Ocidente, ressalta-se questões ligadas à diáspora africana e a condição da mulher, precisamente a condição de negra e escrava, numa sociedade patriarcal e conservadora.

Thaís Fernandes de Amorim, em “Vozes libertas pela escrita: *Sangue negro*, de Noémia de Sousa, e *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus”, abarca as obras da moçambicana Noémia de Sousa e da brasileira Carolina de Jesus, em perspectiva comparada, para destacar fatores de aproximação das autoras: ambas mulheres negras, pobres, oprimidas pelo fantasma (a elas tão real) da escravidão – para Noémia devido à **política imperialista de Portugal sobre Moçambique**, e para

Carolina o da extrema pobreza na favela em São Paulo, cuja fome ela considera a escravidão atual.

No texto “A condição de existência da mulher negra sob a perspectiva comparativa em *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória* de Conceição Evaristo”, Janaína dos Anjos Moura Oliveira, Jane de Brito Ferreira e Thaís Fernandes de Amorim analisam como as violências — social e doméstica contra a mulher negra — são refletidas nas obras analisadas, apontando o papel da literatura de autoria feminina como meio de visibilidade às temáticas da mulher negra e periférica.

O capítulo “Do diário de uma favela ao diário de uma prisão: uma análise literária de relatos das diversas formas de encarceramento da mulher periférica brasileira”, de Maria Luisa Barbosa Martins e Leonardo Alexandre Passos Noronha, centra a discussão na representação das vozes femininas negras presentes nas obras *Minha Carne: Diário de uma Prisão de Preta Ferreira* e *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus, ambas as vozes convergem na experiência do aprisionamento estrutural da mulher negra periférica.

Em “Tituba Personagem esquecida de uma história real, resgata na ficção de Maryse Condé”, Rouse Klébica Rodrigues Cândido discorre sobre a personagem histórica Tituba – mulher acusada e condenada de bruxaria em Salem – não do ponto de vista do acusador branco, dominador europeu e fanático religioso, mas através do romance de Maryse Condé. A autoria negra e feminina resgata a figura histórica de Tituba na obra *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salem*, onde ganha voz e passa a ocupar um lugar histórico e literário não estigmatizado por sua cor, gênero e classe social.

Felipe Pereira Batista e Maria Simone Marinho Nogueira, em “Maria Monforte e Luísa: uma análise comparativa do adultério e suas transgressões nas obras de Eça de Queiroz”, analisam nas obras *Os Maias* e *O Primo Basílio* o adultério feminino como ato de transgressão e autonomia. Comparativamente, observam nas personagens Luísa e

Maria Monforte as disparidades de gênero e a supremacia do patriarcalismo a conduzir a construção do eu feminino dentro e fora da ficção literária durante o século XIX.

O texto “Literatura e identidade nacional: o impacto de Júlia Lopes de Almeida no Brasil do final do século XIX e início do século XX”, de Murilo Martins Camelo e Marcello Moreira, explora a importância da literatura brasileira como uma lente para entender a identidade cultural, social e política do Brasil. Com foco específico na colaboração de Júlia Lopes de Almeida, uma das primeiras mulheres a ganhar reconhecimento literário no país, debate-se questões como o papel feminino e os valores patriarcais.

No capítulo “A violência de gênero contra mulheres no período imperial e pré-abolicionista no Brasil através da obra *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães”, Leidiane dos Santos Ribeiro e Gleyceslaine Maria Sousa de Oliveira abordam a problemática dos abusos sexuais contra mulheres que ocorriam no interior das propriedades escravocratas brasileiras no século XIX. A partir dessa perspectiva, analisa-se a violência de gênero no romance *A escrava Isaura*, discutindo a relação de poder que se estabelecia entre senhores e suas escravas.

Andreza Mirley Feitoza de Moraes, no texto “A desconstrução e a reconstrução dos sujeitos femininos sob contexto de ditadura na obra ‘*En el tiempo de las mariposas*’ de Júlia Álvarez”, explora a historiobiografia das irmãs Mirabal (Minerva, Maria Teresa, Patria Mercedes) na obra de Júlia Álvarez, evidenciando a participação ativa das mulheres na conquista de libertação da República Dominicana da ditadura e do silenciamento.

No último capítulo – “Um ícone do empoderamento feminino – uma análise de *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz” – Lara Marques de Oliveira e Áquila Gomes de Sousa discutem a representação da protagonista do romance *Memorial de Maria Moura* como um símbolo de resistência feminina ao investigar as relações interpessoais e o empoderamento feminino na narrativa.

No encerramento desta apresentação, agradecemos à comissão organizadora do IV SINALLIP, edição 2023, por planejar e ordenar um amplo evento para a comunidade acadêmica, disponibilizando um espaço de múltiplas discussões. Almejamos com a publicação deste livro uma contínua contribuição para pesquisadores, professores e alunos que têm como instrumento de trabalho a diversidade literária da Língua Portuguesa.

ORGANIZADORES:

CONCÍCIA LOPES DOS SANTOS
LUCAS PAULINO DO NASCIMENTO
SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO

REESCREVENDO O CORPO E A IDENTIDADE: CHICA DA SILVA NA LITERATURA FEMININA AFRO-BRASILEIRA

ESTER ESTEVÃO DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

INTRODUÇÃO

A história e a literatura brasileira por muito tempo foram dominadas pela supremacia branca masculina, que detinha o poder de definir as posições sociais das outras classes. As mulheres, em geral, foram relegadas a papéis secundários, e as mulheres negras, ainda mais marginalizadas, tiveram suas imagens moldadas pela visão da classe dominante e difundidas ao longo dos anos.

A representação negra feminina é frequentemente distorcida em diversos contextos culturais, como literatura, cinema, música e mídia. Na literatura brasileira, as construções do feminino eram predominantemente feitas pelo poder masculino, resultando em personagens negras subjugadas, submetidas ao patriarcado e estigmatizadas pela hipersexualização e desvalorização de suas diversidades étnico-raciais.

A literatura brasileira perpetua desigualdades raciais, reforçando estereótipos negativos e carecendo de representação negra. Isso se deve, em parte, à falta de autores negros nas editoras. Dados mostram que personagens brancos, heterossexuais e masculinos predominam nas obras. Mesmo após mais de 50 anos desde o primeiro livro de autoria negra feminina, a presença de mulheres negras na literatura continua limitada e não reflete a diversidade da sociedade brasileira. Essa ausência está ligada à representação das mulheres negras na sociedade e é relevante para entender como a literatura molda identidades negras na história e na sociedade brasileira.

O tema da pluralidade de vozes acerca de um mesmo fato ou pessoa histórica torna-se uma questão importante a ser estudado tanto pelo campo de estudos literários como pelo campo de estudos da história. Assim, Paulo Astor Soethe (2009, p. 162) enfatiza sobre “(...) a importância de prestar atenção à diversidade de versões, perspectivas, pontos de vista diferentes na figuração de acontecimentos históricos pela arte, e em especial pela literatura”.

DESENVOLVIMENTO

De acordo com Le Goff (1990), são as estruturas de poder de uma sociedade que compreendem o poder das categorias sociais e dos grupos dominantes ao deixarem, voluntariamente ou não, testemunhos suscetíveis de orientar a história num ou noutro sentido.

Frente a isso, tendo em vista que “o ponto de vista preponderante nos estudos filosóficos e sociais quase até os nossos dias foi [...] o do adulto, branco, civilizado, que reduz à sua própria realidade a realidade dos outros” (Le Goff, 1990, p. 104), é possível compreender que a historiografia oficial expõe somente uma parcela da história, partindo da convicção das classes dominantes, apagando e silenciando historicamente as vivências das minorias sociais, de tal forma que, não apenas a discriminação, inferiorização e a predestinação do lugar social das demais classes foi “normalizada”, como também perpassada aos seus descendentes, através da limitação do conhecimento dos fatos narrados.

Desse modo, dado que, durante muito tempo, a escrita da História e da Literatura, bem como a regência da sociedade, eram espaços reservados aos homens, em especial os de etnia branca, sendo este grupo possuidor da “influência poderosa que exerce a organização hierarquizada das relações sociais sobre as formas de enunciação” (Bakhtin, 2006, p. 46), as representações elaboradas por este grupo foram, durante muito tempo, tomadas como verdade e, conseqüentemente, como o “real”.

Nesta posição de subserviência, regida e representada pelo Outro, Werneck (2017, p. 3) afirma que:

As mulheres negras não existem. Ou, falando de outra forma: as mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultados de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos.

A citação reforça como as mulheres negras sofreram tentativas de apagamento na história brasileira, sendo descritas por meio de estereótipos que as inferiorizavam e a oprimiam no período colonial, e ainda hoje, “criando-se, assim, uma relação de coisificação, onde (sic) o ser humano não representa nenhum valor diante daquele que detém o poder e o status de superior” (Cunha, 2017, p. 4).

Desse modo, dado que, historicamente, “nossa imagem foi pré-selecionada e pré-determinada para nós, não tanto por acaso, mas por pessoas que estavam consciente ou inconscientemente imbuídas de uma visão particular e que consideravam os fatos que sustentavam essas visões dignos de serem preservados” (Carr, 1996, p. 41), é sabido que a construção identitária de mulheres negras estereotipou-se ao longo do tempo, evidenciando os pensamentos de servilismo e de subalternização ainda reinantes na contemporaneidade. Sob essa vertente, as autoras Teles e Adi afirmam que:

Muitos são os estereótipos criados na sociedade. Eles ocorrem de forma não consciente e regem o comportamento humano e o modo como determinados públicos são vistos no meio social. Alguns estereótipos existem de forma a prejudicar, principalmente, as minorias sociais, em que as mulheres estão incluídas. No entanto, alguns estereótipos são mais acentuados quando se refere às mulheres negras, pois elas pertencem a duas classes de desigualdade, a de gênero e a de raça/cor. Tal acentuação é percebida através do estereótipo da mulher negra erótica e exótica, uma construção histórico-cultural que se mantém socialmente, através do fenômeno da hipersexualização. (Teles; Adi, 2020, p. 1)

É, pois, a partir das formações discursivas, nas quais as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama para as relações sociais em todos os domínios, sendo definidos, entre outros elementos, qual gênero de indivíduos ou “sujeitos” personificam determinadas características. Assim, graças as construções socioculturais que atravessam territórios e tempo, as mulheres negras tornaram-se marco simbólico sexual brasileiro, fortalecendo preconceitos e discriminações e relacionando sensualidade e erotismo à sua imagem de forma exorbitante, como é possível observar a seguir:

No Brasil, a objetificação das mulheres negras e de seus corpos teve início no sistema escravista do período colonial, em que as mulheres negras eram escravas sexuais de seus senhores. Algumas obras literárias confirmam essa prática, retratando a mulher negra com “cheiros e sabores” próprios, denotando sua noção de “utilidade” com um marcante destaque à sexualidade, como também uma submissão presente na época. (Bueno *apud* Teles; Adi, 2020, p. 7)

Atuando como um reflexo do social e como um meio pelo qual é possível investigar a visão de mundo da classe dominante expressa nas representações do corpo negro feminino, observemos, pois, como se constrói a imagem de Xica da Silva na literatura de autoria masculina investigada nesta pesquisa.

Um dos principais recursos utilizados para a formulação de Xica da Silva no romance de João Felício dos Santos é o reforço das habilidades e características sexuais da mulata como um atributo específico da raça. Segundo os autores Caleiro e Nascimento (2015, p. 448):

A imagem voluptuosa de Chica da Silva fantasiada por João Felício dos Santos tem ligações com a própria conjuntura sócio-histórica de escrita da obra literária, a década de 1970, momento histórico de forte inquietação política e cultural, onde assistiu-se (sic) mobilizações libertárias com o desejo de uma maior liberação sexual que prometia — sacudir a velha moral, o velho mundo pudico, autoritário, patriarcal, arcaico (GUILLEBAUD, 1999, p. 176) e que progressivamente fazia desvanecer a velha armadura social que defendia uma imagem nor-

matizada para a mulher como casta, assexuada e abnegada ao lar. João Felício dos Santos, na década de 1970, concedeu a Chica da Silva a “alforria sexual”, transformando-a na mulata fatal, luxuriosa e amoral.

Diante do exposto, considerando que as pessoas e grupos moldam sua compreensão do mundo por meio das representações que criam, as quais têm um caráter simbólico e muitas vezes contêm significados implícitos que foram social e historicamente construídos, é possível concluir que a construção da figura de Ch/Xica da Silva, tanto na História quanto na Literatura, não reflete mais a realidade da Chica da Silva que viveu no Tejuco no século XVIII. Ela se tornou um fragmento da realidade em que sua representação foi forjada e da visão de mundo dos indivíduos que a moldaram e pretendiam disseminar. Essa representação é, portanto, um produto ideológico sujeito a revisões e atualizações a cada nova interpretação.

Diante disso, é possível compreender como a formulação identitária desqualificadora de mulheres negras, elaborada por uma perspectiva masculina, diz muito sobre a manutenção de uma posição de subserviência e marginalidade que tal dominância destinou às figuras representadas, tanto na literatura, quanto no âmbito social.

Até então negadas em “[...] um cânone quase exclusivamente masculino e predominantemente de primeiro mundo, europeu e da classe dominante” (Gutiérrez Estupiñán, 2004, p. 33), a ausência de mulheres, principalmente pretas, na escrita da História e da Literatura indiciam os silêncios que cercavam e cercam o patrimônio cultural das mulheres.

Uma figura histórica brasileira que exemplifica este processo é Francisca da Silva de Oliveira. Essa personagem da historiografia nacional, popularmente conhecida como Chica da Silva, foi uma ex-escrava, vivente no século XVIII no distrito diamantino, em Minas Gerais, que ascendeu socialmente em pleno Brasil Colonial e ocupou posições de poder na elite mineira. Mulher, preta e concubina do homem branco mais poderoso da colônia, Chica da Silva teve sua história representada na literatura, filmes e novelas como uma personagem pervertida, frívola e cruel.

Registrada como personagem histórica pela primeira vez apenas em 1868, na obra *Memórias do Distrito Diamantino da Comarca de Serro Frio*, de Joaquim Felício dos Santos, a mulata tem sua representação formulada como uma figura feia e monstruosa, sem qualquer qualificador que justificasse a atração que o “eminente homem branco” sentia por ela. Por ser esta a primeira menção registrada à Chica da Silva, que até então passava despercebida e invisível aos registros históricos, esse se torna o discurso oficial que rege sua representação.

A partir deste registro, tomado como oficial, diversos autores escreveram e formularam versões sobre Xica da Silva na literatura. Assim, pouco a pouco, Xica da Silva adquire novos trejeitos, indo de feia e monstruosa a uma figura lasciva e vingativa.

Em 1976, com o filme *Xica da Silva*, Carlos Diegues dirige a representação que difundiu nacional e internacionalmente a imagem de Xica da Silva. Representada pela atriz Zezé Motta, Xica da Silva é apresentada como uma figura astuta, que, além de perversa e opressora, utilizava da sensualidade para atrair os homens do Arraial e, assim, alcançar seus objetivos.

Teria sido, pois, João Felício dos Santos, sobrinho-neto daquele que outrora registrou o relato original sobre a ex-escrava, que escreveu o roteiro do filme de Carlos Diegues. Entusiasmado com a história da mulata hipersensual, João Felício publica, ainda em 1976, o romance histórico *Xica da Silva*. Seguindo o mesmo preceito do filme, no romance histórico em questão Xica da Silva é uma mulata dotada de atributos sexuais, conseguindo tudo o que deseja por meio da manipulação sexual dos homens e de suas habilidades que são atribuídas, durante toda a narrativa, como uma herança exclusiva da raça.

Além de hipersexualizada, à Xica da Silva também são atribuídos os estereótipos de louca, vingativa, arrogante, orgulhosa, opressora e tantos outros que a representam caricaturalmente na literatura brasi-

leira. É assim que a figura histórica de Chica da Silva é mitificada e torna-se conhecida nacional e internacionalmente. A mulher preta, que, até então, acreditava-se ter uma trajetória singular de subversão ao padrão colonialista, ficou amplamente conhecida a partir de uma representação negativa, pois, como já mencionado, todos os que tendem a ir contra os padrões estipulados pela classe dominante são sujeitos a uma representação distorcida, segundo os preceitos de quem os representa.

Seguindo a mesma linhagem da representação, a Coleção *Sete Vezes Chica* (2000), do artista plástico Marcial Ávila, apresenta fotografias de 10 quadros acompanhados de um poema para cada quadro que estão em exposição permanente na Casa da Chica da Silva em Diamantina/MG. A obra se atém a analogias de ações de Chica da Silva aos sete pecados capitais e as três virtudes teologais (fé, esperança e caridade).

Por estar em exposição na principal herança material e memorial de Chica da Silva, os poemas e quadros deste autor são as principais descrições e fontes informativas para quem visita o casarão histórico no intuito de conhecer a história da personagem. Frente a isso, a obra de Marcial Ávila, pode contribuir para a representação distorcida das mulheres negras brasileiras de várias maneiras. Primeiramente, a ênfase nos sete pecados capitais e as três virtudes teologais em sua representação de Chica da Silva pode reforçar estereótipos negativos associados às mulheres negras, como a promiscuidade, a ganância e a falta de moral, em vez de destacar suas contribuições históricas e sociais.

Além disso, a abordagem frívola e rasa de Ávila pode reforçar a ideia de que a história de Chica da Silva é mais importante do que sua contribuição real para o desenvolvimento do país, desviando a atenção dos aspectos relevantes de sua vida e sua participação na exploração diamantina. A obra de Ávila, portanto, perpetua uma imagem distorcida das mulheres negras brasileiras, limitando a compreensão sobre suas complexidades e contribuições.

Um elemento em comum de tais representações de Chica da Silva, é que, além de serem postas em locais de destaque e tomadas como as representações verossímeis daquela que viveu no século XVIII, são elaboradas por homens brancos, em diferentes gêneros textuais e atribuem estereótipos negativos a personagem negra brasileira. Além disso, em nenhuma dessas obras é presente a participação de Chica da Silva nos eventos da exploração diamantina no Brasil, sendo apresentada apenas como uma mera coadjuvante dos fatos, sem relevância histórica nos acontecimentos de sua época.

Em 1983, apresentando uma perspectiva diferente sobre a personagem histórica Chica da Silva, Cecília Meireles publicou o conjunto de poemas/romances *Romanceiro da Inconfidência*. Ao retratar o curso de importantes acontecimentos nacionais ocorridos em Minas Gerais, a autora dedica os poemas “*Romance XIII ou do Contratador Fernandes*”, “*Romance XIV ou da Chica da Silva*”, “*Romance XV ou das Cismas de Chica da Silva*”, “*XVI ou Traição do Conde*”, “*Romance XIV*”, “*Romance XV*”, “*Romance XVI*”, “*Romance XVII ou das Lamentações no Tejuco*”, “*Romance XVIII ou dos Velhos no Tejuco*” “*Romance XIX ou dos Maus Presságios*”, “*Gênese do Ouro e Diamante*” para traçar a história de Chica da Silva e sua importante personalidade e participação na exploração diamantina da época junto ao seu companheiro, João Fernandes de Oliveira, não a colocando, como as obras mencionadas anteriormente, como mera coadjuvante dos eventos.

Em 2003, Júnia Furtado, a historiadora, publicou “*Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*,” uma obra que desafia o relato memorialista de Joaquim Felício dos Santos e as subseqüentes representações que distorceram a imagem de Chica da Silva na cultura. Com o objetivo de registrar e reconstruir a verdadeira Chica da Silva, baseando-se em extensa pesquisa e na recuperação de registros documentais das mulheres libertas na região diamantina do século XVIII, Júnia Furtado apresenta uma versão de Chica da Silva que contrasta com a imagem estabelecida na historiografia e na literatura brasileira.

Furtado destaca que Chica não era a figura lasciva que a historiografia retratou, mas sim alguém de bons costumes, desafiando estereótipos raciais. A autora também argumenta que Chica não era uma exceção, mas representativa de muitas mulheres negras que conquistaram a liberdade em uma sociedade escravocrata. A obra de Furtado enfatiza o apagamento da história de negros livres em posições de destaque na historiografia brasileira. Diante disso, é possível observar o apagamento histórico de homens e mulheres negros livres e em posições de destaque social em pleno Brasil Colônia do século XVIII como uma tentativa de reduzir e estereotipar as múltiplas formas de “ser negro” na historiografia brasileira.

Seguindo, pois, o construto historiográfico elaborado por Júnia Furtado, autoras como a jornalista Joyce Rodrigues reconstróem, na literatura, uma nova versão para o mito até então conhecido. Em *Chica da Silva: Romance de uma Vida* (2016), Joyce Rodrigues romanceia Chica da Silva privilegiando o olhar negro feminino na formulação de determinada representação. Além de ser uma mulher negra que escreve sobre outra mulher negra histórica, os escritos partem de uma historiografia também elaborada por uma mulher que visou desconstruir a representação que a supremacia branca masculina formulou sobre respectiva mulher negra histórica:

Muito diferente da imagem de mulher excêntrica, escandalosa e amoral, que foi repassada ao longo dos anos, a verdadeira Chica da Silva tem outros contornos que, aos poucos, vão sendo revelados. É sob essa luz, clara e ampla, que conto a sua história. Como se acompanhasse, no passado, cada um de seus passos. Sem nunca ter saído de seu território, o Arraial do Tejuco e arredores, no auge da prospecção de diamantes, ela foi tão marcante que merece lugar de destaque na história do Brasil, em especial das Minas Gerais. Talvez o fato de ter ousado quebrar padrões de comportamento e de ter conquistado o respeito e o amor de um homem poderoso tenha contribuído para que fossem colados à sua memória rótulos nada satisfatórios e que diminuía sua real estatura. Uma tentativa, quem sabe, de acabar com a grandeza de sua personalidade. A Chica da Silva reconstituída era forte. Decidida. Jamais se curvou à servidão que se esperava das

mulheres em sua época. E não só às negras, mas também às brancas, era imposta uma autoridade que tinham de acatar, fosse a do pai ou a do marido. Nem mesmo o homem com quem dividiriam a vida e os filhos elas podiam escolher. Chica, na contramão dos costumes, era livre por natureza (Ribeiro, 2016, p. 3)

Tais obras abordam Chica da Silva em diferentes perspectivas, aprofundando em diferentes abordagens sobre a mulata. Enquanto as obras de autoria masculina como as de Joaquim Felício dos Santos, João Felício dos Santos e Marcial Ávila se atém a inferiorização de Chica da Silva, desde a aparência, a moral, à participação da figura negra feminina nos eventos históricos, a representação de Chica da Silva ganha novo contorno nas obras de Cecília Meireles, Júnia Furtado e Joyce Rodrigues, desmistificando o mito construído sobre o corpo negro feminino de Chica da Silva e a colocando como personagem histórica de participação ativa no desenvolvimento histórico do país.

CONCLUSÕES

Frente aos pontos levantados, é evidente que a escrita feminina de Cecília Meireles, Junia Furtado e Joyce Rodrigues desafia e reconfigura de maneira significativa a imagem de Chica da Silva, que anteriormente havia sido predominantemente moldada por autores masculinos. Essas autoras trazem uma perspectiva única e profundamente feminina para a figura histórica de Chica da Silva, resgatando sua complexidade, humanidade e poder. Elas reivindicam sua voz na narrativa, destacando não apenas a sensualidade e beleza que muitas vezes foi enfatizada, mas também a inteligência, a determinação e a força interior de Chica.

Por meio de uma escrita que explora a subjetividade, os sentimentos e as experiências das mulheres, essas autoras reconstruíram Chica da Silva como uma personagem multifacetada e empoderada. Elas não se limitaram a recontar sua história, mas também a reinter-

pretaram, colocando-a no contexto de sua própria visão do mundo e da condição feminina. Ao fazê-lo, desafiaram estereótipos e construções culturais que historicamente marginalizaram as mulheres e suas vozes.

Em última análise, a escrita feminina de Cecília Meireles, Junia Furtado e Joyce Rodrigues enriquece nossa compreensão da história e da cultura brasileira, ao mesmo tempo em que destaca a importância de perspectivas femininas na reescrita da história e na reavaliação de figuras históricas femininas. Essas autoras demonstram que a narrativa de Chica da Silva é, em si, um ato de resistência contra uma história dominada por vozes masculinas, e um convite para olhar além dos estereótipos de gênero, valorizando a diversidade e a riqueza das experiências femininas.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Marcial. **Sete Vezes Chica**. Pinturas e Poemas. Tradição Planalto. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. Coleção: Linguagem e Cultura. Vol. 3. Editora Hucitec, 2006.
- CALEIRO, Regina Célia Lima; NASCIMENTO, Vinicius Amarante. **Chica/ Xica da Silva: representações do mito na memória de Joaquim Felício dos Santos e no romance de João Felício dos Santos**. Aedos, Rio Grande do Sul, v. 16, n. 7, p. 441-464, jul. 2015.
- CARR, Edward Hallett. **Que é história?** Conferências George Macaulay Trevelyan proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961; tradução de Lúcia Maurício e Alverga, revisão técnica de Maria Yedda Linhares, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 3ª ed. 1982, 7ª reimpressão, 1996
- CUNHA, Patrícia da Silva Simões da. PAIVA, Jéssica Souza de. A erotização da mulata na cultura brasileira. **V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades**. Bahia, 2017
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. **Una introducción a la teoría literario feminista**. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Benemérita. Universidad Autónoma de Puebla, 2004.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução - Bernardo Leitão [et.al.] -- Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1990.
- MEIRELES, Cecília. Romanceiro da inconfidência [recurso eletrônico]. 239 p. Esta digitalização de Romanceiro da Inconfidência foi feita pela Digital Source, a partir do texto integrante da obra poética de Cecília Meireles, publicada, em volume único, pela Editora Nova Aguilar S/A, no Rio de Janeiro, em 1977. Disponível em: [http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/5628/material/Cec%C3%83%C2%ADlia%20Meireles%20-%20Romanceiro%20da%20Inconfid%C3%83%C2%Ancia%20\[Rev\]\[1\].pdf](http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/5628/material/Cec%C3%83%C2%ADlia%20Meireles%20-%20Romanceiro%20da%20Inconfid%C3%83%C2%Ancia%20[Rev][1].pdf)
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História & História Cultural**. - 3. ed. - Belo Horizonte : Autêntica, 2012
- RIBEIRO, Joyce. **Chica da Silva – Romance de uma vida**. São Paulo: Planeta, 2016.
- SANTOS, João Felício dos. **Xica da Silva**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SANTOS, Joaquim Felício dos. **Memórias do districto diamantino da comarca do Serro Frio, Província de Minas Gerais**, Rio de Janeiro, RJ: Typographya Americana, rua dos Ourives, n.19, 1868.

SOETHE, Paulo Astor. **Literatura comparada**. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro** ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. LeBooks.com.br., 2019.

TELES, Lanna Moura Sá; ADI, Ashjan Sadique. **Hipersexualização das mulheres negras**: aspectos sócio-históricos e a influência da mídia. AVEF, 2020.

REFLEXÕES PSICANALÍTICAS SOBRE O IRREPRESENTÁVEL NO CORPO FEMININO EM CLARICE LISPECTOR

RODRIGO DA SILVA ALMEIDA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

THIAGO OLIVEIRA SANTANA

FÓRUM DO CAMPO LACANIANO ARACAJU

INTRODUÇÃO

“[...] Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia. Mas pensou: será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo o que tivesse que pagar”.

Clarice Lispector, 2020b. *Miss Algrave*, p. 18.

Iniciamos este texto com este trecho do conto “*Miss Algrave*”, por considerarmos que ele circunscreve a potência do feminino na escrita de Clarice Lispector, mostrando o corpo feminino como um espaço onde se inscrevem lutas, afetos, existências e resistências quando ela comenta sobre o preço que se paga para se tornar uma mulher, que a nosso ver implica, dentre outras coisas, em sustentar uma – sempre singular – posição desejante no mundo.

Diante disso, o presente artigo objetivou refletir sobre o irrepresentável no corpo feminino a partir da perspectiva psicanalítica lacaniana. Acorados na proposta de Lacan (1965/2003), de que a arte se antecipa à Psicanálise, tomamos a obra *Água Viva*, de Clarice Lispector (2020a), para pensar o estatuto do corpo e o feminino em Psicanálise. Metodologicamente, trata-se de um ensaio em Psicanálise, em que pro-

pomos neste trabalho uma possibilidade não-toda de fazer isso por meio do diálogo da Psicanálise com a Literatura, a partir da singularidade do saber fazer do poeta, uma verdade que interpreta um saber inconsciente e que se projeta sobre o leitor, reconhecendo o potencial que a literatura tem de bordejar o não-saber sem, no entanto, aliená-lo (Souza, 2016).

De acordo com Tavares e Hashimoto (2013) o ensaio teórico em Psicanálise, abdicando da ideia de neutralidade, parte da implicação do praticante de Psicanálise com as questões que estará sustentando em seu escrito e se ancora na concepção de vazio, que segundo Lacan (1969-1970/1992) é aquilo que estrutura todos os seres falantes, articulando-se ao real que não cessa de não se inscrever. O vazio então é aquilo que permanece sem ser preenchido, pois presentifica uma ausência, um para-além, e por isso um texto é sempre uma possibilidade não-toda de abordar determinado assunto, tendo em vista que a verdade em Psicanálise é não-toda, só podendo ser semidita.

Além disso, ressaltamos que a pesquisa em Psicanálise difere-se de outras formas de pesquisa porque, tal como adverte Lacan (1953-1954/2009, p. 31): “[...] Freud avançava numa pesquisa que não é marcada pelo mesmo estilo que as outras pesquisas científicas. O seu domínio é o da verdade do sujeito. A pesquisa da verdade não é inteiramente redutível à pesquisa objetiva, e mesmo objetivante, do método científico comum [...]”. Então, abordaremos inicialmente o irrepresentável no corpo feminino na obra de Freud e no ensino de Lacan e em seguida discutiremos sobre o irrepresentável no corpo feminino em *Água Viva*.

O IRREPRESENTÁVEL NO CORPO FEMININO EM FREUD E LACAN

“[...] É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. [...] O que faço por involuntário instinto não pode ser descrito”.

Clarice Lispector, 2020a. *Água viva*, p. 44.

Foi a partir de uma clínica predominantemente feminina que aconteceu o encontro de Freud com os discursos das histéricas - mulheres que padeciam de um sofrimento psíquico que desafiava a medicina de sua época. Ao possibilitar a estas mulheres falarem por si mesmas, Freud pôde gradativamente ter uma maior compreensão do sofrimento que acometia os seus corpos, substituindo a hipnose pelo método catártico, até chegar à associação livre, a regra de ouro da Psicanálise. Foi a partir do seu encontro com o corpo feminino, ofertando um espaço de circulação de palavras e não recuando perante as dificuldades postas pelos sintomas histéricos, que Freud foi teorizando a teoria psicanalítica, apontando para a presença de um sofrimento que não era circunscrito pela anatomofisiologia e colocando em cena um corpo tocado pela pulsão, aquilo que faz fronteira entre somático e psíquico (Freud, 1915/2019).

Entretanto, apesar dos esforços do pai da Psicanálise em tentar compreender a feminilidade, e do quanto suas tentativas de tentar narrar algo do feminino, foram sempre fracassadas. Segundo Freud (1918/2019, p. 163) a feminilidade se apresentava para ele como: “[...] incompreensível e misteriosa, estranha [...]”. Posteriormente, Freud (1926/2019, p. 240) chegou a conceber a sexualidade feminina como um *dark continent*/continente obscuro: “[...] a vida sexual da mulher adulta é um *dark continent* [...]”. Apontou para a complexidade em torno do tornar-se mulher e advertiu sobre a impossibilidade de a Psicanálise: “[...] descrever o que a mulher é - isso seria para ela uma tarefa quase impossível de resolver -, mas, sim, pesquisar como ela se torna mulher, como se desenvolve a partir da criança dotada de disposição bissexual [...]” (Freud, 1933/2019, p. 318), concluindo que:

Isto é tudo o que eu tinha para lhes dizer sobre a feminilidade. Certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre soa amigável. [...] Se quiserem saber mais sobre a feminilidade, então perguntem às suas próprias experiências de vida, ou voltem-se aos poetas, ou esperam até que a ciência possa lhes dar informações mais profundas e mais bem articuladas (Freud, 1933/2019, p. 341).

Freud tentou desbravar o *dark continent* ao longo de todo o seu ensino, não escondendo sua dificuldade com as mulheres, ficando conhecido seu dito a Maria Bonaparte, após passar três décadas de sua vida e não ter chegado a resultados satisfatórios: “[...] Afinal, o que quer a mulher?” (Iannini; Tavares, 2019, p. 11). Posteriormente, Jacques Lacan, em sua releitura da obra freudiana, deu um novo estatuto à questão do corpo e da feminilidade, especialmente no segundo momento do seu ensino, em *O Seminário, livro 20: Mais, ainda* (Lacan, 1972-1973/2008).

Lacan (1972-1973/2008) retomou a proposição de Freud sobre o corpo pulsional e agregou que, uma vez que o inconsciente é estruturado como linguagem, o corpo também é afetado pela linguagem e fabricado por ela. Então, o que faz um sujeito ter um corpo é o encontro do organismo com a linguagem e, se o significante nada mais é do que aquilo que representa o sujeito para outro significante: “[...] O sujeito não é outra coisa - quer ele tenha ou não consciência de que significante ele é feito - senão o que desliza numa cadeia de significantes [...]” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 55-56).

Para Lacan (1972-1973-2008, p. 140) somos corpos falantes: “O real, eu diria, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente”. Lacan também abordou neste seminário sobre um corpo que goza, sustentando que o corpo possui uma substância gozante, apontando para um descompasso entre corpo e gozo que é sentido por todos os seres falantes, pois comporta consigo prazer e desprazer, sendo algo que vai ao avesso das intenções do próprio sujeito.

Apesar de não ser o foco deste trabalho discutir exaustivamente o feminino em Psicanálise, destacamos que Lacan (1972-1973/2008), ao fazer a proposição do famoso aforismo “*A Mulher não existe*”, estava apontando para a inexistência de um significante que inscreva o feminino no inconsciente, sendo por isso que: “[...] a mulher não é toda, há sempre alguma coisa nela que escapa ao discurso” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 38). Ao pensar o feminino para além do ter ou não o falo,

mas a partir dos modos de gozo, disse que as mulheres são divididas entre dois gozos: o fálico (masculino) e o não-todo fálico (feminino), ao fazer a proposição das fórmulas quânticas da sexuação. Nesse sentido, existe uma parte acessível pelo significante (fálica), mas também existe outra que não é capturada pelo simbólico, por estar mais próxima do real. Então:

[...] quando um ser falante qualquer se alinha sob a bandeira das mulheres, isto se dá a partir de que ele se funda por ser não-todo a se situar na função fálica. É isso que define a... a o que? - a mulher justamente, só que A mulher, isto só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois - já arrisquei o termo e por que olharia eu para isso duas vezes? - por sua essência ela é não-toda (Lacan, 1972-1973/2008, p. 78-79).

Dessa forma, em Psicanálise Lacaniana, a presença do irrepresentável no corpo feminino é resultante do fato de não haver um significante que possa circunscrever o feminino no inconsciente, não existindo um conjunto de mulheres, só sendo possível contá-las no um a um, permanecendo como um conjunto aberto ao infinito. Lacan (1972-1973/2008), diz que: “[...] a lógica, a coerência inscrita no fato de existir a linguagem e de que ela está fora dos corpos que por ela são agitados, em suma, o Outro que se encarna, se assim se pode dizer, como ser sexuado, exige esse *uma a uma*” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 17). Dito de outro modo: o ser sexuado não-todo das mulheres passa pelo corpo, mas seus efeitos ultrapassam o simbólico, por isso, o corpo feminino se apresenta como irrepresentável. Avançaremos desta discussão, tomando a obra *Água Viva*.

O IRREPRESENTÁVEL NO CORPO FEMININO EM *ÁGUA VIVA*

“[...] Inútil querer me explicar: eu simplesmente escapulo [...]”.

Clarice Lispector. *Água viva*, p. 10.

De acordo com Nogarotto (2023) o corpo e seus (des)limites estão no centro da escrita de Clarice Lispector e, no caso de *Água Viva*, tem-se uma escrita perpassada pela corporeidade, inscrevendo-se com o corpo e no ritmo do corpo da autora, tal como ela mesma o enuncia: “[...] É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo, o corpo comigo mesma. Não se compreende música, ouve-se. Ouve-me, então, com teu corpo inteiro” (Lispector, 2020a, p. 8).

Nogarotto (2023) prossegue dizendo que em *Água Viva*, Clarice escreve como um corpo e ao mesmo tempo o seu corpo de mulher e escritora está implicado em seu texto, questões indissociáveis nesta obra. A partir de um estranhamento que experimenta com o corpo próprio, Clarice inscreve uma narrativa em que o corpo se radicaliza, uma vez que: “[...] a própria obra é um corpo, ainda que transformado, assumindo diferentes formas, é o mesmo (modificado, radicalizado, hibridizado). Um texto desmembrado, desarticulado, fragmentário” (Nogarotto, 2023, p. 23).

Segundo Villon (2022) *Água Viva* é um livro difícil de classificar porque nele se misturam aspectos autobiográficos com o estilo introspectivo da autora, apresentando uma narradora feminina - especificamente uma pintora - que se aventura pela escrita de algo que nem ela mesma consegue compreender e expressar, mas que ela tenta mirar e acertar na palavra, através do seu corpo, tal como é possível observar neste trecho: “Ao escrever, não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevralgico da palavra [...]” (Lispector, 2020a, p. 10).

Já Cruz (2021) diz que *Água Viva* é uma escrita de ressonância, pois, mais do que um sentido ou explicação, a escrita é tomada em seu aspecto real e existente e fazendo: “[...] a enunciação do impossível de dizer, mas que, por uma contingência que apenas a escrita pode captar: se escreve, porque aquele que escreve é capaz de ler a verdade contida fora dele, em seu exterior, no mundo” (Cruz, 2021, p. 14). É então um

livro que não se deixa apreender pelo sentido, pois se trata de uma escritura de caráter movediço que aborda o impossível da escrita, daí sua advertência: “[...] Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (Lispector, 2020a, p. 10).

Além disso, trata-se de um texto recebeu duas nomeações anteriores, a saber: “*Atrás do pensamento. Monólogo com a vida*”, e “*Objeto gritante*”, até o título definitivo, durante três anos, tendo passado por uma série de cortes, recortes, colagens e anotações à margem, feitos pela própria Clarice. Nesse sentido, Nogarotto (2023) diz que: “[...] o processo de escrita de *Água viva* é o de uma sangria, assim como sangra e se hibridiza o corpo da narradora” (Nogarotto, 2023, p. 22).

Villon (2022) também comenta sobre essa mudança de títulos que Clarice realizou em seu texto e agrega que ela reflete a preocupação da autora com a linguagem, o que exprime o conteúdo do próprio livro: a ausência de palavras, tendo sido revisado, revisitado, reeditado e reescrito de forma meticulosa. Clarice tenta dar contornos ao real inominável através do simbólico, ou seja: “[...] a existência de coisas — de um *it* — que não podem ser nomeadas, ou que não se querem nomeadas; enfim, esse atrás do pensamento” (Villon, 2022, p. 2).

Segundo Nogarotto (2023) em *Água Viva* tem-se um trabalho fugidio e de fronteiras, em uma escrita que possui tanto a palavra-objeto quanto a palavra sujeito-objeto que grita e que tem um corpo, mas também é incorpóreo. A escrita de Clarice faz borda no real irrepresentável do corpo feminino, ao se referir ao impalpável, ao que está aquém e além da linguagem: “[...] Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido” (Lispector, 2020a, p. 9); “[...] Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evolva sutil do entrechoque das frases” (Lispector, 2020a, p. 17). Por meio do simbólico, Clarice faz furos no real e discorre sobre um corpo pulsional, recortado pela linguagem e que: “[...] diz respeito

a tudo o que pode existir de ordem corpórea ou incorpórea. Somos, deste modo, coisas, assim como é a linguagem uma coisa. Mas há, ainda, as coisas outras, fora da ordem corpórea e lexical, o que reside entre as linhas, depois das margens” (Nogarotto, 2023, p. 23).

Na opinião de Cruz (2021) *Água Viva* é uma escrita que rasura o já rasurado, em um trabalho de escavação do real, um livro que aponta para uma potência ao infinito, pois se trata de uma obra sempre aberta a re-começar, re-traçar, re-fazer. Nesse sentido: “[...] *Água viva*, ainda que se encerre em suas próprias páginas, é e será sempre um livro por vir” (Cruz, 2021, p. 20). Ressaltamos que em *Lituraterra*, Lacan (1971/2003) fala sobre rasura/ravinamento ao descrever o momento em que sobrevoou a planície siberiana e pôde observar ali a presença de erosões, que nada mais são do que traços cravados na terra, resultantes do processo de desgaste do solo, em decorrência do efeito erosivo da água e propôs essas rasuras/ravinamentos do solo como escritos a serem lidos. Cito Lacan:

O que se evoca de gozo ao romper um semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas.

É pelo mesmo efeito que a escrita [écriture] é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante (Lacan, 1971/2003, p. 22).

Concordamos com Rubião (2012) de que Lacan, ao se utilizar da imagem dos sulcos e reentrâncias na terra, ravinamentos das águas, fez a proposição do conceito de letra tomando como base o conceito de escritura. Então propôs que, num instante inicial, em decorrência dos efeitos de significação da linguagem, são os efeitos de rasura e apagamento que imprimem o caráter material e corporal da escrita. O conceito de letra aparece no segundo ensino de Lacan, fazendo a junção de um elemento significante a uma carga afetiva singular, que difere do seu primeiro ensino, cujo ponto central estava nos efeitos de significação resultantes dos jogos com o significante e dos enigmas que se apresentam nas inter-

pretações realizadas na análise. A conceituação de letra abdica de uma decifração, pois articula o significante à presença viva do gozo do falante.

Nesse sentido, propomos que em *Água Viva* temos uma escrita de rasura, atravessada pela corporeidade: “[...] Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido, mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (Lispector, 2020a, p. 11). Trata-se de uma escrita pulsional (Freud, 1915/2019) e que testemunha o dito de Lacan (1975-1976/2007): “[...] as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 18) e é por isso que Clarice diz: “[...] Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o que? Sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa [...]” (Lispector, 2020a, p. 15).

Além disso, Lacan (1972/2003, p. 452)) sustenta que: “[...] o dizer se demonstra por escapar ao dito [...]”. Dito de outro modo, Lacan refere-se ao fato de que o dizer é algo mais amplo do que o dito do sujeito e que, por isso o nosso dizer ecoa no mundo para além do nosso controle e do que gostaríamos de enunciar, por ser efeito desse corpo pulsional, recortado pelo significante. Por isso Lacan adverte que: “[...] o dizer é justamente o que fica esquecido por trás do que é dito no que se ouve” (Lacan, 1972-1973/2010, p. 69). É o que podemos observar quando Clarice diz: “[...] Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (Lispector, 2020a, p. 12).

Outro elemento que Clarice utiliza para dar contornos ao irrepresentável no corpo feminino é o grito, que é pensado como um extravasamento do próprio corpo, em uma necessidade de esvaziamento (Nogarotto, 2023). A respeito do grito, Lacan (1956-1957/1995, p. 192) diz que o grito é produzido e organizado virtualmente num sistema simbólico do qual o sujeito está submetido e que: “[...] Desde a origem, o grito é feito para que se tome conhecimento dele, até mesmo para que, mais-além, se o relate a um outro [...]”.

Assim, o grito se inscreve na ordem simbólica da linguagem e traz consigo um mais-além, pois está endereçado a um outro; e o grito também aparece em *A Hora da Estrela*: “[...] Porque há direito ao grito. Então eu grito” (Lispector, 2020c, p. 11). Então, diante da ausência de um significante que venha a designar o que é *A Mulher* no corpo feminino, em *Água Viva*, em seu dito “[...] E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta” (Lispector, 2020a, p. 32), bordejando o impossível de dizer: “[...] Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê. Embora às vezes grite: não quero mais ser eu!! mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida” (Lispector, 2020a, p. 17).

CONCLU(INDO)

“[...] E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta”.

Clarice Lispector. *Água viva*, p. 32.

Uma vez que a reflexão de Lacan (1953/1998) é que o psicanalista coloque em seu horizonte a subjetividade de seu tempo, foi proposta neste trabalho uma possibilidade não-toda de fazer isso por meio do diálogo da Psicanálise com a Literatura, abordando o irrepresentável no corpo feminino em Clarice Lispector. Partindo do pressuposto de que o corpo e seus (des)limites estão no centro da obra *Água Viva*, perpassada pela corporeidade, ao inscrever-se com o corpo e no ritmo do corpo da autora, sustentamos que a escrita de Clarice é uma escrita de rasura, fazendo borda no real, ao se referir ao impalpável, ao que está aquém e além da linguagem. *Água Viva* também é um escrito que não se deixa apreender pelo sentido devido ao seu caráter movediço, que toca o impossível de dizer. Logo, sustentamos que, diante da ausência de um significante que venha a designar o que é *A Mulher* no inconsciente, em *Água Viva*, em seu dito “*Eu sou uma pergunta*”, em que se

utiliza de um porque afirmativo, a escritora faz borda no irrepresentável do corpo feminino, testemunha por meio da arte, que o feminino, cujo gozo está não-todo limitado à lógica fálica, permanece como um conjunto aberto ao infinito.

REFERÊNCIAS

- CRUZ, M. G. A. **Gesto poético e rasura em Água Viva de Clarice Lispector**. 2021, 163f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/18/1/Gesto%20po3%a9tico%20e%20rasura%20em%20c3%81gua%20viva%20de%20Clarice%20Lispector%20-%20Marcela%20Aguilar.pdf>. Acesso em 02 Out. 2023.
- FREUD, S. **As pulsões e seus destinos** (1915). Belo Horizonte: Autêntica, 2019. Obras Incompletas de Freud.
- FREUD, S. O Tabu da virgindade - contribuições para a psicologia da vida amorosa III (1918). In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 155-178. Obras Incompletas de Freud.
- FREUD, S. A questão da análise leiga. Conversas com uma pessoa imparcial (1926). In: FREUD, S. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 205-314. Obras Incompletas de Freud.
- FREUD, S. Feminilidade (Nova sequência de conferências de introdução à psicanálise - Conferência XXXIII) (1933). In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 285-312. Obras Incompletas de Freud.
- IANNINI, G.; TAVARES, P. H. Sobre amor, sexualidade, feminilidade. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 7-35. Obras Incompletas de Freud.
- LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 238-324.
- LACAN, J. **O Seminário, livro 1: Os Escritos técnicos de Freud (1953-1954)**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LACAN, J. **O Seminário, livro 4: A relação de objeto (1956-1957)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein (1965). In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 198-205.
- LACAN, J. **O Seminário, livro 17: O Aveso da psicanálise (1969-1970)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- LACAN, J. Lituraterra (1971). In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 15-25.
- LACAN, J. O Aturdido (1972). In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 448-497.
- LACAN, J. **O Seminário, livro 20: Mais, ainda (1972-1973)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, J. **Encore (1972-1973)**. Escola Letra Freudiana, 2010. Edição não comercial.
- LACAN, J. **O Seminário, livro 23: O Sinthoma (1975-1976)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. [Edição com manuscritos e ensaios inéditos]. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.
- LISPECTOR, C. Miss Algrave. In: LISPECTOR, C. **A Via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b, p. 12-20.
- LISPECTOR, C. **A Hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020c.

NOGAROTTO, P. “Vivo à beira”: corpo, corte e contorno em Água Viva. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Letras. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/82404/R%20-%20D%20-%20PAMELA%20JULIANA%20NOGAROTTO.pdf?sequence=1&isAll>. Acesso em 09 Set. 2023.

RUBIÃO, L. O *Semblant* e sua ruptura: as nuvens em lituraterra. **Derivas Analíticas - Revista Digital de Psicanálise da Escola Brasileira de Psicanálise**. Minas Gerais, Jul. 2023. Disponível em:

<https://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/ituraterra#:~:text=O%20texto%20%E2%80%9CLituraterra%E2%80%9D%2C%20de,na%20entalhes0marca>. Acesso em 03 Out. 2023.

SOUZA, D. E. A **devastação e sua relação com o irrepresentável no corpo feminino**: algumas considerações no laço literatura e psicanálise. 2016, 114f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Departamento de Psicologia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: http://slab.uff.br/wp-content/uploads/sites/11/2021/06/2016_Danuza.pdf. Acesso em 27 Maio 2023.

TAVARES, L. A. T.; HASHIMOTO, F. A pesquisa teórica em psicanálise: das suas condições e possibilidades. **Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia**. São Paulo, v. 6, n. 2, Dez, 2013, p. 166 -178. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/gerais/v6n2/v6n2a02.pdf>. Acesso em 10 Out. 2023.

VILLON, R. C. Atrás do pensamento: a escrita sem logos de Objeto Gritante e Água Viva, de Clarice Lispector. **Revista Discursividades**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, Dez. 2022, p. 1-24. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/REDISC/article/view/1012/11>. Acesso em 02 Out. 2023.

A LÍNGUA DO AMOR: CORPO E EROTISMO COM ANA MARTINS MARQUES

PABLO VINÍCIUS DIAS SIQUEIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MATHEUS VINÍCIUS ALVES SOARES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

Fiel escudeiro, dragão e moinho, o corpo é, indecidivelmente, a alma do poeta e a razão definitiva da expulsão dos vates da polis. Com a literatura, o corpo é questão, tema e problema tão antigo e instigante quanto incontornável. Pensar as poéticas do corpo que, entre tantos caminhos, buscam uma satisfação real e uma relação erótica com a vida inteira e não apenas enquanto reverberações do sexo e gozo. Mas é o próprio corpo que vem auxiliar nesse desafio, afinal, meu corpo é meu limite, é o meu recorte, tanto quanto meu corpo é o que me expande, me faz ir além. Nesse sentido, o corpo pede, desde sempre, desde antes de Platão, cuidado e generosidade em um mundo que impõe um corpo trabalhado, portanto, um corpo torturado. Um mundo que diz que valoriza o corpo, quando, na verdade, valoriza apenas a forma desse corpo. Que é sempre um corpo igual, moldado. O corpo é o lugar mais genuíno da diferença e há tempos a diferença luta para não ser arrancada desse lugar. No entanto, a diversidade dos corpos nos acolhe e nos lembra, eventualmente, que palavra é carne e que há, em diálogo com nossos corpos, o corpo do texto. Este ensaio se deita entre esses dois corpos e busca pensar e sentir os encontros múltiplos entre esses dois corpos e as forças eróticas que esses corpos criam a partir do corpo de texto, dos pontos poéticos, da poesia de Ana Martins Marques, em especial, *O livro das semelhanças* (Companhia das Letras, 2015).

A poeta contemporânea Ana Martins Marques nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, onde reside. Marques é graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em literatura brasileira, com a dissertação *A escrita fora de si: uma leitura da ficção de João Gilberto Noll* (2003), e doutora em teoria da literatura e literatura comparada, pela mesma Universidade, com a tese *Paisagens com figuras: a fotografia na literatura contemporânea* (2013). Marques também é redatora-revisora da Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Até o momento, autora publicou sete livros – todos de poesia. O primeiro deles, *A vida submarina* (Scriptum, 2009), ganhou o Prêmio Cidade de Belo Horizonte. Em seguida, publicou *Da arte das armadilhas* (Companhia das Letras, 2011), e conquista o Prêmio da Biblioteca Nacional. *O livro das semelhanças*, venceu o terceiro lugar do Prêmio Oceanos. *Duas janelas* (Luna Parque Edições), é publicado em 2016, e escrito a quatro mãos com o poeta Marcos Siscar. Também em parceria, publica *Como se fosse a casa: uma correspondência* (Relicário, 2017), escrito com o amigo e poeta Eduardo Jorge. Mais recentemente, Marques publicou *O livro dos jardins* (Quelonio, 2019), *Risque esta palavra* (Companhia das Letras, 2021), finalista do Prêmio Jabuti 2022, e *De uma outra ilha* (Círculo de poemas, 2023).

Com *O livro das semelhanças* Marques faz considerações delicadas e pungentes sobre o corpo. A partir do sensorial, dentro do mundo do poeta, corpo e conceito se unem em torno do sentir – sentir muito, sentir mais, sentir-se melhor. Esse sentir é elaborado e coloca em cena questões corporais alinhadas a motivos poéticos, temas que a poesia ama no corpo. Proximidade, proteção, juventude, envelhecimento, vida e morte, o corpo não-humano, o corpo do outro, o corpo do outro no meu corpo, os segredos de um corpo.

Como Marques não nos oferta um conceito de corpo, pensa-se o corpo de maneira provisória como provisório é o corpo e abandonado dicotomias. Então, de fato, como afirma Adélia Prado (1935), “sem o corpo a

alma de um homem não goza” (Prado, 2007, p. 67). O corpo, aqui, pensado e experimentado sem hierarquias. Friedrich Nietzsche (1844-1900), falando diretamente com aqueles que desprezam o corpo, afirma que “a alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo” (Nietzsche, 2011, p. 34). Não esquecer que o corpo é morada, é lugar de *ethos*. O corpo que enfrenta os abismos do contemporâneo é um corpo político, uma “superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização” (Foucault, 2014, p. 15). Corpo é devir, é ultrapassagens de esferas. Inclusive, é ultrapassar esferas eurocêntricas. É desconjurar o corpo padrão.

É assim, por meio de camadas, caminhos, correntezas, por meio daquilo que se move e que se transforma, que Ana Martins Marques toca o corpo e os satélites do corpo: beijo, coração, desejo, língua, mão, sexo, abismo, casa, festa, lugar, memória, praia, rumor, silêncio, tempo, vulcão. O corpo é muito e, entre tudo isso, o que está dito no não-dito revela as entranhas e as estranhezas desse corpo que carrega certas ironias “com todas as pequenas coisas entre as palavras” como se lê no poema “Índice remissivo” (Marques, 2015, p. 30). Basta deter-se nos versos de “Último poema” que, ironicamente, não é o último poema do livro, nem é o último poema da primeira parte de *O livro das semelhanças*, mas que, como dito anteriormente, reconhece o corpo-palavra, o livro do mundo, a linguagem poética do corpo:

Agora deixa o livro
volta os olhos
para a janela
a cidade
a rua
o chão
o corpo mais próximo
tuas próprias mãos:
aí também
se lê (Marques, 2015, p. 29).

O pedido feito no poema, para que se entenda que corpo também é poesia, que os detalhes da vida e do mundo são um poema, evidencia o quanto a relação entre corpo, linguagem e amor, que é Eros, que é o erótico, importa muito para Marques. Essa relação que o corpo expressa é a escrita do corpo. E está, como Marques diz, impressa no corpo porque o poeta não pode abrir mão do corpo para escrever e, quando lemos um poema, lemos o corpo desse poema. O erótico no presente contexto marca uma diferença em relação as noções mais frequentes que aparecem no campo da literatura erótica.

Com Sarane Alexandrian (1927-2009), em *História da literatura erótica*, que o erotismo não se resume “a afirmar os direitos da carne” (Alexandrian, 1994, p. 08), mas também revaloriza “uma idéia do amor ou da vida social [...]”. O erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável” (Alexandrian, 1994, p. 09). O campo do erotismo é, nesse sentido, um lugar de limiar, um lugar de “exceção” (Alexandrian, 1994, p. 10) delineado, de um lado, pelo pornográfico; e, por outro lado, pelo obsceno, admitindo, ainda, “a criação literária e a vida amorosa” (Alexandrian, 1994, p. 10). É por essa curva que Marques se encontra com o erotismo, deixando-se tocar pelo corpo, pelo amor, pela literatura, pela escrita. Ao deter-se na literatura erótica feminina, Alexandrian faz um alerta sobre não se deve subestimar autoras que fazem “reflexões sutis sobre sensações amorosas” (Alexandrian, 1994, p. 10), como se isso fosse menos erótico que colocar em cena o baixo corporal de maneira explícita e libidinosa.

No caso de Ana Martins Marques deve-se compreender que a autora não é exatamente sutil, mas que sua veia erótica é simplesmente diferente, por exemplo, dos escritos de Hilda Hilst (1930-2004) ou de Fernanda Young (1970-2019), para citar uma escritora contemporânea de Marques, em que lemos os tons mais intensos e úmidos do deboche, do escatológico, do paródico e, claro, do obsceno e do pornográfico.

O que se constata nos versos de Marques é a intimidade do erótico. É o que Georges Bataille (1897-1962) chamou de “o erotismo na experiência interior”, mas não como questão religiosa “que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia” (Bataille, 1987, p. 26), mas, sim, enquanto conhecimento íntimo de algo que provoca uma ruptura que “cria uma consciência de se rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora. O ultrapassar da consciência objetiva” (Bataille, 1987, p. 26) que toca a arte erótica. É o caso do poema a seguir, sem título, que registra a ruptura com a resignação, com a factualidade da vida, em que a linguagem abraça os sentidos, os cenários, os desencontros, e o erótico se mostra, e se faz, com a entrega ao absurdo vida – terrível, selvagem, enfadonha, desconfortável – mas ainda assim uma opção melhor que a morte:

Estou no dia de hoje como num cavalo
você está nas suas roupas como num navio
estamos na cidade como num teatro numa floresta na água
a tarde de terça é uma feira de bairro
nos encontramos quase por descuido
à mesa do café com sua toalha xadrez
de frente para o cinema contínuo do mar
no vagão deste mês setembro sereia sinuosa
era quente o dia era o equívoco das estações
era a música pequena da memória
estou no dia de hoje como num casaco largo demais
estou no país desta tarde estudei
na escola do enfado
você dobra a tarde como as mangas
da sua camisa branca
você desdobra a tarde como um guardanapo
lançado ao colo
você conhece os modos no que se refere às tardes
você sabe usar
os talheres da tarde
estou desconfortável no meu nome estou
na antessala do amor estou na estação
da espera queria distrair a morte
você conhece muitas coisas você sabe falar

sobre as coisas como esses bichos que conhecem
desde sempre as rotas ancestrais
como os pássaros que trazem impressos no corpo
os mapas migratórios você conhece a língua do amor
que eu soletro tão mal (Marques, 2015, p. 67).

Para os versos “como os pássaros que trazem impressos no corpo/ os mapas migratórios você conhece a língua do amor/que eu soletro tão mal” convergem o corpo, a linguagem e o erótico que trouxe o poema até aqui. Afinal, encontro, café, cinema, música, os usos daquilo que se leva à boca, roupa pra ser tirada do corpo na antessala do amor – que é tudo isso senão o Eros relacional? Desde O banquete platônico que Eros é muitas coisas: mito filosófico, atração de um corpo por outro corpo, diálogo entre homens, encontro radical entre iguais, impulso para além do óbvio e também para além do corpo, para aquilo que é ideal. Corpo e o que não é corpo, mas nele está contido. “O Eros de Platão liberta. O erotismo discursivo de Platão acontece na travessia dialética do corpo verbal” (Schüler, 2014, p. 11). Com alguma tranquilidade, pode-se afirmar que Marques também faz o registro desse corpo verbal, mas pela via herege da poesia, com um erotismo poético que coloca em cena as ideias e os sentidos do que me impulsiona, do que me move e comove, do que compreendo como belo.

Eros “preside a arte de escrever. Leva a escrever diante de amores perdidos. A perda leva a escrever [...]. Diante da perda, Eros se encarna em discurso e gesto. Inflama corpos, sorrisos, palavras, enganos. A palavra erótica seduz, protela, apara o choque dos corpos, rasga veredas (Schüler, 2014, p. 12). Eros é caminho, ou seja, é método. Erótico é o modo como me envolvo com outro e desenvolvo uma relação e à medida que permito – e consigo – que essa seja uma relação de linguagem dá a medida da linguagem dessa relação. É Eros que elabora em nós nossa sensibilidade, nossas experiências e que vai explicar nossos impulsos quando desejamos compreender o que se passa com a nossa condição, com uma situação que experimentamos e também pelo próprio conhecimento, que deseja saber mais, amar mais, estabelecer uma relação erótica com a vida a partir das relações que temos com quem amamos ou podemos amar.

Ao se pensar o corpo, deve-se levar em conta, também, as ações que desse corpo advém. O modo como dele nos utilizamos para nos fazer presentes. Em termos de presença, o beijo se apresenta como ele demarcador de espaços, afetos, sentidos. É com esse movimento de proximidade e, às vezes, distanciamento, que somos levados a pensar “O beijo” marquesiano. O corpo-beijo-memória criado ao longo do (tempo) próprio corpo do poema. Ele, que é uma das ações mais elementares acionados pelos corpo, é capaz de ser esquecido, (re)aquecido e transmutado. É esse beijo que, aqui, é pensado como uma “palavra inventada pelos poetas como rima para “desejo”. Suspostamente significa, de modo geral, algum tipo de rito ou cerimônia próprio para que as pessoas se conheçam melhor” (Ambrose, 2018, p. 43). É esse beijo-palavra, presento nos (des)encontros, que se forma com um aparente conjunto de regras, mas que não as segue, porque não obedece às fronteiras das próprias leis, das leis dos homens, transgressor, independente, que é pensado, sentido, saboreado:

Ao me beijar
esqueceu uma palavra em minha boca
Devo guardá-la
embaixo da língua?
engoli-la como um comprimido
a seco?
mordê-la até sentir
seu gosto de fruta
estrangeira, especiaria, álcool
duvidoso?
devolvê-la
num beijo
a ele?
a outro?
É pequena e dura
mais salgada que doce
e amarga um pouco
no fim (Marques, 2015, p. 96)

O fim é mesmo um pouco amargo, afinal, é a vida em contraste que provoca o que é doce – pode ser uma lembrança, pode ser o poe-

ma, pode ser o agora. Afinal, é o que temos. O agora. Chances, desejos, escolhas, decisões. É o pacto do corpo com o agora que reverbera a vontade de vida. Dentro do beijo, a palavra beijo. Dentro da boca, o beijo é palavra. Alguns poemas são tão intensos quanto os melhores beijos. É nessa perspectiva que Marques estabelece um corpo-a-corpo com a palavra erótica de maneira plural e particular – distanciando-se um pouco do que chamam comumente de literatura erótica, porém, aproximando-se bastante dos prazeres que Eros concede. Um desses prazeres, de sensação e gosto bem específicos, é o de pensar a própria condição e de poder criar diante da própria finitude, seja a finitude do corpo, material e não ideal, seja o fim de algo que certamente se encontra no corpo, que trazia vida ao corpo, o fim do próprio Eros:

Há estes dias em que pressentimos na casa
a ruína da casa
e no corpo
a morte do corpo
e no amor
o fim do amor
estes dias
em que tomar o ônibus é no entanto perdê-lo
e chegar a tempo é já chegar demasiado tarde
não são coisas que se expliquem
apenas são dias em que de repente sabemos
o que sempre soubemos e todos sabem
que a madeira é apenas o que vem logo antes
da cinza
e por mais vidas que tenha
cada gato
é o cadáver de um gato (Marques, 2015, p. 72).

No poema acima, também sem título, a palavra erótica se envolve com a perda, mas sem se perder: é como amar perdidamente. É quando a crueza da realidade precisa ser salgada com o sal de nossas lágrimas. Ou quando você tem alguém, mas não tem amparo. Quando não há mais relação, mesmo que ainda haja. E os sentimentos cessam sem jamais cessar.

REFERÊNCIAS

- Ambrose, Bierce. **Dicionário do diabo**. Trad. Rogerio W. Galindo. São Paulo: Editora Carambaia, 2018.
- Alexandrian, Sarane. **História da literatura erótica**. Trad. Ana Maria Scherer, José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Bataille, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- Foucault, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.
- Marques, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Platão. **O banquete**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- Prado, Adélia. **O pelicano**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- Schüler, Donaldo. “Na caverna”. In: Platão. **O Banquete**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

A MULHER *FLÂNEUSE* NAS CRÔNICAS DE ENEIDA DE MORAES

THAÍS FERNANDES VELLOSO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

INTRODUÇÃO

O conceito de *flâneur* na literatura sempre esteve relacionado ao homem, de modo que até mesmo a palavra para designar esse sujeito foi empregada durante muito tempo no masculino. No livro *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*, publicado pela primeira vez em 2016, mas, no Brasil, apenas em 2022, Lauren Elkin disserta sobre a figura feminina que vagueia a esmo pelas cidades. Para isso, conta sua própria experiência e traça um percurso dialógico com outras escritoras e artistas que também vivenciaram as mesmas cidades, a exemplo de Virginia Woolf e Joan Didion.

Com base na publicação de Lauren Elkin, interessa-nos questionar o privilégio masculino referente ao tema da *flânerie* na literatura e, ao mesmo tempo, investigar como esse ato ocorre no contexto da autoria feminina brasileira, tendo como *corpus* três crônicas de Eneida de Moraes. Nesse sentido, a análise de crônicas de uma autora do Norte e distante do cânone literário brasileiro é uma forma de tentar contribuir para os estudos relacionados à literatura de autoria feminina e colaborar para a redução do que a professora e pesquisadora Constância Lima Duarte denominou “memoricídio” – apagamento proposital de mulheres ao longo da história – em seu *Memorial do memoricídio*.

A partir dessa proposta, o trabalho inicia com a definição do *flâneur* benjaminiano – “A rua transforma-se na casa do *flâneur*. (...) Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais

tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês;” (BENJAMIN, 1994 [1969], p. 39) – e alude ao de Poe, baseado na leitura de seu conto “O homem da multidão”, para estabelecer uma comparação com a mulher *flâneuse* das crônicas de Eneida.

Sabe-se que o *flâneur* e a *flâneuse* se aproximam pelo gosto de estarem inseridos na multidão, porém também é verdade que gêneros distintos recebem tratamento diferente na sociedade, a exemplo do que constata a própria Lauren Elkin: “Não era ingênua a ponto de idealizar a cidade como um lugar de acesso e possibilidades iguais para todos” (ELKIN, 2022, p. 51). É à *flâneuserie*, portanto, que esta pesquisa se dedica.

O FLÂNEUR, A FLÂNEUSE

Baseado na obra poética de Charles Baudelaire, Walter Benjamin descreve o *flâneur* como um espectador urbano moderno. As ruas constituem o espaço por excelência do *flâneur*, de modo que o autor define “a rua como *intérieure*” (BENJAMIN, 2009, p. 462) – por reunir os elementos que formam esse personagem. Por explorar a rua como espaço associado ao movimento e à multidão, o conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, nos permite observar tais aspectos.

No conto, o narrador se comporta como observador estático, alguém que repara e acompanha de longe o que se passa na rua: “Renunciei, afinal, a todo interesse pelas coisas de dentro do hotel e fique absorto na contemplação da cena lá fora”. Nesse sentido, a própria palavra “cena” se coaduna à ideia de espectador, de personagem com viés de figurante, alheio ao movimento da cidade onde se encontra.

Em outro momento, entretanto, há um deslocamento, o que implica o abandono dessa posição estática, uma vez que a personagem anda atrás da outra, identificada como “um velho decrepito, de uns sessenta e cinco, setenta anos de idade”:

Me veio então um ardente desejo de não perder o homem de vista — de saber mais sobre ele. Vestindo precipitadamente um sobretudo e apanhando meu chapéu e minha bengala, me dirigi para a rua e abri caminho pela multidão na direção que eu o vira tomar; pois ele já tinha sumido. Com alguma dificuldade finalmente o avistei, me aproximei e o segui de perto, mas cautelosamente, de modo a não chamar sua atenção.

Fonte: **Mulemba**. RiodeJaneiro: UFRJ | Volume 13 | Número 24 | p.230-240 | jan.-jun. 2021. ISSN: 2176-381X. disponível em: doi.org/10.35520/mulemba.2021.v13n24a46261

Na medida em que o homem da multidão busca não despertar atenção, bem como não se identifica ou se descreve – diferentemente do que faz com aqueles que vê –, a narrativa aborda a capacidade de ele se perder no meio de tantas pessoas e não ser descoberto. Não à toa, o início do conto aponta para essa ilegibilidade: “Foi muito bem dito, a respeito de um certo livro alemão, que ‘*er lasst sich nicht lesen*’ – ele não se deixa ler. Há certos segredos que não se deixam contar”.

Além disso, o final da narrativa retoma esse conceito ligado ao poder de se camuflar, de não ser notado: “‘Este velho’, eu disse afinal, ‘é o modelo e o gênio do crime profundo. Ele se nega a ficar sozinho. Ele é o homem da multidão’. Considera-se ‘gênio do crime’, afinal, aquele que não se esconde e, ao mesmo tempo, não é encontrado, transitando livremente sem ser flagrado.

Como exemplifica o conto de Poe, andar pela cidade sempre foi um privilégio masculino, ratificado na literatura pela figura do *flâneur*. A respeito do termo, explica Lauren Elkin:

Do verbo francês *flâner*, o *flâneur*, “aquele que vagueia a esmo”, nasceu na primeira metade do século 19, nas passagens de Paris recobertas de aço e vidro. [...] Figura de privilégio e ócio masculino, com tempo e dinheiro e nenhuma responsabilidade imediata que demande sua atenção, o *flâneur* entende a cidade como poucos, pois memorizou-a com os pés. Cada esquina, cada viela, cada escada é capaz de mergulhá-lo numa *réverie*, um devaneio. (ELKIN, 2022, p. 13)

No livro *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*, a autora disserta sobre a figura feminina que transita, “que vagueia a esmo” pelas cidades, relatando a descoberta de si mesma como “flâneuse”:

De algum jeito, por acaso, aprendi que toda aquela andança, intensamente sentida, sempre levada a anotar o que via e sentia nos cadernos de capa mole que comprava na livraria Gibert Jeune de Saint-Michel – tudo isso que fazia instintivamente, outros já haviam feito tantas vezes que já existia até um termo. Eu era *flâneur*.

Ou melhor – como boa aluna de francês, converti o substantivo masculino em substantivo feminino: *flâneuse*. (ELKIN, 2022, p. 17)

Como o próprio subtítulo evidencia, o livro de Lauren Elkin explora a experiência urbana em cinco países diferentes, não havendo entre eles o Brasil. Por isso, a leitura das crônicas de Eneida revelam outro contexto, referente à mulher brasileira que transita por diferentes cidades de seu país e, comportando-se como observadora mas também interagindo com o movimento desses lugares, publica o que vê, sente e vive.

Lauren Elkin aponta que “a mulher na rua é uma figura instável”: “ela é uma *flâneuse* despreocupada ou o objeto do olhar masculino?” (ELKIN, 2022, p. 318). Como evidencia a imagem que ilustra a capa de seu livro – *American Girl in Italy*, de Ruth Orkin, 1951 –, com frequência a mulher é vítima de assédio. Entretanto, o texto também salienta que uma imagem como essa pode marcar independência e inspiração feminina, consistindo “em brincar com os códigos, com as roupas, com os comportamentos que se esperavam de uma mulher” (ELKIN, 2022, p. 318).

Ainda que o termo “*flâneuse*” não tivesse sido empregado nos estudos literários, e mesmo com todas as restrições impostas ou subentendidas ao gênero feminino, pode-se perceber que as mulheres estiveram na rua, no espaço público, não só por motivos alheios a elas, mas, sim, por vontade de andar pela cidade, de ocupar esse lugar e de, tal qual “o homem da multidão”, passar despercebida no meio de todos.

Eneida de Moraes, nesse sentido, é uma cronista que de certa forma conquista esse espaço ao vivenciar as cidades, especificamente, como veremos, Recife, Belém do Pará e Rio de Janeiro. É possível perceber em suas crônicas, a exemplo das citações da próxima seção, “o relato sensível das formas de ver a cidade” (GOMES, 2008, p. 24) e a experiência referente à modernidade urbana do século XX. É certo que “as mulheres ainda não podem andar na cidade como andam os homens” (ELKIN, 2022, p. 319), mas fazer isso é combater essa exclusão.

ENEIDA, UMA *FLÂNEUSE* EM CIDADES BRASILEIRAS

A partir da discussão dos conceitos de *flâneur* e *flâneuse*, selecionamos três crônicas para investigar a cronista Eneida como *flâneuse*: “Dos Igarapés ao Capibaribe”, “Na beira do abismo, samba”, ambas do livro *Cão da madrugada*, e “Banho de cheiro”, que está no livro *Aruanda* e, com alterações, também no *Banho de cheiro*. Cada uma delas se relaciona com uma cidade diferente.

RECIFE

Na crônica “Dos Igarapés ao Capibaribe”, a cronista conta uma viagem feita de Belém, sua terra natal, a Recife, uma cidade que não conhecia tanto. O texto inicia com as impressões de Eneida acerca do que via: “O aeroporto prometia uma cidade civilizada, grande e bela” (1955, p. 41).

Posteriormente, Eneida comenta o estranhamento de se sentir turista, o que para ela era uma novidade desagradável. Ao falar sobre isso, sua justificativa evidencia o gosto e o prazer de fazer parte da multidão – uma multidão, vale registrar, que lhe atribuísse o sentido de pertencimento. Desse modo, ao mesmo tempo que conhece uma cidade e por ela transita, evoca outra, deixando explícita, nesse processo, sua identificação com a figura da *flâneuse*: “Não gosto de ser turista. Gosto de misturar-me às gentes, passar despercebida, confundir-me às multidões, ser tão igual a todo mundo que todo mundo seja capaz de me dar bom dia” (1955, p. 41).

O fato de todo mundo ser capaz de lhe dar bom dia tem a ver com a experiência de misturar-se aos demais, de camuflar-se, de não ser notada. Importa pontuar que ela deseja receber “bom dia” não por ser reconhecida por alguém, mas por ser confundida com outras, que se transformam em iguais:

– Você não é a Emília?

Não sou a Emília, nem Miquelina, nem a Rosa, nem nenhuma das pessoas com quem pareço. Um dia, numa rua de Copacabana, ouvi uma voz cansada, esbaforida, atrás de mim, chamando e chamando. Tinha a certeza que aquele nome, dito aos berros, não era o meu, mas parei.

– Ah! desculpe. Corri todo este quarteirão atrás da senhora, pensando que era uma de minhas amigas que acaba de chegar do Sul. Desculpe...

Sou do Norte e por que não parecer com gente do Sul?

[...]

Essa falta de definição física é agradável. (1955, p. 42)

Portanto, passar despercebida, transitando nas ruas sem a identificação de uma característica que a particularize – “Não gosto de ser turista.” (p. 41) –, é ser livre, tal qual um *flâneur*, tal qual uma *flâneuse*. Ao vivenciar a cidade dessa forma, a cronista nos apresenta o tal “relato sensível das formas de ver a cidade”, como exemplifica o que escreve sobre o Recife:

Não esquecerei jamais a cidade de Recife; se nunca mais lá voltar, vou revê-la sempre como no ano de 1950. Praias e gentes, monumentos, igrejas, ruas cortadas a canivete, as pontes, o Capibaribe correndo silenciosamente. Boa Viagem e os coqueirais, Olinda subindo morros, aqui é a rua da Aurora, Beberibe, mistura do Recife Colônia, Império, República, Recife de hoje com suas avenidas ultramodernas e seus parques cobertos de flores, a agitação das ruas, aquela gente que dá sempre a impressão de estar partindo, tão apressada anda, aquele ar de trabalho, luta, trabalha-se, luta-se, as vozes cantantes dos pregões enchendo as ruas, as paredes cheias de palavras escritas a piche, desejos e necessidades do povo em letras pretas sobre muros de cores, tudo que Recife deu para a alegria de meus olhos e sentimentos, nunca mais esquecerei. (1955, p. 42)

RIO DE JANEIRO

Na mesma obra, *Cão da madrugada*, a autora aborda a cidade do Rio de Janeiro, na qual passou a morar definitivamente na década de 1930. Profundamente envolvida com o Carnaval carioca, Eneida foi fundadora de baile carnavalesco, jurada dos desfiles das Escolas de Samba cariocas, autora do primeiro livro sobre a festa (*História do Carnaval carioca*, 1959) e tema de enredo. Na crônica “Na beira do abismo, samba”, ela alude a essa cidade marcada pela folia.

Sua experiência como *flâneuse* nas ruas do Rio permite-lhe registrar como se encontra esse espaço urbano em período de Carnaval:

“O ruído dos tamborins e dos pandeiros está ficando cada dia mais forte: encontramos já nas ruas, bonés e camisas listradas marcando corpos cansados de uma noite que passou prefaciando noites e dias que vão vir. É fevereiro: o cheiro do éter começou a se fazer sentir; algumas serpentinhas precoces se embalam nos fios elétricos das ruas; pode-se achar cabeças e pedaços de chão salpicados de confete.” (1955, p. 145)

A cidade se prepara para a folia, e Eneida não fica alheia a isso. Sentindo o cheiro do éter, observa o movimento urbano que define também o comportamento das pessoas: “Que importa que choremos nossas mágoas de povo?”, pergunta na mesma crônica. Embora à beira do abismo – expressão aqui representada por problemas sociais, por exemplo –, os cariocas nesse momento se dedicam à alegria, embalados pelo subversivo (por ser também forma de protesto) samba do Carnaval.

Esse envolvimento da autora com as culturas locais, do qual a referida crônica é um exemplo, fica ainda mais evidente quando fala de sua terra natal, como observaremos a seguir.

BELÉM DO PARÁ

Em *Banho de cheiro*, Eneida recupera uma crônica publicada na obra *Aruanda* e, com algumas alterações, faz da crônica homônima “Banho de cheiro” a apresentação desse seu terceiro livro que reúne textos do

gênero. A obra é dedicada à mãe da autora: “Para a minha cidade, na sua pessoa física, que – para mim – é minha mãe” (1997, p. 195).

Essa dedicatória já permite perceber como a relação de Eneida com sua cidade natal é extremamente moldada pelo afeto, a ponto de relacionar a imagem da cidade com a figura materna. Isso é confirmado no final da página, quando menciona a filha, fato que nos leva a pensar em uma linhagem feminina que engloba não só avó, filha e neta, mas também a cidade: “Para a cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará, este livro. Também para Léa, minha filha. Precisarei falar de amor?” (1997, p. 195).

Nessa crônica a autora expressa seu amor à cidade natal por meio de uma prática bastante característica do local, que é o banho de cheiro, culturalmente associado ao dia de São João, e testemunha o que ocorre por estar no espaço da rua:

Vi amanhecer festiva a minha cidade, em 23 de junho. Homens corriam, carregando à cabeça tabuleiros cheios de ervas próprias para o banho da felicidade. Seus pregões embalavam as mangueiras que arborizam as praças e as ruas de Belém, caindo como promessas no coração das curibocas [...].

Portas e janelas se abriam. Os homens paravam de casa em casa, desciam os tabuleiros; ervas, raspas, folhas, pedacinhos de madeira passavam de suas mãos às da compradoras. (1997, p. 197)

Em seguida, a autora recorda uma pessoa significativa da cidade, uma mulher chamada Sabá:

Estou a revê-la como sempre, num trecho do Mercado de Belém, bem próximo ao Ver-o-Peso, sentada num banquinho, tão cheirosa na sua roupa clarinha de limpeza, nos cabelos jasmims bogaris, rodeada de um mundo vegetal, cercada de tabuleiros com folhas, raízes, madeiras. Chamava-se Sabá e foi uma das pessoas mais amadas de minha infância e mocidade. Contava-me estórias maravilhosas dos vegetais de quem era íntima. Sabá, cabocla paraense vendendo banhos de felicidade. (1997, p. 198)

Por ser uma mulher que vivencia sua cidade e registra o que observa e o que conversa – cabe registrar que nessa mesma crônica há diálogo dela com Sabá –, Eneida caracteriza Belém do Pará com base nesse dinamismo. Assim, a relação da cronista com a cidade está atrelada à metáfora de Italo Calvino, elucidada por Renato Cordeiro Gomes, sobre o cristal e a chama: “O cristal conota a definição geométrica, que é solidez: transparência revelando uma forma: exatidão. A chama conota vivência, que é efêmera: pulsão forjando uma forma: fluidez” (2008, 42).

Compreendendo que a imagem do cristal remete a uma descrição física, fixa e fria, enquanto a da chama se refere à vivência, à experiência, ao que emociona e comove, o olhar de Eneida para a(s) cidade(s) – como confirmam as publicações selecionadas neste trabalho – revela a presença da chama, mesmo porque sua exclusão implicaria a anulação da cidade. Diante dessa perspectiva, fica nítido que a crônica da autora expressa não um olhar objetivo para local, ou ainda o uso desse mesmo espaço como mero cenário, mas, sim, uma abordagem subjetiva, proveniente das impressões de uma *flâneuse* que interage com o espaço urbano.

Em *Todas as cidades, a cidade*, Renato Cordeiro Gomes explica que as identidades das cidades são de certo modo formadas pela subjetividade de um coletivo que, conhecendo a cidade, é capaz de descrevê-la também com base na cultura de seu povo, isto é, para além de seu aspecto físico, estático:

Cidades vão sendo descritas através da memória, dos desejos, dos símbolos, das trocas, dos nomes... num jogo de substituições infinitas. De início, por objetos – prédios, ruas, cúpulas, muralhas, torres... –, e por lendas, conversas, falas... que vão formando uma espécie de catálogo de coisas vitais ou ouvidas: um catálogo de emblemas. (GOMES, 2008, p. 52)

As crônicas de Eneida podem ser entendidas, então, como um catálogo de emblemas das cidades que ela vivencia, revelando, ao mesmo tempo, o protagonismo da mulher em relação à temática da

flânerie. Por meio do que observa ao andar nas ruas e do gosto por se misturar à multidão, Eneida provoca o questionamento acerca do privilégio masculino de dominar e narrar a cidade, nos convidando a refletir sobre a figura da *flâneuse* na literatura brasileira.

CONCLUSÃO

Conforme discutido na abordagem deste trabalho, foi possível perceber na crônica de Eneida um protagonismo feminino no século XX em relação à experiência urbana na literatura, fato que questiona o privilégio masculino atrelado à *flânerie*. Dessa forma, a autora é um bom exemplo de que a experiência urbana é também uma maneira de transgredir padrões estabelecidos, afinal “uma *flânerie* feminina – uma *flâneuserie* – não se limita a mudar o modo de nos mover no espaço, mas intervém na organização do próprio espaço” (ELKIN, 2022, p. 320).

As três crônicas selecionadas para este trabalho constituem uma amostra da cronista Eneida no que se refere à relação entre literatura e experiência urbana, com foco em investigar a figura feminina como *flâneuse*. Tendo em vista que seu livro *Banho de cheiro* é dedicado a sua cidade natal e a sua mãe, por ela considerada a cidade em pessoa física, esse aspecto é muito relevante na obra de Eneida. Assim, esperamos que esta pesquisa possa expandir um pouco mais o interesse por suas publicações e também colaborar para as investigações a respeito de questões de gênero na literatura.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**. Tradução de João Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 33-65.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ELKIN, Lauren. **Flâneuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.
- ENEIDA. **Cão da madrugada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1955.
- ENEIDA. **Aruanda & Banho de cheiro**. Ed. especial. Belém: Cejup/ Secult, 1977.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- POE, Edgar Allan. O homem da multidão. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2020147/mod_resource/content/1/homem_multidao.pdf. Acesso em 15 out. 2023.
- SANTOS, Eunice Ferreira dos. **Eneida: memória e militância política**. Belém: GEPEM, 2009.

A JAULA VIROU PASSÁRO: LIBERDADE E RESISTÊNCIA NA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

ANDERSON NEGRETTI RIOS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

O FEMININO PROIBIDO

A poesia permite a transcrição de sentimentos amplos, subjetivos e psicanalíticos, que representam ou derramam, no texto, medos, sonhos, traumas e vontades. E, assim como nos romances, contos e novelas, na poesia, as mulheres lutaram muito para abarcar seu espaço. Na literatura e nas lutas feministas, o gozo, prazer e desejo foram e ainda são objetos de opressão masculina. Poetisas como Clarice Lispector ou filósofas como Simone De Beauvoir adentraram em pontos da psique feminina antes não estudados, analisados ou escritos, mas sempre com um limite, campos da filosofia e sexualidade eram, majoritariamente, de vozes masculinas. Uma mulher não poderia refletir sobre sua existência, seu corpo, sua posição ou ser mulher. Em “O Segundo Sexo”, Beauvoir aponta que:

“O ‘destino anatômico’ do homem é profundamente diferente do da mulher. Não é menos diferente a situação moral e social. A civilização destinou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou abertamente menos ao homem o direito de satisfazer os seus desejos sexuais, ao passo que a mulher é confinada no casamento: para ela, o ato carnal, não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, queda, derrota, fraqueza; ela tem o dever de defender sua virtude e sua honra; se “cede”, se “cai”, suscita o desprezo; ao passo que até na censura que se infringe ao seu vencedor há admiração.” (Beauvoir, 2009, p. 843)

E nada é mais revolucionário do que fugir dos padrões de sua época, de ser na poesia, ter em sua subjetividade abrigo e arma. Nesse sentido, a poesia traz consigo a capacidade de ser código, decifrável por alguns, indecifrável por muitos, sentida bruscamente por esses, sensivelmente brutal para aquelas. Pode abraçar, camuflar e reivindicar sentimentos que para muitos são desconhecidos. Além das reflexões filosóficas e de proporcionar sentimentos que a sociedade não considera que a mulher seja capaz de possuir. Com isso, alguns poetas ganharam o apelido de “malditos”, como é o caso de Gregório de Matos Guerra, apenas por evidenciar em seus textos pensamentos e provocações que saem fora da curva do que se espera de seus pensamentos e reflexões.

A poetisa argentina Alejandra Pizarnik, que, além de pensadora, adentrava em campos do inconsciente, do profano, do suicídio e do sexual, era mais “maldita” ainda do que os homens que exploravam esses temas. Ela era uma mulher. Durante milênios, a visão do sujeito feminino foi limitada apenas àquela que é geradora de vida. Subjugadas, as mulheres que escreviam optavam por suprimir seus pensamentos, e quando escreviam, escondiam esses documentos ou publicavam com pseudônimos masculinos.

Temas adversos como a pulsão de vida e morte, os desejos sexuais, demasiadamente humanos, que penduravam na poetisa, eram marcados principalmente quando lemos os diferentes livros da autora, que trazem diferentes sentimentos: ora viver demasiadamente, ora morrer inevitavelmente. Diante desses aspectos, na narrativa de Pizarnik, uma poetisa incompreendida, julgada e proibida por muitos, que oscilava entre viver ao máximo e tendências suicidas, surge a necessidade de analisar alguns de seus poemas para procurar os aspectos de sua vida e seus sintomas transcritos e depositados em seus poemas, que sugerem ser sintomas desses pensamentos considerados proibidos e que a ajudaram ou a fizeram tirar sua vida.

Alejandra Pizarnik é por muitos, principalmente homens, chamada de poetisa maldita e construiu, através de sua poesia íntima e revolucionária, um ato de situar-se e expressar-se, o que na sociedade patriarcal e misógina era considerado como proibido, maldito: o desejo e grito feminino ao livre pensar e livre prazer, ou do próprio existencialista, com o ato de tirar a própria vida.

Argentina, filha de pais judeus, nascida em Buenos Aires, tinha na poesia o divã de sua genialidade. Amiga e próxima de nomes da poesia latina e mundial, como Cortázar e também Octavio Paz, a quem ela dedicou o “Prólogo” de “Árvore de Diana”. Em sua poesia, Alejandra Pizarnik construiu pontes, que recalavam seus sintomas, medos, que, para muitos, eram proibidos. Uma mulher com o pensar moderno, a sexualidade pulsante e um olhar atento e sensível aos detalhes íntimos e humanos que - até sua morte prematura em 1972, aos 36 anos, por overdose de remédios para dormir, em sua terceira tentativa de suicídio - transcreveu, com a sensibilidade, aquilo que para uma sociedade que ainda engatinhava para a liberdade feminina, era considerado proibido. Tinha amores femininos e queria sempre a totalidade, dizia: “afirmó que no tiene Prejuicios sexuales pero que el acto de amor ‘tiene que ser una totalidad.” (Pizarnik, 2013, p. 753).) “No es por Prejuicios sino porque creo que el amor debe ser un acto total, una entrega absoluta” (Pizarnik, 2013, p. 1409). Essa busca ia contra o padrão nesses e em outras questões, como o ato de seguir contra a prescrição do feminino, calcado pela sociedade patriarcal; nadava contra a correnteza. Ainda internalizava suas frustrações com o corpo, sintomatizadas em seus escritos, da acne e do sobrepeso, da sensação de preferência da família por sua irmã, que, diferente dela, tinha o desejo de se casar e ter filhos. Tudo isso a incomodava, como apontou em seus diários: “¿Por que não me ubico em um lugarcito tranquilo e me caso e tenho filhos e vou ao cinema, a uma confeitaria, ao teatro? ¿Por que não aceito essa realida-

de? ¿Por que sufro e me martirizo com os espectros de minha fantasia?” (Pizarnik, 2003, p. 111). Mas o que ela mais internalizou foi a obesidade; segundo ela, traumas com aparência e obesidade, segundo ela sua “aversión a la obesidad, es profundísima. La obesidad me parece una mentira, algo retorcido y triste, como pegar a un niño por un placer sádico. Hay algo obsceno en ella. Oh y tengo tanto miedo de engordar.” (Pizarnik, 2013, p. 356).

A poesia de Alejandra Pizarnik trazia ainda algo que poderia ser considerado mais proibido, mais do que a morte: o sexo e o suicídio. Temas que permanecem tabu ainda hoje e que ainda causam estranhamento quando escritos por uma mulher. Em um de seus poemas, a poetisa diz: “¿Cómo no me suicido frente a un espejo y desaparezco para reaparecer en el mar donde un gran barco esperaría con las luces encendidas?” (Pizarnik, 2016, n.p).

O suicídio e o sexo aparecem constantemente em seus textos, o retorno à pulsão de morte ou à pulsão sexual lhe fazia ser diferentes pessoas, uma nos poemas, outra nos diários, nas orgias, na bissexualidade ou na poesia em que tudo se misturava. Como cita em seu diário, em 1962:

Tú no deseas nada, si bien esto no es verdad. Desearías morir. No mueres porque el sexo te importa todavía: sufrir voluptuosamente, sufrir com um lujo inigualado, ser golpeada, fustigada, ah, tu pequeño cuerpo se anima, palpa, reconoce. Orgasmo maravilloso después de un diluvio de humillaciones injurias.” (Pizarnik, 2003, p. 523).

Esse paradoxo de querer viver ao máximo ou ser suicida trazem ao fundo a questão psicanalítica da pulsão de vida e morte, em sintomas transcritos e em sua obra, que refletem em sua vida e fim. Na vida, na sexualidade, sempre a busca pelo ápice, ou tudo ou nada. Para Simone de Beauvoir (2009, p. 837),

as experiências eróticas da jovem não são um simples prolongamento de suas atividades sexuais anteriores; têm muitas vezes um caráter imprevisto e brutal; constituem sempre um acontecimento novo que cria uma ruptura com o passado. Em certos casos, a crise tem solução fácil, mas há conjecturas trágicas em que ela só pode ser liquidada com o suicídio ou a loucura.

Toda essa explosão de sentimentos era Alejandra; ela queria mais, fez faculdade de filosofia, mudou-se para Paris, buscando encontrar algo que tirasse seus pensamentos suicidas, algo mais, o ápice, a *petite mort*.

LA PETITE MORT

O orgasmo, que durante séculos foi quase desconhecido, ignorado e, quando conhecido, mistificado e demonizado, é uma das experiências mais profundas e sublimes do sujeito feminino, é a busca pelo ápice, pelo desejo finito em que a pulsão de vida e morte entram em contraste, o corpo feminino em orgasmo. Todavia, aí se firma um dos paradoxos, que adentram nos prelúdios de sua vida, da bissexualidade e o suicídio.

De modo que he dicho bondad consciente de manipular un término cuyo destino no ha sido vivido suficientemente, así como deseo o amor, par ex. Yo soy de las que lloran releiendo a Dostoievski pero eso no es bondad sino, acaso, enfermedad. Cuando los chicos gritan vivas a Aliosha después del entierro del tisiquito ahí me hubieras visto deshecha en un llanto glorioso como un orgasmo. Pero hay algo raro. Por una parte me atrae referirme a mí como a una personita cruel y adorable y por la otra me horroriza el juego de querer ser otra. No hay nada que hacerle, por otra parte, pues la que soy jamás deseeará la muerte de nadie y si puedo ayudar lo hago sin discriminar, porque es así y se acabó. Yo le temo a la bondad y temo saber que soy buena. Ignoro por qué pero creo que si me acepto buena desaparecería el horizonte del suicidio puesto que suicidarse quiere decir, como dijo Jarry, matar a todos y chau. 'Entonces mataré a todo el mundo y me iré.' Pienso en Iván Karamazov. Él sí que era bueno. . (Pizarnik, 2003, p. 567)

Seu fim trágico, tomando remédios para dormir, seu sotaque diferente ao falar por ter aprendido duas línguas em casa, ou problemas de aceitação com sua aparência quando jovem, todas essas questões são moldadas pelo sujeito, por vezes causadas pelas inter-relações, e formam traumas e medos que levam gerações para superar, como aponta Beauvoir (2009, p. 916):

A mulher é um existente a quem se pede que se faça objeto; enquanto sujeito, ela tem uma sensualidade agressiva que não se satisfaz com o corpo masculino: daí nascem os conflitos que seu erotismo deve superar. Consideram normal o sistema que, entregando-a como presa a um homem, lhe restitui a soberania, colocando em seus braços um filho; mas esse 'naturalismo' é comandado por um interesse social mais ou menos bem compreendido. A própria heterossexualidade permite outras soluções. A homossexualidade da mulher é uma tentativa, entre outras, de conciliar sua autonomia com a passividade de sua carne.

O seu inconsciente invade sua poesia. Da infância, como um pássaro acariciado, seja simbolismo da inocência e pureza ou da retirada da mesma por mãos maldosas. Em cada sintoma despejado em seus textos, há inúmeras repetições que podem ser apontadas, em cada poema, os gritos sussurrados, ditos a amigos, nas correspondências com seu psicanalista, em suas obras, se notam os possíveis sintomas de um passado em que houve traumas, medos e abusos.

OS PRESSÁGIOS SUICIDAS

Essas dualidades são intrínsecas, contudo, seu desejo era a pulsão de morte, os remédios para dormir e a busca pelos orgasmos, Paris, longe e aquém de Buenos Aires, uma nova vida, com novas sensações, que ao fim ainda não a satisfiz. Apesar de tantas advertências, 'a mulher sempre quis ser ou fazer-se bela' (Priori, 2000, p.29), e a sociedade impõe e pode ter imposto sobre ela, não apenas os dogmas de casamento e filhos, mas também uma prisão à sua sexualidade pulsante, seus desejos ardentes, ou sua simples vontade de ser livre, não casar, não ter filhos,

ter orgasmos. Essa prisão metafórica sempre permeia seus poemas, de sintomas que se repetem e voltam. Em poema escrito para León Ostrov , seu psicanalista, ela diz:

Recuerdo mi niñez cuando yo era una anciana Las flores morían
en mis manos porque la danza salvaje de la alegría les destruía el
corazón Recuerdo las negras mañanas de sol cuando era niña es
decir ayer es decir hace siglos, Señor, La jaula se ha vuelto pájaro y
ha devorado mis esperanzas, Señor, La jaula se ha vuelto pájaro
(Pizarnik, 2016, n.p)

Para ela, a escrita era um divã. E lá se repetiam os prelúdios de seu suicídio, sintoma repetido e instaurado com seu fim trágico. Essa jaula, muito repetida em seus textos, ou o aprisionamento entram em paralelo à infância com medo luminoso, um pássaro inocente que foi acariciado, e esse perfume retorna, nesse e em outros poemas, às vezes como metáfora de jaula, às vezes algo que ficou guardado, recalcado como um sintoma. Em um de seus poemas, de nome Amantes, ela escreve:

Amantes

Yo no sé de la infancia;
más que un miedo luminoso;
y una mano que me arrastra;
a mi otra orilla;

Mi infancia y su perfume;
a pájaro acariciado.

(Pizarnik, 2016, N.p)

Segundo a psicóloga Maud Mannoni, é na infância que a mente do sujeito começa a se moldar, e lá é feita sua representação. Nos primeiros anos é onde inúmeros traumas podem ficar recalcados, medos, bullying e possíveis abusos: lá pode ter sido abusada, talvez não sexualmente, talvez psicologicamente, por sua aparência, por ser uma menina com sotaque e atitudes diferentes (Mannoni, 1971, p. 9).

E a Morte, escrita e depositada em seus poemas, é de um aspecto a questionar: o que a prendeu? A sociedade a impediu de ser livre, viver os prazeres da vida ao máximo, e como uma mulher tão cheia de vida, como diziam os amigos, como era em diários, tinha tanto medo e tristeza em seus poemas, e jovem, aos 36 anos, cometeu suicídio. Na biografia escrita por Piña, ou em seus diários e correspondências, essas objeções ficam evidentes. Questões que a tornaram noturna, e adicta a anfetaminas perigosas como Seconal.

Embora, seria apenas por uma questão estética a obsessão por gordo, ou nessa batalha, é a marca mais patente de seu interesse em outro sexo e a chave para seu desejo frustrado de ser desejada? Já o dissemos várias vezes: Pizarnik era gordinha – não gorda, apenas gordinhos e com pernas fortes – e viveu toda a adolescência morrendo de fome. Também, a partir de um certo momento em que foi ao médico com uma de suas amigas — Myriam não se lembra mais detalhes — ele se acostumou com anfetaminas; então eu iria descobrir que lhe deram uma lucidez especial para escrever e viver a noite - campo que desde a sua admissão na Faculdade foi cada vez mais seu mundo — e o dia (Piña, 2021, p. 81).

Aprisionada, impedida de voar. Proibida de dizer, impedida de sentir, de gozar, seus poemas, pequenas mortes, momentâneas, e no fim, o ápice, que talvez, para ela uma saída, ou uma liberdade. “Era azul como su mano en el instante de la muerte. Era su mano crispada, era el último orgasmo. Era su pija parada como un pájaro que está por llover, parada para recibirla a ella, la muerte, la amante (ono) Ya no sé hablar. ¿Con quién?” (Pizarnik, 2016, n.p)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desejo de atingir o ápice e as jaulas do aprisionamento, como evidenciados em seus poemas/sintomas, mostram como o suicídio foi um ato de revolta, uma decisão triste de uma sociedade patriarcal que cortou as asas da jovem Buma. Assim como o destino trágico da poe-

tisa, semelhante ao de Janis Joplin, ela era excepcionalmente humana. Seus textos podem conter sentimentos que nem ela própria compreendia, possivelmente enraizados em um passado distante, reprimidos ou desejos enterrados sob supressão. Apesar de ter muitos amigos, incluindo alguns gênios da literatura, e um amigo psicanalista que recebia seus poemas e correspondências, poucas pessoas a entendiam verdadeiramente. Talvez quem mais tenha compreendido tenha sido Pinã, que escreveu sua biografia. Em 1972, no edifício Montevideo 980, ela escreveu com um giz: “No quiero ir nada más que hasta el fondo”, e ali, naquelas paredes, permaneceu seu último verso. Além disso, milhares de mulheres em todo o mundo descobrem seus poemas e se identificam, mulheres que, assim como ela, estavam ou se sentiam enclausuradas. Na poesia, que para ela era uma forma de terapia, sentimentos que muitas mulheres podem compartilhar são expressos. Anos após sua morte, seus sintomas, poemas, diários e correspondências são lidos e traduzidos, sendo compartilhados por mulheres de todo o planeta.

REFERÊNCIAS

- Beauvoir, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- Del Priore, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**: pequena história das transformações do corpo feminino . São Paulo: Editora Senac, 2000.
- Mannoni, Maud. **A criança, sua “doença” e os outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
- Pinã, Cristina; Venti, Patricia. **Alejandra Pizarnik**, biografia de un mito. Lumen: Buenos Aires, 2021.
- Pizarnik, Alejandra. **Poesía Completa**. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.U. Barcelona, 2016. Edição kindle.
- Pizarnik, Alejandra. **Diarios**. Edición e introducción de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2003.

CASSANDRA RIOS E A CENSURA ÀS NARRATIVAS LÉSBICAS NO BRASIL

TALITA FERREIRA GOMES DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF)

INTRODUÇÃO

É notório que desde os anos 1970 há uma maior incidência de movimentações sociais de mulheres. Ainda com avanços significativos, observa-se também que é acanhada a presença das lésbicas como parte dessa nova perspectiva. Se para as mulheres heterossexuais ainda existe a violência do silenciamento, sabe-se que para as lésbicas existe uma opressão ainda maior.

Para Adrienne Rich (2012), mulheres lésbicas são muitas vezes destituídas da sua existência política pela leitura social de uma “versão” feminina do homem heterossexual. Vê-se que o silenciamento ainda existe através da ausência em fontes históricas, da irrisória existência de políticas públicas e da representação social falha, o que é refletido na literatura, objeto do presente trabalho.

Tem-se por objetivo analisar parte da produção literária de Cassandra Rios sob a ótica da crítica contemporânea feminista, que busca desconstruir a heteronormatividade dos saberes e produções científicas. Questiona-se a construção do feminino, as ideias da fixidez de gênero e, principalmente, as perspectivas limitadoras sobre as identidades sexuais.

Com romances que tinham, primordialmente, mulheres lésbicas como protagonistas, Cassandra Rios experienciou a censura da crítica literária à época da ditadura no Brasil. Segundo Trevisan (2018), o motivo alegado para isso eram os romances serem enquadrados como “pornografia”, mas o que se observa é que essa característica somente foi incômoda por serem as relações praticadas entre mulheres.

Questiona-se, portanto, os critérios para a caracterização da literatura cassandriana como pornográfica, necessitando haver análise crítica. Pretende-se comprovar que a categoria não estava incorreta pelo gênero literário em que a autora se enquadrava, mas pelas alegações e censura recebidas ligadas à sexualidade da autora.

JUSTIFICATIVAS DE RESGATE

Segundo a autora Cassandra Rios, no prefácio do seu romance “Mutreta” (1977, p. 5):

Escrever sobre homossexualismo é uma incumbência delicada e perigosa: trabalho poucas vezes aceito, aprovado ou corretamente interpretado por aqueles que se interessam pelo assunto. Trazer a público trabalhos dessa envergadura não é tarefa fácil, nem sempre válida, quase suspeitosa, mesmo que contenha o mais elevado padrão cultural das obras assinadas por certos elementos respeitáveis nos anais da literatura.

O silenciamento acontece como uma ferramenta de manutenção do sexismo e da lesbofobia. Segundo Audre Lorde (1984), ele é um meio de tornar diversas violências como algo invisível. Com relação à crítica literária, ainda há um baixo reconhecimento à Cassandra, o que parece caminhar conjuntamente ao silenciamento de mulheres lésbicas socialmente.

Cristina Ferreira-Pinto (1999) afirma que os motivos para essa ausência estão baseados nos mesmos fundamentos ideológicos que invisibilizam esse grupo. Isso é observado quando, historicamente, como estratégia de repressão, os livros produzidos por Rios foram tidos como “subliteratura” (Jardim, 2022), ou, além disso, tiveram como destino a fogueira, como em uma “caça às bruxas”, ainda que com tiragens próximas aos 300.000 livros (Castro, 2011).

Nesse sentido, o objetivo dessa perspectiva heteronormativa é “formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da he-

terossexualidade” (Miskolci, 2009, p. 157), o que foi profundamente negado pela literatura de Cassandra Rios. A autora negou uma das estratégias de silenciamento, segundo Rich (2012), que é tornar a mulher lésbica culturalmente incompreensível.

Observa-se que essa perseguição política parece ser ainda vigente, uma vez que ainda se torna tarefa árdua resgatar os romances de Rios atualmente. De acordo com Tânia Navarro-Swain (2004, p. 15), “apaga-se ou se destrói o que não interessa à moral, às convicções, aos costumes, à permanência de tradições e valores que são dominantes em determinada época”.

Esse distanciamento entre a obra da autora e o que é possível de ser acessado reforça o silenciamento histórico, o que faz com que Cassandra ainda seja “apontada e (mal)dita” e seja “perigosamente – única: lésbica que só escrevia pornografia e, logo, autora de uma literatura de ‘menor qualidade’ que não merece ser lida, sequer discutida, muito menos investigada (Jardim, 2022, p. 57).

Portanto, dentro dessa observável “lacuna no campo literário quanto à autoria e representação da homossexualidade de mulheres na literatura, lacuna promovida por esquecimentos e apagamentos” (Polesso, 2018, p. 4), da academia e do mercado à Cassandra Rios, o presente trabalho faz-se necessário como uma oportunidade de trazer novas perspectivas sobre as pautas e identidades lésbicas.

A LITERATURA DE CASSANDRA RIOS E SEUS ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO E SEXUALIDADE

A transgressão e os desviantes das normas (Becker, 2008), conseguiram, gradualmente, consagrar seu espaço na sociedade, de forma a se adaptar habitando e dialogando com a norma. Dessa forma, observa-se que se constroem, por vezes, ambiguidades, nas quais a homossexualidade ainda não é bem vista no código moral da sociedade, mas acaba sendo “permitida” somente para fins de consumo.

É o que se observa no título dado à Cassandra Rios de a “escritora mais proibida do Brasil” (Lira, 2013). A forte repressão sofrida pela autora no período da ditadura militar conferia a ela uma posição de deslegitimação diante do que era considerado “aceito” pela norma, o que não refletia nos números de vendas de seus livros.

Como justificativa à repressão, as obras de Cassandra Rios eram consideradas “pornográficas”, vez que tratavam de relacionamentos amorosos entre mulheres e seus desdobramentos para a sociedade. Questiona-se, no entanto, o imaginário social da pornografia e o que ela representa para a crítica literária. Observa-se que a classificação recebida pelos textos de Cassandra Rios era uma tentativa de valorização e manutenção dos “bons costumes” queridos à época (e ainda hoje), categorização que se demonstrava como um apagamento da literatura questionadora produzida, bem como das próprias sujeitas das obras.

A sexualidade humana pode ser compreendida como um “conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares e leis” (Foucault, 1999) que atuam como uma forma de limitar o que é desejado quando se fala em padrões de comportamento humano. Nesse sentido é que se compreende a crítica às representações homossexuais, vez que a afetividade entre pessoas do mesmo gênero seria um ataque à ordem pré-estabelecida de normalidade.

Essa forma de representação encontrou uma forma de enfrentamento na literatura de Cassandra Rios. Se ainda observamos fortes direcionamentos da sexualidade feminina como algo destinado ao público masculino, observa-se, em Rios, representações que não destinam mulheres a esse fim, mas como verdadeiras sujeitas de si mesmas e de suas sexualidades, não meros produtos. Vale ressaltar que seus livros foram produzidos há décadas e, portanto, não têm o mesmo nível de atenção às problemáticas já levantadas na contemporaneidade.

A fim de iniciar a análise da produção literária de Cassandra Rios, observa-se que suas personagens demonstram representações que, por vezes, parecem reforçar estereótipos de gênero e sexualidade. Isso, como trazido anteriormente, demonstra a época sob a qual foram produzidos, fortemente ligada à heterossexualidade compulsória, conceito de Judith Butler (2016).

Essa representação ligada a estereótipos sobre a identidade lésbica pode ser observada na obra “Eu sou uma lésbica” através da descrição da personagem Bia. Ela é tida como uma lésbica “machona”, uma mulher disfarçada de homem, com “andar de fanfarrão” que imposta a voz e sacode as pernas arreganhadas “como se tivesse um enorme saco entre elas” (Rios, 1983, p. 67).

A leitura desses trechos, caso feita fora de contexto, compreensivelmente pode ser tida como uma visão problemática da lesbianidade da personagem. No entanto, pretende-se, neste projeto, provocar a reflexão sobre a recusa à masculinidade como um mecanismo de autoafirmação da feminilidade de mulheres lésbicas, o que parece contrariar as representações comuns à época.

Recusa-se a figura do homem como algo a ser desejado, o que demonstra uma postura consciente, reivindicadora e, de certo modo, política. As protagonistas “femininas” de acordo com o padrão de performance comum demonstravam profundo descontentamento com outras mulheres não contempladas com essa identidade.

Eu era mulher, essencialmente feminina, apenas gostava de mulher. Só isso. Não gostava de homens para sexo, mas para amizade. Imitá-los, nunca! Sentia-me muito bem na minha condição de homossexual, sem precisar caracterizar-me ou realizar performances de machão para agradar as mulheres (Rios, 1983, p. 66).

Reforça-se, no entanto, o caráter político das suas obras, quando Rios questiona: “Eu sou uma lésbica. Deve a sociedade rejeitar-me?

[...] Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? Quando engana o homem com as suas dissimulações ou quando enfrenta a sociedade abertamente, sem esconder o que é?” (Rios, 1983, p. 143).

Observa-se, ainda que se questione os objetivos da autora, que mulheres que rejeitam uma performance voltada à feminilidade hegemônica são rejeitadas nas obras. Início, neste momento, breve análise da obra “As traças” (1981) e como a personagem Rosana é retratada por Andrea.

Reparou nos cabelos curtos, cortados bem rentes, a voz pausada e insinuante, o olhar revelador. Magra, alta, desportista, traços finos. [...] Igual a muitas que haviam despertado sua curiosidade ao cruzar com elas na rua, num cinema, num teatro, enfim, numa identificação inegável da índole oculta (Rios, 1981, p. 27).

Rosana, de quem o texto fala, é vista como a mulher lésbica masculina, à margem do restante. Ela é colocada como a “representação” da performance da masculinidade e sofre rejeições diversas, o que o reforça, mais uma vez, a hipótese de que a figura do masculino é afastada pela autora como uma postura de resistência.

Essa representação demonstra, através da literatura da autora, a perspectiva oposta entre homens e mulheres. Em “O gamo e a gazela” (1961), verifica-se, novamente, o desafeto a mulheres masculinizadas, acrescentando a aceitação de certos aspectos tidos como “masculinos”, desde que tratando do temperamento dominador unido à aparência feminina.

Que uma mulher parecesse máscula, mas que não deixasse de ser feminina. Máscula por não encontrar outra expressão para definir sua personalidade dominadora, firme, otimista, corajosa, desembaraçada, ativa na conquista, mas nunca concorrente do homem, nunca uma caricatura da masculinidade (Rios, 1961, p. 42).

A autora nega a expectativa comum de que mulheres lésbicas necessariamente devem performar a masculinidade como afirmação

da sua sexualidade, quando reforça a negação de identidades ligadas, ainda que indiretamente, ao masculino.

Compreende-se que essa perspectiva não deve ser considerada como algo pertinente, visto que as identidades não são algo fixo ou determinado por alguma performance ou padrão pré-existente ou estabelecido socialmente. Em vista do meio social dotado de interações e atravessamentos pelos sistemas de significação e reprodução cultural, as identidades são constantemente deslocadas e transformadas em diferentes direções.

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 ser vistos por outros (Hall, 2006, p. 39).

A análise das obras de Rios permite que haja questionamento sobre a representação das feminilidades e masculinidades hegemônicas, os estereótipos destinados aos comportamentos desejados ou indesejados e como essa representação era formada e formava o imaginário coletivo presente na sociedade no momento histórico referente às obras.

LITERATURA PORNOGRÁFICA E A PELE QUE EXPERIENCIA O CORPO-ERÓTICO

A compreensão das diferenciações entre “erotismo” e “pornografia” não é consenso. Neste artigo, pretende-se estabelecer um pressuposto que permita uma análise que se afaste dos critérios morais de avaliação para o estabelecimento teórico de ambos. Existe, no entanto, uma grande discussão sobre o uso dos termos, defendendo-se, por vezes, o uso distinto deles ou a ideia de que a diferenciação não é necessária. Observa-se que dentre as posições em que a distinção é defendida, os critérios de julgamento têm ligação com a moral e sua influência.

Para Susan Sontag (1987), há que se reinterpretar essa visão condenatória. A autora se opõe à noção de que a pornografia seja um problema cultural. A autora aborda a pornografia no contexto das artes, defendendo que há obras pornográficas relevantes, que apontam para novas possibilidades estéticas. Para ela, no entanto, o valor literário dessas obras ainda não foi devidamente avaliado, o que acaba por emprestar à palavra conotação pejorativa.

Sabe-se muito bem que aquilo que uns consideram pornográfico não o é para outros, e aí pesam não só as diferenças históricas, étnicas ou culturais, mas também as subjetivas e individuais. A variabilidade dos critérios que julgam se uma obra é ou não pornográfica é tão grande que além da referência geral à sexualidade, pouco mais pode-se dizer deles. Vários livros que hoje são considerados clássicos da literatura, outrora foram acusados de obscenos e proibidos sumariamente (Moraes; Lapeiz, 1985, p. 11).

Para Bataille (2013), o erótico, assumindo caráter metafísico, tem fundamento na experiência de busca entre corpos opostos. Numa ideia de completude entre o “masculino” e “feminino”, o autor conceitua que o erotismo é a descontinuidade entre um ser e outro. Vale ressaltar que ainda sendo as definições do autor significativamente importantes para a compreensão teórica das relações entre erotismo e pornografia, trata-se de entendimento ultrapassado, vez que ainda mantém a ideia da superioridade “erótica” e polarização entre homens e mulheres, conservando uma ideia de “passividade” *versus* “atividade”, dominantes *versus* dominado.

O corpo — ao que se assume, neste artigo, através da pele — é mediador do ser humano com o mundo que o cerca. No entanto, as rupturas e aberturas da pele seriam uma perturbação da ordem estabelecida, como a boca, o ânus ou a vagina (Bakhtin, 2010). Esse entendimento seria contrário à imagem de que corpos estão acabados em si, concluídos. Na literatura de Cassandra Rios: “A vagina é oca. Nela cabe a mão inteira (Rios, 1983, p. 44)”.

Portanto, a pele funciona como um símbolo erótico. Ela conduz a experiência do corpo através da relação, emoção desenfreada e fusão (Bataille, 2013). Na literatura, observa-se:

Como um autômato, descontrolada, nervosa, sem dar conta do que fazia, Paula sentiu-se arrastada como por um extraordinário ímã, para o rosto da menina, onde sua boca esmagou-se contra os lábios que se entreabriam recolhendo os seus para sugá-los vorazmente num beijo fantástico que jamais ela provaria antes, pois se tratava de beijo de duas mulheres (Rios, 1968, p. 80).

O trecho apresenta uma cena carregada de intensidade erótica, intensa no desejo entre as personagens. Como na experiência de fusão proposta por Bataille, observa-se a sensação de entrega ao momento, revelando que tal fato acontece através do magnetismo erótico entre elas. A comparação de Paula a um “autômato” sugere que suas ações estão sendo guiadas pelo instinto e pela sensação irresistível do erotismo que experiencia.

Observa-se que a expressão “extraordinário ímã” oferece a ideia de que o sentimento entre as duas personagens é algo irresistível — além da racionalidade e controle comuns. O “ímã” metafórico sugere que elas estão sendo puxadas uma em direção à outra por uma força magnética, o que se entende, através deste artigo, como a experiência erótica.

Ainda, vê-se a retratação do “beijo de duas mulheres” como parte relevante da cena, vez que especifica e parece justificar o sentimento que reafirma o afastamento do “convencional”, do normativo e biológico. É o que se observa no título dado à Cassandra Rios de a “escritora mais proibida do Brasil” por seu forte apelo erótico-pornográfico. Outro trecho da autora exemplifica:

[...] Tudo num vórtice de paixão, de autoflagelação, por sentir que no sangue manchando o salto da sandália, pingando no lençol, estava a prova da minha autodefinição. Eu, dona de mim. Uma lésbica que deflorara a si própria com o salto da sandália de uma mulher que se tornara uma fixação. Uma definição oca como a vagina (Rios, 1983, p. 29).

Observa-se, novamente, a presença da retratação erótico-pornográfica na literatura de Rios. A cena descrita demonstra a personagem na experiência máxima do erotismo, na qual se misturam os limites do desejo e do autoflagelo. O sangue na sandália e no lençol acrescenta mais elementos à fusão entre a intimidade e a vulnerabilidade do “doar” o corpo para a vivência erótica. Com o trecho “Eu, dona de mim” e reafirmando sua lesbianidade, a personagem se autoafirma como agente dessa experiência, demonstrando o desejo do controle. O trecho, portanto, confirma a perspectiva de que o corpo-erótico é vulnerável à introdução não somente física, mas também metafísica, com a supressão dos limites até então estabelecidos.

RESULTADOS/CONCLUSÃO

O presente artigo propôs a análise da representação do corpo-erótico na literatura por meio da obra “Eu sou uma lésbica”, de Cassandra Rios. Através do estudo das definições históricas e conflitantes dos conceitos de “erotismo” e “pornografia”, assim como da complexidade de se definir justamente esses termos, a pesquisa almejou tratar da pele como condutora da experiência erótica.

A diferenciação semântica e cultural dos termos “erotismo” e “pornografia” foi discutida de maneira a destacar sua relação, bem como afastar as ideias de avaliação crítica e moral ocidental. Defendeu-se que as fronteiras entre os conceitos não devem ser rígidas, mas sim fluidas e entendidas de maneira complementar.

Acredita-se, neste trabalho, que a literatura de Cassandra Rios contribuiu para o combate e provocação de pensamentos tradicionais da época, à medida que escolhia, frequentemente, como objeto, mulheres lésbicas, pessoas duplamente marginalizadas por seu gênero e orientação sexual.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. O cronotopo de Rabelais. In: **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: HUCITEC/UNESP, 2010.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BRUM, Roberta Knapik. O silenciamento de existências: Cassandra Rios e lesbiandades. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH, 15., 2020, Rio Grande do Sul. **Anais [História e Resistências]**. Rio Grande do Sul: Universidade de Passo Fundo, 2020. Disponível em: <https://www.eeh2020.anpuh-rs.org.br/anais/trabalhos/trabalhosaprovados>. Acesso em: 10 out. 2023.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CASTRO, Maria Glória. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira?. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, (s. l.), n. 32, p. 57–67, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9567>. Acesso em: 10 out. 2023.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. **Revista Iberoamericana: erotismo y escritura**, v. 65, n. 187, abr-jun, 1999, p. 405-421. Disponível em: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6082/6258>. Acesso em: 10 out. 2023.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2006.
- JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues. **Patriarcado fantasmagórico, heteronormatividade monstruosa: a presença do gótico no romance a serpente e a flor**, de Cassandra Rios. 2022. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/241080/PLIT0908-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 out. 2023.
- LIRA, Ramayana. Meta(na)morfoses lésbicas em Cassandra Rios. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 21, n. 1, p. 129-141, abr. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/Px6cd6ZMt8RPj7qcp54vMgz/?lang=pt>. Acesso em: 10 out. 2023.
- LORDE, Audre. **Sister Outsider: essays and speeches**. [S.L.]: Crossing Press, 1984.
- MISKOLCI, Richard. A teoria Queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, Jun. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.
- MORAES, Eliane; LAPEIZ, Sandra. **O que é Pornografia?** São Paulo: Abril Cultural Brasileira, 1985.
- MORAES, Laura; FRANÇA, Bernardo. **Quem foi Cassandra Rios, pioneira da literatura lésbica no Brasil**. 2022. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Livros/noticia/2022/08/quem-foi-cassandra-rios-pioneira-da-literatura-lesbica-no-brasil.html>. Acesso em: 10 out. 2023.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. **O que é lesbianismo?** São Paulo: Braziliense, 2004.
- POLESSO, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. **Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos**, Brasília, n. 61, e 611, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n61/2316-4018-elbc-61-e611.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas**, Estudos gays: gêneros e sexualidades, online, v. 4, n. 5, p. 17-44, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 10 out. 2023.
- RIOS, Cassandra. **As traças**. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- RIOS, Cassandra. **Eu sou uma lésbica**. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- RIOS, Cassandra. **Mutreta**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 1977.
- RIOS, Cassandra. **O gamo e a gazela**. [S.L.]: Edições Spiker, 1961.
- SONTAG, Susan. **A Imaginação Pornográfica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

(DES) VENTURAS DA CARNE: O CORPO DE ESCRITA DA MULHER IDOSA NO CONTO *MAS VAI CHOVER*, DE CLARICE LISPECTOR, À LUZ DA CRÍTICA FEMINISTA

TIAGO NASCIMENTO SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

MARIA ELIANE SOUZA DA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O movimento feminista trouxe à tona reflexões que buscam não reduzir a mulher a um papel subalternizado no jogo social, como também se funda em um questionamento dos poderes exercidos pela figura impositiva, patriarcal e predominantemente conservadora exercida pelo sexo masculino.

A questão do corpo, vista como elemento de aparente e irrefutável distinção entre os dois sexos, evidencia, apesar da natureza problemática dessa identificação, uma disparidade simbólica, dado o fato de que, em muitas vezes, a figura da mulher é objetificada a partir de uma sexualização controlada pelo desejo machista do homem. Se por um lado o “macho” exige uma pureza idealizada da mulher, para não macular a sua “honra” de sujeito digno de respeito; por outro, ao observar o controle por ele realizado, na maioria das vezes, em que a mulher é reificada, coisificada, tida como um pedaço de “carne” e presa por um sentimento de controle e posse masculina.

Dentro da potencialidade plurissignificativa e multivocal da linguagem literária, é possível notar que discussões de ordem social po-

dem integrar a construção estética, não como simples preenchimento do texto, mas como instrumento de posturas engajadas, as quais não determinam o procedimento do discurso literário, mas aparecem como viável na construção do pensamento e de uma consciência crítica.

Clarice Lispector é um nome de extrema relevância em se tratando da literatura questionadora, especificamente no que diz respeito às contradições sociais relacionadas à postura masculina que subalterniza a feminina. Somando-se a isso há também, em seus contos e romances, uma ruptura com a figura passiva da mulher que apenas aceita as adversidades impostas. Desse modo, em inúmeros momentos, condutas “não autorizadas” socialmente ocorrem em suas narrativas. Reflexões existenciais dão margem para certa consciência crítica da mulher que não se vê como simples objeto docilizado pelo homem, apesar de esta não conseguir se desvincular totalmente da sua condição de subalternidade em várias ocasiões.

A CRÍTICA FEMINISTA E A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Primeiramente, faz-se necessário retomar as características distintivas dos Estudos Culturais e sua ênfase lançada à análise crítica da cultura popular e de suas formas no dia a dia, buscando entender como essas expressões influenciam e são influenciadas por questões sociais, políticas e econômicas. Desse modo, rememoramos a exploração de diversas dimensões, incluindo arte, mídia, identidade, poder, representação e práticas cotidianas.

Essa abordagem surgiu entre as décadas de 1950 e 1960, inicialmente, influenciada pelo trabalho de pesquisadores como Richard Hoggart e Raymond Williams no Reino Unido. Entre os seus pontos-chave temos o aspecto que envolvem uma abordagem interdisciplinar, incorporando elementos da sociologia, antropologia, história, literatura, comunicação, estudos de mídia, entre outras disciplinas:

“a identificação explícita das culturas vividas como um projeto distinto de estudo, o reconhecimento da autonomia e complexidade das formas simbólicas em si mesmas; a crença de que as classes populares possuíam suas próprias formas culturais, dignas de nome, recusando todas as denúncias, por parte da chamada alta cultura, do barbarismo das camadas sociais mais baixas; e a insistência em que o estudo da cultura não poderia ser confinado a uma disciplina única, mas era necessariamente inter, ou mesmo anti, disciplinar” (Schwarz, 1994, p. 380).

Além disso, atuam ainda sobre esses pontos o destino à identidade e a diferença, empreendendo questões de gênero, raça, classe e sexualidade, considerando suas associações à literatura e ao processo de (de)(s)colonização diante das relações de (des)construção sobre as várias instâncias históricas no âmbito político/sócio/cultural, e/ou, especificamente, entre o debate sobre o patriarcado e a crítica feminista, uma das questões de destaque nesse trabalho.

Assim, a literatura como reflexo da sociedade constrói, reproduz e questiona, muitas vezes, as estruturas de poder existentes. Daí o processo (de)(s)colonização, por sua vez, referir-se à libertação de territórios e culturas colonizadas historicamente.

A partir daí, os estudos culturais e a crítica literária feminista são áreas acadêmicas inter-relacionadas que se concentram na análise e compreensão das questões de gênero, poder e identidade nas culturas e na produção literária. Ambas abordam temas relacionados à representação, construção e experiência das mulheres na sociedade, podendo ter enfoques diferentes.

Nesse sentido, essas duas áreas estão interligadas por vários pontos, entre tantos pela Análise de Gênero, a qual explora a maneira como as identidades de gênero são construídas, representadas e vivenciadas na cultura e na literatura. Buscam, ainda, entender como as normas influenciam e são influenciadas por suas expressões culturais. Um outro, a ser refletido, seria o tópico entre o Poder e Hierarquia, tanto nos estudos culturais

quanto na crítica literária feminista estão preocupados com as relações de poder e classificação, especialmente aquelas relacionadas ao gênero, examinando como as estruturas sociais e culturais consideradas no processo de subordinação das mulheres e suas dinâmicas são reproduzidas ou desafiadas na literatura. Diante disso, teríamos ainda a Interseccionalidade, a Desconstrução de Estereótipos, o Ativismo e a Transformação Social em abordagens que reconhecem a importância da interação entre diferentes categorias de identidade, gênero, raça, classe social e orientação sexual. Isso significa que tanto os estudos culturais quanto a crítica literária feminista consideram as experiências das mulheres em toda a sua diversidade e complexidade. No tocante a Desconstrução de Estereótipos, os estudos culturais quanto a crítica literária feminista, busca desconstruir e criticar os estereótipos de gênero presentes na cultura e na literatura, questionando representações tradicionais e explorando novas formas de narrativas que desafiem normas e expectativas naturalizadas, (re)dimensionando-as a uma instância de Ativismo e Transformação Social, a uma alteração do território de pensamento vigente.

Opondo-se à maciça dominação masculina exercida no meio literário (mas não apenas neste), a crítica feminista tem por objetivo contestar a visão patriarcal que vigora na criação estética. Mais do que isso, propõe-se a identificar a mulher como fazedora de uma literatura dissidente dos valores convencionalmente estabelecidos.

Como defende Zolin (2009), O cânone formado pelos homens é, no entender da crítica feminista, combatido e levado a repensar seus alicerces, posto que a construção estética de mulheres não é inexistente: “De um lado, a crítica literária, antes de domínio quase exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres; de outro, estas passaram a escrever mais como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo” (ZOLIN, 2009, p. 328).

Em se tratando de Clarice Lispector, em especial sobre os critérios estéticos, por exemplo, a forma como a escritora insere suas per-

sonagens na relação entre a mulher e o mundo é particular. A conduta de muitas de suas protagonistas é de inadaptação, haja vista não se sentirem compatíveis com os paradigmas convencionalmente distribuídos para cada ser. Isso não traz unicamente uma composição de contrariedade, mas sim elabora personagens as quais destoam da condução cristalizada pelas expectativas do homem.

Elódia Xavier (1991) é outra estudiosa que constata a importante forma com que Clarice problematiza a condição feminina, refletindo sempre no intuito de confrontar a supremacia masculina e tendo em vista que este grupo de poder se sente ameaçado pela consciência crítica das mulheres: “Basta a leitura dos contos clariceanos para constatar que a domesticidade da mulher é posta em xeque no que ela representa de coerção e expressão; é o momento de ruptura” (XAVIER, 1991, p. 15-16). Muitas obras literárias tradicionais refletem e perpetuam estruturas patriarcais, retratando mulheres de maneira estereotipada, limitando seus papéis e reforçando normas de gênero prejudiciais. Desse modo, ao pensarmos a escrita de Clarice e o contexto da crítica feminista na literatura, dar-se, nessa proximidade, observamos um denominador comum que busca identificar, analisar e desafiar representações sexistas e opressivas de mulheres. Embora, ainda assim, Clarice não tenha se denominado como uma autora feminista, mas muitas vezes (re)escreveu histórias para dar voz a personagens femininas mais complexas e desafiar as expectativas de gênero.

Os contos de Clarice Lispector obviamente não são a única forma de perceber como a autora problematiza a condição feminina, mas já são o suficiente para identificar um discurso que, dentro de moldes estéticos, também é dotado de uma natureza ideológica clara – premissa essa inegável, pois, baseando-se em Volochínov (2013), a palavra é, por si, um fenômeno ideológico –, no sentido de demonstrar a ruptura com os padrões de hierarquia social, no que tange às funções do homem e da mulher.

Nesse campo, é interessante observar uma categorização teórica mencionada por Lúcia Osana Zolin, pois a escrita de clariciana passeia,

ora coadunando, em determinados momentos, com o *status quo* da condição feminina, ora assinalando fissuras nos modelos convencionais de concepção da ideia de feminino.

Nisso, Elaine Showalter, uma influente crítica literária e professora de inglês americana conhecida por seu trabalho sobre literatura feminina e teoria feminista, contribuiu significativamente para a compreensão da literatura e da cultura através de uma lente feminista. Sua obra mais influente, *A Critical Tradition: The Anglo-American Feminist Literary Criticism*, publicada em 1981, é frequentemente citada nas discussões sobre a crítica feminista. A abordagem da autora à crítica feminista pode ser dividida em três fases: feminismo liberal, feminismo cultural e feminismo pós-moderno. Feminismo Liberal: Na primeira fase, destaca a importância da igualdade de oportunidades para as mulheres na literatura. Ela busca a inclusão das mulheres na tradição literária existente, destacando autoras esquecidas e negligenciadas. Sua ênfase estava na recuperação das vozes femininas que haviam sido marginalizadas ao longo da história. Feminismo Cultural: Na segunda fase, aprofunda sua análise ao examinar as obras literárias sob uma perspectiva cultural. Ela investigou como as representações culturais das mulheres influenciaram a literatura e vice-versa. Mostrou como as obras literárias podem ser interpretadas à luz das estruturas culturais e sociais que moldam as experiências das mulheres. Feminismo Pós-Moderno: Na terceira fase, avançou para uma abordagem pós-moderna, desafiando noções fixas de identidade e gênero. Explorou as complexidades e multiplicidades das identidades femininas, reconhecendo a diversidade de experiências das mulheres e evitando generalizações simplistas

Em sua obra *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1978), a crítica examina a literatura feminina britânica e como as autoras mulheres contribuíram para a tradição literária. Ela destaca as vozes femininas na literatura e explora as maneiras como essas mulheres escritoras abordam temas como identidade, gênero e poder.

A abordagem de Showalter à crítica feminista pode ser dividida em três fases: feminismo liberal, feminismo cultural e feminismo pós-moderno. Fazendo uso da identificação realizada por Elaine Showalter, Zolin (2009, p. 330) expõe as fases da tradição literária de autoria feminina. As nuances mostram que a literatura feita por mulheres percorreu momentos distintos ao longo do tempo e a partir daí teríamos sua categorização em três fases distintas.

Uma primeira fase chamada de Fase Feminina, corresponderia às obras que promoveram certa reprodução dos princípios valorativos internalizados das posturas machistas e conservadoras, estas que exerciam inegável opressão e subalternização em se tratando da mulher. A segunda fase, denominada de Fase Feminista, traz em si não só um confronto dos valores opressores que vigoram na sociedade, mas também uma postura de defesa dos direitos das minorias. A terceira fase, por sua vez, é intitulada de Fase Fêmea e é marcada por uma incessante procura pela descoberta de si, em outros termos, por um autoconhecimento da própria identidade.

Outra perspectiva que vale abordar é a existência de uma realidade sexuada que desenvolve uma divisão sexualizante do corpo. Embora a dimensão biológica não seja o único fator passível de se valer para diferenciar o homem da mulher, é bem verdade que a figura masculina se utiliza, em maior ou menor grau, da questão física para instaurar certa segregação na qual o sexo feminino é menosprezado pela menor resistência no que tange aos postos historicamente caracterizados pela atribuição da força. Pierre Bourdieu diz que o mundo social “[...] constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 20), resistindo, desse modo, aos mecanismos de dominação social patriarcal.

A partir daí, nesse movimento da crítica feminista, as autoras exploram uma variedade de experiências femininas, além de questões específicas do feminismo. A literatura escrita por mulheres passa a abranger uma ampla gama de gêneros, estilos e temas. Essas fases refletem a evolução da literatura feminina ao longo do tempo, destacando as mudanças nas preocupações, estilos e abordagens das mulheres escritoras. Vale ressaltar que essas fases são conceitos propostos por Showalter para análise crítica e não são categorias rígidas que se aplicam a todas as autoras de maneira uniforme, destacando autoras como as irmãs Brontë, Virginia Woolf e Doris Lessing. A abordagem se concentra em analisar como as mulheres escritoras construíram suas identidades literárias em meio às restrições sociais e culturais de suas épocas.

Embora Clarice Lispector não tenha se identificado, explicitamente, como uma feminista, muitos críticos e acadêmicos destacam elementos em sua obra que podem ser interpretados como expressões de uma perspectiva feminina e questionamentos sobre as expectativas sociais em relação às mulheres. Alguns pontos da escrita de Clarice se conectam à crítica feminista nas temáticas de suas obras ligadas a aspectos como a exploração da identidade feminina em que frequentemente apontava para a experiência feminina, a identidade e as complexidades psicológicas das mulheres em suas obras. A desconstrução de estereótipos também estão presente em muitos de seus escritos que desafiam sempre os estigmas tradicionais associados à representação feminina. Ela provocava convenções literárias e sociais, diante de uma linguagem experimental, experiencial, expressando a interioridade de suas personagens e definindo de maneira notória a abordagem ímpar de sua expressão pessoal. Nisso, utilizava a condução de um aspecto de independência e autonomia das mulheres claricianas, buscando desafiar, por em cheque, as expectativas sociais que as restringiam. Pontos que problematizaremos a seguir no conto “Mas vai chover” em sua obra “Via Crucis do corpo”.

Clarice Lispector, com sua prosa intensamente subjetiva e introspectiva, pode ser vista como uma autora que busca uma expressão única e distintamente feminina. A literatura escrita por mulheres passa a abranger ao longo do tempo uma ampla gama de gêneros, estilos e temas. Em “Mas vai chover,” Lispector explora a experiência subjetiva da personagem principal diante de sua condição sócio/cultural e a contemplação da chuva como uma espécie de metáfora e digressão para seu auto reconhecimento. Oferece-nos uma perspectiva intimista da condição feminina de uma mulher idosa diante da construção de uma voz feminina e identitária de uma personagem feminina complexa e multifacetada. Showalter enfatiza em sua crítica a importância de escritoras explorarem a subjetividade feminina em seus trabalhos. Clarice Lispector, em muitas de suas obras, incluindo este conto, mergulha profundamente na mente de suas personagens, revelando pensamentos, sentimentos e reflexões íntimas. Isso pode ser visto como uma expressão da exploração da subjetividade feminina

“Mas vai chover” é um conto presente no livro *A via crucis do corpo* (1974), que em linhas gerais, narra o caso de Maria Angélica, senhora de sessenta anos que tinha um caso com um rapaz de dezenove. O relacionamento inusitado é marcado por retribuições materiais (por um lado, corporais), amor dolorosamente partilhado, traição e certo contraste entre prazer carnal e desprezo físico, resultando em dissidência e frustração.

A elaboração do nome da personagem central já é um elemento simbolicamente construído para promover uma reflexão que supera as aparências e potencializa contrastes significativos na interpretação da narrativa. “Maria Angélica” permite uma inferência inicial básica, mas representativa do teor crítico da autora. Apesar da banalidade do nome “Maria”, é bem sabido que um dos principais motivos associados a sua escolha está na referência divina da mãe de Jesus Cristo, algo imaculado, de um corpo “consagrado”. Ainda, podemos associar o aspecto ge-

nérico de “Maria” associado a um nome comum que estabeleceria uma reincidência cotidiana de situações análogas atrelada a outras mulheres de mesma faixa etária, como uma intencionalidade, uma estratégia de escrita reflexiva. É possível acionar, com isso, uma carga de aspectos voltados à pureza, benevolência e, de certa forma, ingenuidade que esse nome traz. Somada a isso está também a outra marca nominal. “Angélica” é também indicação próxima da esfera simbólica do sagrado. Dentre as atribuições dos anjos, estão a beleza, a compostura e certo “grau de elevação”, no sentido de estado de espírito, distinção, destinação. Como numa instância barroca instituída em sua persona, conflitando o que há de sagrado e o profano na personagem, algo entre vida e morte.

Não se pode negar que, considerando a visão patriarcal conservadora que predomina na sociedade, todas essas qualificações positivas são o que se espera, pelo menos no nível da impressão, de uma figura assim identificada. Clarice Lispector não seleciona esses termos de modo aleatório. O campo semântico revestido da ideia de sagrado contribui para uma visão idealizada do corpo. No entanto, no decorrer do enredo, o que se vai perceber é que, contrastando com a postura divina, a “carne”, nesse caso da pessoa idosa, transpassa a imagem utópica que lhe é imposta para inscrever o corpo em um âmbito de concretude material de busca pelas realizações pessoais e interiores.

A reflexão proposta por Ecléa Bosi sobre a velhice fornece uma leitura significativa do estágio da vida relativo ao período produtivo do trabalho e dos vários fatores aos quais ele está relacionado. O trajeto da decadência do corpo é inerente à condição humana e se manifesta de maneira característica em cada etapa. É considerável frisar aqui que, se esse processo é complexo para o homem enquanto ser que majoritariamente busca controlar os meios sociais, nos quais para a mulher é ainda mais delicado, profundo e doloroso, pois a dimensão do corpo feminino, dentro da visão utilitarista da sociedade, sofre ainda mais com a perda do vigor físico, seja para as questões voltadas à vida profissional, por exemplo, ou até mesmo para a perspectiva sexual.

Ponderando sobre a relação entre velhice e sociedade, aponta Ecléa Bosi: “Além de ser um destino do indivíduo, a velhice é uma categoria social. Tem um estatuto contingente [...] A sociedade industrial é maléfica para a velhice” (BOSI, 1987, p. 35). É bem verdade que a idade mais avançada se torna um estorvo para o processo de industrialização e suas linhas de montagem aceleradas. Distante de qualquer comisseração, o maquinário que vertiginosamente consome vidas sob as “grandes lâmpadas elétricas da fábrica” (PESSOA, 2016, p. 167) – citando, por um instante, Álvaro de Campos – faz perceber que o ser humano tem valor apenas enquanto contribui para o movimento constitutivo da matéria, do empreendimento, ainda que essa edificação se faça através da morte (do corpo e da mente) do próprio indivíduo.

Se a velhice é uma “idade perigosa” (BEAUVOIR, 1967, p. 343), por anular as forças físicas, deformar a imagem e desmorrar o moral, para além do processo de decadência no âmbito profissional; a dimensão do sexo é profundamente abalada, em especial, ao se observar a questão da mulher. O grau de desprezo sofrido, o enquadramento social em uma espécie de “vida desprovida de vontades”, tudo isso condena a condição feminina a um estado de paralisia dos próprios gozos e estigmatização generalizada da sua existência.

Não há equilíbrio na balança do destino, no que compete pelo menos aos pressupostos da sociedade. Mesmo no tempo em que a mulher atinge a sua maturidade erótica, por exemplo, ela é (in)conscientemente coagida a se comportar de acordo com os ditames estabelecidos. Nesse sentido, o casamento, por exemplo, ocorre como uma forma de ajustamento, uma vez que ela deve “dobrar-se” ao cônjuge e a todo o conjunto de limitações historicamente cravadas nas colunas da sociedade.

Já no primeiro contato entre Angélica e o entregador Alexandre (referência à grandiosidade e poder do imperador da Macedônia?), o que ocorre não é mera sobrelevação da utopia romântica, enovelada na edificação de uma imagem intocável. Maria Angélica, ao se deparar

com “um jovem forte, alto, de grande beleza” (LISPECTOR, 2016, p. 585), sente o desejo sexual aflorar, “o sexo há muito tempo abandonado” (LISPECTOR, 2016, p. 585). É o corpo que fala, acionando na voz e no comportamento da personagem os gestos de delicadeza. Não que a gentileza esteja atrelada unicamente à perspectiva sexual, mas o modo insistente da senhora se pauta numa tentativa de manter por mais tempo a presença, aquele corpo masculino, perto de si.

Do mesmo modo que muitos homens querem o prazer carnal com mulheres atraentes, ela, Maria Angélica, também o quisera, queria o alimento profano da “carne” masculina de Alexandre de modo a comungar com a sua. Isso fica claro na fascinação que ela demonstra ao ver o porte do sujeito. Até mesmo o que poderia ser algum defeito no moço, para ela, não afetava o seu grau de atração por ele: “Observou que ele tinha umas poucas espinhas no rosto. Mas isso não lhe alterava a beleza e a masculinidade: os hormônios lhe ferviam” (LISPECTOR, 2016, p. 586).

Georges Bataille, filósofo e escritor francês, abordou a atividade sexual de maneira única e provocativa em sua obra “O Erotismo: Ensaio sobre a Moral Sexual” (1957), o livro explora a natureza do erotismo, transcendendo simplesmente a análise do sexo para incluir uma discussão mais ampla sobre a experiência humana. Bataille parte da premissa de que o erotismo não pode ser totalmente compreendido através de uma análise biológica ou psicológica convencional. Nesse livro, o autor francês retoma a discussão sobre o erotismo, o interdito, o sagrado e a transgressão, sendo o erotismo “a aprovação da vida até na morte” (2017, p. 35), ou ainda “uma exuberância da vida” (2017, p. 37). Ele argumenta que a atividade sexual vai além da mera função reprodutiva e está intrinsecamente ligada a aspectos mais amplos da experiência humana, como a busca pela transcendência, a morte e a comunicação entre os indivíduos. Para isso, indo de encontro a personagem feminina clariciana, Bataille argumenta que a revelação do erotismo está conduzida pela presença de conceitos opostos e que se

tramam entre si: a transgressão e o interdito/ Sagrado e Profano. Ele também explorava a relação entre o sagrado e o profano no contexto do erotismo. Daí a relação dual e a presença do conceito de erotismo presente na nomeação da personagem Maria Angélica. O autor via o erotismo como uma experiência que podia transcender os limites do cotidiano, conectando-se com aspectos mais profundos da existência humana, muitas vezes relacionados a um estado de êxtase ou perda de si. Ações que definiam a personagem clariciana.

A autora, Elaine Showalter, considera que “A crítica feminista escrita sob a perspectiva biológica geralmente enfatiza a importância do corpo como fonte para a imaginação”. (SHOWALTER, 1994, p. 34). Evidente que isso não corresponde a dizer que o quesito biológico é a última instância a identificar o critério de percepção da sexualidade. No entanto, ao se observar uma postura desejosa como a de Maria Angélica, é possível notar que a questão imaginativa exerce algum tipo de influência na percepção do espaço e na forma de (re)apre(e)nder o mundo.

As palavras utilizadas por Clarice Lispector para descrever a personagem e desenvolver a narrativa, em diversos momentos, comprovam a postura ativa da senhora que, apesar de determinada inibição inicial pela singularidade do contexto, quebra protocolos conservadores e convencionais do flerte amoroso e age no sentido de alcançar o seu objetivo: Ela “havia mudado de roupa, estava com um quimono de renda transparente. Via-se a marca de suas calcinhas” (LISPECTOR, 2016, p. 586) e, vendo que a conquista não procedia na dinâmica que ela queria, no afã de saciar seu desejo, beija o rapaz a ponto de quase devorar-lhe a boca.

Ao fim do conto, na tentativa de desanuviar um instante, combatida pelo excesso de realidade que lhe atravessou, ela contempla a infinitude do céu e conjectura: “parece que vai chover” (LISPECTOR, 2016, p. 588). Não é uma preocupação meteorológica que parece movê-la e tirá-la da letargia sob a qual se encontrava antes da ruptura; estaria mais para um desejo de, pelo menos no instante em que a dor

lhe ataca mais profundamente, esquivar-se de tudo, não pensar sobre as desventuras pelas quais passou. Seria, portanto, esquecer-se do ilusório relacionamento no qual se encontrava, da traição, da exploração que sofria, da decadência do corpo que perece a cada segundo. O universo talvez diluiria sua existência na eternidade do espaço, minorando o fardo de ter existido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto “Mas vai chover”, se não há uma revolução absoluta na forma como a personagem feminina conduz sua vida, há inegavelmente o corpo de escrita da mulher idosa que se inscreve em um trajeto de convalescer, conquanto a degradação do corpo pressione de modo contrário, o instinto sexual e o desejo de desfrutar da matéria que ainda existe.

Clarice Lispector implode o modelo de delimitação do destino da mulher a partir da análise minuciosa de suas bases desiguais. Ao suscitar a figura da mulher idosa, ela inscreve um corpo que retorna a ser “carne” (não mais mero fantasma sem pele e sangue), pois, à revelia de tudo e todos, goza, porém, ao preço de não escapar da dimensão preconceituosa do julgamento que atinge a própria carne.

A literatura feminista de Clarice Lispector é importante recurso que contribui para as reflexões e o amadurecimento do movimento feminista, se tomada como instrumento de pensamento crítico no qual a condição estética, sem perder a sua qualidade de composição, desenvolve uma arte cujo posicionamento explicitamente engajado – longe de querer se sobrepor ao homem – visa a conscientização profunda quanto às desigualdades impostas à condição feminina.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo II – A experiência vivida. 2 ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967. E-book. Disponível em: Disponível em <https://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Beauvoir,%20Simone%20de/O%20Segundo%20Sexo%20-%20II.pdf>. Acesso em 09 nov. 2023.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembrança de velhos*. – 2 ed. – São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. – 11 ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil*. Estudos Avançados [online], v. 17, n. 49, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*; Benjamin Moser (org.) – 1 ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*: vol. 2. –1 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa B.de. [Org.]. *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. Feminist criticism in the wildness. Critical Inquiry, v. 8, n. 2, Writing and Sexual Difference, Winter, 1981.
- _____. A literature of their own. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- SCHWARZ, Bill. Where is cultural studies?. Cultural Studies, 1994.
- VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaievitch. *A construção da Enunciação e Outros ensaios*. São Paulo: Pedro e João Editores.
- XAVIER, Elódia (ORG.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- ZOLIN, Lúcia O. Literatura de autoria feminina In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O.[Orgs.]. *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. E ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 327-336.
- _____. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. [Orgs.]. *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

ABRACE O SEU ROMANCE: DESCOLONIZANDO OLHARES

KALINA ALESSANDRA RODRIGUES DE PAIVA

IFRN/CNAT/NUPELIM

MARIA TÂNIA FLORENTINO DE SENA NASCIMENTO

IFRN/CNAT/NUPELIM

Literatura pra quê?, perguntou Antoine Compagnon ao público que ouvia sua palestra em 2006, no Collège de France, em Paris, se estamos em uma temporada de crise no ensino de Literatura nas escolas?

Quando ministrou essa palestra, o crítico literário tocou em uma situação tão delicada quanto real: o desinteresse dos alunos nas aulas da referida disciplina. Isso porque, em algumas salas de aula, o ensino de literatura ainda se encontra preso ora ao paradigma tradicional, que usa o texto literário com fins gramatiqueros; ora ao paradigma estruturalista que segue uma linha de estilos de época.

Acontece que fora dos muros da escola, a literatura ganha vida, pulsando em vlogs, em redes sociais como o Instagram e o Tiktok. Ficções são escritas por fãs de romances de entretenimento. Círculos de leituras funcionam e vendem canecas, camisetas com frases preferidas dos leitores. Os lambes se misturam às paisagens urbanas. O gosto pela literatura de autoria negra e/ou feminina tem conquistado o coração dos leitores. Estamos em 2023. Por que a leitura funciona nesse contexto e não emplaça em algumas salas de aula?

Certamente existe um/uns motivo/s pelo/s qual/is leitores seguem encantados pelo universo ficcional para além dos muros da escola. O relato do Projeto Abrace o Seu Romance, de certa forma, partilha algumas respostas encontradas. É necessário, desde a mediação, se leve

para dentro das salas algo que diz respeito a eles, que pode ser usado como base para avaliar, refletir, que pareça ser fruto de uma natureza semelhante à sua [do leitor]. (BLOOM, 2000) Antes de qualquer atitude, propor um projeto de leitura na escola requer a adoção de um novo paradigma, de uma hibridização de paradigmas, ou mesmo bom senso, sempre tendo em mente que os tempos atuais pedem dos docentes o compromisso para descolonizar olhares.



POR DENTRO DO ABRACE

Abrace o seu Romance é um projeto de ensino que trabalha o gênero literário romance nas turmas do 3º ano dos cursos técnicos de nível médio integrado do IFRN, no Campus Natal-Central.

Considerando que a análise crítica de um texto literário requer muito mais do que sua simples leitura, a proposta visou à uma construção coletiva de vários registros, a partir do estudo de obras canônicas e não canônicas pertencentes aos quatro séculos de existência desse gênero, posteriormente postados no Instagram do Projeto, novo território para o diário de leitura. Esse formato digital ocorreu impulsionado como solução ao contexto da pandemia de covid19 e acabou ficando. Em suma, trata-se de uma atividade leitora com produção de outras mídias conectadas ao mundo.

Os/as participantes agregaram às leituras suas impressões individuais, referências e análises de elementos diversos internos e externos às obras. Ao todo, foram sete tarefas: (I) Impressões prévias à leitura: produção de banners para o Instagram (Expectativa X Realidade) e um vídeo sem *spoiler* com fins publicitários; (II) Resumo descritivo da obra estudada; (III) Podcast, por meio do qual registraram suas impressões sobre o início do romance em comparação a dois outros de livre escolha; (IV) Escolha ou criação de uma imagem artística (com

referência do título, autor e local onde está exposta, caso tenha sido escolhida) que representa tempo e espaço do romance; (V) Crush literário, no caso, escolha de um/a personagem representativo/a da obra; (VI) Videodepoimento contendo as impressões sobre todo o projeto e a experiência de leitura; (VII) Produção de meme literário. Para fechar a programação, uma ação social por meio da qual será entregue, no final de dezembro/2023, uma cesta de livros a um leitor ou leitora que tenha o desejo de criar um clube de leitura em sua comunidade, escolhido(a) a partir de enquete no Instagram.

Na sala de aula, os conteúdos previstos a serem trabalhados possuem relação direta com o projeto. A avaliação realizou-se continuamente a cada tarefa produzida, uma vez que tal instrumento, por se tratar de uma ferramenta útil para leitura crítica de gêneros literários, sobretudo os narrativos, exige um leitor mais ativo e interativo diante do objeto de leitura e, ao mesmo tempo, envolve e incita o fecundo exercício da produção textual em diálogo com participantes.

Ainda em contexto de sala, houve roda de conversa e encontro com a romancista Tereza Custódio, autora de uma das obras indicadas. A releitura com adaptação para uma linguagem artística é uma excelente forma de envolver os jovens em processos criativos. Assim, os objetivos previstos encontraram êxito, levando leitores/as à prática da leitura crítica; a desenvolverem técnicas de diálogos com o texto lido, mediante discussão com os colegas; a motivar o contato com a leitura, valorizando as impressões pessoais; a incentivar a escrita voltada para as práticas sociais na contemporaneidade.

É sabido que, por trás dessa sequência didática, existem escolhas teóricas docentes e a sensibilidade necessária para se detectar o que atrai os olhares dos/das leitores/as do século XXI. A *fanpage* pode ser acessada no Instagram do Projeto: @abraceoseuromance



Vamos começar com uma pergunta: quem são esses sujeitos conectados com o mundo e pautas sociais? Os (analógicos) professores do século passado estão diante de uma nova geração (digital).

Em outras palavras, o leitor contemporâneo tem procurado uma literatura que o represente, que se aproxime de sua realidade, fale de suas dores, das crises de ansiedade, dos seus grupos. Não é por acaso que os prêmios literários têm reconhecido autores/as que exercem um lugar de fala ou ficcionalizam personagens com vivência nesse lugar: o indígena, o ex-refugiado, a mulher negra da periferia, a pessoa da comunidade LGBTQUIAPN+ porque o mundo deseja ouvir o que essas vozes, há muito subalternizadas, têm a dizer.

Manuel Castells, ao escrever sobre o ser na sociedade informacional, lembra que, no final dos anos 1990, a tendência social visava à construção da sociedade em torno das identidades primárias, quer fossem atribuídas, enraizadas na História, ou recém-construídas. Dando continuidade, ele explana o conceito de identidade: “...processo pelo qual um ator social se reconhece e constrói significado principalmente com base em um determinado atributo cultural ou conjunto de atributos, a ponto de excluir uma referência mais ampla a outras estruturas sociais” (Castells, 2022, 0. 57).

A partir disso, empreende uma discussão sobre processos identitários atuais, mostrando que essa busca não viabiliza a incapacidade de manter relações com outras identidades, embora faça uma ressalva que elas são definidas a partir dos atributos culturais entre pares. Parafraseando Yoshino, um teórico japonês, Castell chega, assim, ao conceito de nacionalismo cultural como

[...] meta de regenerar a comunidade nacional criando, preservando ou fortalecendo a identidade cultural de um povo quando se percebe que ela está faltando ou sendo ameaçada. O nacionalista cultural vê a nação como produto de sua história e cultura exclusiva e como uma solidariedade coletiva dotada de atributos exclusivos. (Castells, 2002, p. 58).

A identidade, nesse contexto da tecnologia e do mundo conectado, é decisiva para os movimentos de direitos civis, já que nessa sociedade pós-industrial, caracterizada por globalização e fragmentação simultâneas, os serviços culturais substituíram os bens materiais no cerne da produção. A mudança das tecnologias mecânicas para as tecnologias da informação ajudou a desfazer uma visão de mundo do passado, impulsionando os agrupamentos. Em suma, a Era da Informação proporcionou o surgimento de uma nova estrutura social. É nessa sociedade que está localizada o nosso leitor.

Foram essas exatas feições históricas com disputas de narrativas – leia-se: a disputa de narrativas se constitui como movimento identitário da *maioria minorizada* – que impulsionaram a criação do Projeto Abrace o Seu Romance, cuja lista de obras foi definida a partir de uma lógica de desconstrução da versão hegemônica da História; e também, de uma política de equidade de gênero: 50% de autores e 50% de autoras, tendo uma potiguar.

Essa decisão foi motivada por um estudo da Regina Dalcastagnè, entre 1990 e 2014 que mostrou a disparidade de gênero no mercado editorial. De todos os livros nacionais publicados no país pelas grandes editoras, apenas 30% eram assinados por mulheres. Após 2014, já percebemos mudanças: criação de coletivos e movimentos que apoiam a escrita de autoria feminina, resultando como fruto o aumento não só de escritoras como também de editoras geridas por mulheres. Ainda assim, os autores dominam o mercado editorial e os prêmios literários.

Com o aumento do Fundamentalismo, ascensão da extrema-direita no mundo e do conservadorismo, vimos a necessidade de incluir distopias na lista, sobretudo em virtude do momento político brasileiro. Dessa forma, a literatura suscitou debates importantes entre os participantes do projeto.

É importante refletirmos que, a cada tentativa de ameaça ao estado democrático de direito, nós nos deparamos com o velho fantas-

ma da colonização europeia – processo semelhante ocorre em países também colonizados. E a simples ameaça de volta desse fantasma, por meio de processos neocolonialistas, nos faz enxergar no espelho uma cultura brasileira com profundas transformações de natureza diversificada, que perduram mesmo depois de finda a colonização (Ashcroft, 1989, p. 2), precisando ser (re)pensadas, tendo em vista: hibridismo e diferença cultural; espaço e território; mobilidade, seja ela diaspórica ou exílica; identidade e subjetividade, com destaque para o sujeito feminino; etnicidade e raça; políticas de representação; uso da língua; dominação e opressão, sejam política, econômica, social ou psicológica; e também a partir da reescritura e da reinterpretção da história.

No século XVIII, período de surgimento, o romance foi criticado tão logo surgiu, acusado de deseducar os jovens, devido à incorporação de recursos linguageiros simples, populares, à sua composição. Durante muito tempo a voz/escrita do colonizador foi a referência de modelo culto, sustentado por um projeto político de poder. Na fase do apogeu, século XIX, um estigma foi lançado sobre o gênero romance por retirar o véu dos problemas sociais e do âmbito privado para expô-los dentro de narrativas ficcionais, tornando o romance um gênero vilão em algumas culturas, contudo foram essas mesmas feições que deram o contorno atual que se dissemina via livro físico ou digital. No século XX, considerado a sua derrocada pelos críticos, alguns romancistas aboliram o tempo e o espaço e, num lance de vanguarda, abriram às possibilidades estéticas. No XXI, era reaparece com toda a sua capacidade de colagem e experimentalismos, acrescentando diferentes gêneros textuais à massa do enredo. (Fuks, 2016).

A que conclusão chegamos? Sempre que literatura se levanta para denunciar as formas de opressão, ou tentativa de regresso dos regimes totalitários, ou ainda tira o véu que impede enxergar as novas vestes da dominação, determinados grupos sociais, detentores dos meios de produção, esbravejam. Neste século XXI, momento em que fazemos um balanço do saldo colonialista, a crítica pós-colonial

[...] é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das 'minorias' dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. (Bhabha, 1998, p. 239).

Desde que o Modernismo aconteceu, há mais de 100 anos, a literatura brasileira tem sido um território contestado. Percebemos, na contemporaneidade, que tem ocorrido uma espécie de reparação, isto é, as vozes não autorizadas em outros períodos da História, são lidas pelo público leitor agora.

Para proporcionarmos um olhar descolonizador, escolhemos combinar metodologicamente dois paradigmas de ensino: social-identitário e letramento literário (Cosson, 2020), sob uma abordagem histórico-dialética (Candido, 2012).

Rildo Cosson, em *Paradigmas do Ensino de Literatura*, contextualiza ideias e conceitos centrais que perpassaram a educação literária no Brasil, desde a chegada dos jesuítas ainda no século XVI até as concepções mais atuais acerca da literatura e de como o trabalho com ela em sala de aula transcorre. Nessa contextualização, o autor apresenta as principais bases desses ensinamentos, suas críticas e a disputa entre eles pelo espaço na educação brasileira. São elas: os paradigmas tradicionais (moral-gramatical e histórico-nacional) e os paradigmas contemporâneos (analítico-textual, social-identitário, formação do leitor e letramento literário).

O paradigma “funciona como uma espécie de moldura que identifica, explica e guia, mas também delimita a atuação dos profissionais da área. Quando essa moldura perde a consistência, o campo de conhecimento se transforma dando lugar a um novo” (COSSON, 2020, p. 7). O autor mostra que a educação literária tem experimentado um formato híbrido, mas ainda há uma maioria de instituições que trabalha de forma tradicional, apesar de esse modelo ter deixado de ocupar posições centrais nas escolas ao final do século XIX e meados do século XX.

Contudo, na segunda metade do século XX, a concepção dos estudos literários mudou, a partir do advento das teorias formalistas, da teoria Queer, dos estudos de gênero e pós-coloniais, do desconstrucionismo, do pós-estruturalismo, do sociointeracionismo, bem como de outras tendências filosóficas. Essas novas abordagens contribuíram para uma nova percepção sobre o ensino e fez surgir os novos paradigmas apontados pelo autor. Ele defende um modelo híbrido que traga uma “proposta centrada no desenvolvimento pessoal do aluno a partir do seu engajamento em atividades que envolvam a fala, a escrita e o uso diversificado da linguagem” (COSSON, 2020, p. 13).

Despertar o gosto pela leitura em tempos como o nosso é, em essência, um desafio, com a mesma intensidade com que se presentifica uma necessidade de inovação. Em primeiro lugar porque, mesmo desfrutando das benesses das Novas Tecnologias em plena era da informação, a produção intensa dessas informações tem exigido um leitor de perfil diferenciado: um indivíduo capaz de filtrar e digerir a palavra em suas múltiplas aparições, de forma crítica, sem engasgar-se com ela, ou mesmo ser ludibriado. Informação em excesso, para um leitor despreparado, é semelhante ao prisioneiro que ingere dia a dia doses generosas de veneno de forma distraída. É necessário, pois, saber o que fazer com o que lemos. Em segundo, porque a Instituição que promove um projeto de leitura só tem a ganhar em termos de formação e resposta desses leitores, quando submetidos às situações de comunicação das coloquiais até as mais formais, haja vista que eles serão futuros profissionais e circularão em diversas esferas sociais ao longo da vida. Em terceiro, uma formação dessa natureza, humanística, ainda na adolescência, ajuda o ser humano a viver. A literatura não nos preserva das feridas e das situações adversas da vida, mas nos faz descobrir mundos que se apresentam semelhantes às nossas experiências, permitindo-nos melhor compreendermos. “Mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo.” (TODOROV, 2010, p. 23).

Nesse sentido, os/as participantes puderam refletir a respeito de *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen (Séc. XVII); *Frankenstein*, de Mary Shelley (Séc. XIX); *A revolução dos bichos*, de George Orwell (Séc. XX); *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (Séc. XX); *Torto arado*, de Itamar Vieira Jr. (Séc. XXI); *O baú de Filomena*, de Tereza Custódio (Séc. XXI); *Tocaia do Norte*, de Sandra Godinho (Séc. XXI).

Finalmente, o Projeto Abrace apresentou os resultados previstos nos objetivos, os quais serão apresentados nas considerações finais, à guisa de resultados. Certamente o sucesso ocorreu pelo fato de utilizar obras canônicas e não canônicas que colaboraram para a desconstrução da versão hegemônica da História.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Manguel escreveu *O leitor como metáfora*, apresentou uma taxonomia que revela três tipos: o leitor viajante que se deixa levar pela leitura; o leitor na torre, que busca o isolamento do mundo; o leitor traça que devora com avidez. Independente do tipo, o Projeto abraçou cada metáforas vivas que, em sua individualidade, aceitou firmar um pacto de leitura ao iniciar um romance.

À guisa de resultados, constatamos o quanto a literatura permanece envolvendo o público leitor. Tal resultado ocorre, mediante um conjunto de ações selecionadas com fins pedagógicos, ao qual Zabala chamou de sequência didática. Começa com a curadoria de obras. Nós escolhemos alinhar as narrativas aos interesses da turma, depois de conhecer e conviver com o perfil desses/as participantes.

Por sua vez, as escolhas metodológicas também foram definidas e direcionadas para tornar a leitura um hábito, fonte de discussão e criação de outras linguagens. As produções dos conteúdos postados

revelam o comprometimento e a criatividade que estiveram presentes durante todo o processo.

Já era esperado que, ao se buscar a ampliação do repertório, após a primeira leitura, eles externassem algumas dificuldades, sobretudo os grupos responsáveis por obras do século XVIII e XIX. Nessas horas, a sinceridade sobre esse processo de leitura nas rodas de conversa ajudou no desentrelaçamento de alguns trechos do enredo. Vemos como positiva a exposição pública das impressões pessoais. O debate enriquece, abre o entendimento, produz elãs.

Finalmente, deixaremos registrado um fato curioso. Durante a prova do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), alguns alunos e alunas, ao se debruçarem sobre o tema de redação, revelaram usar trechos dos romances trabalhados em sala como repertório cultural na produção escrita.

O Projeto em si não tem por objetivo preparar para o Enem e sim formar leitores. Contudo, assim fazendo, preparamos para os exames e concursos. Também carrega um papel humanizador nesses tempos tão marcados pela volta do fascismo, pelas relações midiáticas que utilizam a linguagem como uma arma de fogo, e da Guerra entre israelenses e palestinos que tinge de vermelho um solo rico em petróleo.

Triste época em que atiramos balas, mísseis e palavras. A literatura sustenta a nossa humanidade em meio ao fogo cruzado.

REFERÊNCIAS

- ASHCROFT, B. **The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures**. New York: Routledge, 1989.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Vol. I.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário**. Teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.
- COSSON, Rildo. **Paradigmas do ensino de literatura**. São Paulo: Contexto, 2020.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado**. São Paulo: Editora Horizonte, 2012.

FUKS, Julián. **Romance**: história de uma ideia. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SANTOS, Richard. **Maioria minorizada**: um dispositivo analítico de racialidade. Rio de Janeiro: Editora Telha, 2020.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Portugal: DIFEL, 2010. ZABALA, Antoni. A prática educativa. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa**. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

REESCRITA HISTÓRICA EM “BERÇO DE CAPIM” DE AMÉLIA DALOMBA

DÉBORA DE OLIVEIRA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

RAQUEL APARECIDA DAL CORTIVO

ORIENTADORA – UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

INTRODUÇÃO

Por todos estes anos, a literatura em geral tem ganhado um lugar de destaque na sociedade. Mas, vemos, pois, que, lamentavelmente, algumas literaturas — africana e angolana — não são em referência abarcadas na conjuntura social. No que tange à literatura, chama-nos atenção que quando nos referimos à literatura brasileira, percebe-se um “cânone literário excludente”, como, por exemplo, a literatura produzida por mulheres. Essa exclusão parece persistir em outras séries literárias de língua portuguesa, a exemplo de Angola, na qual as mulheres mantêm-se minúsculas na tradição literária no país e no cânone literário.

Esta foi a atenção no que concerne ao processo de formação da literatura dos PALOP (Países Africanos de Língua Portuguesa) e do Brasil. A consolidação de um sistema ocidental, autores, textos e temas propriamente ocidentais. Sempre priorizando essa e colocando em dano a literatura afro-brasileira e africana.

Para além da ligação histórico-cultural, podemos ampliar o interesse pela literatura dos demais países de língua portuguesa no que se refere à literatura de autoria feminina, pois a situação social da mulher tem certas semelhanças no que tange aos direitos que lhes são negados, prolongamentos do patriarcado que permanecem e recrudescem em

certas sociedades. Desse modo, estudar uma poética de autoria feminina faz ecoar vozes historicamente estranguladas e silenciadas.

É do bojo do malgrado acima que surge, a importância de trazer-mos à tona da esfera acadêmica a literatura de autoria feminina angolana, isto é, de forma a deixá-la em relevo, trabalhar realmente o texto literário e ampliar os estudos, que é quase desconhecido.

Talvez o presente trabalho, ainda que curto, seja um dos poucos textos que tentam oferecer uma análise do poema “*Berço de capim*” de Amélia Dalomba, em Rondônia, destacando como se dá sua expressão poética. Isso porque os estudos sobre suas obras são muito escassos. Não encontramos textos que se debruçassem ou que oferecessem uma análise detalhada. Sem dúvida, isso também valida a urgente necessidade de resgatar, sobretudo, suas produções literárias praticamente esquecidas.

Neste sentido, foram elaboradas as seguintes perguntas norteadoras: Quais temas foram identificados nos poemas? Como a autora desenvolve esses temas? Partimos da hipótese de que os elementos que configuram a poética de Amélia Dalomba revelam temas como: colonização, escravidão, diáspora em uma linguagem denunciativa, e que conta história sob uma nova perspectiva, provocam o leitor e a sociedade, assim, portanto rompendo as barreiras culturalmente tradicionais na base colonial e patriarcal.

Para a realização desta pesquisa, a metodologia utilizada foi através de pesquisa bibliográfica, de caráter descritivo-explicativo com base em obras de autores que abordam sobre a temática proposta, além de artigos.

O estudo organiza-se da seguinte forma: seção 1, inicialmente apresentamos brevemente a história da literatura angolana, segundo apresenta Ferreira (1977), Santilli (1985), Chaves (1999) e Bonnici (2000). Na seção 2, é apresentada a biografia da autora, — a partir dos relatos cronológicos de sua vida — e suas obras publicadas.

Já na seção 3, nos deteremos na análise do poema. Nas considerações finais, sintetizamos os aspectos levantados a partir da análise na seção anterior, para então, mostrar as características da poética de Amélia. Por fim, temos as referências de nosso aporte teórico utilizado no decorrer de todo estudo.

BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA ANGOLANA

Se considerada a história nacional de Angola, a contar de sua independência de Portugal, datada de 11 de novembro de 1975, é um tanto óbvio que a história da literatura angolana, em comparação com a de outros países, como Brasil ou mesmo Portugal, é bastante recente e está em construção, já que questões sobre identidade nacional e de periodização são ainda bastantes discutíveis e não estão consolidadas.

Acontece, porém, que nos seus primórdios a característica marcante da literatura angolana era a de ser oral. Assim, por meio da oralidade — contos, lendas, provérbios, fábulas, enigmas, ditados, músicas e criações da cultura popular — constituiu-se a formação literária angolana, uma vez que a população de Angola não gozava da expressão escrita.

A partir do domínio português no século XV, a produção escrita — literatura africana de expressão portuguesa — começou a se desenvolver, isto é, pela forte influência da colonização. Apesar disso, os primeiros registros de produção escrita tinham como enfoque a literatura colonial, ou seja:

[...] o centro do universo narrativo ou poético se vincula[va] ao homem europeu e não ao homem africano. No contexto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paterna misticamente e, quando tal acontece, é já um avanço, porque a norma é a sua animalização ou coisificação. O branco é elevado à categoria de herói mítico, o desbravador das terras inóspitas, o portador de uma cultura superior (FERREIRA, 1977, p. 14).

Num primeiro momento, a literatura restringiu-se, pois, aos portugueses que detinham a escrita e reproduziam nos poemas, nas crônicas, nas cartas e em todos os meios escritos suas impressões sobre a natureza, o povo, os costumes e outros aspectos atribuídos à África e aos africanos.

Dessa forma, a literatura colonial está expressa sob a ótica do europeu. Isso porque, segundo o livro **Estórias Africanas**, de Maria Aparecida Santilli (1985), até o século XIX, apenas uma pequena parcela da população nativa angolana sabia ler e escrever, confirmando o atraso no surgimento da literatura escrita por angolanos.

Entretanto, os angolanos eram vistos como um povo incivilizado e inferior. Os colonizadores tinham como uma de suas missões “civilizar”. Nessa situação, surge a catequização, um dos meios usados para “educá-los” e submetê-los à exploração colonial. Como consequência, criou-se a imprensa de Moçambique, mesmo tendo pouca duração, o desenvolvimento de periódicos foi importantíssimo para desenvolver a literatura nacional, porém havia a participação resistente dos colonizadores no desenvolvimento dos periódicos. De acordo com, Thomas Bonnici:

A segunda etapa [do desenvolvimento da literatura em países colonizados] envolve textos literários escritos sob supervisão imperial por nativos que receberam sua educação na metrópole e se sentiam gratificados em poder escrever na língua do europeu (não há a consciência de ela ser também do colonizador). Embora muitos dos temas (cultura mais antiga do que a europeia, a brutalidade do sistema colonial, a riqueza de seus costumes, leis, cantos e provérbios) abordados por esses autores estivessem carregados de subversão, sem dúvida não podiam e não queriam perceber essa potencialidade (BONNICI, 2000, p. 13).

Dessa forma, começa a surgir a literatura africana inicialmente designada de expressão portuguesa, ainda que limitada pelas autoridades coloniais, de forma implícita, encoraja os angolanos a desenvolverem o seu espírito nacional. Assim, além de escritores europeus, a partir desse momento, houve a cooperação de africanos nativos formados na metrópole, que nas décadas de 1920 e 1930 passaram a atuar.

Segundo Bonnici (2000), a terceira fase do desenvolvimento literário se deu a partir da manifestação de uma série de textos que romperam com o padrão prescrito pela metrópole, esse movimento aconteceu no início dos anos 1950. Claramente, esses documentos dependem do reconhecimento de poderes restritivos e do uso da linguagem escrita para fins diferentes daqueles para os quais foram utilizados.

De acordo com Franz Fanon, conforme citado por Thomas Bonnici (2000), que também propôs etapas de desenvolvimento da literatura colonial, a terceira etapa seria a “fase da luta”, na qual os intelectuais nativos passaram a incitar o povo a aderir ao movimento nacionalista. Haja vista que o movimento não tinha como objetivo só a criação literária, mas, sim, a consciência de que por meio da literatura se confirma a busca da identidade nacional e libertadora. Conforme o documento de fundação da União dos Escritores Angolanos (UEA) de 1975, citado por Rita Chaves:

A história de nossa literatura é testemunho da geração de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios profundos de nosso povo, particularmente o das camadas mais exploradas. A literatura angolana surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano (CHAVES, 1999, p. 70).

Portanto, é importante ter em mente que a base da literatura angolana é formada por um campo de conflitos, mas abriga em seu interior a luta contra a dominação europeia, o processo de independência angolana e identidade nacional.

Nesse processo, alguns temas se fazem presentes como guerra, política, nacionalismo e entre outros. Contudo, poucas mulheres figuram na maioria das cronologias da série literária angolana. Na recente poesia angolana, pinçar a obra de Amélia Dalomba do conjunto de escritores é significativo nesse sentido, pois é possível investigar como sua poética transfigura a realidade nacional do pós-independência e de que modo seus temas são transformados.



Maria Amélia Gomes Barros da Lomba do Amaral, mais conhecida como Amélia Dalomba, nasceu na província de Cabinda, Angola, no dia 23 de novembro de 1961. Estudou Psicologia Geral e ao mesmo tempo trabalhou com jornalismo, especificamente, radiofônico e de imprensa. Publicou artigos e poemas em revistas, jornais e antologias. Como também, participou de CDs musicais angolanos.

O seu primeiro livro de poesia, *Ânsia*, foi publicado pela União dos Escritores Angolanos em 1995. Atualmente, é autora de mais seis livros de poesia: *Sacrossanto Refúgio* (1996), *Espigas do Sahel* (2004), *Noites Ditas à Chuva* (2005), *Sinal de Mãe nas Estrelas* (2007), *Aos teus Pés*, *Quanto Baloíça o Vento* (2008) e *Senhor, Há Poetas no Telhado* (2015).

Além desses, publicou também a prosa *Uma mulher ao relento* (2011), um livro infanto-juvenil *Nsinga, O Mar no Signo do Laço* (2011), e em 2021, o livro infantil *O Mar na Boca*, sua última publicação até o momento. A poeta e prosadora foi condecorada com a “Medalha de Mérito de 1º Grau da República de Cabo Verde” pela Ordem do Vulcão em 2005. Ela é membra da União dos Escritores Angolanos, tendo ocupado diferentes cargos de gerência. Hoje, atua como palestrante sobre Literatura, Angola e entre outros temas.

E também as memórias gloriosas / Daqueles Reis que foram dilatando
/ A Fé, o Império, e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram
devastando, / E aqueles que por obras valorosas / Se vão da lei da Mor-
te libertando, / Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me
ajudar o engenho e arte. (CAMÕES, *Os lusíadas*)

Opto por iniciar com a epígrafe de *Os Lusíadas*, epopeia que enaltece os feitos de Portugal e a viagem de Vasco da Gama de Portugal à Índia. Esta obra, pelos olhos dos portugueses, representa glória, honra, coragem e bravura. O poema que analisaremos também aborda a mesma imagem das navegações, entretanto, o olhar parece insinuar uma nova perspectiva, marcadamente feminina e africana. Antes de mais, leiam-se os versos:

Berço de capim

Princesa
brasão de cinco quinas
coroada por um punhado de grilhetas
há séculos nascida
sobre berço de capim
mesmo ao cruzar da esquina
entre amor escravo e navegador
linhagem perdida
reino de mestiça vida
trazes o reino espalhado
as quatro esferas do mundo
por sobre as costas de um cágado
lento pelos vales
sobre as pedras áridas das ilhas
ilhas
ilhas entre florestas
virgens em cada porto
abrigado por cativo sangue
a
navegar mestiçagem
brasão cinco quinas

coroa de grilhetas
proa
sobre o trono
de amores escravos
embarcados
navegadores
alcofa de rio
embalada pelo adeus
de quem parte
a cada
e para nunca vez
(DALOMBA, 2004, p. 43-44)

No que diz respeito à forma, o poema é composto por trinta e dois versos irregulares numa estrofe única, são versos livres, sem métrica e sem rima, ao contrário do texto camoniano apresentado na epígrafe desta seção. A partir do título do poema “Berço de Capim”, percebe-se a temática que permeará o texto; assim, se faz necessário entender o que o título quer dizer. Chevalier afirma que berço “é um símbolo do seio materno, do qual é a continuação imediata. Elemento de proteção indispensável, macio e cálido, em nós permanece como recordação das origens, que se traduz nas nostalgias inconscientes do retorno ao útero” (CHEVALIER, 1999, p. 129).

Já a palavra capim é associada com o comum e simples por ser uma erva que nasce indiscriminadamente em qualquer tipo de solo, sendo, aparentemente pouco exigente quanto aos nutrientes, umidade etc. Diante desta premissa, o título, então, “Berço de Capim” designa a origem de uma pessoa que é nascida em lugar comum, mais ainda, representa um nascimento simples, sem honra e sem glória. Evoca a imagem da manjedoura do menino Jesus, cuja simplicidade de modéstia é propagada como valor da religião cristã. O próprio reino de Portugal teve como “berço” os princípios cristãos.

No primeiro verso, o eu lírico nos traz a referência de quem nasceu no berço de capim, primeiro ele diz: princesa, logo em seguida faz

referência ao brasão de cinco quinas, “a palavra brasão, em sua acepção mais geral, pode remeter a todo símbolo, figura ou emblema, com que se diferenciam uns de outros os reinos, províncias, cidades, povos, famílias ou indivíduos” (PIFERRER, 1854, p. 02 apud TARTAGLIA, 2016, p. 21). Ou seja, o brasão é utilizado para distinguir e identificar, nesse caso, um reinado, porque estamos falando de uma princesa, assim o poema refere-se à Portugal, já que as cinco quinas é um dos maiores símbolos portugueses. O próprio brasão parece, nesse sentido, se opor à simplicidade do berço de capim, uma vez que conota riqueza, considerando a linhagem nobre que evoca.

É válido apontar que todo reino possui uma coroa, símbolo maior da monarquia, que é um ornamento usado na cabeça. Dessa forma, no verso “coroadas por um punhado de grilhetas”, há um sentido de que Portugal recebeu uma coroa de grilhetas por causa da condição escravocrata à qual submeteu os povos colonizados. Portanto, é o símbolo que representa a escravidão. E, também porque a “chamada “escravidão moderna, ou escravidão negra” começou com o tráfico africano no século XV, por iniciativa dos portugueses (em 1444, estes começam a adquirir escravos negros no Sudão), com a exploração da costa da África e a colonização das Américas. Os demais impérios coloniais rapidamente aderiram à prática da compra e venda de seres humanos, no célebre “comércio triangular” entre a África (captura de escravos) a América (venda e troca por matéria prima) e a Europa (para a venda das riquezas obtidas e a retomada do empreendimento, em futuras viagens)” (UFRGS, 2018, p. 01).

Seguindo, temos os versos relacionados à mestiçagem, a mistura entre pessoas de grupos étnico-raciais diferentes: “entre o amor escravo e navegador / linhagem perdida / reino de mestiça vida”. Visualizamos com mais clareza que houve relações entre escravos e navegadores, o que de certa maneira ocasionou um processo de perda de algumas “linhagens”, mas criou uma nova raça: os mestiços. O poema, parece, portanto, inicialmente estruturado sobre o movimento históri-

co português que aos poucos mistura-se, forçadamente, com a África. Insinua-se nos versos certa ironia, pela forma aparentemente elogiosa que vai descortinando fatos odientos como a escravidão, de origem humilde Portugal, reino cristão, enriqueceu por meio da exploração do comércio de seres humanos escravizados.

O poder conseguido pela submissão de outros povos fica sugerido em outros versos do poema. Nas diferentes culturas os animais recebem um vasto simbolismo, e de acordo com o poema, nos versos: “trazes o reino espalhado / as quatro esferas do mundo / por sobre as costas de um cágado / lento pelos vales”. O cágado pode ser visto como símbolo da criação do mundo e sustentação. Em consonância a isso, Chevalier afirma que:

pela sua carapaça, redonda como o céu na parte superior o que a torna semelhante a uma cúpula e plana como a terra, na parte inferior, a tartaruga é uma representação do universo [...] Mas sua massa e sua força, idéia de poder que evocam suas quatro patas curtas plantadas no solo como as colunas do templo, fazem dela também o cromóforo, carregador do mundo (CHEVALIER, 1999, p. 128).

Nesse sentido, faz alusão às grandes navegações, os portugueses que percorreram as quatro esferas do mundo (norte, sul, leste e oeste) espalhando seu reino, o cágado lento também se refere à temporalidade, um processo lento, já que as viagens marítimas demoravam meses e até anos. Também pode referir-se à ancestralidade africana que “carregou nas costas” o reino português.

Nos próximos versos, o eu lírico vai expor os lugares por onde os colonizadores foram: sobre as pedras áridas das ilhas / ilhas / ilhas entre florestas. A palavra “ilhas”, no verso, ocupa um espaço sozinha, recuperando imagetivamente a lonjura denotativa das ilhas, uma vez que a ilha se define por ser uma porção de terra isolada dos continentes. Além disso, leva à conclusão de que se trata de um efeito para reforçar e dar destaque ao processo que foi lento e demorado, e além representa os muitos lugares que foram explorados, haja vista a repetição por três vezes da palavra “ilha”.

Nos versos, brasão cinco quinas / coroa de grilhetas, eles parecem repetir os primeiros versos do poema, no entanto, eles surgem modificados, é substituído o emprego do adjetivo coroada pelo substantivo coroa, denotando, uma afirmação e uma certeza. Os versos, proa / sobre o trono / de amores escravos / embarcados. A palavra proa é isolada em um único verso, e na sua estrutura já destaca que está sobre o trono, lugar de soberania. Ou seja, faz referência aos navios que estão assentados sobre o trono e comandam todo o reino. Logo adiante, temos a expressão “alcofa de rio”, a alcofa é um berço móvel, ou seja, o rio agora abriga o berço dos navegadores suas naus que são embaladas pelo adeus. O eu lírico finaliza o poema com o verso: “e para nunca vez”, nesse sentido pode ser visto como um adeus de quem parte e não volta. Portanto, há uma percepção melancólica de um destino sem volta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Porque se fala disto e não daquilo em um texto? O que é recorrente em uma época, o que escandaliza, o que emociona, o que é aceito socialmente e o que é condenado ou proibido? Para além das disposições legais ou de códigos de etiquetas de uma sociedade, é a Literatura que fornece os indícios para pensar como e por que as pessoas agiam desta e daquela forma (PESAVENTO, 2004, p. 82-83).

Nosso trabalho nos permite perceber que a literatura é também um campo privilegiado de explicação da realidade, já que pode ser uma ferramenta inestimável para transmitir fatos comuns no mundo, omitir ou apresentar diferentes pontos de vista sobre o mesmo fato. E mais, a literatura pode ser uma representação da realidade, fonte de leituras múltiplas que pode revelar resquícios de diferentes tipos de histórias. Conforme Adichie (TED, 2009)

Histórias têm sido usadas para expropriar e ressaltar o mal. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.

Ou seja, uma história não pode ser contada apenas pela “versão dos vencedores”, como chama Abdala Junior, conforme citado por Silva (2009, p. 15), ou da “história única”, apontada por Chimamanda (2009). E é partindo deste pressuposto que o poema “Berço de capim”, de Amélia Dalomba apresenta uma nova versão do passado português, pelos olhos dos negros, ela reconfigura e reescreve histórias que antes foram registradas por somente uma ótica, como uma maneira de reivindicar os direitos daqueles que sempre tiveram historicamente suas vozes caladas, suas histórias e além de tudo suas dores contadas por pessoas que não vivenciaram essa realidade.

Verificou-se uma poética que coloca em destaque o sofrimento causado pelas “gloriosas navegações”, formulando assim, uma crítica irônica de forma sutil que subverte conceitos e, é desestabilizadora por afrontar o modelo tradicional da sociedade colonizada pelos portugueses, sobretudo numa condição colonizadora e escravocrata, parte indelével à qual homens e mulheres angolanos foram submetidos. De modo geral, isso também se constitui na estrutura dos poemas, a metrificação, os números de estrofes, as rimas, que não seguem um padrão clássico subvertem a ordem tanto na forma como no conteúdo.

Nesse sentido, constatamos que tanto seu tecido poético é eivado de simbolismos, como também há um tom melancólico que se revela pela dor dos que partem e não voltam. Por isso, na expressão dalombiana, o sujeito poético constitui-se como lugar de denúncia e resistência, percebe-se um sentimento latente que vai de encontro aos ideais coloniais, pois busca, acima de tudo, resistir à força do colonizador. No geral, por meio da análise proposta, podemos nos certificar de que, na sua tessitura poética há temas como: escravidão, diáspora, colonização, tráfico negreiro e tantos outros.

Devido ao fato histórico comum de Brasil e Angola, a colonização portuguesa, faz-se necessário — ao menos — conhecer, compreender e abordar a riqueza dessa literatura. Nesta perspectiva, a fim de trazer para frente a importância da literatura angolana para a construção do conhecimento crítico e reflexivo, é importante, a partir da pesquisa acadêmica, o fortalecimento do ensino, do desenvolvimento, do estudo dessa literatura e de outras literaturas africanas de língua portuguesa, pois conhecê-las é também refletir e conhecer nossa própria história contada por outros agentes antes silenciados. Além disso, o estudo dessa literatura atua na desconstrução do estereótipo negativo que a colonização legou à África.

Enfim, acreditamos que, nosso trabalho ao analisar o poema “Berço de capim” de Amélia Dalomba, contribui para ampliar o conhecimento a respeito da literatura angolana de autoria feminina. Temos consciência de que a obra da autora apresenta outras possibilidades de leitura e outros pontos de interesse para a compreensão da história da poesia angolana contemporânea que podem se tornar temas de pesquisas futuras, de qualquer modo, acreditamos que algum passo foi dado aqui.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O Perigo de uma história única. [Julho, 2009]. **Technology, Entertainment and Design (TED)**. Depoimento. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/c. Acesso em 17 de maio. 2023.
- BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: EDUEM, 2000.
- CHAVES, Rita. **A Formação do Romance Angolano – entre intenções e gestos**. São Paulo: FBLP, Via Atlântica, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 1999.
- FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa - I**. Lisboa: Biblioteca Breve - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, 2 ed.
- SANTILLI, Maria Aparecida. **Estórias Africanas, Histórias e Antologia**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. **Estação Literária**. Vagão-volume 4 (2009) – 1-100. ISSN 1983-1048. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL>. Acesso em 18 de Maio. 2023.
- UFRGS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Escravidão**. 2018. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/escravidao.htm>. Acesso em 15 de Maio. 2023.

CAPITU E MADALENA, UM OLHAR PARA ALÉM DO SEU TEMPO

JOSEFA LIEUZA LEITE

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

MARIA EDILEUZA DA COSTA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

É por meio do texto literário que determinados fatos históricos estão intrinsecamente representados e as criações literárias trazem para os dias atuais os paradigmas da época de sua produção. Através dessa arte temos conhecimento das ações e do comportamento dos indivíduos do período relacionando com a contemporaneidade.

Machado de Assis e Graciliano Ramos são autores célebres da Literatura brasileira. Eles produziram importantes textos literários no Brasil e seus textos são vistos como os clássicos da Literatura brasileira. Esses são obras literárias que “[...] quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (Calvino, 2007, p. 12). Nesse sentido, os livros clássicos são obras que quanto mais conhecido mais promovem novas interpretações.

O romance realista *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, foi publicado em 1899; e, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, é um romance da segunda etapa do modernismo, publicado em 1934, com temáticas sociais, políticas e psicológicas. Textos literários narrado em 1ª pessoa, Bentinho e Paulo Honório, mesmo sendo homens de regiões e escolaridade divergentes igualam-se na desconfiança e no ciúme de seus cônjuges. O temática das narrativas é o adultério, embora não haja provas.

Para a execução desta pesquisa, a técnica utilizada é de caráter bibliográfico, levando em consideração que o conhecimento é adquirido “[...] a partir do emprego predominante de informações advindas de material gráfico, [...]” (Barros; Lehfel, 2007, p. 85), digital, dentre outros, por isso a técnica é essencial para o desenvolvimento do texto, cuja abordagem é qualitativa, porque tem diferentes “[...] abordagens teóricas e seus métodos caracterizam as discussões e a prática da pesquisa” (Flick, 2009, p.25) não se sustentando “[...] em um conceito teórico e metodológico unificado” (Flick, 2009, p. 25). Assim sendo, essa abordagem colabora numa melhor percepção contemporânea nas narrativas, *Dom casmurro* e *São Bernardo*.

EXIBIÇÃO DOS TEXTOS LITERÁRIOS: DOM CASMURRO E SÃO BERNARDO

A narrativa *Dom Casmurro* é composta por 148 capítulos, fracionados em duas partes; na primeira, Bentinho conta uma das fases da sua vida, a adolescência e o amor por Capitu; já na segunda, o advogado Bento Santiago narra sobre a sua fase de vida adulta. Esse romance, de Machado de Assis, foi divulgado no Rio de Janeiro, em 1900. O texto é narrado por Santiago que relata a respeito do sentimento amoroso por Capitu. O relacionamento foi impedido por Dona Glória, mãe de Bento Santiago, ao efetuar uma promessa em direcionar seu filho ao seminário, se porventura seu filho na nascença estivesse são. Após o ingresso, Bentinho não demonstrou vocação a missão. Nisso, Dona Glória pondera a solicitação de José Dias, cujo pensamento tido por Capitolina era encaminhar ao seminário um escravo para ocupar o lugar de Bento que fez amizade com Escobar no referido ambiente.

Desobrigado do sacerdócio, Bentinho contrai matrimônio com Capitolina e mantém a amizade com Escobar, consorte de Sancha, que tem amizade com Capitu. Os casais conservam a amizade. Nasce Ezequiel, filho de Capitolina que é parecido com Escobar e a dúvida sobre a paternidade surge. Num lapso de tempo, um acidente tira a vida do amigo de Bento,

crescendo as suposições de Santiago ao ver a reação de Capitu no velório de Escobar. Em vista disso, o casal rompe com a união conjugal. Bento Santiago remete Capitu e o filho para a Europa. Logo após o óbito de Capitu, Ezequiel volta ao Brasil para encontrar com Bento, sendo que foi recebido como amigo, devido as singularidades que o jovem exibia.

Neste texto literário, o narrador Bentinho é um advogado idoso e viúvo narrando suas reminiscências, voltadas para atestar o adultério de Capitu. Essa representação feminina no romance é apresentada como uma mulher inteligente e sagaz e que se destacará nos séculos seguintes.

A narrativa *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, foi publicada em 1934, um texto narrado pelo seu protagonista. A romance faz parte da segunda fase do Modernismo.

Em *São Bernardo* o narrador sinaliza o porquê da escrita da sua própria história. Relata os obstáculos e as soluções para eles. Paulo Honório explica as ocorrências resolutivas de sua vida afligida, da miséria até ser proprietário da fazenda São Bernardo. Posteriormente, como possuinte da fazenda, ele é direcionado a uma novo propósito, casar com Madalena, que é professora e não conhecia os projetos de Paulo Honório. Ele argumenta que planeja construir um educandário em sua propriedade. Nessa sintuação, aproxima-se de professora Madalena e contraem matrimônio. Nisso, o texto traz os conflitos vivenciados por Paulo e Madalena.

A princípio, não há confronto; logo após, a professora Madalena visualiza que seu cônjuge é materialista, ao mesmo tempo que, a sua apreensão está direcionada mais para as pessoas e com o bem-estar delas. Isso perturba Paulo, sobressaltando o matrimônio. As ações de dúvidas sobre a traição de Madalena com pessoas da fazenda provocam danos emocionais a ela que não suporta e se suicida. Ao iniciar por esse fato, Paulo Honório começa a sua extenuação. Dessa forma, advém a derrocada dele e da propriedade. Só, aflito e destruído passa a entender que viveu em vão. Melancólico, percebe que não deu a adequada importância

a Madalena e que com o seu suicídio a perdera para todo o sempre. Seu autoritarismo e vileza afastaram de Madalena. A crueldade de Paulo venceu a sua suscetibilidade de Madalena e por desventura se suicida. Paulo Honório entende que o motivo do autocídio foi ele. Destarte, com o afastamento dos amigos, ele rememora sua desditosa história, redigindo-a.

CAPITU, UM OLHAR PARA ALÉM DO ADULTÉRIO, TRANSGRESSORA FEMININA

Uma das representações femininas da literatura brasileira que mais fascina os leitores brasileiros é Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Ela é um exemplo de representação feminina, notadamente de mentalidade aberta para o período, que transpõe os limites e empecilhos de como retratou a mulher casada do século XIX, simbolizando e indo além do padrão designado, no que se refere ao vínculo conjugal.

Capitolina é exposta no texto como uma pessoa decidida, autossuficiente e as suas ações eram direcionadas pela sua própria inteligência em realizar seus objetivos. Em razão disso, ela tinha atitude para tomar iniciativa em situações que nunca seria pensado para a mulher da época e empregava diferentes métodos para atingir seus propósitos, como no capítulo, quarenta e quatro, em que ela suspeitava uma opção de Bentinho, entre ela e a sua mãe:

— Dê cá, deixe escrever uma coisa.

Capitu olhou para mim, [...] levantou o olhar, sem levantar os olhos. A voz, um tanto sumida, perguntou-me:

— Diga-me uma coisa, mas fale verdade, [...]

— Que é? Diga.

— Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolheria?

— Eu?

Fez-me sinal que sim.

— Eu escolhia... mas para que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso.

— Pois sim, mas eu pergunto. Suponha você que está no seminário e recebe a notícia de que eu vou morrer...

— Não diga isso!

— ... Ou que me mato de saudades, se você não vier logo, e sua mãe não quiser que você venha, diga-me, você vem?

— Venho.

— Contra a ordem de sua mãe?

— Contra a ordem de mamãe.

— Você deixa seminário, deixa sua mãe, deixa tudo, para me ver morrer?

— Não fale em morrer, Capitu!

Capitu teve um risinho descorado e incrédulo, e com a taquara escreveu uma palavra no chão, inclinei-me e li: *mentiroso*.

Assis, 1997, p. 105-106, grifo do autor).

No capítulo, trinta e dois, “Olhos de Ressaca”, atenta-se o quanto Capitu é determinada. Neste capítulo e no capítulo cento e vinte e três indicam-nos “[...] de um aspecto relevante de seu tipo autoritário e determinado [...]” (Moisés, 1986, p. 266), como no fragmento introdutório desse diálogo entre Capitu e Bento Santiago, do capítulo trinta e dois:

Que tem, tem, interrompeu Capitu. E se não fosse preciso alguém para vencer já, e de todo, não se lhe falaria. Eu já nem sei se José Dias poderá influir tanto; acho que fará tudo, se sentir que você realmente não quer ser padre, mas poderá alcançar? ... É um inferno isto! Ele é atendido; se, porém... [...]. Você teime com ele, Bentinho (Assis, 1997, p. 84, grifo nosso).

Resoluta em sua meta, ela articula diversas estratégias para se casar com o filho de Dona Glória. As ideias de Capitu são divergentes e certificadas pelo narrador que admite ela como uma mulher dinâmica, curiosa, como na passagem seguinte, “Era minuciosa e atenta; [...]” (Assis, 1997, p. 81). Como visto,

[...]. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo. No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lhe ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lhe propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. Em compensação, quis aprender inglês com um velho professor amigo do pai e parceiro deste ao solo, mas não foi adiante. Tio Cosme ensinou-lhe gamão (Assis, 1997, p. 81-82).

Ela tinha vontade e disposição para conhecer coisas diferentes das mulheres do período que eram norteadas mais para as atividades domésticas.

Ela tem a ideia e age segundo os seus objetivos de forma inteligente, apresentando solução para as obstruções que se apresentam impedindo os seus propósitos; por isso, “Em todos os sentidos, Capitu é uma mulher fora dos padrões da época” (Ribeiro, 1997, p. 43). Ela transgride os modelos sociais quando tem a iniciativa de beijar Bentinho, esse ato para o período era esperado do homem. Esta atitude foi exposta pelo narrador, no capítulo trinta e três:

Capitu deu-me as costas, voltando-se para o espelhinho.

Peguei-lhe dos cabelos, colhi-os todos e entrei a alisá-los com o pente, [...]. Pedi-lhe que se sentasse.

— Senta aqui, é melhor.

Sentou-se. “Vamos ver o grande cabeleireiro”, disse-me rindo. [...]

O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito para desfazer o feito e refazê-lo.

[...]

Enfim, acabei as duas tranças.

Onde estava a fita para atar-lhes as pontas? Em cima da mesa, [...]. Juntei as pontas das tranças, uni-as por um laço, [...]:

— Pronto!

— Estará bom?

— Veja no espelho. Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? [...] Capitu derreou a cabeça, [...] Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de uma na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.

— Levanta, Capitu!

Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e... Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, [...] Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... (Assis, 1997, p. 86-87).

Neste capítulo intitulado “Penteado”, a iniciativa de Capitu é tida como uma mulher avançada para o período.

A concepção do matrimônio para Capitolina era alimentada desde criança, mesmo tendo Santiago como amigo, ela já o tinha como seu consorte, no capítulo doze intitulado, “Na Varanda”, os dois, já tem uma melhor equiparação do sentimento que tem um pelo outro.

Com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim? Realmente, andava cosido às saias dela, mas não me ocorria nada entre nós que fosse de-veras secreto. [...] Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos. E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus (Assis, 1997, p. 50).

No desfecho da narrativa Capitu demonstra mais uma vez ser uma mulher a frente do seu tempo, quando pede o divórcio a Bento Santiago. Com isso, ela manifesta uma nova condição de ser mulher, no século XIX. Vejamos:

[...] **peço-lhe desde já a nossa separação**: não posso mais!

— A separação é coisa decidida, redargui, pegando-lhe na proposta. Era melhor que a fizéssemos por meias palavras ou em silêncio; cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porém, que a senhora insiste, aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo (Assis, 1997, p. 234-235, grifo nosso).

Nesse interregno, a mulher do período tinha o casamento como um evento da vida que só finalizava com a morte.

MADALENA, UM OLHAR HUMANO, A FRENTE DO SEU TEMPO

Ao ler o romance *São Bernardo* certificamos que a personagem Madalena é uma representação feminina de alta relevância, tendo em vista que os argumentos corajosos de Madalena correspondem as colocações feministas das décadas iniciais do século vinte que ocorria em distintas localizações do Brasil e a nível mundial, lutando por direitos.

A personagem fictícia Madalena lutava e questionava Paulo Honório para que seus operários tivessem acesso a direitos, como: alimentação, moradia, vestuário, entre outros, por consequência,

Cabe enfatizar que a obra *São Bernardo* tem como panorama de fundo a Revolução de 30, ou seja, temas como a luta pelo voto secreto, o voto feminino, a liberdade de expressão, **os direitos dos trabalhadores** e a reforma do ensino médio estavam em discussão, e Madalena pode representar o início da luta pela igualdade de gênero. No entanto, na luta contra o servilismo e submissão feminina, [...] (Pastore, 2019, p. 127, grifo nosso).

Dado isso, recordamos que essa ausência de direitos constata um panorama da sociedade da década de trinta, do século vinte, diante de questões econômicas, sociais e políticas, que preexistiram a CLT (Consolidação das Leis Trabalhistas).

— Outra coisa, continuou Madalena. A família de mestre Caetano está sofrendo privações.

— Já conhece mestre Caetano? perguntei admirado. Privações, é sempre a mesma cantiga. A verdade é que não preciso mais dele. Era melhor ir cavar a vida fora.

— Doente...

— Devia ter feito economia. São todos assim, imprevidentes. Uma doença qualquer, e é isto: adiantamentos, remédios. Vai-se o lucro todo.

— Ele já trabalhou demais. E está tão velho!

— Muito, perdeu a força. Põe a alavanca numa pedra pequena e chama os cavouqueiros para deslocá-la. Não vale os seis mil-réis que recebia. Mas não tem dúvida: mande o que for necessário. Mande meia cuia de farinha, mande uns litros de feijão. É dinheiro perdido (Ramos, 2019, p. 115).

Madalena, por esse viés de direitos trabalhistas dentre outros, já tinha uma postura para além do seu tempo. A professora tem um papel significativo nesse texto literário, visto que além de retratar o humanismo, ela contrapõe o capitalismo de Paulo Honório.

— Por que não? Se seu Ribeiro tiver de aposentar-se... Quanto ganha o senhor, seu Ribeiro? O guarda-livros afagou as suíças brancas:

— Duzentos mil-réis.

Madalena desanimou:

— É pouco.

— Como? Bradei estremecendo.

— Muito pouco.

— Que maluqueira! (Ramos, 2019, p. 119-120).

Dessa forma, as suas atitudes dela são voltadas para auxiliar a vida dos indefesos. Nos seus diálogos concretizam-se a intelectualidade de uma mulher contemporânea equiparando aos discursos das mulheres atuais quando, até esse momento, continuam lutando por direitos, respeito, igualdade de gênero e justiça social.

Outro ponto importante, a esposa de Paulo Honório observa a escola da fazenda e não aprova a metodologia de ensino empregada pelo

professor e apresenta sugestões, como a compra de material didático para auxiliar na aprendizagem dos discentes, no capítulo vinte e um, Paulo narra que Madalena “[...] Foi à escola, criticou o método de ensino do Padilha e entrou a amolar-me reclamando um globo, mapas, outros arreios [...]” (Ramos, 2019, p. 132). Nessa interlocução, Paulo menciona a crítica de Madalena a instituição de ensino da fazenda.

No excerto seguinte, Paulo aponta as despesas que teve com o material protestado por Madalena: “Um dia, distraidamente, ordenei a encomenda. Quando a fatura chegou, tremi. Um buraco: seis contos de réis. Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábua para os filhos dos trabalhadores. Calculem.” (Ramos, 2019, p. 131-132).

Para além disso, Madalena fica revoltada com o cônjuge devido a situação dos moradores da fazenda. Ela tinha interesse em questões políticas, no capítulo, vinte e quatro, no decorrer do jantar com João Nogueira, Azevedo Gondim e Padre Silvestre temos a conversação de Madalena com os visitantes:

- Era o que faltava. Escangalhava-se esta gorra.
- Por quê? perguntou Madalena.
- Você também é revolucionária? exclamei mau modo.
- [...]
- Ora por quê! Porque o crédito se sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte.
- Sem falar na atrapalhação política.
- Seria magnífico, interrompeu Madalena. Depois se endireitava tudo.
- Com certeza, apoiou Luís Padilha. [...] –O fascismo.
- Era o que vocês queriam. Teremos o comunismo. Dona Glória benzeu-se e Seu Ribeiro opinou:
- Deus nos livre.
- Tem medo, Seu Ribeiro? perguntou Madalena sorrindo.
- Já vi muitas transformações, excelentíssima, e todas ruins. – Nada disso, asseverou Padre Silvestre.

Essas doutrinas exóticas não se adaptam entre nós. O comunismo é a miséria, a desorganização da sociedade, a fome. Seu Ribeiro passou os dedos pela careca lustrosa:

– No tempo de Dom Pedro, corria pouco dinheiro, e quem possuía um conto de réis era rico. Mas havia fartura, a abóbora apodrecia na roça (Ramos, 2019, p. 159-160).

Essas falas são impressões verbais e sua maneira de enfrentar o mundo, embora sendo uma jovem senhora do período, pois “—O fato, de como mulher, querer ter participação ativa nas coisas públicas e exigir respeito à individualidade é relativamente novo para a época, especialmente na região onde se passam os acontecimentos” (Vianna, 1997, p. 72). Sendo assim, Madalena expande-se no tempo, ponderando acerca das coisas públicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois textos literários, *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, as representações femininas são exibidas como mulheres transgressoras que colocam em questão os direitos, a religião, a iniciativa para o matrimônio, o trabalho, a aprendizagem, a função da escola, a dominação masculina, a igualdade de gênero, injustiças, entre outros. Em vista desse entendimento,

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, [...]) (Candido, 1968, p. 55-56).

Fica evidente que as representações femininas, *Capitu* e *Madalena*, propagam-nos, logo, nessas impressões femininas apresentadas no desenvolvimento do trabalho: idiossincrasias, atitudes, comportamento e posturas que vão além do tempo da sociedade do período e da produção dos dois romances.

Portanto, axiomatizamos que ao comparar as duas personagens, Capitu e Madalena, ambas são inteligíveis com pensamentos e ponto de vista decisivos. As duas foram produzidas como um modelo de simbolização num tempo em que mulher não podia opinar e que se priorizava o trabalho doméstico. Com esse posicionamento, na época, “—Delas se espera que sejam —femininas, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. [...] em consequência, a dependência em relação aos outros” (Bourdieu, 2012, p. 82). Nessa conjuntura, a submissão, ao cônjuge.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Volume 1. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994.
- BARROS, Adil de Jesus Paes de; LEHFEL, Neide Aparecida de Souza. **Fundamentos da metodologia científica**. 3. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. (Orgs.) **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 51-80.
- FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PASTORE, Fabiana. **O silenciamento de Madalena na dialética Hegeliana do senhorescravo, em São Bernardo**: uma perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional. Orientadora: Profa. Dra. Sumiko Nishitani Ikeda. 26/08/2019 150 f. Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. Pontífca Universidade Católica de São Paulo, São Paulo Biblioteca Depositária: PUC/SP. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/22554/2/Fabiana%20Pastore.pdf>. Acesso em: 07 de outubro de 2023.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 102. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- RIBEIRO, Luis Filipe. Mulheres em Machado de Assis: um desejo masculino... **Ipotesi**, v.1, n.1, 1997, p. 37-47.
- VIANNA, Lúcia Helena. **Roteiro de leitura: São Bernardo de Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1997.

ENTRE BECOS, DO ENSINO A LITERATURA: A DESCONSTRUÇÃO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

EDUARDO EZUS FERNANDES DE JESUS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

MARIA ELIANE SOUZA DA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

Uma questão central motivou a elaboração deste artigo: como, dentro de um sistema literário repleto de hierarquias e inserido em um ambiente escolar em que a literatura e seu ensino são frequentemente tidos como algo dispensável, pode-se pensar uma prática de letramento literário que envolva, ou, ainda melhor, que dê prioridade a obras que estejam à margem de um sistema literário dominante, branco e europeu? Sistema este que traz consigo pressupostos de poder e colonização que excluem determinadas obras, sobretudo de mulheres negras, quando não as desconsideram? Dito de outra maneira, o que se pretende com a escrita deste trabalho é, longe de qualquer esgotamento teórico-metodológico, estimular a escolha crítica e consciente das obras literárias estudadas durante as aulas de literatura, especificamente no ensino básico brasileiro, levando-se em consideração critérios de(s) coloniais, sem, no entanto, eliminar um sistema em detrimento do outro.

Assim, as discussões levantadas durante este artigo inserem-se em perspectivas que se alinham aos estudos da Pedagogia De(s)colonial, assim como aos Estudos Culturais, especialmente da literatura negra feminina, e têm como impulso inicial as ideias sobre Desconstrução elaboradas por Jacques Derrida. Ainda, como objeto de estudo

base para a problematização da pesquisa, foi escolhido o projeto de leitura *Becos da leitura*, desenvolvido por alunos bolsistas do PIBID, na turma do 7º ano da Escola Estadual José Martins de Vasconcelos, localizada em Mossoró-RN, cujo objetivo foi a leitura coletiva da obra *Becos da memória*, da consagrada escritora Conceição Evaristo.

Dessa forma, primeiramente iremos apresentar concepções fundamentais para o desenvolvimento da discussão, destacando-se as ideias essenciais sobre os estudos em desconstrução, de(s)colonialidade, Estudos Culturais, pedagogia de(s)colonial e literatura de autoria negra feminina, além de aspectos relacionados ao Letramento Literário e ao ensino da literatura.

CONCEITOS BÁSICOS

A DESCONSTRUÇÃO DE DERRIDA

Segundo Neurivaldo Campos Pedroso Junior (1983), o termo *desconstrução*, no sentido empregado pelo pensador francês Jacques Derrida, representa uma corrente de pensamento que tem como pressuposto básico minar as hierarquias sustentadoras do pensamento ocidental. Em outras palavras, no sentido derridiano, desconstruir significa “inverter a ordem da hierarquia” (DERRIDA, 2001, p.48 apud JUNIOR, 1983, p. 10). Assim, ao adotar uma postura desconstrutivista, o pensador francês não pretende com isso destruir o objeto para o qual se volta as suas análises e questionamentos, mas, tão somente, fazer emergir de sua essência diferentes formas de significação. Dessa forma, segundo a definição apresentada por Neurivaldo Junior, o conceito de desconstrução foi:

Utilizado pela primeira vez por Jacques Derrida em 1967 na Gramatologia, o termo ‘desconstrução’ foi tomado da arquitetura. Significa a decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente (‘isso se desconstrói’), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria

língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p.9 apud JUNIOR, 1983, p. 12).

Além disso, não obstante a Desconstrução proposta por Derrida tenha como preceito a decomposição de estruturas fundamentalmente filosóficas, tais como as dualidades/oposições do pensamento logocêntrico, base das teorias ocidentais, como, por exemplo, “dentro/fora”, “língua/fala”, “homem/mulher”, a sua extensão ultrapassa os limites do âmbito filosófico. Pelo contrário, a Desconstrução é entendida como uma postura crítica e pode ser aplicada nas mais diversas áreas do conhecimento, inclusive na literatura. Aliás, sobretudo na literatura, uma vez que, como veremos a seguir, nas palavras do próprio Derrida em entrevista concedida a Rogério da Costa, foram questões referentes à literatura que motivaram o pensador a escrever os ensaios que compõe os livros *Gramatologia* e *A escritura e diferença*, em que se concentra o fundamento teórico da Desconstrução. Observemos: “O que me conduziu a esses ensaios é uma história na qual se cruzam dois caminhos. Um primeiro que recupera de algum modo o que foi desde a origem e que permanece meu desejo dominante: a escritura literária: a literatura.” (COSTA, 1993, p.20).

COLONIALIDADE E DE(S)COLONIALIDADE

Os conceitos de colonialidade, descolonialidade e decolonialidade se configuram, dentro da perspectiva crítica que propomos neste trabalho, como sendo de fundamental importância. De fato, adotar uma postura desconstrutivista, tal como a apresentamos anteriormente, implica uma relação direta com os conceitos que ora iremos apresentar. O motivo para essa afirmação encontra reforço nas palavras de Maldonado-Torres, em seu artigo *Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas*, em que afirma: “o pensamento e a teoria decoloniais exigem um engajamento crítico com as teorias da modernidade, que tendem a servir como estruturas epistemológicas das ciências sociais e hu-

manidades europeias” (MALDONADO-TORRES, 2018), que, por sua vez, estão pautadas em relações de dominação e poder. Porém, como é característico acontecer nas ciências humanas, assim como em qualquer outra área do conhecimento, sobre um mesmo conceito podem incorrer diferentes entendimentos entre os pesquisadores da área. Portanto, para fins deste artigo, iremos adotar a concepção de colonialidade e de(s)colonialidade defendida por Maldonado-Torres.

Segundo o referido autor, “colonialidade pode ser entendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir mesmo sem a presença de colônias ‘formais’ (MALDONADO-TORRES, 2018)”, o que a diferencia do colonialismo, que remete ao processo de formação das colônias, e da colonização moderna, que reflete os modos específicos por meio dos quais os impérios ocidentais colonizaram grande parte do mundo. E é por esse motivo que tratamos aqui sobre colonialidade, pois para que se configure o processo de desconstrução, é preciso o questionamento dos paradigmas em sua origem.

Resta, ainda, discutir e apresentar os conceitos de descolonialidade e decolonialidade. A descolonização está intimamente ligada à concepção de libertação, sobretudo nas esferas política e econômica. A decolonialidade, por sua vez, envolve uma outra perspectiva de tempo, enquanto que os conceitos de colonização e descolonização estão ligados à lógica europeia de linearidade, sendo, portanto, aspectos relacionados a um passado. A decolonialidade é uma postura de luta presente. Ela “reflete sobre o nosso senso comum e pressuposições científicas como tempo, espaço, conhecimento e subjetividade.” (MALDONADO-TORRES, 2018).

Assim, enquanto que colonização e descolonização se referem, ainda, a um padrão que considera concepções europeias, tais como a linearidade do tempo, a decolonialidade se apresenta como um conjunto de posturas, discussões e manifestações no sentido de proporcionar a descolonização.

Na esteira do movimento crítico decolonial, que se desdobra sobre as mais diversas esferas de pensamento, vivência e construção de conhecimento, é que teóricos e ativistas, assim como educadores, passaram a entender e estender o processo de descolonização para além dos limites políticos e econômicos. A contrapartida dessa postura implicou em uma reflexão sobre a maneira como a colonização se deu a nível epistêmico, silenciando e renunciando saberes e metodologias que se diferenciavam da lógica europeia, pautada na valorização logocêntrica e dualista. De fato, como afirmam Mouján, Júnior e Carvalho, no livro *Pedagogias de(s) coloniais: saberes e fazeres*, esse processo acontece “como um produto da geopolítica do conhecimento, a colonialidade do saber, expressa na inferioridade imputada pelos europeus/europeizados a qualquer tradição epistêmica distanciada ou que não esteja regida por seus bastiões, controle e compreensão” (MOUJÁN; JÚNIOR; CARVALHO, 2020, p. 18).

A prática pedagógica de viés de(s)colonial, portanto, se constitui e se efetiva na medida em que, durante as trocas de saberes, são consideradas as subjetividades inerentes aos sujeitos, bem como às suas regiões e culturas. Por isso, a relação professor-aluno, em que o professor é o detentor do conhecimento, se desconstrói, embora não se destrua (utilizando, aqui, a concepção derridiana), e permite uma nova e múltipla configuração, como “possibilidade efetiva e real de *outras* formas de produção de conhecimento” (MOUJÁN; JÚNIOR; CARVALHO, 2020, p. 16). Vale ressaltar, ainda, a importância de pensadores como Paulo Freire, que mesmo não sendo diretamente associados à pedagogia de(s)colonial, validaram práticas também assumidas pelo movimento decolonial, tais como a valorização do conhecimento local e a oralidade, assim como a educação como prática libertadora.

Para finalizar, deixamos a seguinte citação de Venâncio e Nakashima, na qual podemos diferenciar mais nitidamente a proposta de uma pedagogia de(s)colonial daquela imposta pelos colonizadores:

Se as propostas epistêmicas ocidentais partem de uma racialização hierarquizante do mundo buscando a manutenção da colonialidade do poder, esta proposta visou o que Walsh (2013) chamou de pedagogia decolonial, [...] ou seja, uma práxis baseada numa insurgência educativa propositiva – portanto, não somente denunciativa – em que o termo insurgir representa a criação e a construção de novas condições sociais, políticas, culturais e de pensamento. Em outros termos, a construção de uma noção e visão pedagógica que se projeta muito além dos processos de ensino e de transmissão de saber, que concebe a pedagogia como política cultural. (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p.28 apud VENANCIO e NAKASHIMA, 2020, p. 95).

SOBRE OS ESTUDOS CULTURAIS

Alinhado a uma perspectiva que também se pretende resistente, ou ainda, combatente à hegemonia, os Estudos Culturais partem de um questionamento sobre a noção própria de cultura, noção que se perfaz a partir de premissas eurocêntricas e elitistas, baseadas em classificações do tipo “clássico” ou “canônico”, e que, por sua vez, consequentemente excluem práticas diferenciadas de seu padrão imposto. Dessa forma, no âmbito dos Estudos Culturais, a cultura é entendida como “uma rede de práticas e relações que constituíam a vida cotidiana dentro da qual o papel do indivíduo estava em primeiro plano. (...) Uma luta entre modos de vida diferentes” (ESCOSTEGUY, 2000, p. 5).

Porém, tal perspectiva, que representa antes uma postura de insatisfação interna e relativa a diversas áreas de estudo, tais como a Antropologia e a Literatura, não representa uma nova disciplina a ser acrescentada às demais, mas, antes, uma relação dialógica entre os mais diferentes campos de pesquisa, que utilizando-se de métodos próprios, objetivam compreender aspectos da sociedade contemporânea não abarcados o quão integralmente possível pelas disciplinas já estabelecidas. Portanto,

os Estudos Culturais constituem um campo interdisciplinar onde certas preocupações e métodos convergem; a utilidade dessa convergência é que ela nos propicia entender fenômenos e relações que não são acessíveis através das disciplinas existentes (TURNER, 1990, p. 11 apud ESCOSTEGUY, 2000, p. 3).

Em relação a literatura de autoria feminina, é consenso entre pesquisadores e pesquisadoras o lugar de segregação a que as mulheres e suas produções foram subjugados perante a crítica literária e a sociedade em geral. Sobretudo no Brasil, constituído pela forte sociedade patriarcal herdada pela colonização portuguesa. Em seu estudo *Anotações sobre a trajetória da escrita de autoria feminina*, Naiana Pereira de Freitas destaca que

durante séculos, a sociedade tratou o lugar da mulher na produção literária como aquele sem importância. Diante do contexto social vigente, a mulher era caracterizada pela passividade, pela capacidade de inspirar os poetas ilustres que configuravam o seleto grupo do cânone universal (FREITAS, 2021, p. 114).

Dessa forma, pode-se dizer que o processo de reconhecimento da literatura de autoria feminina, assim como o de outras conquistas alcançadas pelas mulheres, é um processo que surge a partir de um lugar de silenciamento, que, por sua vez, encobriu também o próprio ato de ser mulher: “A literatura feita por mulheres envolve uma dupla conquista: a conquista da identidade e a conquista da escritura” (SCHMIDT, 1995, p.187 apud FREITAS, 2021, p. 98).

Associado a esse contexto e, ainda, levando em conta aspectos interseccionais relativos à racialidade, o processo de autoria feminina negra apresenta-se ainda mais dificultoso, uma vez que tais autoras se encontram em um espaço ainda mais segregado que o das mulheres brancas. Segundo Mirian Alves, em relação à literatura de autoria feminina negra, “o divisor de águas se dá com os escritores se aglutinando em torno de uma publicação denominada *Cadernos Negros*, objetivando a escrita para tirá-la da invisibilidade e do “só-menor” em que estava proscrita” (ALVES, 2010, p. 184).

Portanto, “ratificar a existência de autoras/es negras/os assume uma função compositiva na produção de subjetividade ao recuperar o

protagonismo de narrativas próprias, o que concorre para o crescimento e desenvolvimento social e emocional da população negra” (SOARES e MACHADO, 2017, p. 205).

SOBRE CONCEIÇÃO EVARISTO E SUA OBRA - CONCEITOS E ANÁLISE

No âmbito da literatura contemporânea (e aqui não consideramos apenas a literatura afro-brasileira), Conceição Evaristo ocupa uma posição consagrada. É de seu cunho o conceito, ou antes, a metodologia, já amplamente conhecida, a qual intitulou *Escrevivência*, que se configura como a escrita a partir das vivências experienciadas por si. No entanto, não se trata, aqui, da escrita autobiográfica: já no prefácio da obra *Becos da memória*, que serviu de base para este artigo, a autora adverte:

nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência* (EVARISTO, 2017, p. 12).

E, mais a frente: “Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha” (EVARISTO, 2017, p. 12). Assim, a memória é, para Conceição, a matéria-prima a ser moldada, lapidada, durante seu processo criativo. A autora afirma: “Como ouvi conversas de mulheres! Falar e ouvir entre nós era a talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos” (EVARISTO, 2005, p. 4).

Dessa forma, o pressuposto criativo da autora supracitada tem relação direta com a oralidade, e se constitui como uma forma de validar, diante dos séculos de apagamento proporcionado pelo colonialismo, a cultura, o conhecimento e os processos de criação (especificamente literária) aos quais foi segregada a população negra, sobretudo a feminina. Da mesma forma que Conceição, Maria-Nova, narrado-

ra-personagem de Becos da memória, mantém o hábito da escuta dos seus: “Bondade vivia intensamente cada história que narrava, e Maria-Nova, cada história que escutava” (EVARISTO, 2017, p. 49). Ainda, ao adotar como elementos basais, para a escrita do romance, a memória e a oralidade, assim como a não-linearidade, a autora rompe com o padrão eurocêntrico que, como já discutido anteriormente, eleva como superior e única maneira de existência, a escrita e o *logos*.

O PROJETO E A OBRA

O projeto Becos da leitura surgiu a partir das experiências vivenciadas no PIBID/UERN – Língua Portuguesa (2022-2024), sob a coordenação do professor Moisés Batista e supervisão da Prof^a. Sara Paula, e das discussões provocadas pela Prof^a. Maria Eliane Souza da Silva durante as aulas de Literatura e Ensino (2023.01), em que foi possível ter contato com diversas abordagens pedagógicas e metodológicas a respeito desta matéria. Os principais objetivos do projeto foram a prática da leitura conjunta em sala de aula, o desenvolvimento da oralidade, e o registro, feito através da escrita a partir da escuta de cada encontro. Seguindo-se algumas das etapas discutidas por Rildo Cosson em *Letramento Literário: teoria e prática*, os alunos tiveram um contato inicial com alguns livros, momento em que foi sugerida a leitura de Becos da memória. Após isso, o título do projeto foi escolhido a partir de sugestões dos próprios alunos, algo que se configura, em tese, como uma prática desconstrutiva, em consonância com a pedagogia de(s) colonial, uma vez que não foi imposta aos alunos uma relação de hierarquia, mas a construção a partir da coletividade.

Ademais, a escolha da obra Becos da memória, de Conceição Evaristo, surgiu como uma forma de romper paradigmas sobre a prática da leitura literária, pois, em meio a tantas obras disponíveis na biblioteca da escola (as quais, em grande parte, possuem referentes de culturas europeias), a referida obra se configura dentro da literatura

afro-brasileira, e mantém diálogo constante com a realidade periférica na qual os alunos estão inseridos.

No romance *Becos da memória*, narrado ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, podemos acompanhar, através das memórias de Maria-Nova (*alter ego* de Conceição), a expulsão dos moradores de uma favela. Nas diversas histórias que se entrelaçam durante a progressão não-linear da obra, temos contato com personagens significativos na vida de Maria-Nova. No entanto, na medida em que as lembranças saltam à narradora e são registradas, tornam-se, também, uma memória de todos. E é por meio de relatos vívidos, quase sempre dolorosos, que o romance adquire totalidade.

CONCLUSÃO

Posto o projeto em prática, foi possível perceber um certo estranhamento dos alunos e alunas, que primeiramente se revelou em relação ao formato da obra e seu caráter não-linear, e, posteriormente, na abordagem de certos personagens e temas que, embora naturalizados no dia-a-dia, não costumam ser apresentados de determinada maneira na leitura literária escolar. Após as leituras, foram compartilhadas as experiências e opiniões individuais com o grupo, sendo esse um momento de grande importância para a formação de leitores críticos, como afirma Cosson: “por meio do compartilhamento de suas interpretações, os leitores ganham consciência de que são membros de uma coletividade e de que essa coletividade fortalece e amplia seus horizontes de leitura” (COSSON, 2006, p. 49-50).

Diante disso, considerando-se as discussões feitas neste artigo, observamos que o projeto de leitura “Becos da Leitura”, desenvolvido na Escola Estadual José Martins de Vasconcelos (Mossoró/RN) durante o segundo bimestre de 2023, pelos bolsistas do PIBID/UERN – Língua Portuguesa, Lisandra SOBRENOMES e Eduardo Ezus, se configurou positivamente como uma prática pedagógica de(s)colonial. Por meio

de uma atitude reflexiva propiciada pelo pensamento desconstrutivista e de(s)colonialista, fatores como a escolha da obra literária, a abordagem e o desenvolvimento do projeto foram feitos de forma crítica, assumindo posicionamentos políticos e sociais que contribuíram para o letramento literário dos discentes

REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. Cadernos Negros I – Postulado de uma trajetória. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.). **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro. Pallas. 2017.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- DE FREITAS, N. P. Anotações sobre a trajetória da escrita de autoria feminina. **Inventário**, [S. l.], n. 27, p. 96–117, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/38375>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. “Uma introdução aos Estudos Culturais”. FAMECOS - Mídia, cultura e tecnologia, 9, 1998.
- MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (org.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- MOUJÁN, Inés F.; JÚNIOR, Dernival V. R.; CARVALHO, Elson S. Silva. PEDAGOGIAS DE(S)COLONIAIS SABERES E FAZERES. Ecnovem – Citações. Goiânia 2020, p. 16.
- SOARES, Lissandra & MACHADO, Vieira Paula Sandrine.. “Escrivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. Rev. psicol. polít. vol.17 no.39, São Paulo (maio/ago) 2017.

QUARTO DE DESPEJO: A DECOLONIALIDADE E A ATEMPORALIDADE LITERÁRIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS

AYLANA PAULA DOS SANTOS SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

RONALDO RODRIGUES DA SILVA BARRETO

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

A escritora Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais, em 1914. Ainda criança se encantou com a leitura e escrita no início de sua alfabetização. Alguns fatos familiares a afastaram da escola. Vinda de uma família pobre, mudou-se para São Paulo em 1937, onde trabalhou como empregada doméstica e testemunhou o crescimento da capital. Morava na favela do Canindé construindo a sua própria moradia com os materiais que encontrava, vivendo essa difícil realidade, para sustentar a si e seus filhos teve que catar papel e outros materiais reutilizáveis.

Gostava de ler e escrever, registrando a sua rotina árdua de luta e sobrevivência em diários pessoais escritos em pedaços de embalagem e folhas de cadernos. Verdadeiros achados, os quais foram descobertos pelo jornalista Audálio Dantas, no qual, estava interessado em investigar os desdobramentos por trás do cotidiano durante a ampliação das favelas como a do Canindé em 1960.

O *Quarto de despejo - Diário de uma favelada*, principal livro da escritora mineira Carolina Maria de Jesus, completou mais de 60 anos desde a sua publicação, sendo objeto de estudos de diversas pesquisas e campos acadêmicos. A obra é também *corpus* da nossa análise. De

uma literatura-verdade forte, de palavras duras, mensagens simples, nas quais abrem o diálogo de situações complexas ao ser humano diante principalmente da fome, da morte, da dor e da violência.

Nosso trabalho tem por objetivos trazer à tona essas discussões acerca das práticas decoloniais na sociedade brasileira, inclusive quanto à produção de cultura, descrever os desafios enfrentados por escritores negros e negras. Com destaques para o pensamento diaspórico da escritora Carolina Maria de Jesus, sua reexistência e negação à subalternidade de sua prosa. E a partir do seu livro *Quarto de despejo*, entender aspectos do estilo de sua escrita, o quais qualificam essa obra tão atemporal para além do mercado editorial.

Metodologicamente, faremos uma pesquisa bibliográfica visando agregar aparatos teóricos necessários à análise da obra literária. Apresentaremos inicialmente, o conceito de Entre-lugar do escritor Silviano Santiago (1936), logo em seguida, traremos as ideias e teorias de alguns autores e pesquisadores no campo dos estudos decoloniais, colonialismo, do processo de descolonização e violência debatidos por Franz Fanon (1925-1961), do conceito de Colonialismo interno por Pablo González Casanova (1922-2023).

Quanto à abordagem literária, recorreremos aos estudos da narração de Arnaldo Franco Júnior (USP), das contribuições decoloniais em relação à produção cultural trazidas pelos professores e críticos da área decolonial Homi Bhabha (1949) e Gayatri Spivak (1942). E no final observamos que Carolina Maria de Jesus representaria, portanto, uma voz que questionaria através do discurso literário o contexto pessoal em que vivia, que seria o da subalternização e o da subserviência.

Os conhecimentos de cunho geográfico, mais do que nunca, fazem diálogo com saberes diversos, a fim de abrir caminhos para novos discursos e perspectivas, possibilitando inúmeras novas formas de olhar e conversar com as relações territorializáveis, que, por sua vez, são bastante diversificadas. Assim, entende-se o “Entre-Lugar” como um conceito formado em consequência da ascensão de determinados acontecidos e fenômenos das últimas décadas do século XX, para atender as necessidades desses novos modos de enxergar o mundo e tirar deles interpretações sobre relações humanas periféricas no que concerne à questão geográfica e ao sentimento de pertença das pessoas que habitam esses lugares.

Sabendo disso, faz-se necessário observar o contexto da produção proveniente dos espaços periféricos, nesse caso, da América Latina, mais especificadamente, na obra da escritora Carolina Maria de Jesus, em seu livro “Quarto de Despejo: diário de uma favelada” e, consequentemente, o contexto desta, atentando para o debate as identidades territoriais. Nesse sentido, SANTIAGO (2000) pontua que:

“A literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e, ao mesmo tempo, abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será o objeto. O campo teórico contradiz os princípios de certa crítica universitária que só se interessa pela parte invisível do texto, pelas dívidas contraídas pelo escritor, ao mesmo tempo que ele rejeita o discurso de uma crítica pseudomarxista que prega uma prática primária do texto, observando que sua eficácia seria consequência de uma leitura fácil. Estes teóricos esquecem que a eficácia de uma crítica não pode ser medida pela preguiça que ela inspira; pelo contrário, ela deve descondicionar o leitor, tornar impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo. A leitura fácil dá razão às forças neocolonialistas que insistem no fato de que o país se encontra na situação de colônia pela preguiça de seus habitantes. O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a fiesta, colônia de férias para turismo cultural.”

O livro “Quarto de despejo: diário de uma favelada”, de Carolina Maria de Jesus foi publicado em 1960 e, desde então, é analisado e debatido em variados fatores, como, por exemplo, a curiosidade que a obra desperta por meio dos relatos da favela que fala pela voz de Carolina e, claro, por essa enunciação ser carregada de subalternidade. Dessa forma, esta breve análise, versa sobre a compreensão de um discurso que apresenta uma linguagem dissonante e que, conseqüentemente, articula o discurso, evidenciando a palavra como fator político.

Percebe-se que a voz de Carolina por algum tempo não teve espaço, foi negado a ela o direito de dialogar, que foi superado a partir da escrita de seu diário:

“Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo. [...] Eu fiz uma reforma em mim. Quero tratar as pessoas que eu conheço com mais atenção. Quero enviar um sorriso amável as crianças e aos operários”. (JESUS, 1960, p. 23)

O discurso dissonante da obra de Carolina Maria de Jesus possibilita a percepção de que a sua relação com o mundo era de constante lutas, uma vez que ela sentia as dores de quem é posta à margem do direito à existência em todas as suas possibilidades. Carolina sente-se, de fato, “despejada”, como infere em sua obra desde o título. Expondo sua condição de vida e a favela, lugar onde mora, a autora mostra o seu sentimento de indivíduo que que sonha com um mundo que não a pertence.

O meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível. Eu não estou descontente com a profissão que exerço. Já me habituei a andar suja. Já faz oito anos que cato papel. O desgosto que tenho é residir em favela (JESUS, 1960, p. 16).

Sabendo do contexto da trajetória de Carolina, o lugar que ela ocupou, torna-se possível que os legados histórico-culturais que cer-

cam seus escritos ainda são problemáticos patentes, violentas e que demonstram o desejo de romper com estas por meio do recorte social representado pelo povo negro, que sofreu e sofre diretamente desde a escravidão até a modernidade capitalista. Quando a autora afirma em sua obra que “atualmente somos escravos do custo de vida” (JESUS, 1960, p. 7), ela denuncia um estado omissivo e que coloca à margem a parcela mais vulnerável da população. O discurso de Carolina mostra como característica a vivência de quem está na fronteira do que a cidade minimamente oferece e a identidade de uma mulher que não somente fala da periferia, mas que, principalmente, manifesta um diálogo com as heranças coloniais que rechaçam suas possibilidades de existência.

COLONIALISMO INTERNO A PARTIR DE CASANOVA E O PROCESSO DE DESCOLONIZAÇÃO À LUZ DE FANON E OUTROS

A partir do título do livro, “Quarto de despejo - diário de uma favelada”, podemos observar elementos de uma denúncia e uma ruptura de uma ordem de hegemonia em relação aos padrões da literatura brasileira até a metade do século XX. À primeira vista, tanto a escritora semianalfabeta quanto o tema/espço advindo da descrição da favela de uma forma mais realista não representariam o mercado editorial brasileiro e até internacional - ou eram comuns figuras a serem representadas.

Um mercado o qual, ideologicamente capitalista, estava preocupado em trabalhar com escritores famosos, de tradição social, elitista, econômica e acadêmica. Pessoas as quais circulavam com mais facilidade e eram mais lembradas pelas mídias como rádio, jornais, revistas e televisão. Os poucos escritores negros e negras, indígenas ou que representassem alguma minoria da população estariam à margem desse processo. Ainda resquícios dos padrões preconceituosos perpetuados pelos grandes escritores, críticos e pensadores colonialistas do século anterior. Essa população não deveria ter acesso a esse espaço editorial

ou ao menos a informação e cultura como a sua produção, estariam ainda, servindo como mão de obra barata e farta, a ser explorada sem alguma contestação ou crítica aceita.

O “quarto” poderia ser uma metáfora de um lugar que seria “jogado” o que é considerado lixo ou sem valor. Poderia ser relacionado à favela, seus moradores e às pessoas pobres e marginalizadas pela sociedade. Realidade que foi imposta historicamente por muitos séculos, à população afrodescendente e aos que foram escravizados pelo sistema econômico da escravidão atrelado ao mercado financeiro baseado na exploração e dominação. Portanto, o “quarto”, historicamente estaria primeiramente representado desde os navios negreiros, senzalas, mucambos, camburões, quarto de empregada doméstico e penitenciária estruturas de repressão e violência vindas de um passado colonial não tão distante.

O colonialismo e suas estruturas de segregação sejam raciais, étnica, gênero e econômica seria de acordo com o sociólogo boliviano Félix Patzi (1967) constituidores do processo social, no qual, os recursos, oportunidades de vida e cidadania real são atribuídos sob critérios de exclusão ou inclusão semelhantes aos da colônia. Promovendo um colonialismo interno ainda vigente, descrito por Silvia Rivera Cusicanqui como “colonialismo interno” é definido por Aníbal Quijano como “colonialidade do poder”. (2009) Conforme também, a redefinição desse conceito pelo pesquisador Pablo González Casanova *apud* Marx:

“... um país se enriquece às custas de outro país” igual a “uma classe se enriquece às custas de outra classe”, em muitos Estados-nação que provêm da conquista de territórios, chame-se Impérios ou Repúblicas, a essas duas formas de enriquecimento juntam-se as do colonialismo interno (Marx, 1963: 155, Tomo I).

Na época moderna o colonialismo interno tem antecedentes na opressão e exploração de alguns povos por outros, desde que a articulação de distintos feudos e domínios característica da formação dos reinos, somou-se no século XVII, à Revolução Inglesa e ao poder das burguesias (CASANOVA, 2007, p. 432).

Ainda de acordo com Casanova, o próprio pensamento clássico marxista, prevaleceu na análise da dominação e exploração dos trabalhadores pela burguesia frente à análise da dominação e exploração de alguns países por outros. A classe dominante criou formas para manter essa estrutura de exploração, seja disseminando ideologias e normas reguladoras que eram sempre postas em prática por forças religiosas, políticas, econômicas e culturais.

O colonialismo interno foi uma categoria tabu para distintas correntes ideológicas. Na perspectiva da periferia do mundo, podemos relacionar ao continente Africano e à América Latina nas palavras do pesquisador Casanova, ao citar o psiquiatra martinicano Frantz Fanon (1968), afirmando que colocou o problema dos Estados libertadores que substituem os exploradores estrangeiros pelos exploradores nativos, mas não relacionou esse problema com as etnias exploradas e sim com as classes (FANON, 1961, p. 111). Quase todos os líderes e ideólogos deram prioridade à luta contra o imperialismo e à luta de classes como base para rechaçar a luta das etnias, sem que estas pudessem romper as barreiras epistemológicas e táticas que levavam a desconhecer suas especificidades.

O psiquiatra Frantz Fanon traz-nos exemplos esclarecedores quanto a essas definições. Fanon reflete que nas cidades colonizadas sempre foram preservadas as desigualdades, os limites entre as pessoas, as posições sociais, até mesmo o vestuário. Havendo sempre uma superestrutura econômica para demarcar essa desigualdade, definindo que a riqueza deve pertencer sempre ao branco. Para o psiquiatra, a violência imposta pelo colono sempre presidiu esse arranjo do mundo colonial. da relação marcante da burguesia existente nas antigas colônias em manter relações com os elementos culturais da metrópole, considerando a grande maioria da população antes colonizada, como indistinta, possuidora de uma cultura menor.

A partir das reflexões propostas pelo psiquiatra Fanon na obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), o psiquiatra nos faz referência a

essa estrutura explanando que a grande quantidade de imagens e periódicos violentos e sanguinários oferecidos às crianças e jovens americanos criminalizando nos personagens a figura do negro e do índio. Havendo um endeusamento do homem branco, o herói que também é sempre vítima. Ainda no campo da literatura e sociedade retrata:

Impor os mesmos “gênios maus” ao branco e ao negro constitui um grave erro de educação. Quem concorda que o “gênio mau” é uma tentativa de humanização do “isso” *, pode perceber nosso ponto de vista. Rigorosamente falando, diríamos que as cantigas infantis merecem a mesma crítica. Fica logo claro que queremos, nem mais nem menos, criar periódicos ilustrados destinados especialmente aos negros, canções para crianças negras, até mesmo livros de história, pelo menos até a conclusão dos estudos. (2008, p. 132)

Dentro desse processo de dominação seria consequentemente utilizada à violência física, psicológica e inclusive institucionalizada nessa dominação. Para o psiquiatra essa estrutura social sob a égide da violência, tem como intuito organizar uma estrutura de estratificação que coloca o colonizado na posição inferior em frente à sociedade colonial.

Fanon descreve a missão histórica de todos nós sejamos descendentes de colonos ou de colonizados: romper as rédeas do colonialismo e regular todas as revoltas, amadurecer as lutas atuais. Transformar o modelo de sociedade que veio do europeu, na qual pregava uma ideia Cartierista de bem e do mal quanto a implantação do colonialismo na África, é preciso convencer-se de que tanto o colonialismo quanto a escravidão foram incapazes de proporcionar aos povos colonizados as condições materiais suscetíveis de decência humana e de fazer esquecer nas massas a sua preocupação de dignidade, de se alimentar, de sair da miséria.

QUARTO DE DESPEJO: O PORQUÊ CAROLINA ESCREVIA? A
DECOLONIDADE ATUANTE NA RESISTÊNCIA DA AUTORA

Historicamente, escrever num país de origem exploratória, com mais de três séculos de instauração do regime escravista, num sistema político monárquico severo. Um sistema de colonização de exploração feito por senhores de escravos e fazendeiros é posta em prática na introdução de uma mão-de-obra traficada para o Brasil, oriunda de um continente visto também como fonte de exploração e dominação. Denunciar o racismo, a violência, a violência de gênero, a estrutura de dominação traduz-se muitas vezes num ato de resistência, em práticas decoloniais contra todas essas adversidades, sejam elas econômicas, epistêmicas, políticas e culturais.

Partindo-se das anotações de seu diário e relacionadas à vida da autora Carolina que também era mãe e chefe de família na década de 1950, estando intrínseco a sua vida pessoal aos espaços, aos enredos e às características físicas e psicológicas tanto da autora, quanto da narradora. A qual, na obra a narradora é uma personagem redonda, ou melhor, é a personagem principal, que consegue com sua sensibilidade própria e lirismo real comover o leitor a continuar e a se interessar nessas histórias reais. As outras personagens planas, secundárias seriam seus três filhos, vizinhos afetos e desafetos.

Conforme os fundamentos em relação à narrativa descritos na obra do pesquisador e professor da UNESP, Arnaldo Franco Júnior acerca do autor e narrador, baseando-se nos estudos de Genette, Aguiar e Silva quanto à classificação do narrador autodiegético: “Subtipo do narrador autodiegético é aquele que é co-referencial com o protagonista” (1988, p. 762) da narrativa, narrando a sua própria história.” (2009, p. 10). Embora teoricamente a narradora se encaixaria nessa definição, não podemos fixá-la em uma identidade somente. Mesmo vivendo uma realidade cruel, Carolina possui sonhos e desejos de mudança, de publicar suas obras e inclusive de mudar-se da favela do Canindé, desejo de assumir outras identidades contrapondo aos padrões destinados e impostos à escritora pela sociedade elitista brasileira.

A professora de Literatura Comparada e pesquisadora Gayatri Spivak faz uma reflexão no texto *Who claims alterity?* (1989), quanto a esses meios de produção cultural e seu valor a partir de modelos de dominação e desses modelos sobre os outros: “No contexto pós-colonial global atual, nosso modelo deve ser o de uma crítica da cultura política, do culturalismo político, cujo veículo é a escritura de histórias legíveis, seja do discurso dominante, seja das histórias alternativas.” (SPIVAK, 1994, p.189)

Frente a esse cenário de desesperança e solidão, e desafiando esses modelos dominadores surge uma escritora negra semialfabetizada, desejando ser ela mesma e não aquilo que a sociedade elitista poderia ter imposto à sua trajetória. Renegando aquela realidade difícil em que se encontrava, inclusive rejeitando à má visão que seus próprios vizinhos vítimas do mesmo sofrimento tinham de Carolina. Após a reportagem publicada na revista *O Cruzeiro*: “Tomei o ônibus e quando cheguei no ponto final a jornaleira disse que as negrinhas da favela havia me chingado, que eu estava desmoralizando a favela.” (p. 148)

Contudo, os seus sonhos e objetivos de vida foram registrados na obra *Quarto de despejo*, tornando-se veementes esses desejos, transcendendo entre imaginação e realidade na página que tem o título 12 de julho: “Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeia. (...). Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol.” (2014, p.50) Tal passagem reflete que a leitura e a escrita são muito significativas em sua vida e que a partir destes, experimenta momentos de paz e alegria. A própria forma estética apresentada no livro se enquadraria como as vivências de Carolina e o conteúdo relacionado aos seus discursos descrevendo suas lutas e sofrimentos.

Ainda sobre a estética e a singularidade da obra, recorreremos ao teórico crítico e professor Bhabha (1949): “A posição humana, como já disse Auden antes de nós, não está na esfera do sofrimento; ela está na esfera da significação artística do sofrimento.” (2012, p.62), um estilo

de prosa que inaugura uma estética de resistência de autoria feminina negra. Uma literatura que incomoda a uma estrutura dominante social e política. Carolina traz com seus textos os relatos de problemas da miséria humana no cotidiano, com uma linguagem coloquial e semialfabetizada mais próxima à oralidade e com a consciência crítica de quem não aceitaria passivamente aquela posição.

A violência e a pobreza enfrentadas pela população periférica ficam explícitas desde o começo da trama. Não só a violência física, mas a violência social, moral e psicológica. Muitas vezes, no período em que Carolina saía para trabalhar fora, alguns vizinhos xingavam seus filhos sem nenhum motivo aparente, o que lhe causava grande preocupação e revolta: “Quando cheguei na favela a Vera contou-me que a baiana havia lhe chingado. Uma mulher de 32 anos brigar com uma criança de 5 anos! Uma vizinha que viu a baiana chingando a Vera confirmou.” (p. 80). Percursos e desafios que eram conhecidos e enfrentados diariamente pela autora Carolina e transportados à sua narrativa de forma bem realista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos aprofundarmos nos diversos fatos e detalhes que compuseram a vida da escritora Carolina Maria de Jesus e de sua obra principal *Quarto de despejo*, podemos perceber como a sua prosa tem o cunho subversivo quanto à sua condição financeira e social. Foi através do pouco conhecimento e de suas experiências que a sua literatura-verdade se transformou em um ato decolonial de resistência em sua obra. Sua vida e seus sonhos eram uma forma de romper com um futuro quase que definido pela sociedade hegemônica: à morte, à orfandade dos filhos menores, à violência urbana, à prostituição e à miséria extrema.

Carolina, portanto, resistiu como pôde às imposições do colonialismo interno e suas estruturas de segregação. Sobrevivendo e mantendo o sustento de seus filhos, construindo, nas horas vagas do

trabalho e em sua solidão, uma narrativa crítica da situação vivida por muitas mulheres, e, destaque, a mulher negra, periférica, mãe solo e chefe de família.

Embora Carolina tenha recebido reconhecimento no lançamento da primeira obra e saído da favela do Canindé com os filhos para um bairro de classe média em São Paulo, a autora sofreu as consequências de sua insubordinação ao sistema de dominação social e cultural a partir de sua obra. Na favela, pelo fato de ser conhecida como escritora, muitos vizinhos rechaçaram a ideia de se verem nas histórias contadas no diário, provocando um misto de inveja, desprezo e violência.

Houve ainda, o desprezo cultural e social aqui no Brasil após a repercussão de seu primeiro livro. Algumas de suas obras póstumas foram publicadas fora do Brasil. Desde as suas publicações no exterior sempre houve problemas no recebimento dos direitos autorais. Além disso, logo a sua rápida ascensão no mercado editorial e mídias da época deram espaço à queda em seu prestígio, levando ao esquecimento no país. Seus outros escritos eram vistos pela crítica como manipulados e a elite cultural e social já não a enxergavam com bons olhos, a sua crítica narrativa e seus discursos contra os padrões normativos e hegemônicos. Carolina faleceu em 1977 em seu sítio em Parelheiros, com dificuldades financeiras e um profundo legado a ser estudado posteriormente.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. Aura e ágora: sobre a negociação do gozo e o falar entre. In: COUTINHO, Eduardo F. SCHMIDT, Rita T. Tradução: Teresa Dias Carneiro. **O bazar global e o clube dos cavaleiros ingleses - Textos seletos**. Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- CASANOVA, Pablo González. “Colonialismo interno (uma redefinição).” Tradução de Simone Rezende da Silva. In: **A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- _____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- JESUS, C. M. de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Círculo do Livro. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- JÚNIOR, Arnaldo Franco. Operadores da leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana, (org): **A teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009, págs. 33-58.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2ª edição. SBD-FFLCH-USP. 220727. **Rocco. Rio de Janeiro**. 2020.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica alteridade? Tradução de Patrícia Silveira de Farias. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica à cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- WALSH, Catherine. **Carta do Equador é intercultural e pedagógica**. (2009). Disponível em: conjur.com.br/2009-jun-27/carta-equador-aspecto-interculturalizador-pedagogico. Acesso em 12/06/2023.

O NÃO-DIREITO À LINHA DE FUGA: UMA ANÁLISE CARTOGRÁFICA DO ASSUJEITAMENTO EM A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR

ESTEFANE MARIA SILVA OLIVEIRA
ANA CAROLINE FREIRE PESSOA

INTRODUÇÃO

A construção de personagens em narrativas literárias é um dos elementos centrais na composição textual e, para além disso, no processo de se consolidar no campo da crítica literária, pois perpassa todos os outros aspectos e pode promover, ainda, uma relação de identificação do sujeito-leitor com as histórias contadas. Sendo estudada por diversos estudiosos e críticos de literatura, atravessa cada vez mais outros campos de debate, dado a verossimilhança de que afirma Antonio Candido em *A personagem de ficção* (2011).

Adentramos, a partir de trabalhos anteriores, a possibilidade de pensarmos um tipo específico de estruturação de personagens que se aproxima e se assemelha mais ainda àqueles e àquelas que subsistem e lutam, a partir de sua própria condição sub-humana, para que possam continuar recebendo ar em suas narinas. Pensar nessa luta diária é mencionar uma força que age a partir das margens, nadando contra a maré, ou simplesmente deixando com que a correnteza guie o caminho. Sem direito a um bote salva vidas, a personagem estudada nesta pesquisa conta apenas com gotas felicidade que não são capazes de encharcar o seu corpo, mas que, por achar que o ser humano é obrigado a ser feliz, contentava-se com os pingos: um rádio a pilhas, um copo de Cola-Cola e um sopro de vida.

Assim, faz-se necessário observar a potencialidade envolvida em acessar obras que nos apresentam, de maneira nada sutil, a realidade de contextos que, por muitas vezes, fomos condicionados a fingir que não existiam, como tentativa de que, em algum momento, parassem de existir. Essa relação traz a possibilidade e o espaço adequado para abandonar a ideia de assujeitamento de quem está à margem e trazer, sim, para o centro, a fim de transformar o foco narrativo da vida real em um portal de possibilidades para combater o que nos combate.

A personagem Macabéa, protagonista da novela *A Hora da Estrela* (1998), de Clarice Lispector, se direciona a esse entendimento aqui proposto, haja vista toda a construção literária a qual fomos apresentadas na última obra publicada da autora, que se dispõe a narrar a história de uma nordestina no Rio de Janeiro que nada tem, nada sabe, nada é:

Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio [...] Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz, A única coisa que queria era viver. Não sabia pra quê, não se indagava. (LISPECTOR, 1998, p. 27)

Desse modo, este trabalho pretende entender de que forma a personagem se encontra tão intensamente em seus processos de construção e em relação a qual tipo de realidade estamos tendo acesso neste destaque, de forma a traçar possíveis caminhos no que diz respeito à classificação específica da protagonista, bem como a sua construção identitária e qual a relação entreposta no epifânico do cotidiano, possível momento transformador.

A partir de Deleuze e Guattari (2011) e seu conceito de *rizoma*, entenderemos os meios constitutivos da personagem como um fluxo de ideias, contextos e possibilidades, afastando-nos completamente da ideia limitante, agregada às noções daquilo que já está acabado. Pautamos-nos, ainda, em Hall (2000), com base nos seus estudos acerca da identidade e os impactos sociais a partir de sua construção, para entendermos como se dá a trajetória da nordestina e de que forma fora constituída como sujeito.

Pautamos-nos ainda em trabalhos base e essenciais na edificação do ato de compreender as personagens como um elemento de construção detalhada e intencional, o estudo de Antônio Cândido (2011), em *A Personagem de Ficção*.

Este trabalho surge a partir da necessidade de direcionar os olhares das pesquisas para as literaturas que nascem, na contemporaneidade, a partir de um contexto de embate e quebra das opressões que marginalizam ainda mais quem já está historicamente na margem em perspectivas socioeconômicas, educativas e demais aspectos básicos que perpassam a existência humana e o único centro possível é o da resistência.

Ademais, trazer ao centro de um trabalho, uma autora historicamente incompreendida, é dignificar a literatura de autoria feminina, principalmente em um país que silencia e despreza tudo que nasce no berço das mulheridades. Por mais que pensemos, hoje, que rompemos esse muro separatista que age entre a “boa literatura” e “essas literaturas”, são frequentes os ataques e violências simbólicas direcionados a todo e qualquer ato que promova movimento e, mesmo sem almejar, altere o fluxo opressor.

Este é um trabalho que apresenta relevância não só acadêmica, como também social, haja vista que discute temas transversais e de caráter emancipador. Garantir a abertura para falar sobre machismo, vulnerabilidade socioeconômica e tudo o que endurece o contexto daqueles que protagonizam o cotidiano em obras literárias no Brasil, não é só pesquisa, é ação-direta.

São diversos os tipos de pesquisas disponíveis para uso, de acordo com o objetivo central do trabalho. Neste caso, nos pautamos na pesquisa descritiva-explicativa que, em primeiro momento, nos permite realizar uma aproximação com as obras e apresentá-las, conforme visões construídas. Lidamos, aqui, com uma pesquisa bibliográfica que “abranja toda biografia tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, mono-

grafias [...]” (MARCONI; LAKATOS, 2005, p. 185). Neste tipo de pesquisa, utilizamos todas as produções já realizadas a respeito da temática que estão, obviamente, disponibilizadas para acesso. Esta pesquisa será pautada no *corpus* literário *A Hora da Estrela* (1998), de Clarice Lispector.

Já tida como cânone literário, a obra de Clarice Lispector sempre traz, quando possibilitada de entrar em contato com a materialidade do real, espaço para novas leituras e aspectos não percebidos anteriormente. Relativizada como pouca literatura por, supostamente, não se preocupar com as problemáticas sociais, a literatura de Clarice vive, até hoje, diversos tangenciamentos por sua escritura “pouco acessível”, alegam alguns. Com a intenção de trazê-la através de um olhar que enxerga as variadas nuances e problematizações únicas, construídas de uma maneira lispectoriana inalcançável, a sua última obra publicada, *A Hora da Estrela* (1998), faz parte do *corpus* desta pesquisa.

A novela publicada pela primeira vez em 1977 trouxe em si 13 (treze) possíveis títulos, por ser rude demais escolher um só. São eles: *A Culpa é Minha*, *A Hora da Estrela*, *Ela que se Arranje*, *O Direito ao Grito* (o preferido), *Quanto ao Futuro*, *Lamento de um Blue*, *Ela Não Sabe Gritar*, *Uma Sensação de Perda*, *Assovio no Vento Escuro*, *Eu Não Posso Fazer Nada*, *Registros dos Fatos Antecedentes*, *História Lacrimogênica de Cordel* e, por fim, *Saída Discreta Pela Porta dos Fundos*.

A escolha de trazer os possíveis títulos no livro, configura-se como outra forma de contar a história que, após fazermos a leitura do inesperado, compreendemos as entrelinhas e as referências que cada um traz em si, além de uma conversação gritantemente silenciosa que eles emitem, como é o caso das infinitas coisas que são ditas de *O Direito ao Grito* para o *Ela Não Sabe Gritar*. Que tipo de sujeito traz em si, como única possibilidade, o direito de ficar calado e, de brinde, a compulsão por rompê-lo com o ato de pedir desculpas indevidas? Descobriremos.

Contando a história de uma nordestina levada, circunstancialmente, ao Rio de Janeiro, a obra tornou-se renomada entre tantas outras que estruturam seu acervo de produções. Por estabelecer com um leitor uma relação que transgride sua posição frequente de passividade, a obra se faz contar por uma via de mão-dupla, quando o leitor deixa de ser mero ouvinte e passa a, naturalmente, contar a história também, em um processo de diálogo com o narrador que vive, de maneira incommon, a história ao lado da personagem principal. É dessa forma que entendemos que “a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê” (PIGLIA, 2006, p. 28), nos guiando dentro de um processo que desconstrói a ideia de Clarice produzir uma literatura inacessível ou de difícil compreensão, a narrativa ocupa outros lugares e se faz, também, por nossas vozes.

AS CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS E A DIFERENÇA: UMA QUESTÃO SOCIAL

Os conceitos construídos por Hall em sua obra *Identidade e Diferença* (2000), dialogam com a ideia de uma autoafirmação identitária se relacionar diretamente com o processo de pertencimento a um grupo, coletivo ou classe, sendo a última, como apresenta o autor, provedora de hierarquização social. O sujeito assujeitado ou sem estruturação consciente de identidade, frente às diferenças, ocupa a classe mais marginalizada: aquela que nada é.

“Dividir o mundo social entre “nós” e “eles” significa classificar” (HALL, 2000, p. 82) e, nessa relação de poder, como afirma o autor, compreendemos quem ocupa a posição de privilégios. O que se apresenta como diferente, em um ambiente em que se afirmar algo é primordial, sofre naturalmente um processo de afastamento, abrindo, cada vez mais, lacunas frente à trajetória de se consolidar como sujeito. Nesse caso, até quem se mostra indiferente ou neutro, assume um papel. Não há plateia nessa narrativa.

De acordo com o processo classificatório e hierarquizante, as camadas sociais são definidas e podemos, agora, visualizar o perfil de cada uma. Para melhor entendimento, demonstraremos, com exemplos, a intensidade dessa organização segmentada em maiorias e minorias, respectivamente: brancos e negros, homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, sudestinos e nordestinos, entre outros sujeitos que estão sempre interligados por polos de molaridade e molecularidade.

A minoria constantemente violada pelos agenciamentos dominantes da maioria subsiste como Macabéa, em *A Hora da Estrela*, ocupando no mundo uma posição de frequente desprezo e, muitas vezes, de dispensabilidade:

Pois que a vida é assim: aperta-se o botão e a vida ascende. Só que ela não sabia qual era o botão de ascender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável. [...] E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado” (LISPECTOR, 1998. p. 38).

Elencar, portanto, alguns dos grupos que experienciam disputas sociais diversas demonstra o quanto é frequente a ordem classificatória apresentada por Hall e abre espaço para pensarmos sujeitos que aco-alam, em si, mais de um desses traços que, mesmo separados, representam vulnerabilidade.

Macabéa trazia em si o peso do não ter, aprofundada na sua condição de nascer do nada, de nada tocar, de nada possuir, de uma fé que acabava em nada, também e, por isso, nada transformava e vivia com a certeza de um futuro que não existia. Era, portanto, o próprio peso da existência vaga, mas acreditava incessantemente na vida, esta que não acaba, que só existe para construir espaço de respiração rala e se resumia no sopro de viver, o qual fluía do cachorro-quente com Coca-Cola, que comia todos os dias, pois esse era o único desvio do NADA que ela conseguia tocar “[...] sou datilógrafa e virgem e gosto de coca-cola” (LISPECTOR, 1998, p. 44).

A alagoana que, por tão miserável, foi para o Rio de Janeiro não em busca de ascensão, melhorias ou qualidade de vida, mas para conseguir fazer a manutenção da sua segura, da sua fome, do seu existir ausente, vagava pelo mundo sem consciência alguma do espaço que tocava e, consequentemente, da sua irrelevância. Registramos aqui: ocupar o papel da irrelevância não é para qualquer um, visto que é absurda a ideia de não-movimento e de constante sujeição ao acaso, mas a personagem da novela se apropriara bem do seu papel de estrela do vazio: “essa moça não sabia que ela era o que era.” (LISPECTOR, 1998, p. 36).

A ida de Macabéa de Maceió ao Rio de Janeiro não revela vontade de expansão, mas necessidade de sobrevivência. Ivana Barankiewicz (2014), em seu estudo *A diáspora e as identidades culturais em A Hora da Estrela*, discorre sobre a trajetória migrante da personagem e a capacidade de alterar o curso da construção identitária, atuando, dessa forma, como uma navalha de poda:

Não obstante, não se pode esquecer que o migrar em si é em si uma violência, posto que acarreta sobretudo perda de identidade e desenraizamento, tida como perda das relações sociais constitutivas dos referenciais que formam a identidade. (BARANKIEWICZ, 2014, p. 5)

A vida passa por Macabéa como a barra de ferro que atravessou o corpo da artista plástica Frida Kahlo, que arrancou, conforme retiraram o corpo estranho que, por um breve momento, se tornou parte de si também, a pulsação do ímpeto de viver que ela trazia. No entanto, Frida redefiniu sua trajetória. Já Macabéa, foi estancada pelo sangue e no sangue se transformou. A protagonista de Clarice foi atravessada pelo que deveria ser uma travessia. A ela não cabia “terceira margem do rio”, pois ela era o próprio ponto de demarcação do fim que representava, também, o início. “Existirmos, a que será que se destina?” nunca lhe foi direito de saber. O que é vazio de ar e de força, tem cara de gente morta e com fim em si mesmo. Em nada altera e por nada é alterado:

A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso (LISPECTOR, 1998, p. 36).

Tudo em Macabéa pulsava e pedia morte, desde o seu nome que “[...] veio por uma promessa à Nossa Senhora da Boa Morte” (LISPECTOR, 1998, p. 50), à rua que vivia no Rio de Janeiro: “Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho horror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço da vida imunda” (LISPECTOR, 1998, p. 39). O pedaço de terra que reuniu todos que para nada serviam, além, claro, de servir aos outros. A Rua do Acre era rua de morrer e Macabéa nasceu para isso.

Trazia em si uma dose hilária de esperança que não podia, de forma alguma, ser grande demais, pois se contentava com a vida que tinha: “porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim” (LISPECTOR, 1998, p. 57). É o retrato nítido e inquestionável de quem vive nas prisões naturalmente impostas e naturalizadas. Forjada na dor e violência de ser quem era, a alagoana se reconhece apta a permanecer apenas nessa posição de receptora, sem causar qualquer movimento transformador.

Sua xícara de chá de esperança e crença na vida estava na dolorosa inocência de pensar que não morreria jamais. Ora, ela morria diariamente! Será se ao menos já esteve viva em algum momento? “A sua cara é estreita e amarela como se ela já tivesse morrido. E talvez tenha” (LISPECTOR, 1998, p. 33). O seu salvamento era não saber quem era, não sentir o que sentia e acreditar que, caso vivesse aos poucos, pouparia a vida rasteira.

Apreender o que Macabéa se tornara é um dos maiores desafios desta pesquisa, visto que nem sua existência diária lhe trazia a possibilidade de ativar a consciência de ser. Um retrato da maquinaria cons-

truída por ferramentas desnecessárias, substituíveis e com o odor de necrose pairando no ambiente, pois seu respirar transformava tudo em uma morte áspera, revela, quando colocada sob o sol da desigualdade, a aptidão capitalista e endeusada de produzir vidas guiadas pelo determinismo, pela impossibilidade de alteração. É a lavagem identitária vivida pela personagem que não lhe oferecia conhecimento de si mesma que possibilitasse sua fuga. Como descrita pelo narrador: “[...] essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa.” (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Retomamos Hall (2000) para que não esqueçamos e possamos, com o passar do texto, relacionar o comum processo de classificação social para a compreensão da construção identitária da personagem que se entendeu ao ver o título de um livro de Fiódor Dostoiévski, como parte da classe dos *Humilhados e Ofendidos*, mas rapidamente retomou a ideia de que ninguém a ofendera e tudo era como deveria ser. Macabéa é vítima perfeita da dominação simbólica, apresentada por Pierre Bordieu (2003), em seu livro *A Dominação Masculina*:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até autodesprezo sistemáticos (BORDIEU, 2003, p. 23).

A personagem protagonista não só da novela, mas das diversas violências que, pensara ela, até gostava - “devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar?” (LISPECTOR, 1998, p. 43) -, se situa exatamente como vítima nesse processo de naturalização, sendo este possível de romper, mas exige do agente passivo uma tomada de consciência e movimento das estruturas opressoras. Macabéa, acostumada a apanhar de sua tia na cabeça durante a infância, ao crescer passou a gostar de soldados, pois imaginava, com prazer, que eles a podiam matar. As violências, oferecidas por quem deveria amá-la, tornaram-se, de fato, amor para a menina que, ao se tornar mulher, as de-

sejava de maneira perturbadora. É por acreditar que são merecedoras de tais violências que o ciclo de dominação não se encerra.

A falta de consciência de si e das surras diárias experimentadas por Macabéa de sua infância à vida adulta, propagava o ciclo de violência e tortura que ela estava inserida. Não se pode, em momento algum, responsabilizá-la por nenhuma das situações nas quais a personagem ocupou, inquestionavelmente, o papel de vítima. É a própria narrativa construída por Rodrigo S.M (narrador da novela) que nos oferece o conceito de violência simbólica na prática quando a caracteriza, mais uma vez: “Rosto? que pedia tapa.” (LISPECTOR, 1998, p. 33). São corpos feitos para apanhar, vidas que existem pela certeza de sua finitude e vivida, naturalmente, para chegarem ao fim.

Qualquer que tenham sido as breves passagens de consciência, conhecimento ou até mesmo de esperança, nenhuma delas foi suficiente para alterar o ambiente feito de hostilidade no qual existiam. Ainda assim, sem qualquer emancipação, o ar que entrava nos pulmões de Macabéa – até o momento que entrou – escrevia, vagarosamente e sem perceber, a palavra R-E-S-I-S-T-Ê-N-C-I-A. Até que não mais escreveu.

O PROCESSO RIZOMÁTICO COMO NASCENTE DE RIO

Apreendemos o rio como símbolo de renovação, dada a sua fluidez e correnteza que está, constantemente, em movimento. Comparamos esse processo e, mais especificamente a nascente, ponto do rio que entra em contato com todas as águas que continuamente se unem, a fim de resultarem em uma só, com o que Deleuze e Guattari (1995) definem ser *rizoma*:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE;-GUATTARI, 1995, p. 4)

A ideia de junções, adicionais, acoplamentos não traz, em si, um fim determinado e não têm, de fato, fim em si mesmo, relaciona-se, diretamente, com o processo policonstrutivo das trajetórias identitárias, ou seja, as relações múltiplas e diversas que convergem e divergem entre si mesmas, mas continuam ativas no fluxo das trocas e trajetórias coletivas, semelhantes à nascente de um rio.

Nessas construções identitárias que acontecem a partir de um processo já existente e que não é, de maneira alguma, início ou Gênese de uma história, reafirmamos a ideia defendida por Deleuze e Guattari (1995), quando relacionam o ser rizomorfo ao que se conecta às raízes, transformando seus usos ou visões externas comuns: “Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 24).

Este não produz o novo ou exclui o antigo, mas, sim, transforma perspectivas em fluxo contínuo. É um mergulho em um rio que se movimenta constantemente pela chegada da chuva e esse ponto de transformação, atua como linha de fuga da conjuntura determinada anteriormente. O processo epifânico, já citado, é exatamente essa fusão da água verticalmente recém-chegada, com a água que posa, serena, no rio.

O que acontece com a protagonista da narrativa aqui disposta para análise, acontece, também, no plano real: o *rizoma*, ponto de intersecção, junta todas as características que a leva ao que é periférico. Na água horizontal há o que lhe foi atribuído ao nascer “ela nascera com maus antecedentes” (LISPECTOR, 1998, p. 37), pois é o que permanece estático e na água que se movimenta na vertical, como vindo da chuva, situa-se o que se construiu com o passar do tempo “[...] agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço” (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Macabéa é o que acontece quando tudo se junta. Por azar e consequência do ideal que permeia a ideologia capitalista, torna-se em si um processo *rizomático* que traz, constantemente, a profundidade da ferida aberta. Não há autonomia ou transformação, pois o fluxo de violência é infindo e o único protagonismo que experimentara foi o de vítima responsabilizada pela própria dureza vivida: “ela era tão subterrânea que nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (LISPECTOR, 1998, p. 39). Mais uma vez colocada como aquilo que serve, aqui, Macabéa – aquilo que acaba – viraria esterco, após ser mastigada, remastigada, remastigada... e se tornar o que volta a alimentar e potencializar outros ambientes, mas jamais o dela. Macabéa era adubo.

Os filósofos Deleuze e Guattari ampliam a ideia do que é *rizoma* e nos apresenta as diversas possibilidades de análises. Entender o *rizomorfo* e sua forma de realização é o ponto chave para compreensão da crítica aqui presente.

O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama é o capim-pé-de-galinha. Sentimos que não convenceremos ninguém se não enumerarmos certas características aproximativas do rizoma. 1 o e 2 o - Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 14)

Conforme elaborado pelos estudiosos, compreender a significação do *rizoma* e enxerga-lo em outros espaços é admitir, antes de tudo, que este não se posiciona de maneira estática, única ou até mesmo ambivalente. Sua construção vai além do que tocamos ou conseguimos imaginar, no plano real, como uma só coisa. As junções que se acoplam, por vezes naturalmente, podem surgir das raízes, mas jamais podem sê-las.

O *rizoma* não é a concreticidade de um objeto, mas a explosão de um acontecimento. É o pólen que resta nas patinhas das abelhas encostando na flor, o momento chave que o eclipse acontece e o céu se transforma em múltiplos espectros tão unidos que parecem um só, mas são diversos. Como dito por Caetano Veloso: “Não começa. Não termina. É nunca. É sempre”.

Macabéa com todos os estereótipos e dureza de vida que trazia dentro de si, também pode ser lida como uma sujeita diásporica, haja vista toda a carga cultural, vivências e lugar de ser que ela deixou para trás ou até trouxe consigo, mas por ser tão volátil num lugar de invasão, não fez vingar. Longe do lugar que justificava sua existência, a nordestina no Rio de Janeiro se tornou prato feito, retrato daqueles que, sem enxergar possibilidades de metamorfosear sua existência vazia, vegetam sobre a linha molar do não-direito.

É nesses pilares hegemônicos do preconceito que sujeitos vivem às margens, oprimidos e controlados como Macabéa, pela falta de acesso a informação, datilografando palavras que não sabia o significado, povoada pelas migalhas do vazio existencial “não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada” (LISPECTOR, 1998, p. 38)

A narrativa, escrita no período ditatorial, do 1º golpe militar (1964 a 1985), traz em si, por seu caráter atemporal, a possibilidade de ser lida em casa, no hoje e reconhecida nas ruas ou nos jornais. A alagoana sofreu as violências que, de tantas, não se sabe onde começa nem onde termina. É uma nascente de rio em constante reposição.

Por influência dos agenciamentos maquínicos dominantes, instaurados e solidificados na sociedade machista, xenofóbica e opressora, alimentados pela subserviência de seres vazios de direitos e de sonhos, é que Macabéa não se lança na linha de fuga. No poço do Nada, a protagonista não tem força nenhuma de desterritorializar o espaço em que

vive, sequer vê isso como uma possibilidade “Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim”” (LISPECTOR, 1998, p. 51).

A trajetória e construção identitária de Macabéa parte de personagens literárias que podem, sim, trazer ao externo a realidade do concreto. As violências e dominações simbólicas que nelas trazem o *rizoma* direcionam-se a sujeitos reais que são bombardeados por motivos que o fazem vítimas. As imagens divulgadas recentemente do terremoto que atingiu a Síria podem ser um retrato semiótico do que seria os sujeitos-assujeitados soterrados pelos escombros de um sistema necrosado e falido: que pensa, antes de tudo, em descartar o que não é valioso para manter a máquina propagadora girando e prender no subsolo da sociedade, aquilo que ainda pode o servir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui realizado no 1º capítulo, mediante Hall e suas discussões acerca da construção identitária, possibilitou à esta pesquisa, uma análise que apreendeu os aspectos constitutivos de Macabéa, de modo a oferecer nitidez ao seu lugar ocupado socialmente.

A partir disso, realizamos, de maneira analítica, a investigação da presença do fenômeno de dominação simbólica, aqui pautada por Pierre Bordieu, identificando, de maneira nada sutil, os efeitos das máquinas sociais dominadoras e violentas, as quais atuaram, de forma certa, com o objetivo de fragilização do sujeito.

Ainda no capítulo 1, discorreremos acerca do conceito linha de fuga, proposto pelos filósofos Deleuze e Guattari e de que maneira ele pode ser encontrado na trajetória da protagonista. Notamos, a partir de tais discussões, o ponto chave da pesquisa na não-possibilidade de ruptura das esferas de violências nas quais a personagem foi envolvida.

O 2º capítulo foi o espaço destinado para permanecermos nas discussões filosóficas propostas por *Mil Platôs*. Dessa vez, nos aproximamos do conceito *rizoma* e suas relações com Macabéa e seus contextos sociais. As violências apresentadas nas narrativas são construídas e permanecem em fluxo contínuo, crescendo cada vez mais e tornando as relações de aprisionamento cada vez mais fortes. É importante entendermos que nessa parte da pesquisa, tratamos a protagonista como peça de algo geral e coletivo. É sobre Macabéa, mas é, antes de qualquer coisa, sobre os estratos sociais nos quais ela foi inserida desde o nascimento.

Assume, como esperado, um tom de denúncia e revolta provocadas pela desigualdade alumuada e apoiada pelo sol da violência – que queima sem qualquer sutileza e é visto como parte do show.

REFERÊNCIAS

- BARANKIEVICZ, Ivana Vilane de Freitas. A diáspora e as identidades culturais em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. *COLÓQUIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS*, v. 8, p. 211-222, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução de Maria Helena. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2003.
- CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, pp. 103-133, [1996] 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

VIDA DE CÃO: O EMBOTAMENTO DAS ESPÉCIES NO CONTO “O CRACHÁ NOS DENTES”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

JÚLIO CÉSAR DE ARAÚJO CADÓ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O lugar dos bichos em produtos da imaginação humana não é um fenômeno novo. Esses seres já eram recorrentes tanto em contos populares transmitidos oralmente como em formas narrativas de estrutura mais simples, a exemplo das fábulas nas quais a presença animal é um elemento essencial e caracterizador do gênero. Na literatura moderna e contemporânea, muitos escritores trazem em suas produções essas figuras zoológicas. No caso da literatura brasileira, alguns autores povoam seus textos de personagens cobertas de pelos, penas e escamas, ao lado de *Homo sapiens*, constituindo um grupo que Maria Esther Maciel (2016) chama de animalistas, isto é, escritores que “incluem em suas obras diferentes categorias do mundo zoo” (MACIEL, 2016, p. 23).

Uma vez que a existência de animais escritos não é uma tópica recente, o que diferencia esse conjunto de autores descritos por Maciel (2016) de outros modos de representação do animal é a perspectiva a partir da qual, em seus escritos, os bichos ocupam o espaço literário. Segundo a abordagem da zooliteratura, os animais passam a ser considerados, de acordo com a pesquisadora, como “sujeitos, seres dotados de inteligência, sensibilidade e saberes sobre o mundo”, desenvolvendo exercícios de criação que colocam em relevo “as relações entre humanos e não humanos, humanidade e animalidade” (MACIEL, 2016, p. 23).

Lygia Fagundes Telles é outra autora cuja obra é repleta de animais escritos. Silva (2017, p. 42) elenca alguns espécimes da fauna lygiana: o gato do romance *As horas nuas*, os ratos alegóricos do conto “O seminário dos ratos” e a felina do conto “Tigrela”, principal objeto de sua investigação. Além desses animais, a pesquisadora menciona, entre as personagens não humanas, o cãozinho narrador do conto “O crachá nos dentes”, do livro *A noite escura e mais eu*, lançado em 1995, o qual analisaremos neste estudo.

Em apreciação crítica sobre a obra da escritora paulistana, Walnice Nogueira Galvão (2018) alude à linguagem da prosa lygiana como “instrumento dócil, maleável, no brilho surdo do recato e da discrição. [...] Sua literatura é sussurro e não grito, é penumbra e não luz que cega, é monossilábica e não loquaz: é uma obra em surdina” (GALVÃO, 2018, p. 741). Graças a esse domínio sobre a ferramenta e a matéria de criação, a linguagem, um dos componentes colocados em evidência por Galvão (2018) é a pluralidade de vozes narrativas que podem ser encontradas no repertório ficcional de Lygia.

É justamente a identidade do narrador de “O crachá nos dentes” o primeiro elemento que se destaca em nossa investigação, visto que esse conto tem a particularidade de possuir como narrador um ser cuja linguagem na vida não condiz com o modelo utilizado na descrição da linguagem humana. Logo no início, nosso narrador anuncia que quem está contando a história é um cachorro e que, assim como outros representantes da espécie, “levam os crachás dependurados no pescoço como os rótulos das garrafas de uísque” (TELLES, 2018, p. 405), em alusão ao pingentes comumente encontrados nas coleiras dos cães.

Neste artigo, tencionamos construir uma análise interpretativa do conto “O crachá nos dentes”, de Lygia Fagundes Telles, com especial atenção à presença da alteridade animal na narrativa, observando, principalmente, os mecanismos mobilizados pela escritora para representar um exemplar de nossos companheiros caninos. Além desta seção intro-

duto, elaboramos nossa leitura por mais quatro movimentos. Na segunda seção, *Espécies narrativas*, relacionamos a categoria biológica das espécies com as categorias dos gêneros literários, evidenciando a presença dos animais na tradição fabulística e na produção contística. Na sequência, em *Matilhas caninas*, analisamos a imagem do cão no plano mítico e no plano da vida, com base nas investigações de Donna Haraway (2021; 2022). Nos detemos à leitura do texto de Lygia em *Devir-humano de um cão*. Ao final, em nossas *Considerações finais*, evidenciamos a dupla rasura categorial vislumbrada no conto analisado.

ESPÉCIES NARRATIVAS

Entre as dinâmicas do humano com o mundo que ganham forma nas construções a partir da linguagem, está aquele feixe de relações interespecíficas que se dão entre os humanos e os demais viventes, incluindo os diversos seres considerados membro do reino *Animalia*. Se expandirmos nosso olhar para o plano das materialidades, a princípio, não foi por meio de palavras nem de signos verbais, mas pela elaboração de figuras visuais, que os animais apareceram como elementos incontornáveis em nossos modos de comunicação. Afinal, do ponto de vista representacional e pictórico, as primeiras imagens grafadas nas superfícies sólidas de grutas e de cavernas são de animais; de maneira ainda mais profunda, salienta-se que é do sangue das caças que os primeiros *Homo sapiens* extraíram a matéria-prima para a fabricação de pigmentos utilizados na elaboração das pinturas rupestres. Nesse sentido, antes mesmo da palavra, os bichos já se mostravam incontornáveis nas tentativas de registro das vidas humanas.

Especificamente no campo da linguagem verbal em sua vertente estética, os animais podem ser encontrados em diversas manifestações literárias, distribuídos por vários períodos da história – da literatura antiga até a contemporaneidade. Algumas delas, inclusive, trazem a presença (ou ausência) do animal como condição definidora, e tam-

bém diferenciadora, em meio ao universo de formas narrativas existentes. Este último é o caso da fábula. No verbete correspondente do dicionário online de termos literário escrito por Coelho (2009), encontramos um conjunto de acepções para o termo “fábula”. Uma delas define esse gênero como uma: “pequena composição de forma poética ou prosaica [em que se] narra um facto alegórico, cuja verdade moral se esconde sob o véu da ficção e na qual se fazem intervir as pessoas, os animais irracionais personificados e até coisas inanimadas; apólogos: as fábulas de Esopo, Fedro e La Fontaine” (COELHO, 2009). Dessa definição, destacamos a ideia de uma moratória que se inscreve na narrativa, a conhecida fórmula “moral da história” que funciona como arremate final do texto, e o predomínio de personagens não humanos¹.

Além da fabulística, outros gêneros também trazem animais como personagens, atribuindo ou não voz a essas criaturas de tinta, as quais, no mundo da vida, têm uma linguagem que foge ao modelo humano. Ainda no domínio das narrativas curtas, muitos animais habitam as páginas da contística mundial. Analisando, detidamente, o contexto da produção literária brasileira, Linhares (1976) identifica uma das formas do nosso conto nacional com aquilo que ele chamou de “conto de bicho”, isto é, narrativas que trazem como elementos centrais da composição as figuras animais. No entanto, a despeito da riqueza faunística da natureza brasileira, que tanto serviu como motivo de poetas e ficcionistas na formação de nossa literatura, para o autor (LINHARES, 1976), os animais não configuraram, até então, tema recorrente nas reflexões sobre o conto.

Na leitura de Linhares (1976), nosso “animalismo”, entendido enquanto um traço que não se restringe aos seres não humanos, “é mais analisado mesmo à luz do homem muito mais rico em matéria de selvageria e instinto” (LINHARES, 1976, p. 101), deixando a presença

1 No caso da fábula, esses não humanos de papel e tinta são, principalmente, animais, diferente de um gênero afim, o apólogo, no qual o procedimento figurativo da prosopopeia é aplicado a objetos inanimados no mundo da vida.

de representações do animal *animal* como tópico tangencial. Apesar de não se situar, epistemologicamente, no campo dos Estudos Animais, Temístocles Linhares faz considerações que vão ao encontro daquilo defendido por estudiosos da área, a exemplo de Maciel (2016), pois, ao lidarmos com bichos escritos, não se elide do horizonte de leitura o fato de que quem formaliza esses seres ficcionais são humanos.

Nesse sentido, entendemos que a escrita de animais torna-se um exercício de encontro com alteridades que, uma vez colocadas em evidência por vias ficcionais, passam a ocupar local de destaque no imaginário humanista, justificando a ideia de “alteridades significativas” proposta pela filósofa Donna Haraway (2021), que defende a percepção do outro em sua individualidade e diferença. Segundo a autora de *O manifesto das espécies companheiras*, nessa fricção, “intersubjetividade não quer dizer ‘igualdade’, um jogo literalmente mortal na cachorrolândia; ela quer dizer, sim, prestar atenção à dança conjunta de alteridade significativa cara a cara” (HARAWAY, 2021, p. 52).

Em concordância com Desblache (2011, p. 298), compreendemos que esses outros “são em parte definidos pelas maneiras como os humanos os reconhecem culturalmente”. Consequentemente, eles contribuem para a reflexão sobre os matizes que orientam nossas trocas entre humanos e não humanos. Devido à (bio)diversidade de seres que habitam a Terra e com os quais somos interpelados cotidianamente, nos deteremos nas relações mantidas entre nossa espécie e os cães, grupo ao qual pertence o narrador do conto de Lygia.

MATILHAS CANINAS

O repertório simbólico que circunda as imagens dos cães é plural e está presente em diversas matrizes culturais. No verbete referente a esse animal, o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2001) aponta como aspecto que consta em diferentes mitologias a atribuição da função de psicopompo aos cães, ou seja, a esses animais

é vinculada a habilidade de guiar as almas na passagem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A fidelidade do vínculo entre bicho e humano dos dois lados da(s) (possíveis) existência(s) faz os autores afirmarem que a função de “guia do homem na noite da morte” é uma extensão do período em que foi “seu companheiro no dia da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 176).

Além dos seres fantásticos presentes nas narrativas míticas, a simbologia do cão ainda abarca outros vetores semânticos: “herói civilizador, ancestral mítico, símbolo de potência sexual e portanto de perenidade, sedutor, incontinente – transbordante de vitalidade como a natureza, na época de sua renovação ou fruto de uma ligação proibida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 180). Devido a essa pluralidade, os autores apontam a bicefalia do símbolo canino: de um lado, sua visão luminosa, diurna; do outro, uma face sombria, noturna (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001).

Tal ambiguidade nos faz recobrar uma aproximação biológica entre espécies de animais. Trata-se da relação entre o cão *doméstico* e os lobos *selvagens*, que, a despeito da ancestralidade em comum e de algumas semelhanças físicas, são revestidos, do ponto de vista cultural, com roupagens antagônicas. Enquanto o parente de maior porte, cujo uivo estremece de medo o coração de pessoas e animais, atuando mesmo nas histórias infantis como vilões capazes de derrubar casas, o cão é mundialmente conhecido pelo epíteto de “melhor amigo do homem”.

Para Donna Haraway (2021), a história do contato entre humanos e cães foi reiteradamente contada sob um viés que coloca o não humano como objeto ou ferramenta manipulada para servir aos interesses hominídeos. Desse modo, elide-se uma perspectiva que permitiria vislumbrar as implicações desses encontros do ponto de vista canino. Todavia, recentemente, pesquisadores têm se voltado para perscrutar os outros ângulos da relação, conferindo agenciamento também aos animais.

Por isso, ela propõe como lente a partir da qual enxergar o contato entre humanos e não humanos o conceito de “espécies companheiras”. Diferentemente de leituras antropocêntricas nas quais os animais e, num sentido mais amplo, o mundo são tomados com base na projeção de uma função teleológica, Haraway (2021) destaca do plano de fundo as ligações mútuas que os seres estabelecem na manutenção de suas maneiras de habitar a Terra, compondo, em conjunto, formas de biossociabilidade marcadas pelo reconhecimento significativo da alteridade. No caso do relacionamento cão/homem, deve-se considerar que, assim como aqueles se modificaram com o tempo a partir dos vínculos criados com os humanos, estes últimos também “foram transformados consideravelmente pela sua associação com cachorros” (HARAWAY, 2021, p. 39).

A construção dos argumentos da autora se fundamenta em uma premissa que coloca em suspensão a fronteira fixa e impenetrável do binômio natureza-cultura e, conseqüentemente, de outros pares conceituais enquadrados como antagônicos no decorrer do desenvolvimento do pensamento ocidental, como material e simbólico, e carne e signo (HARAWAY, 2021, p. 10). Segundo Haraway (2021), essas ideias constituem sistemas amalgamados em que o primeiro termo de cada par está revestido de valores provenientes de processos de coabitação e de coevolução. Nesse sentido, ela se afasta do conceito de *de-vir*, assim como ele fora formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, pois, segundo Haraway, o que se efetiva é um “devir-com”.

Para os autores de *Mil platôs*, o “devir” é uma contaminação entre dois elementos justapostos – devir-animal, devir-cão, devir-criança, devir-mulher – que se realiza em conjunto, sendo impensável a manutenção do “devir” ao considerarmos apenas um dos elementos postos na convergência do bloco (DELEUZE; GUATTARI, 1997). No caso do devir-animal, ele se efetiva em direção àqueles considerados selvagens, que se organizam em bandos. Desse agrupamento, despon-ta, então, um ente reconhecido como anômalo, com o qual passa a ser estabelecido um vínculo simbiótico.

Em contraponto, na busca por valorizar a “ordinariedade da carne” presente nas relações interespecíficas que tem o dia a dia como cenário, ela propõe a ideia de “devir-com”. Nessa perspectiva, a modalização conceitual reverbera em uma modificação na estrutura linguística do termo que, devido à presença da preposição, passa a enfatizar a mutualidade provocada pelo encontro entre alteridades. Com base nesse aspecto, no plano literário, consideramos a pertinência do conceito no desenvolvimento da narrativa de “O crachá nos dentes”, narrativa que passa a ser focalizada em nosso estudo.

DEVIR-HUMANO DE UM CÃO

Em “O crachá nos dentes”, Lygia Fagundes Telles ensaia a construção de uma voz canina que assume a instância enunciativa do texto. Ao contrário do que se poderia esperar devido ao título do conto, o narrador não é individualizado por nenhum marcador particularizante, nem mesmo um nome lhe é atribuído, apesar do “crachá” que leva em torno do pescoço. Ainda no início do conto, o narrador afirma se assumir para o leitor, contudo, essa identificação se reduz à sua categoria específica: “Começo por me identificar, eu sou um cachorro” (TELLES, 2018, p. 405).

Do ponto de vista humano, em perspectiva diacrônica, as sociedades foram selecionando as características dentro das comunidades dos animais, de modo a criar uma diversidade de raças de cães, subcategorias com tipos comportamentais e morfológicos característicos. Na contramão desse percurso, o cãozinho narrador é um dos dignos animais considerados “vira-latas”, animais sem raça definida, sem pedigree.

No caso da genealogia do narrador, percebe-se que ela aponta para uma multiplicidade de ancestrais que se entrelaçam na árvore familiar. Desse conjunto de parentes diversos, não se sabe qual deles se expressa com maior intensidade na figura do cão. Considerando a dificuldade em se reconhecer a linhagem predominante em sua constituição, o narrador decide pela paradoxal simplicidade que existe sob a

palavra “cachorro”. No conto, isso vem acompanhado de uma opinião valorativa do narrador com relação aos humanos. Para ele, é possível se contentar com essa colocação, já que seus interlocutores bípedes não estão dispostos a avançar nas raízes das questões, se satisfazendo com aquilo que lhe parece evidente na superfície.

A corporeidade canina é um elemento evidenciado no discurso do narrador. Isso se dá pela representação dos mecanismos que ele possui para expressar seus sentimentos. Diferente da linguagem humana, o cão utiliza outros aportes na tentativa de demonstrar o que se passa em seu interior. Focalizando o descontentamento (“Às vezes fico raivoso [...]”), por exemplo, as maneiras encontradas para torná-lo evidente se afasta do uso da linguagem verbal. Ao invés disso, o narrador diz que, nesses momentos: “meu pelo se eriça e cerro os maxilares rolando e ganindo, quero fugir, morder” (TELLES, 2018, p. 405). Esse comportamento, no entanto, é motivo de vigilância, sendo, consequentemente, cerceado.

Essa interdição passa a ocupar espaço no discurso do narrador a partir da menção de outras personagens, a exemplo da imagem de um treinador que o incita a “compor o peito” e dissimular a expressão de seus sentimentos. Essa figura mencionada apresenta-se como um mecanismo de antropomorfização do animal:

O dono do circo, um hábil treinador de roupa vermelha com botões dourados, acabou por me ensinar muitas coisas, tais como falar no telefone, fazer piruetas e dançar. Quando resisto, ele vem queimar as minhas patas dianteiras com a ponta de um cigarro aceso, percebe-se de longe que estou vacilando na posição vertical e vem correndo e chiiii... – queima as patas transgressoras até fazer aqueles furos (TELLES, 2018, p. 405).

Na passagem em destaque, são apresentados os movimentos que compõem o adestramento do cão, seguindo, por metonímia, uma lógica de imposição que, no caso analisado, se dá legitimada pela hierarquização das espécies vislumbrada no pensamento ocidental. Nes-

se sentido, o humano se coloca em posição de superioridade quando comparado aos outros vivos, animais ou não, e, por isso, se sente legitimado para infligir dor aos outros, desde que essa prática sirva para reafirmar a perspectiva antropocêntrica das relações.

No conto de Lygia, o emaranhamento entre o humano e não humano se complexifica ao considerarmos que a humanização do animal não se dá sob a mesma perspectiva ideológica. Primeiramente, a narrativa propõe um embaçamento nas fronteiras da identidade canina ao apresentar o passado familiar do cãozinho. A isso, em seguida, somam-se as tentativas de transformação pelas quais passa o narrador, tanto pela lente do afeto negativo, analisado anteriormente, como pelo afeto positivo, sendo este representado pelo sentimento amoroso.

Aludindo ao discurso mítico, Silva (1984) identifica em um dos poemas narrativos de Ovídio a gênese do arquétipo da licantrópia no mito de Licaon, rei grego condenado pelos deuses a uma natureza lupina, dando origem aos lobisomens que habitam nosso imaginário. Em uma espécie de licantrópia às avessas, portanto, o cão lygiano transforma-se em humano ao se perceber apaixonado: “Mas fui humano quando me apaixonei e virei um mutante que durou enquanto durou a paixão” (TELLES, 2018, p. 405).

De acordo com Maciel (2016), historicamente, o percurso com vistas à “recusa da animalidade” se orientou por vetores distintos e, por vezes, considerados opostos, a exemplo da lógica científica cartesiana, predominante na modernidade, e do pensamento dogmático religioso. Afastando-se desse pensamento, Lygia constrói sua narrativa de forma a modalizar os espaços próprios da razão e da emoção, imiscuindo as coordenadas cristalizadas do domínio humano e do zoológico.

A tópica das mutações e das transformações foi objeto de investigação de alguns pesquisadores que elegeram a poética do conto lygiano como *corpus* de análise. Silva (1984) defende a temática da me-

tamorfose e, consequentemente, os procedimentos engendrados para formalizá-la como um dos pilares do mundo poético da escritora paulistana. Tais modificações se inscrevem em camadas diversas na ficção de Lygia. Em “O crachá nos dentes”, a metamorfose vivenciada pelo cão se dá no plano físico, uma vez que verificamos a menção à mudança de horizonte do narrador. Em certa passagem do conto, ele afirma ter mudado, espacialmente, o ponto de vista a partir do qual observa o mundo: “Olhei de frente para o sol” (TELLES, 2018, p. 406).

Do mesmo modo, no sentido de volta, ao retornar à forma canina, ele também alude a diferenças corporais observadas: “Dei valor aos meus dedos só depois que os perdi, podiam me servir agora para catar pulgas” (TELLES, 2018, p. 406). Dessa forma, as mãos que serviram de ferramenta para manipular e escrever os versos de amor dão lugar, novamente, às patas, representando, um retorno à sua natureza canina. Uma vez humano, o cão adquire a capacidade de escrever declarações sentimentais na busca incessante de se fazer ouvido pela pessoa amada. Porém, ao final, percebe-se só, o que o leva, mais uma vez, à condição de cão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “O crachá nos dentes”, a passagem inicial de uma espécie a outra se dá em contornos muito peculiares. O desenvolvimento dessa inversão se situa como um procedimento ímpar dentro da criação literária, uma vez que o movimento esperado seria de humano passar a animal. No entanto, na narrativa de Lygia, ao ser tomado pelo sentimento amoroso – índice de um rompimento com a orientação eminentemente racionalista –, o narrador vira homem. Tal procedimento gera um tensionamento que reverbera na série histórica que tem norteado as relações entre o humano e seus outros, ou ainda nossa relação com a animalidade que nos constitui.

A alteração da ordem predominante nos discursos filosófico-científicos, assim como no arquétipo de narrativa de transformações entre humanos e animais, faz com que o conto de Lygia se inscreva na

zooliteratura brasileira de maneira singular. Tomando uma das “espécies companheiras” (HARAWAY, 2021) mais corriqueiras em nossas vidas, a autora utiliza a liberdade que as vias ficcionais têm para escrever novas orientações nas fronteiras entre humanos e bichos. Nesse sentido, como procuramos demonstrar com o percurso analítico-interpretativo do conto, ela se configura como *corpus* em potencial para uma leitura amparada em conceitos e perspectivas de análise advindos do recente campo dos estudos animais.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- COELHO, Nelly Novaes. **Fábula**. 2009. Verbete elaborado para o E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fabula>. Acesso em: 20 maio 2023.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DESLACHE, Lucile. As vozes animais dos bichos fabulares: animais em contos e fábulas. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 295-314.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. O olhar de uma mulher. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 729-743.
- HARAWAY, Donna. **Manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridades significativas. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. Tradução de Juliana Faustino. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- LINHARES, Temístocles. O conto de bichos. In: LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 101-108.
- MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MACIEL, Maria Esther. Quando morre um cão. **Vis**, Brasília, p. 86-95, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/34616>. Acesso em: 20 maio 2023.
- MACIEL, Maria Esther. **Animalidades**: zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Editora Instante, 2023.
- SILVA, Antonia Marly Moura. A simbologia do animal na construção da personagem: o real e o irreal no conto “Tigrela” de Lygia Fagundes Telles. **A Cor das Letras**, Feira de Santana, v. 18, n. 1, p. 41-56, 2017. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasleytras/article/view/1621/1234>. Acesso em: 25 maio 2023.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose em Lygia**: processos de metamorfose nos contos de lygia fagundes telles. 1984. 218 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9076>. Acesso em: 25 maio 2023.
- TELLES, Lygia Fagundes. O crachá nos dentes. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 405-406.

AS CRÔNICAS DE OLAM: UMA AVENTURA NA FANTASIA

GUILHERME MARTINS GOMES DE SOUZA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

CONCÍSIA LOPES DOS SANTOS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

Começamos afirmando que a literatura de fantasia tem suas características próprias, sendo um gênero literário de grande riqueza e relevância estética. O teórico Massaud Moisés define fantasia:

O vocábulo “fantasia” (Inglês *fancy*, *fantasy*), de origem grega que os latinos substituíram por *imaginatio*, aponta para um tipo de atividade mental limítrofe do sonho e da magia [...]. A fantasia consistiria numa *imaginação criadora* ou *inovadora*, própria das Artes, e a imaginação propriamente dita seria *reprodutora*, afeta às demais áreas do saber humano; a primeira se classificaria de *imaginação difluente*, na medida em que tende a desgarrar-se do real, e a outra seria a *imaginação plástica*, visto que se caracteriza por aproximar-se do real tanto quanto possível através da linguagem (Moisés, 1995, p. 285-286, grifos do autor).

Para Massaud Moisés (1995), há uma diferença entre fantasia e imaginação, a primeira sendo uma atividade mental próxima à magia e longe da realidade, enquanto a última próxima da realidade, além disso, nota-se que a fantasia é “criadora” e “inovadora”, sendo inerente das artes. Por conseguinte, alguns países têm sido lugar de produção de grandes obras desse gênero como, por exemplo, a Inglaterra com os renomados escritores C. S. Lewis com *As Crônicas de Nárnia* e J. R. R. Tolkien com *O Senhor dos Anéis*, *O Hobbit* e *O Silmarillion*, entre-

tanto, em língua portuguesa há também livros desse gênero, apesar de uma menor produção, como a trilogia *As Crônicas de Olam*, do escritor brasileiro L. L. Wurlitzer. Afirmamos, pois, que a jornada do herói tem estado presente frequentemente nesse gênero, ou seja, aquela personagem que é chamada para uma aventura fantástica e que, desse modo, segue diversas etapas até concluir sua jornada mítica.

É fato que, apesar de diversas histórias estrangeiras de fantasia serem extremamente conhecidas no Brasil, os livros brasileiros desse gênero são ainda pouco explorados na academia. Como resultado, considerando tanto a existência de obras de fantasia nacionais como a necessidade de pesquisas acadêmicas acerca delas, esta pesquisa² justifica-se por levantar discussões atuais sobre os aspectos literários do gênero fantasia na obra *As Crônicas de Olam*, bem como as características da jornada do herói. Além de explorar a produção literária do autor, uma vez que há uma lacuna na crítica acerca do escritor L. L. Wurlitzer.

Assim, para o desenvolvimento deste artigo, o objetivo foi apresentar a obra *As Crônicas de Olam* e seus aspectos fantasiosos, além disso, procurou-se discutir pesquisas sobre a obra em análise, expor a produção literária do autor e apresentar as características da jornada do herói na obra. Metodologicamente, para o desenvolvimento deste trabalho, utilizou-se as técnicas da pesquisa bibliográfica (Lakatos; Marconi, 1990).

AS CRÔNICAS DE OLAM: UM MUNDO DE FANTASIA

O escritor e crítico literário C. S. Lewis (2019) levanta uma discussão bastante pertinente sobre o que seria a fantasia, destacando duas explicações para o termo: uma literária, outra psicológica. De acordo com C. S. Lewis (2019, p. 60, grifos do autor), “a palavra *fantasia* é um termo tanto literário quanto psicológico. Enquanto literário,

² Este artigo faz parte da pesquisa intitulada de “AS CRÔNICAS DE OLAM: A JORNADA DO HERÓI” que desenvolvo no programa de pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

uma fantasia significa qualquer narrativa que lida com o impossível e o sobrenatural”. Compreendemos que a fantasia é, de uma forma ampla, toda narrativa que tenha situações que tanto o impossível como o sobrenatural são apresentados ao público, assim, personagens com poderes irreais ou objetos mágicos são comuns a esse gênero literário. No que diz respeito ao âmbito psicológico, seria apenas devaneio ou delírio, sem nenhuma ligação com a concepção literária.

Após apresentar alguns exemplos de obras de fantasia como, por exemplo, *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, e *A balada do velho marinheiro*, de Samuel Taylor Coleridge, o crítico irlandês conclui: “A única coisa em comum a elas é o elemento fantástico. Chamarei esse tipo de fantasia de ‘fantasia literária’” (Lewis, 2019, p. 61). Então, as histórias podem variar de uma para outra, seja o espaço apresentado (como acontece em *O Senhor dos Anéis* com o “mundo” denominado de Terra-média, ou em *As Crônicas de Nárnia* com os diversos mundos paralelos Terra, Nárnia, dentre outros), seja em propósito (por exemplo, alegórica ou simbólica). Por fim, narrativas que lidam com o elemento fantástico estão presentes em diversos povos, em diversas épocas da história: dos mitos transmitidos oralmente até os romances ingleses, como a grande série de livros *Harry Potter* da escritora britânica J. K. Rowling.

A partir dessas discussões, pode-se compreender melhor o romance *As Crônicas de Olam*, uma trilogia de fantasia composta por *As Crônicas de Olam: luz e sombras* (2014), *As Crônicas de Olam: mundo e submundo* (2016) e *As Crônicas de Olam: morte e ressurreição* (2017), escrita pelo pastor presbiteriano L. L. Wurlitzer. Em consequência, *As Crônicas de Olam* faz parte do gênero fantasia, uma obra da literatura brasileira contemporânea que explora ao máximo os aspectos dessa literatura. Alguns personagens são: Ben, Leannah, Adin, Enosh, Har Baesh, Kenan, Thamam, Tzizah e Naphal.

Por esse livro ser pertencente ao gênero fantasia, é permeado por elementos que fazem parte dessa literatura, assim, podemos observar na obra diversos seres comuns ao gênero como dragões, muito recorrente em mitologias, cadáveres que ainda se movem, ou objetos mágicos como a espada Herevel:

No meio de dragões, sa'irins, cavaleiros-cadáveres, saraphins e chaicais desfigurados, Ben abriu caminho com Herevel, rasgando a formação maligna impiedosamente. Percebeu que a espada ainda tinha muito o que mostrar. O chão tremia com os golpes que ele disparava, e um rastro de cadáveres ficava debaixo de seus pés enquanto avançava (Wurlitzer, 2017, p. 385).

Elementos como magia, seres mitológicos, um mundo fantástico criado que é denominado por Olam em que a cronologia temporal é dividida em “Eras” (à semelhança de como Tolkien criou a famosa Terra-Média para sua mitologia). Além de objetos com poderes, como as Pedras Shoham, que davam longevidade aos homens e a espada Herevel, que contém poderes extraordinários.

No universo fantástico de *As Crônicas de Olam*, há várias referências ao mundo hebraico, principalmente ao conteúdo bíblico judaico, nomes como Abadom, El (nome que se refere a Deus na *Bíblia* hebraica), Leviathan que aparece também no livro de *Jó*, Satan, dentre vários outros. Como resultado, a religiosidade é extremante presente durante a aventura do protagonista Ben, bem como no mundo inteiro de *Olam*, tendo na história templos religiosos, sacerdotes, orações, divindade e seres malignos, o que se torna um aspecto muito relevante na construção da narrativa. Então, análogo a escritores reconhecidos da fantasia moderna, como C. S. Lewis, o brasileiro L. L. Wurlitzer conseguiu muito bem unir vários temas da cultura em sua obra, mas não caindo na tentação de apenas copiar, ao contrário, construiu um mundo novo, isto é, um Mundo Secundário como Tolkien (2020) denomina, que carrega elementos essenciais da fantasia.

Assim, o mundo fantasioso de Olam é dividido em vários reinos, o principal deles, que carrega o mesmo nome, é Olam, contudo, é narrado também outros reinos e lugares (antigos), como Abadom, Ganeden, Império de Marmam, Irkodesh, Reinos Abençoados. Desses lugares, Abadom é o lugar de tormento, abaixo da terra, onde estão aprisionadas várias criaturas malignas, Ganeden, por sua vez, é uma floresta que serve como portal para vários lugares em várias épocas (do passado e do futuro), já Irkodesh foi a mais forte cidade de Olam, cidade dos Kedoshins. Estes foram seres que praticamente não tinham corpos físicos e que tiveram a missão de preparar o mundo para os homens, expulsando as trevas e lutando contra monstros, além de ensiná-los a lapidar as Pedras Shoham que ofereciam benefícios ao homem, contudo, após uma tragédia que gerou as guerras futuras em Olam, os Kedoshins se retiraram do mundo.

DISCUSSÕES ACERCA DA OBRA

A princípio, ressalta-se que é essencial a existência de reflexões críticas acerca de uma determinada obra literária, tanto para o texto em si como para os leitores, uma vez que possibilita possíveis interpretações de pontos de difíceis interpretações, além de leitores serem expostos às impressões de outras pessoas. Por conseguinte, o debate da crítica especializada, como acontece na universidade, promove análises robustas sobre os textos literários, tanto antigos como contemporâneos. Contudo, nota-se que, infelizmente, muitas vezes as discussões são voltadas quase unicamente para obras do cânone ocidental, sendo as demais excluídas.

Em consonância com o que foi exposto, as pesquisas sobre a obra contemporânea *As Crônicas de Olam* são praticamente inexistentes. Como resultado, os únicos trabalhos encontrados até a redação desta análise foram um artigo e um resumo, ambos do pesquisador Francisco de Assis Ferreira Melo, que no artigo “Os livros e os pactos de leitura

em *As crônicas de Olam: luz e sombras*, de L. L. Wurlitzer” (2022), a partir de reflexões acerca de livro estabelece uma relação de aproximação entre as obras *As crônicas de Olam: luz e sombras*, de Leandro Lima Wurlitzer, *Fausto*, de Goethe, e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury.

Já o resumo “*O prisioneiro dos shedins’, uma descida ao sub-mundo de Olam*” (Melo, 2021), se propõem refletir como a presença do medo pode ser confirmado a partir da ida do personagem Kenan ao submundo, isto é, a região de Salmavet, onde habitam os demônios na narrativa. Para tal objetivo, foi escolhido o Capítulo 1 de *As Crônicas de Olam: luz e sombra*. Então, é evidente a escassez de discussões sobre a trilogia do escritor L. L. Wurlitzer, havendo, pois, uma enorme lacuna de críticas literárias sobre essa obra.

L. L. WURLITZER (LEANDRO LIMA)

O escritor contemporâneo de fantasia L. L. Wurlitzer, pseudônimo de Leandro Antonio de Lima, nasceu no estado de Santa Catarina, além de escritor, é também pastor presbiteriano vinculado à Igreja Presbiteriana do Brasil. Possui formação acadêmica bem diversificada, que varia entre a literatura e a teologia, pois, é bacharel em Teologia pelo Seminário Presbiteriano, mestre em Ciências da Religião pela Universidade Mackenzie, doutor em Letras pela Universidade Mackenzie e doutorando em Novo Testamento pela Theological University Kampen – Holanda. Essa diversidade de interesses de pesquisa influenciou sua produção literária.

L. L. Wurlitzer tem publicações na área religiosa, como *Razão da Esperança: Teologia para hoje* (2006); *O Futuro do Calvinismo* (2010); *Brilhe a sua luz: o cristão e os dilemas da sociedade atual* (2009); *Autor da série de estudos bíblicos: As grandes doutrinas da graça* (2008). Já sobre seus livros na área de literatura, destaca-se a trilogia de alta fantasia *As Crônicas de Olam* (2014 - 2017). Além desses, há outro livro de fantasia, como *Herevel: Bereshit* (2022), que fará parte da trilogia *Herevel*, histórias essas que se passam no mesmo ambiente de *As Crônicas de Olam*, porém, em “Eras” anteriores.

Como já exemplificado, a religiosidade é um tema que ganha um grande destaque em *As Crônicas de Olam*, uma vez que o escritor tem grande conhecimento deste aspecto, contudo, na história do gênero de fantasia, nota-se como a religiosidade, no caso específico o cristianismo, tem fortemente influenciado essa literatura, seja diretamente, seja indiretamente. Importante destacar que autores renomados têm inseridos aspectos religiosos em seus textos, como J. R. R. Tolkien no seu “*Legendarium*”, por meio da simbologia, e C. S. Lewis, de forma alegórica. Estes autores, por meio de seus livros, são responsáveis pelo que hoje é conhecido como a fantasia moderna, como observa Souza (2022).

Eles não apenas produziram ficções, mas também artigos e ensaios em que comentam desde aspectos inerentes à fantasia, como uma defesa ao gênero. Não obstante, o próprio L. L. Wurlitzer foi influenciado pelos autores ingleses, como é ressaltado em Souza (2022, p.18, grifos do autor): “[...] ao lado de seu amigo Tolkien, Lewis é um grande representante da fantasia moderna, que influencia ainda hoje diversos escritores contemporâneos, por exemplo, o autor brasileiro Leandro Lima Wurlitzer que escreveu a trilogia de fantasia *As crônicas de Olam* (2014 - 2018)”.

Em suma, L. L. Wurlitzer tem sido influenciado por outros autores que já são consolidados na literatura mundial de fantasia, como Lewis e Tolkien. Como resultado, tem também desenvolvido obras de grande riqueza estética nesse gênero literário, além de produzir textos em outras áreas epistemológicas. Assim, de uma forma respeitosa, ele está sendo inserido em uma grande tradição de nomes da fantasia, mais especificamente da fantasia moderna.

BEN E A JORNADA DO HERÓI

Durante a grande aventura de *As Crônicas de Olam*, vários personagens são apresentados ao leitor, mas os que ganham destaque logo no início da narrativa são os três jovens Ben, Leannah, Adin e o ancião Enosh, no entanto, dentre esses, o que receberá mais foco do narrador será o per-

sonagem Ben. Os eventos na história passam-se no mundo fantasioso de Olam, o qual é composto por vários reinos (atuais): Bartzel, Hoshek, Olam e Sinim. Assim, a principal cidade do reino de Olam é a grande cidade de Olamir, que será o palco de uma grande batalha, no primeiro volume da trilogia, a qual decidirá o futuro de todos, porém, contrário às possíveis expectativas do leitor, o protagonista Ben não mora na grande cidade de Olamir, mas sim na pequena e simples cidade de Havilá.

Na construção do personagem Ben, desenvolvida por L. L. Wurlitzer durante a trilogia de alta fantasia, percebe-se tanto algumas características do herói como algumas etapas do percurso da jornada do herói, a qual, segundo Campbell (2007) é composta por três estágios, que são separação, iniciação e retorno, em que cada uma dessas há subdivisões. Essas subdivisões são 1) Separação: o chamado da aventura, a recusa do chamado, o auxílio sobrenatural, a passagem pelo primeiro limiar e o ventre da baleia; 2) Iniciação: o caminho de provas, o encontro com a deusa, a mulher como tentação, a sintonia com o pai, a apoteose e a benção última; 3) Retorno: a recusa do retorno, a fuga mágica, o resgate com auxílio externo, a passagem pelo limiar do retorno, senhor dos dois mundos e liberdade para viver.

Considerando a limitação de espaço desta análise, podemos destacar de uma forma ampla as três partes da jornada do herói na trilogia em estudo. Ben é chamado de “o guardião de livros”, pois, tinha como função auxiliar o seu mestre Enosh em sua biblioteca. Certo dia Ben se depara com uma tragédia na casa de seu mestre, isto é, um incêndio.

Em consequência desse acontecimento, o sentimento de culpa toma conta do personagem por ter ficado detido por muito tempo lendo um pergaminho e, infelizmente, não ter visto a convocação do seu mestre. No entanto, é em decorrência dessa tragédia, em que não acontece apenas o incêndio, como também o desaparecimento de Enosh, que se inicia a aventura do jovem Ben nos reinos de Olam. De acordo com Campbell (2007, p. 66), o primeiro estágio da jornada do herói é:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica - que denominamos aqui “o chamado da aventura” - significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis. O herói pode agir por vontade própria na realização da aventura, como fez Teseu ao chegar à cidade de seu pai, Atenas, e ouvir a horrível história do Minotauro; da mesma forma, pode ser levado ou enviado para longe por algum agente benigno ou maligno, como ocorreu com Ulisses, levado Mediterrâneo afora pelos ventos de um deus enfurecido, Posêidon (Campbell, 2007, p. 66).

A separação, isto é, o chamado à aventura se manifesta na vida do herói de várias formas, seja vindo ao seu encontro ou ele indo até ao chamado sobrenatural, seja para ir a um lugar de florestas ou para um deserto. Além disso, o herói pode ter várias reações à aventura, por exemplo, ir por vontade própria, ou ser enviado. O chamado do personagem Ben acontece ao ler um poema:

*Quatro etapas a seguir é o caminho da iluminação.
Para o poder redescobrir, é preciso guardar o coração.
Uma só verdade a luzir, por um caminho sublime.
A tarefa não irá se cumprir, até que a alma se ilumine*
(Wurlitzer, 2014, p. 50, grifos do autor).

Ao investigar juntamente com seus amigos, Leannah e Adin, a biblioteca queimada em busca de informações sobre o desaparecimento de Enosh, Ben por meio de uma pedra mágica (Shoham) acessa um livro que contém um mapa e um certo poema. É a partir desse chamado por meio do poema que o personagem entende que ele deve seguir o “caminho da iluminação” para saber o que de fato aconteceu com o seu mestre, assim, Ben aceita e tem convicção que é essa jornada que ele deve percorrer.

Após a separação, ou seja, o chamado à aventura, a jornada do herói começa a ficar cada vez mais árdua, pois, ele adentra na segunda etapa: a iniciação. Esse estágio é caracterizado pelos inúmeros obstáculos que o personagem tem que enfrentar, em *As Crônicas Olam* podemos ver esta etapa:

Então, a espada do mercenário o atravessou. Ben sentiu a dor terrível da lâmina adentrando seu abdome. Em um instante, todos os inimigos estavam ali, cravando as espadas e lanças em seu corpo. Setas perfuravam seus braços e pernas, e ele sentia toda a dor que havia causado naqueles inimigos.

Um instante antes de se deixar cair para o abismo, Ben compreendeu. De fato, não podia matá-los duas vezes, mas eles também não podiam matá-lo. Conseguiram apenas fazê-lo sentir toda a dor que sentiram (Wurlitzer, 2016, p. 431).

Na missão no submundo de Olam, mais especificamente no reino dos anões (o povo dakh), em busca do Abadom, o lugar de tormento para os condenados, Ben passa por um labirinto de fissuras. Em certo ponto, ele encontra espectros/espíritos de pessoas que estavam aguardando o julgamento final, muitos desses mortos pelo próprio herói. Assim, ele começa a ser atacado por vários espectros inimigos, porém, Ben não morre, apesar de sentir as dores dos ataques, além de não poder matá-los novamente, sendo de fato um enorme estágio de provação na sua jornada.

Para Campbell (2007, p. 102), na jornada do herói, esse estágio é:

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favoritado mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provações miraculosos. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região.

É nesse momento que o herói começa a trilhar o caminho que deve seguir, consequentemente, ele encontrará diversas provas a fim de impedi-lo de completar o seu círculo mitológico, fazendo-o às vezes pensar em desistir. Contudo, é nessa parte também que o herói terá muitos auxílios que virão ao seu encontro para ajudá-lo a vencer os obstáculos.

Por fim, após todos os desafios, há o retorno do herói para o seu lar, em *As Crônicas de Olam: morte e ressurreição* o personagem Ben morre ao se sacrificar para salvar sua amada Leannah (que, semelhantemente a ele, percorre as etapas da jornada do herói), no entanto, é concedido o direito de voltar dos mortos, isto é, ressuscitar. Como resultado, ele retorna ao seu lugar de origem Havilá: “Eu atravessei o portão ainda destruído e caminhei para dentro da cidade como havia feito tantas vezes durante o tempo em que morei naquele lugar. Minha sensação era de estar voltando para casa. Era a primeira vez que eu sentia, de fato, aquilo em Havilá” (Wurlitzer, 2017, p. 514). Sua cidade havia sido destruída em consequência das batalhas no mundo de Olam, desse modo, o herói com toda sua experiência e habilidade que conseguiu durante sua aventura tinha agora como missão final ajudar os seus conterrâneos a reconstruir aquele lugar.

Assim, Campbell (2007, p. 195) define a última parte da jornada do herói:

Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos.

Mesmo tendo diversas experiências e passando por lugares inimagináveis, o círculo mitológico do herói se encerra com o seu retorno à comunidade de origem, trazendo a bênção ao seu povo. No entanto, alguns relutam em voltar a onde tudo se iniciou, porém, Ben, ao contrário, não hesita em aceitar a oportunidade de concluir o círculo da jornada do herói.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados obtidos nesta breve análise a partir dos objetivos propostos foram que a trilogia apresenta diversos aspectos do gênero fantasia. Além disso, pode-se evidenciar que são escassas as discussões na academia sobre *As Crônicas de Olam*, contudo, percebeu-se que, mesmo assim, o autor L. L. Wurlitzer tem uma produção literária relevante, tendo outras produções no gênero fantasia, bem como da área religiosa. Como resultado, há diversas características da jornada do herói na narrativa, principal no que diz respeito as três principais etapas da jornada: separação, iniciação e retorno.

Conclui-se que, à semelhança de obras como *O Senhor dos Anéis*, *As Crônicas de Olam* apresenta um mundo fantasioso com diversos elementos inerentes ao gênero fantasia, entretanto, pouco ainda explorado por pesquisadores brasileiros. Por fim, fica evidente há necessidade de discussões acerca da literatura de fantasia que foquem obras nacionais e de língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de. **Técnicas de pesquisa**. 2ª ed. São Paulo: Atlas. 1990.
- LEWIS, C. S. **Um experimento em crítica literária**. Tradução: Carlos Caldas. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019.
- MELO, Francisco de Assis Ferreira. Os livros e os pactos de leitura em *As crônicas de Olam: luz e sombras*, de LL Wurlitzer. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 21, n. 233, p. 194-204, 2022.
- MELO, Francisco de Assis Ferreira. “O prisioneiro dos *shedins*”, uma descida ao submundo de Olam. *In: Caderno de resumos [recurso eletrônico]: 4º Seminário de Estudos do Gótico*. Organizador, diagramador, revisor: Daniel Serravalle de Sá. – Florianópolis: UFSC, 2021.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- SOUZA, Guilherme Martins Gomes de. **As crônicas de Nárnia**: um estudo sobre a fantasia. 2022. 63p. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Letras Português, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2022.
- TOLKIEN, J. R. R. Sobre Estórias de Fadas. *In: Árvore e Folha*. Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020
- WURLITZER, Leandro Lima. **As Crônicas de Olam: luz e sombras**. São José dos Campos: Tolk Publicações, 2014.
- WURLITZER, Leandro Lima. **As Crônicas de Olam: mundo e submundo**. São José dos Campos: Tolk Publicações, 2016.
- WURLITZER, Leandro Lima. **As Crônicas de Olam: morte e ressurreição**. São José dos Campos: Tolk Publicações, 2017.

O DEMÔNIO COMO ELEMENTO FANTÁSTICO NO ROMANCE A FORTALEZA DOS VENCIDOS DE NEI LEANDRO DE CASTRO

ROUSE KLÉBIA RODRIGUES CÂNDIDO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

Ao longo da história o Demônio foi usado como forma de amedrontamento pelo cristianismo, a fim de aprisionar e intimidar o fiel por meio do medo à condenação e ao fogo do inferno. O sentido da religião cristã é Cristo como o filho de Deus salvador e o Diabo como inimigo de Deus, perseguidor do seu filho, Jesus Cristo, e de toda criação divina. O inferno, que tem como guardião o próprio Diabo é representado como o lugar contrário ao Céu que tem Deus, o todo poderoso, e a sua direita Jesus Cristo, juntos o pai e o filho governam o paraíso, destino daqueles que são fies aos ensinamentos de Jesus. Os cristãos temem a condenação máxima que é descer ao fogo do inferno, por isso, durante a vida terrena devem ser leais às leis divinas, dessa forma, a Igreja vincula a imagem de satã ao inferno fazendo prosperar o medo à condenação ao inferno.

O sentimento de medo, que sempre fez parte da história, adentrou na literatura através do conto fantástico, principalmente, no século XIII, através do estilo gótico construindo narrativas através do imaginário sobrenatural e da psicologia do terror, tentando explicar o que não se entende. Dentro dessas narrativas é comum encontrar histórias que contemplem o senhor das trevas ou seus agentes, como por exemplo, as bruxas que tiveram parte da história dedicadas à sua caça e até hoje prevalece em lendas e em contos fantásticos.

No Brasil, a literatura fantástica foi introduzida já no século XIX através de José de Alencar, Álvares de Azevedo e Machado de Assis. A literatura brasileira do medo sempre esteve mais presente nos contos populares, na memória oral, principalmente nas regiões rurais, onde as histórias de assombração ganhavam formas e viraram lendas. São histórias configuradas através do imaginário que falam de tormento, morte e perseguição por figuras fantásticas formadas através dos protótipos configurados a partir do imaginário popular.

Diante dessas narrativas, Nei Leandro de Castro configurou a imagem fantástica do Demônio em suas obras. Em *A Fortaleza dos Vencidos* esse personagem é apresentado conforme o descrito nas lendas do sertanejo potiguar, como um ser exibicionista e fanfarrão, que está sempre sendo desafiado pela personagem Marionália, e por isso, sempre que aparece é para atrapalhar ou perturbar sua vida.

Diferente do Demônio descrito pelo cristianismo, o de Nei Leandro não vem condenar e muito menos carregar as almas para o inferno, mas, como diz o nordestino, vem para “caningar” e “infernizar” a personagem que o desafia a todo momento como revide a suas afrontas.

O DEMÔNIO NO CRISTIANISMO

Quando falamos de literatura do medo é comum lembrar do personagem mais temeroso da história e das estórias de horror, o Demônio. Assim como também quando falamos do cristianismo, logo associamos Cristo como salvo e o Demônio como perseguidor de Cristo e de seus seguidores. Esse personagem presente nos sermões religiosos sempre apavorou a vida dos fiéis, principalmente depois da Grande Cisma, quando se viveu a obsessão do “homem ímpio, do ser perdido, do adversário” como descrevia São Paulo aos tessalonicenses. A partir daí, surgiu no imaginário individual e coletivo esse ser assombrador que progressivamente ganhava a imaginação dos fiéis. Segundo Delumeau (2009): “Essa figura sinistra não pertence ao apocalipse,

ainda que, ao construir-se na imaginação coletiva, tenha, tenha sido progressivamente associado à “Babilônia, a grande, covil de demônios” e à “besta escarlate” evocada pelo Livro das Revelações.”

Durante a idade média esse ser continuou ganhando força, uma vez que a igreja, principal poder dominante, controlava e garantia o domínio por meio de suas pregações que, através do medo, dominava a sociedade, em especial, os leigos. No sentido de opor o bem ao mal, pregou-se sobre as tentações que perseguiam tantos os homens como as mulheres, e para livrar-se delas, os fiéis deveriam estar sempre atentos as leis de Deus pois “O Deus que vem da Bíblia não é, de fato, nem bom nem mau. É todo poderoso, é justo, mas pode ser terrível. Pode ser um Deus de cólera, um Deus de vingança...” (LE GOFF, 2021, P. 29), de tal modo que, nem mesmo o clero estava livre das tentações e deviam vigiar e orar a fim de se livrar da condenação ao inferno.

Dessa forma, criou-se uma imagem satânica, a qual foi retratada de diversas formas nas artes, tanto pela literatura, como também pelas artes plásticas, sempre como uma imagem horrorosa e assustadora. O adversário de Deus é o anjo caído do céu, que adquiriu aparência aterrorizante, com diversas formas de apresentação. O imaginário popular e coletivo foram dando formas e características a esse ser diabólico: com chifres, olho vermelhos, aparência de bode, com mal cheiro, dentes pontiagudos, rabo com ponta de lança..., são diversas as suas características.

No século XIII o universo gótico se apropria desse sentimento de medo e cria diversas narrativas desafiando o universo do iluminismo se apropriando dos novos horrores produzidos pela ciência e tecnologia. Com elementos sombrios e macabros, provocando o universo religioso, são representações das forças da natureza de forma sombria que se entrelaçam a seres sobrenaturais, geralmente, associados a figura de Satã e seus agentes, como bruxas, vampiros, assombrações e fantasmas. Mosteiros e igrejas assombradas fazem parte do espaço preferido para aparições desses seres perturbadores. Para França (2017): “o Gótico é,

sobretudo, um fenômeno moderno, que carrega em si marcas profundas, que o iluminismo imprimiu no pensamento ocidental: das figuras que a razão criou nas concepções, teológicas do mundo; dos velhos terrores que as luzes não conseguiram iluminar...”

Mesmo quando o iluminismo começou a implantar o racional, hoje conhecido como pensamento científico, o gótico se apresenta em contrapartida se apegando ao mistério e ao sobrenatural fomentando o medo, o assombro e o maravilhoso. Para isso, o gótico se apropria da ficção para produzir narrativas assombrosas diante das perspectivas de mundo do seu leitor. “O fantástico não é, se não, um dos métodos de imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia.” (BESSIÈRE, 2009, P.12)

Diferentemente do gótico o sentimento de medo perpassado ao longo do tempo pelo discurso religioso, se apegando a uma “verdade” dada como absoluta pelo líderes religiosos, através de interpretações bíblicas, que objetiva controlar seus fiéis. Esses, por medo da condenação ao inferno se apropriam desse discurso na luta contra as tentações mundanas e satânicas, na perspectiva da chegada, após a morte, ao paraíso lugar concebido aqueles que forem fieis e obediente as leis da igreja.

O DEMÔNIO EM A FORTALEZA DOS VENCIDOS DE NEI LEANDRO DE CASTRO

Publicada em 2006, *A Fortaleza dos Vencidos* narra os dois lados de uma relação perturbada entre Marionália e Esmeraldino. Marionália, em surtos psicóticos, lembra sua vida e suas aflições vividas em seu casamento fracassado e sua viagem ao Rio de Janeiro a procura de Esmeraldino, seu marido, que do qual quer se vingar por ter sido abandonada e, supostamente por ele, marcada a face no baixo ventre com palavras escritas em hebraico.

Enquanto Marionália se perde nos caminhos embaraçados de sua mente que a leva a loucura na busca por vingança do ex-marido.

Esmeraldino, ex-seminarista e comunista, narra sua bela infância vivida em Natal, seu verdadeiro amor descoberto na adolescência, e as torturas nas celas da ditadura. Esmeraldino relembra também seu casamento dramático do qual fugiu para o Rio de Janeiro, mas não fala das marcas deixadas no baixo ventre das ex-mulher, deixando aí a conjectura de que tais marcas foram feitas não por ele, mas pelo próprio Demônio, o Capeta, uma vez que, Esmeraldino, como seminaristas aprendeu bem o latim, mas não o hebraico.

Sentindo-se injustiçada e vítima do próprio marido que a marcou e depois a abandonou Marionália, dominada pelo sentimento de vingança, vive a provocar o Demônio, o qual responde com importunações. No romance notamos que, diferentemente das versões apresentadas pelo cristianismo, as características atribuídas ao Demônio são apresentadas como elementos do folclore e lendas da cultura, conforme a representação do Diabo no imaginário do sertanejo potiguar, com base nas crenças populares que envolve essa entidade diabólica como um ser “pitoresco” que aparece não para castigar ou condenar as almas ao inferno, mas para atralhar os planos e a vida de Marionália.

Conforme Bessiére (2009): “O fantástico não é, se não, um dos métodos de imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia”. Assim, na obra, Marionália desaforada desafia e provoca o Demônio a todo momento, levando o leitor a se perguntar, se ele realmente existe ou se é fruto de seus surtos. No entanto, a narrativa nos leva a crer que ele realmente está lá junto dela, de forma inusitada, uma vez que ele aceita e rebate a suas provocações. “O diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra” (TODOROV, 1981, p. 15). As palavras de Todorov concebem, de fato, os questionamentos do leitor quanto as parições desse personagem no romance.

Caninguento, Chifrudo, rabudo, Belzebu, Cornulhão, são alguns dos diversos codinomes usados por Marionália para confrontar o Demônio. A partir dessa relação ora de intimidade, ora de rivalidade entre os dois personagens nos leva a enxergar o universo fantástico empregado na obra, pois percebemos que não há uma relação, apenas de crença religiosa, mas uma agregação das lendas e crenças regionais baseadas na cultura popular regional. Essas aparições do Demo também simboliza a crença popular de aparições, uma vez que suas manifestações são apenas para aqueles que o provoca. Assim como é provocado, ele também provoca e quando se sente encurralado logo desaparece deixando seu oponente intrigado e ainda mais atrapalhado.

Para construção desse personagem fantástico, o autor se apropriou de ditados e crenças populares como o mal cheiro que exala do Demônio, ora exala o cheiro de enxofre, ora de casca de ovo: “Um cheiro de casca de ovo queimada toma conta de apartamento, ela pega uma peixeira e sai em busca do Sacanão que deve estar escondido em algum canto da casa, aquele fedor só quem tinha era ele...” (CASTRO, 2009, p. 154). Esse ser descrito por Castro, não possui poderes sobrenaturais, muito menos desfruta de autoridade alguma, apenas se aproveita dos surtos e fraquezas da personagem para deixa-la ainda mais perturbada, provocando-a do mesmo modo que é provocado.

CONCLUSÃO

O Demônio que, religiosamente, sempre aparece como representante das forças do mal, no romance de Nei Leandro ele assume diversas formas baseadas na lendas e contos populares, desafiado e provocado a todo instante, ele não reage assumindo a posição de ser supremo do mal, mas aceita as provocações e desafios. Tais características dada a essa figura lendária do mal também foi registrada por Câmara Cascudo em sua coletânea: *Contos Tradicionais do Brasil* (2001), no capítulo denominado demônio logrado é composto por contos po-

pulares, nos quais o Demônio sempre que intervém é derrotado, não por anjos ou guardiões celestiais, mas pela esperteza do próprio homem, revelando assim um ser não de maldição suprema, mas um ser fantástico e mitológico que se alia aos homens aceitando suas regras numa disputa de iguais.

Em *A Fortaleza dos vencidos* os maiores conflitos acontecem envolvendo personagens reais e humanos, como nas recordações de Esmeraldino, quando ele se encontra nas celas de tortura do regime militar, ou quando Marionália motivada pelo desejo de vingança entrega Esmeraldino aos militares. A partir daí percebemos que o mal é praticado pelo homem, contra o próprio homem e não pela figura mitológica e lendária do Demônio. No entanto, há o maior motivo do desejo de vingança de Marionália: que é a marcação em seu baixo ventre, que no final da narrativa nos leva a crer que foi obra do próprio Diabo, uma vez que está em hebraico e não latim, língua estudada por Esmeraldino, que leva a culpa.

Dessa forma, ao ler o romance de Nei Leandro percebemos que o Demônio é empregado de forma fantástica assumindo um papel lendário resgatado a partir de contos populares. Imagem contrária as idealizadas pelo cristianismo diante da cultura do medo inspirada nas passagens evangelistas do juízo final, uma vez que esse personagem, diante dos demais, não possui nenhum poder, nem força sobrenatural, da qual poderia se utilizar para se vingar ou castigar, contrariamente, ele se comporta de forma igualitária com o homem real, aceitando as provocações e provocando da mesma forma.

REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, Irène. *Forma Mística do caso e da advinha*. São Paulo: Revista Fronteiras. Ed.09. 2012;
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2001;
- CASTRO, Nei Leandro de. *A Fortaleza dos Vencidos*. São Paulo: Saraiva, 2009;
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arreguci Jr. E João alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008;

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. Tradução de Maria Lúcia Machado. 6.ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

FRANÇA, Júlio. **Poética do Mal**: a literatura do medo no Brasil. Rio de Janeiro: Boneker, 2017;

LE GOFF, Jacques. **O Deus da Idade Média**: conversas com Jean-Luc Pouthier. Tradução de Marcos de Castro Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021;

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Ática S.A, 1988;

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo:Ed. Perspectiva, 1981.

RESSURGINDO DAS CINZAS: A MORTE COMO REPRESENTAÇÃO DO DUPLO NO CONTO “HISTÓRIA DE PASSARINHO” DE LYGIA FAGUNDES TELLES

SUSICLEIDE FERNANDES SABINO

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

ANTÔNIA MARLY MOURA DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

Dada à importância da problemática do esfacelamento do eu para os estudos literários, o presente trabalho tem como propósito estudar o referido tema no conto “História de passarinho”, integrante da obra *Invenção e memória* (2009), da autora Lygia Fagundes Telles. Na abordagem proposta, iremos identificar elementos da arquitetura ficcional que colaboram para a presença do Duplo na narrativa citada, bem como apresentar aspectos da literatura fantástica, considerando-se que o fenômeno da duplicidade – física ou não - configura-se como aspecto transgressor da realidade.

O trabalho encontra-se organizado em duas partes, sendo a primeira constituída do referencial teórico, onde o propósito é apresentar uma visão sumária sobre as especificidades do gênero conto, especialmente o conto contemporâneo brasileiro; além disso, apresentaremos elementos sobre certas determinantes da ficção lygiana, bem como traços de sua biografia; na segunda parte, por sua vez, o foco é a análise do conto.

Acreditamos que os questionamentos mencionados nesse trabalho venham contribuir de certa forma com outros estudos sobre o conto selecionado e, assim, possa fortalecer a compreensão do modo particular como Lygia Fagundes Telles delinea sua ficção e os dramas de seus personagens. A proposta, nesse caso, também é viável para que os leitores possam ter a oportunidade de despertar para os elementos narrativos, principalmente sobre a personagem, entendida aqui como ferramenta importante na configuração do conto lygiano.

O GÊNERO CONTO: ASPECTOS GERAIS

O ser humano tem uma necessidade inata de estar sempre em contato com o Outro. Através da linguagem (oral, escrita, visual, dentre outras) ele pode expressar seus pensamentos, sentimentos, sua história de vida, ou seja, é da natureza humana *contar algo para alguém*. O homem primitivo viu na contação de histórias uma forma de expressar sua tradição, de levar encantamentos às crianças, de perpetuar seus feitos, suas ações.

Assim surgiu o conto, “Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se [...]. A esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo.” (GOTLIB, 2006, p. 11-12). O conto caracteriza-se por ser uma narrativa curta, contendo seus elementos básicos e uma só unidade dramática, fato esse que o diferencia dos demais gêneros.

Cortázar (1974) enfatiza que não há leis (regras) para os contos, assim como pontos de vista que dão estruturas ao mesmo; e dentre essas características encontra-se a brevidade dos contos, em virtude deste se mover no plano do homem que trava uma batalha fraternal entre a vida e a expressão escrita desta. Assim, o conto é se aproxima de fotografia por recortar um fragmento da realidade, que causa uma explosão de uma realidade muito mais ampla.

O DUPLO COMO MANIFESTAÇÃO DO FANTÁSTICO NO CONTO “HISTÓRIA DE PASSARINHO”

Pode-se dizer que encontramos nos contos psicológicos, vários aspectos da literatura fantástica. Ressalta-se que Hohlfeldt (1988) nos diz que esses contos são centrados no discurso das personagens onde os elementos irreal e real convivem sem nenhum problema. Segundo Todorov (2017, p. 37. Grifo no original). “O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. [...] a *hesitação do leitor* é, pois, a primeira condição do fantástico.” O referido teórico acrescenta que “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 30-31)

No conto contemporâneo brasileiro, umas das grandes escritoras da literatura fantástica é Lygia Fagundes Telles. Considerada uma das grandes personalidades da literatura brasileira, tendo ganhado inúmeros prêmios importantes no cenário das letras nacionais, Lygia apresenta em seus contos uma narrativa envolvente, misteriosa, encantadora, marcada pelo entrecruzamento do real e do irreal. É com essa peculiar forma de narrar que Lygia investe, técnica e engenhosamente, em mecanismos que envolvem os seres ficcionais – e também seu leitor numa teia de sensações que instigam o medo, o estranho, o confronto entre o eu e não eu, culminando numa arte ficcional em que as emoções potencializam o sentido e o imaginado.

Em seu importante estudo sobre o duplo na ficção lygiana, Lamas (2002) recupera o pensamento de Bosi (1982) para reforçar a ideia de que Lygia se destaca como uma escritora de tensão interiorizada que privilegia a narração em primeira pessoa, com ritmos de observação e memória. Já Castello (2007, v.II, p. 471-473) ressalta que:

De uma maneira geral, Lygia Fagundes Telles como ficcionista – contista e romancista –, manifesta desde o início uma de suas tendências principais, a saber, a demonstração de situações psicológicas, tanto intuitivas quanto diretamente propostas. [...] em outra linha temática – o mistério, o parapsicológico ou o sobrenatural, a autora também cultiva a sua preferência pela análise, sondando o inconsciente, de onde podem afluir chamados irresistíveis.

É oportuno destacar que, no Brasil, a presença da mulher na literatura fantástica teve uma tímida aparição nos meados do século XX, “Não o bastante, como Lygia Fagundes Telles (1993) o fantástico realmente se desenvolveu com maestria ao longo de muitos de seus contos [...]” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p.112.)

Assim, podemos seguir, rumo à análise do conto selecionada, ciente de que o conto de Lygia vem mostrando toda sua capacidade de criação, proporcionando ao leitor uma viagem ao imaginário guiada por personagens em permanente busca de autoconhecimento e do outro.

Dentre as narrativas fantásticas há vários temas que se destacam aos olhos do leitor. Dentre eles, o duplo é um dos temas perenes da tradição à modernidade. Utilizando-se o motivo do duplo como manifestação do fantástica, o relato torna-se “[...] mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra”, conforme ressalta Ceserani (2006, p. 83). O autor acrescenta que “Os textos fantásticos agredem a unidade de subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo. (CESERANI, 2006, p. 83)

No decorrer do conto “História de passarinho”, percebemos traços que nos levam a perceber o tema do desdobramento do eu no enredo, uma constatação que Lamas (2002, p. 16) assim argumenta: “O duplo identifica o limiar entre real e supra-real, racional e irracional, vida e morte, trazendo a estranheza de todos as nuances entre estes e outros polos.”

Sobre essa problemática, lembramos ainda as palavras de Silva (1985, p. 80. Grifo o original) quando diz a seguinte afirmação: “Nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, geralmente, o duplo aparece com a função de ‘busca de identidade, de busca de libertação ou pode representar uma projeção da personalidade do indivíduo”. Assim, dada a sua importante contribuição para a literatura fantástica no Brasil, iremos apresentar abaixo uma análise do Conto “História de Passarinho” de Lygia Fagundes Telles, enfatizando o tema da morte como representação do duplo. Tais expedientes nos levam à concepção de Otto Rank sobre o duplo. Afirma o autor: “O pensamento da morte se torna suportável pelo fato de que se assegura, após esta vida, uma segunda em um duplo. [...] a concepção de morte defendida originalmente com o duplo, que, [...] anuncia a morte, ou cujo ferimento causa danos ao indivíduo.” (RANK, 2014, p. 140). Entendemos, pois, que a morte não se torna um fim, pois o duplo permanecerá.

O conto tem como personagens uma família composta pelo pai, mãe e filho e um passarinho de estimação do homem/pai. A história ocorre no espaço da casa da família, tendo um narrador observador. Quanto ao tempo, pode-se perceber que se passou um ano do acontecido do narrado e que este ocorreu no decorrer de um dia completo. O enredo, conta a história de um passarinho que pertencia a um homem que, um certo, dia deixou a porta da gaiola aberta e o pássaro, ao fugir acabou sendo capturado por um gato, fazendo com que o homem fosse embora de sua casa, abandonando toda uma vida: “[...] casa, emprego, no cartório, o filho único. E se mandou Deus sabe para onde.” (TELLES, 2005, p. 255). O passarinho que tinham uma “plumagem amarelo-pálido” (TELLES, 2005, p. 255), era do homem ruivo que o encontrou na rua: “Não sei, filho, deve ter caído de algum ninho, peguei ele na rua[...].” (TELLES, 2005, p. 255).

No entanto, ao analisarmos mais profundamente o relato, para a história de um homem que se sentia prisioneiro na sua casa: “[...] de uma coisa ele estava certo, [...] gostaria de estar em qualquer parte do mundo,

mas em qualquer parte mesmo, menos ali.” (TELLES, 2005, p. 256), em uma família em que esposa e filho o tratavam com desdém, como podemos ver nos seguintes trechos: “Você não sabe nada mesmo. Pai, nem marca de carro, nem marca de cigarro, nem marca de passarinho, você não sabe nada. [...] Ai! O canto desse passarinho, resmungava a mulher. Você quer mesmo me atormentar, Velho” (TELLES, 2005, p. 256)

Realizando uma leitura mais atenta, percebemos várias semelhanças entre homem e pássaro, além da cor do homem ruivo e plumagem amarelo-pálido do pássaro. No próprio trecho encontramos essa similaridade entre eles: “Mais tarde, quando o passarinho cresceu, o homem ruivo ficou sabendo também o quanto ambos se pareciam, o passarinho e ele” (TELLES, 2005, p. 256).

Ambos queriam sair de casa e encontrar sua liberdade.

Antes de sair para o trabalho, o homem ruivo costumava ficar algum tempo olhando o passarinho que desatava a cantar. [...] Enquanto o homem se afastava, o passarinho se atirava meio às cegas contra as grades, fugir, fugir! [...] Eu sei, você quer ir embora, você quer ir embora, mas não pode ir, lá fora é diferente e agora é tarde demais.” (TELLES, 2005, p. 256)

Pode-se perceber que o homem conhecia bem o desejo de partir e encontrar a sua liberdade, que, assim, como o pássaro, ele se sentia prisioneiro, mas que o ato de “ir embora” era uma decisão que precisaria de coragem para conviver com o novo ambiente e que “agora já era tarde demais” para essa tomada de decisão.

Outra semelhança observada entre homem/pássaro é a mansidão e o silêncio deles, conforme percebemos no trecho a seguir:

Quando a mulher baixava o tom de voz, ainda furiosa [...] o homem ruivo fechava o livro e ia conversar com o passarinho que se punha tão manso que se abrisse a portinhola poderia colhê-lo na palma da mão. Decorridos os cinquenta minutos de queixas, e como ele não respondia mesmo, ela se calava exausta (TELLES, 2005, p. 257).

Percebe-se que a calma/mansidão do homem/pássaro se mistura no trecho acima. Enquanto a mulher reclamava por cinquenta minutos, o homem e o pássaro se mantinham calmos apenas escutando ela reclamar. E foi justamente em um momento desses de calma, que, em uma noite, ao ir buscar um pano preto para cobrir a gaiola, o homem deixou a portinhola aberta e o pássaro fugiu. “Numa dessas vezes, esqueceu de fechar a portinhola e quando voltou com o pano preto para a gaiola (era noite) a gaiola estava vazia.” (TELLES, 2005, p. 257).

Agora o homem/pássaro já não se encontravam em um mesmo ambiente, um buscou a sua liberdade ao fugir de sua gaiola/casa. Durante toda a madrugada, o homem fica fixo na escuridão, sentado no degrau da escada de sua casa e, ao amanhecer, um gato desceu o muro e aproximou-se da escada onde o homem estava e ficou ali sonolento de tão feliz. Agora, o homem/gato estava descansando em um degrau de escada, ambos sonolentos. Agora já não existia mais homem/pássaro, e sim o homem/gato eram semelhantes.

Ele então sentou-se no degrau de pedra da escada e ali ficou pela madrugada, fixo na escuridão. Quando amanheceu, o gato da vizinha desceu o muro, aproximou-se da escada onde estava o homem ruivo e ficou ali estirado, a se espreguiçar sonolento de tão feliz. (TELLES, 2005, p. 257)

É também nesse momento da narrativa que o homem percebe que seu pássaro estava morto. Uma morte provocada pelo gato que o havia comido. “Por entre o pelo negro do gato desprende-se uma pequenina pena amarelo-acinzentada que o vento delicadamente fez voar.” (TELLES, 2005, p. 257). O pássaro finalmente havia encontrado a sua liberdade através da morte, finalmente ele pode voar quando a sua pena foi levada delicadamente pelo vento, ele havia encontrado a sua liberdade. O homem, ao pegar (entre o polegar e o indicador) essa pena que o vento levava, a guardou em seu bolso, levantou-se e foi embora. “O homem inclinou-se para colher a pena entre o polegar e o indicador. [...] Calmamente, sem a menor pressa [...] guardou a pena no bolso do casaco e

levantou-se com uma expressão tão estranha, [...] deixou o portão aberto e não olhou para trás” (TELLES, 2005, p. 257-258).

Agora, também o homem/humano que é capaz de pegar os objetos com o polegar e o indicador, ação típica do ser humano, se fez livre, voou como o pássaro e foi em busca de sua liberdade. Porém ele agora encontra-se diferente, como podemos ver na fala de seu filho que agora já não ria mais do pássaro que havia sido morto pelo gato.

Repetiria depois à mãe, Mas ele até parecia contente, Mãe, juro que o Pai parecia contente, Juro!. [...] o menino voltou a contar isso tudo mas não achou importante contar aquela coisa que descobriu de repente: o Pai era um homem alto, nunca tinha reparado antes como ele era alto, Não contou também que estranhou o andar do Pai, firme e reto, mas por que ele andava agora desse jeito?

E é com essa pergunta/reflexão do filho e com as informações contidas no texto que podemos considerar que o homem, antes um homem/pássaro, passara a ser agora um homem/gato: livre, sonolento, alto, andar firme e reto, sai e deixa portão aberto sem olhar para trás. “De modo geral, nos contos de Lygia Fagundes Telles, a efetiva transformação física ocorre devido a causas naturais ou as causas desconhecidas. [...] no segundo caso, a transformação faz -se subitamente, colhendo o personagem e o leitor de surpresa [...]’ (SILVA, 1985, p. 53). No caso do conto, as transformações físicas ocorridas entre o homem e seu duplo ocorre através do zoomorfismo, sendo, portanto, um dos atributos da dualidade homem/bicho.

Assim, à luz da teoria do duplo, conclui-se que o mito do duplo se fez representado nessa narrativa através da morte como representante do duplo, a morte como a outra face do espelho no jogo dual vida e morte, uma vez que o homem está em uma incessante busca pela existência, pelo contato com o outro, pela não solidão em meio a tanta gente, faz do leitor moderno o espelho para a criação de enredos aonde os personagens fictícios venham a completarem essa busca pelo outro.

O pai encontrou a sua liberdade com a morte de seu primeiro duplo (o pássaro), porém na busca incessante por entender o inconsciente, o ser humano sempre se espelha no outro para se fazer entender. No conto, através da morte, o pai se reinventa, se liberta e se espelha no gato (agora o seu duplo).

CONSIDERAÇÕES.

O tema do duplo na literatura já instigou o interesse de escritores de todas as épocas. Na ficção lygiana, o duplo como manifestação do fantástico é apontado como traço recorrente. No caso do conto “História de passarinho”, o espelhamento do humano com o pássaro se observa não somente em aspectos físicos, mas também em sentimentos. O humano e o bicho desejam a liberdade. O pássaro encontra-se enclausurado em sua gaiola, enquanto a casa constitui-se como metáfora, a gaiola do homem.

De um modo geral, podemos considerar que, ao tomar consciência de seu duplo, o homem se encontra e se reencontra no outro. É no jogo dual entre homem e pássaro que se observa a completude idealizada.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo (org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CASTELLO, J. A. **A Literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. 11. Ed. São Paulo. Ática. 2006.
- HOHLFELDT, Antônio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2 ed. Revista e atualizada. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988.
- LAMMAS, Berenice Sica. **Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo**. Porto Alegre: 2002.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantástico**. Curitiba: Arte&Letra, 2019.
- RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2013
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- TELLES, Lygia Fagundes. História de passarinho, *In.*: TELLES, Lygia Fagundes. **Meus contos esquecidos**. – Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectivas, 2017.

A MAGIA DESFEITA: O INSÓLITO E A NARRATIVA DO EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA

EUNATHAN REIS DE OLIVEIRA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

VALCIMARA MORAIS PIMENTA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

Quando pensamos em histórias fantásticas, imediatamente nos vêm à mente inúmeros exemplos, tais como *O Gato Preto* de Edgar Allan Poe, *O Homem de Areia* de E. T. A. Hoffmann, *A Morta* de Guy de Maupassant entre muitos outros. De acordo com Ceserani (2006), o modo fantástico se apresenta como um meio intrincado de comunicar experiências perturbadoras, proporcionando uma expansão notável das fronteiras da realidade humana, tanto interna quanto externa, que podem ser habilmente representadas pela linguagem e pela literatura.

A literatura fantástica transcende fronteiras e influencia escritores em todo o mundo, estendendo-se para além das obras clássicas do século XIX. Enquanto autores como Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann e Guy de Maupassant deram vida a contos que exploram a irrupção do sobrenatural no mundo real. No contexto contemporâneo, observamos uma proliferação de autores que recorrem ao insólito para arremessar luz sobre questões de natureza política, existencial e cultural. Um notável exemplo é o renomado escritor brasileiro Muriilo Rubião, cujas obras apresentam narrativas intrincadas e repletas de elementos fantásticos que servem como metáforas poderosas para os dilemas de nossa sociedade.

Nos seus contos Rubião tece meticulosamente um universo insólito, que combina elementos semelhantes aos usados nos textos fantásticos do século XIX, com uma profunda reflexão sobre questões próprias do século XX, a condição do homem moderno e as contradições da modernidade, onde sem perder tempo o leitor se encontra preso em um mundo operando de forma invertida, um ambiente onde a lógica convencional é desafiada e subvertida. Na obra do autor, assim como outros autores do século XX como Gabriel Garcia Márquez e Julio Cortázar, os eventos fantásticos são banalizados e retratados de forma ameaçadoramente mundana.

A literatura fantástica através da linguagem pode despertar a imaginação dos leitores, observa-se ainda que a literatura fantástica pode funcionar como uma via excelente para abordar questões sociais e culturais. O estudo sobre o modo fantástico e desse modo se torna uma ferramenta excelente para compreender as inúmeras possibilidades expressivas e simbólicas que esta modalidade literária oferece. Este breve artigo objetiva então compreender como o modo fantástico se insinua nas tramas narrativas dos textos do século XX.

DINÂMICAS DO FANTÁSTICO NO SÉCULO XX

No seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* de 1970, Todorov descreve três condições para a caracterização do fantástico: o convencimento do mundo narrado, a vacilação dos personagens e a atitude do leitor em relação ao texto. A primeira condição é fundamental para criar uma atmosfera na qual o leitor acredite na plausibilidade dos eventos descritos na obra. Dessa forma, quando confrontado com elementos insólitos na narrativa, o leitor hesita entre uma explicação natural e uma sobrenatural.

Todorov (2019) destaca a hesitação como a condição fundamental para a existência do “fantástico puro”. O termo “puro” é usado porque, na visão de Todorov, o fantástico se situa entre dois outros gêne-

ros: o estranho e o maravilhoso. No gênero do estranho, encontramos narrativas em que elementos insólitos colocam a compreensão do leitor em risco, mas são aparecem de forma mais coesa no mundo da história. Criando a sensação de estranheza, mas, após a leitura, leva uma explicação racional, como delírios, sonhos ou ilusões. Por outro lado, o maravilhoso envolve a aceitação completa do insólito como natural. Desse modo, o leitor compreende que a narrativa opera a partir de uma lógica própria onde o sobrenatural é totalmente aceitável.

O fantástico puro não permite a racionalização nem a aceitação completa do insólito, mantendo o leitor constantemente em um estado de hesitação ou perplexidade ao longo da narrativa. Segundo Todorov (2019, p. 39): “é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética.’” Isso significa que não há margem para a racionalização ou aceitação total do que é inexplicável. O resultado é a impossibilidade de definir satisfatoriamente se os eventos narrados são naturais ou sobrenaturais.

A concepção do fantástico postulada por Todorov provou ser um terreno fértil para discussões acadêmicas. Nos anos que se seguiram à sua publicação, diversos autores continuaram a explorar suas ideias. No entanto, entre esses autores, encontra-se uma crítica bastante pertinente no que se refere ao critério da hesitação. Todorov (2019) postula que a ambiguidade na leitura dos eventos é o que define o fantástico. No entanto, essa definição é considerada insuficiente por alguns, uma vez que limita o fantástico a ser apenas a fronteira entre o estranho e o maravilhoso. Rosemary Jackson (1986), Remo Ceserani (2006) e, mais recentemente, David Roas (2014), argumentam, entre outros aspectos, que a categorização de Todorov é incapaz de capturar a diversidade de manifestações do fantástico.

À medida que o século XX avança, com as grandes transformações sociais e políticas ocorrendo em todo o mundo, o modo fantástico

passou por uma reconfiguração significativa. Talvez um dos marcos iniciais dessa nova face do modo fantástico seja a novela *A Metamorfose* (1997), a narrativa se afasta consideravelmente das narrativas fantásticas tradicionais. Segundo Todorov (2019), o que é observado na novela de Kafka é um processo de adaptação, onde o evento sobrenatural e o ponto de partida que adquire uma aparência cada vez mais natural. A obra de Kafka mergulha na complexidade da condição humana e das relações sociais, a metamorfose de Gregor Samsa também funciona como uma metáfora para a alienação, isolamento e desumanização.

A metamorfose demonstra a principal mudança que a representação do modo fantástico sofreu no decorrer do século XX, segundo Sartre (SARTRE, 2005, p.139): “para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem.”, o fantástico do século XX foi marcado por diversas transformações culturais como o crescente interesse pela filosofia existencialista e o desenvolvimento da psicologia, nesse contexto o texto fantástico se mostrou terreno fértil para explorar questões relacionada aos aspectos mais profundos da psique humana, a experiência existencial e as angústias do indivíduo na modernidade.

Murilo Eugênio Rubião (1916-1991) foi um escritor brasileiro contemporâneo, tido como um dos primeiros a adotar o insólito no cenário nacional, falar de Rubião implica lidar com o insólito, ou seja, o não habitual. Que aparece em seus contos não como uma força do além, mas como questões existenciais, e identitárias que se manifestam metafórica e alegoricamente. Conforme mencionado por Andrade (2006), os contos de Rubião exploram e dissecam questões vivenciadas pelos brasileiros nas décadas de 1940, utilizando o insólito como um espelho mágico para refletir a complexidade de nossas experiências e anseios. O resultado é uma literatura que coloca em risco a realidade que o leitor supõe conhecer, as narrativas do autor são desse modo o

palco para uma profunda reflexão sobre a relação do homem com o mundo que o cerca.

ANÁLISE DO CONTO

A narrativa do *Ex-Mágico da Taberna Minhota* pode ser dividida em duas partes. A primeira se desenrola no passado e acompanha o narrador quando ele ainda era mágico. A segunda parte se passa no presente e acompanha o ex-mágico. O conto começa com o narrador protagonista expressando sua insatisfação com sua situação atual, declarando: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior” (RUBIÃO, 2016, p.15). O narrador se encontra aflito pelo tédio de sua vida atual e os arrependimentos do passado. Seguindo essa reflexão sobre sua condição atual, a narrativa adentra rapidamente o reino do insólito, com a seguinte passagem: “Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele, sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo.” (RUBIÃO, 2016, p.15).

Observa-se, então, a transição da narrativa do comum para o reino do insólito. Nos textos comumente categorizados como pertencentes ao modo fantástico, frequentemente observa-se essa passagem. Fatos irreais, sobre os quais não se tem ideia da fonte ou que são inexplicáveis, são próprios do modo fantástico, como sugere Roas (2014). Sem a presença deles, o efeito do fantástico não se materializa, o uso desses elementos na narrativa ajuda a criar a atmosfera e na criação de uma certa sensação de estranheza.

Além disso, nota-se a perda da hesitação, como mencionado por Todorov (2019), no trecho seguinte: “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado.” (RUBIÃO, 2016, p.16). Neste trecho, percebe-se que o má-

gico não tenta responder à pergunta do dono do restaurante. Não lhe ocorre hesitação ou dúvida sobre como foi capaz de realizar a mágica. A hesitação momentânea do dono do restaurante pode ser vista como uma confirmação ao leitor de que pessoas sendo retiradas de dentro de bolsos não é um evento comum nesse universo, esse fato seguido de sua subsequente aceitação cria um sentimento de perplexidade no leitor que passa a ser a única pessoa a enxergar o insólito.

É possível observar que o protagonista, por si só, representa um elemento extraordinário na narrativa, pois ele não se assemelha ao «homem comum». Ao longo do conto, ele é a única figura que desafia as leis da lógica, enquanto todos os outros personagens parecem ser pessoas comuns. A partir desse momento, inicia-se o auge da carreira do mágico, ele passa seus dias entretendo os clientes do restaurante com seus truques e, em seguida, é contratado por um circo, onde suas apresentações atraem multidões. No entanto, o personagem, dotado do talento para encantar a todos, parece ser incapaz de compartilhar do mesmo sentimento.

O gerente do circo, a me espreitar de longe, danava-se com a minha indiferença pelas palmas da assistência. Notadamente se elas partiam das criancinhas que me iam aplaudir nas matinês de domingo. Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem? Muito menos me ocorria odiá-las por terem tudo que ambicionei e não tive: um nascimento e um passado. (RUBIÃO, 2016, p. 16 - 17)

Notadamente, o mágico parece reconhecer a lacuna que uma parte de sua existência lhe causa. Novamente, ele comenta sobre a falta de um nascimento e de um passado. Diante dos acontecimentos narrados até então, não é surpreendente para o leitor considerar a possível origem mágica do narrador. O mágico, até o momento, não aparenta possuir nenhum tipo de desejo. Segundo o que foi contado, ele está à

mercê de estranhos; primeiro o dono do bar e depois o dono do circo. Ele vive em um estado de impotência exacerbado por seus poderes mágicos. De um lado, ele aparenta ter o poder de realizar qualquer façanha; no entanto, é incapaz de fazer escolhas ou ter desejos próprios, permanecendo à mercê de outras pessoas. A situação do mágico se transforma quando ele começa a perder o controle sobre suas magias, o que lhe causa grande desconforto. De suas mãos surgem coelhos, cobras e jacarés, o que, curiosamente, o torna mais popular, mas também assusta as pessoas: “[...] indo amarrar o cordão do sapato, das minhas calças deslizavam cobras. Mulheres e crianças gritavam. Vinham guardas, juntaram-se curiosos, um escândalo.” (RUBIÃO, 2016, P.17). Diante desses incômodos e outros, em um momento de desespero, ele decide cortar as próprias mãos para se livrar das magias, mas para seu desespero, novas mãos crescem imediatamente em seu lugar: “Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo” (RUBIÃO, 2016, p. 18).

A partir desse ponto, ele inicia suas tentativas de encerrar sua própria vida, mas é sempre salvo por algum truque. Primeiro ele tira dos bolsos uma dúzia de leões para que o devorem, mas eles simplesmente vão embora, regressando na manhã seguinte após concluir que o mundo é tedioso demais. A tentativa seguinte foi atirar-se de um precipício, mas no meio da queda um paraquedas se materializa e o salva. O mágico se dá conta então de que seria impossível acabar com a própria vida após o seu último recurso, um tiro de pistola, falhar devido à arma se transformar num lápis em sua mão.

Essa revelação o faz entrar em desespero: “Rolei até o chão, soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência” (RUBIÃO, 2016, p. 19). A narrativa criada por Rubião conta com um tom fortemente irônico e melodramático. Brevemente, dá lugar ao riso quando o mágico tem uma epifania: “Uma frase que escutara por acaso, na rua, trouxe-me nova esperança

de romper em definitivo com a vida. Ouvida de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos” (RUBIÃO, 2016, p. 19). Retornamos então há um tempo mais recente e agora o ex-mágico se encontra em uma situação pior do que a anterior.

Na segunda parte do conto o tom cômico do comentário anterior dá lugar à melancolia, após ter vivido como um ser mágico encantando as plateias, sem ser capaz de encontrar o seu próprio encantamento com a vida. Agora, rebaixado à categoria de ser comum, ele se vê forçado a tentar compreender e disfarçar o seu desgosto em relação aos seus semelhantes. Sua vida, que antes era repleta de eventos insólitos que causavam espanto e admiração às pessoas ao seu redor, agora está esvaziada de animação devido ao trabalho que pouco lhe dá horas a fio sem nada para fazer. Então, a mente dele volta à falta que sente por não ter um passado como as pessoas que o cercam.

O tempo passa e, com a iminência de perder o emprego e, com ele, a oportunidade de ficar próximo da amada, ele experimenta pela primeira vez a falta que a magia lhe faz. Pode-se observar, de forma mais metafórica, relembando o comentário anterior, que este momento demonstra como o que foi morto pelo trabalho público não foi o ser, mas sim a sua capacidade de usar magia. O conto então retoma o tom irônico ao sugerir que a magia foi morta pela burocracia. Aqui, o conto ensaia um retorno ao reino do real. O personagem, que habitava o reino fantástico onde podia retirar jacarés das mangas e fazer pássaros saírem dos ouvidos através do trabalho burocrático, retorna ao mundo real, onde a magia está abolida.

Rubião trabalha com dois conceitos opostos: um mágico desencantado com a vida que encanta as multidões sem desejar e um funcionário público que sonha em trazer o encantamento de volta ao mundo. O ex-mágico, agora verdadeiramente desencantado, passa seus dias sozinho, sem passado, amigos ou amor. Arrependido, ele pensa: “Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não

ter criado um mundo mágico” (RUBIÃO, 2016, p. 21). Agora, só lhe resta sua imaginação sobre como seria o mundo mágico que deixou escapar.

Ao final do conto o mágico se vê sem poderes, transformado em outro ser, tal transformação aparentemente se desencadeia a partir da sua experiência de trabalho na secretaria de estado, essa transformação sugere uma leitura crítica com relação à burocracia. Segundo Schwartz (1981), na obra do autor não é raro encontrar momentos como esse onde o insólito e a linguagem fantástica é utilizada para levar o leitor a uma leitura crítica da sociedade. Na narrativa do ex-mágico é encontrado uma forte crítica à burocracia. A partir das ideias de Weber (1982) e Prestes Motta (1981), é possível compreender o sistema burocrático através de seu caráter racional, no qual o funcionamento ocorre com base em regras impessoais, independente das relações entre as pessoas.

O mágico, a princípio, é um ser dotado de habilidades especiais que o distinguem dos demais. No entanto, ao integrar-se no sistema burocrático, ele é absorvido e transformado pela lógica de funcionamento desse sistema, que se caracteriza pela formalização de procedimentos e hierarquias rígidas, promovendo a conformidade estrita com regras e regulamentos, muitas vezes em detrimento da criatividade e da tomada de decisões autônomas. Agora transformado em um burocrata individual, ele se vê preso em um mundo desencantado, onde a magia foi banida, solitário agora só lhe resta: “[...] o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico.” (RUBIÃO, 2016, p. 21).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na narrativa de *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*, Rubião apresenta um ser fundamentalmente insólito que apareceu em um mundo aparentemente normal, como sugerido por Sartre (2005). Nos textos pertencentes ao fantástico contemporâneo, nota-se a prevalência de cenários modernos e eventos inexplicáveis, o oposto do fantástico tradicional oitocentista. Segundo SARTRE (2005, p. 138): “para encontrar

seu lugar no humanismo contemporâneo, o fantástico vai se domesticar, assim como os outros gêneros, renunciando à exploração das realidades transcendentais e resignando-se a transcrever a condição humana”. Existe, portanto, a figura do homem e dos espaços que ele habita como as fontes do fantástico. Observa-se, assim, que o fantástico deixa de ser um mero momento de hesitação, como proposto por Todorov (2019), e passa a ser o fruto de uma desestabilização entre o mundo extratextual e o mundo habitado pelos personagens. Dessa forma, a narrativa fantástica desconstrói a realidade extratextual e a remonta de modo a expor alguma contradição na percepção da realidade do leitor.

Murilo Rubião é, sem dúvida, um dos grandes escritores do cenário nacional. Sua obra, embora sucinta, abrange uma grande variedade de temas e proporciona uma leitura profunda dos aspectos da sociedade do século XX. Em seus contos o insólito está presente desde o primeiro momento, através do uso de uma escrita precisa e irônica, o autor consegue despertar no leitor as mais diversas emoções, mas, no final do conto fica ainda na mente a presença ameaçadora que o efeito do fantástico cria.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Vera Lucia. **Murilo Rubião: um contabilista e suas memórias**. In: Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- JACKSON, R. **Fantasy: literatura y subversión**. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PRESTES MOTTA, F. C. **O que é burocracia**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Obra completa**. Edição do Centenário. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem. In: SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-149.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. Editora Perspectiva: São Paulo, 2019.
- WEBER, M. **Ensaio de sociologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

CASA TOMADA, CONTO-MARCO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA

MARIA STELLA GALVÃO SANTOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Para uma parte importante da crítica literária que gravita em torno da produção literária da América que fala e escreve em língua castelhana, o conto “Casa Tomada”, do belga-argentino Julio Cortázar (1914-1984) funciona como uma síntese do tom empregado pelo autor em suas consagradas narrativas curtas: estão ali o inusitado, o fantástico, o bizarro, o cotidiano impregnado pelos três adjetivos anteriores, os personagens trabalhados com forte carga psicológica, manifestada por meio dos fluxos de consciência. O conto, publicado em 1946 na revista *Los Anales de Buenos Aires* [cujo diretor era o escritor argentino Jorge Luis Borges] resume magistralmente o estilo e a narrativa do autor: a mistura entre realidade e fantasia, a distorção do que nos é familiar, o jogo e a experimentação. Em 1951, quando é publicado *Bestiario*, primeiro livro de contos de Cortázar, “Casa Tomada” abre o volume, preannunciando o autor e sua obra. No Brasil, o livro é traduzido na década seguinte. São dois os personagens: O narrador, irmão de Irene. Coabitam por um tempo não especificado em uma casa enorme, herdada dos antepassados. Relata-se uma rotina espartana, ainda que a dupla viva folgadoamente de rendas. Tudo se limita ao espaço da casa para a irmã. Quem eventualmente deixa os limites domésticos é o irmão, que busca livros e compra a lã que ocupa a irmã em seu interminável labor de tecer. E viver no limite da apatia. Vivem sob o signo da rotina até que algo abala irremediavelmente aquela placidez.

Habituamo-nos, Irene e eu, a permanecer nela sozinhos, o que era uma loucura, pois nessa casa podiam viver oito pessoas sem se molestarem. Fazíamos a limpeza pela manhã, levantando-nos às sete, e pelas onze eu deixava a Irene as últimas peças por repassar e ia à cozinha. Almoçávamos ao meio-dia; sempre pontuais; então não ficava nada por fazer além de uns poucos pratos sujos. Era para nós agradável almoçar pensando na casa ampla e silenciosa; e em como nos bastávamos para mantê-la limpa. Às vezes chegamos a pensar que foi ela que não nos deixou casar. Irene recusou dois pretendentes sem motivo maior, eu vi morrer Maria Ester antes que chegássemos a nos comprometer. Entramos nos quarenta anos com a inexprimível ideia de que o nosso, simples silencioso matrimônio de irmãos era o fim necessário da genealogia fundada por nossos bisavós em nossa casa. Morreríamos ali algum dia, vagos e distantes primos ficariam com a casa, e a demoliriam para enriquecerem com o terreno e os tijolos; ou melhor, nós mesmos a derrubaríamos, inflexivelmente, antes que fosse demasiado tarde. (CORTÁZAR, 1986, p.11-12)

A trama foi comparada a um conto célebre do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, *The fall of the house of Usher* [“A queda da casa de Usher”, 1839], também protagonizada por um casal de irmãos, ainda que na trama de Cortázar o ambiente opressivo vai se instalando aos poucos, enquanto na de Poe é a casa que infunde medo e terror aos que a contemplam ou visitam. O escritor portenho era um declarado admirador da teoria de Poe acerca da estrutura do conto capaz de atrair e “capturar” o leitor, baseado na ideia de criação de uma unidade de efeito que vai se delineando ao longo da narrativa até o clímax final. Ambos escritores confluem para a noção de fantástico proposta por Todorov (2004), que elencou critérios como a incerteza e a hesitação, ambos presentes na estrutura do conto de Cortázar, especialmente na segunda parte do relato, quando se passa da placidez de uma rotina previsível à presença insólita de algo ou alguém que gradativamente restringe o ir e vir dos irmãos até o momento em que eles, aterrados, abandonam a casa.

Em “Introdução à Literatura Fantástica”, Todorov considera que o conto “A queda da casa de Usher” ilustra cabalmente a noção do estranho próximo ao fantástico. Nele, o narrador chega uma noite à casa, chamado por seu amigo Roderick Usher, que lhe pede para ficar com ele por algum tempo. A trama avança com a morte da irmã de Roderick, por quem ele nutria um sentimento de adoração, não muito distante da adoração do narrador de Cortázar por sua irmã. No conto de Poe, o medo interpõe-se pelo cadáver insepulto que retorna para levar o irmão. O narrador, aterrado, bate em retirada, a tempo de ver a casa desmoronando-se. “Em “A Queda da casa de Usher”, é o estado extremamente doentio do irmão e da irmã que desconcerta o leitor” (TODOROV, 2004, p. 54). Se este autor analisasse o conto de Cortázar, diria que o desconcerto no leitor seguramente seria provocado pela ausência de clareza quanto ao ator ou atores que vão tomando conta da casa gradualmente. “O fantástico ocorre nesta incerteza [...], é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2004, p. 31): ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico.

Como afirmado por este que foi o primeiro teórico a sistematizar os vários estudos acerca deste campo literário, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser, que apenas conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural vivenciado por um personagem”. A hesitação experimentada pelas personagens, como afirmado por ele, tem o condão de convidar o leitor a adentrar a história: “Desta forma o papel do leitor é confiado a uma personagem e ao mesmo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem” (TODOROV, 2004, p.39). O autor subdivide em dois grandes grupos a literatura fantástica: o primeiro é o fantástico maravilhoso, que se caracteriza pelo sobrenatural aceito, ou seja, quando o fenômeno desconhecido não pode ser explicado racionalmente, como

se evidencia no conto *Casa Tomada*, de Cortázar. O segundo é o fantástico estranho, que se caracteriza pelo sobrenatural aceito, em que o fenômeno desconhecido pode ser explicado racionalmente, como na maioria dos contos de Edgar Allan Poe.

Em *História da Literatura Hispano-Americana*, Bella Jozef contextualiza este primeiro conto célebre do autor argentino. Desde a primeira obra de Cortázar, como observa, “sentimo-nos diante de um realismo que desconhece a realidade, pois está embebido numa atmosfera alucinante, cheia de magia, que se move em vários planos – consciente, poético, fantástico, inconsciente, humorístico” (JOZEF, 1989, p. 247). Este ponto de vista é compartilhado em um plano mais amplo por Antonio Candido em “O direito à literatura”, quando descreve as múltiplas funções humanizadoras da literatura, na medida em que resulta da imaginação criativa da psique e recorre à palavra como elemento estruturante do edifício narrativo ou poético. Por este mecanismo, “tira as palavras do nada e as dispõe num todo articulado” (CANDIDO, 2011, p. 179). Ao expressar-se, prossegue o crítico literário, o escritor promove efeitos de sentido no leitor que, ao mergulhar na obra, incorpora conhecimento que confirma ou questiona aquilo que supunha claro, previsível, familiar. Processo que não necessariamente é operado no plano consciente, como nos lembra.

Em “Casa Tomada”, a narrativa principia de maneira aparentemente trivial, descrevendo a rotina de um casal de irmãos de meia idade, trancafiados por sua escolha ou por apego desmesurado às memórias em uma casa que alberga todo um conjunto de memórias de gerações da mesma família. Estruturado em sequências bem demarcadas, como em uma peça de teatro, temos a figura do narrador-testemunha expondo suas percepções e perplexidades a respeito do lugar onde vive em quase reclusão com a irmã. E também sobre a natureza da relação praticamente marital – “matrimônio de irmãos” – entre o narrador e Irene. Ambos se acostumaram à solidão a dois e aos rituais que se repe-

tem, dia após dia – limpeza, alimentação, horário de dormir, meios de passarem o tempo etc.

Na caracterização da personagem feminina, o autor atualiza, em Irene, uma figura da mitologia grega, Penélope, que tece e destece continuamente, à espera de Ulisses. Apoiados na condição burguesa que lhes permite uma vida tranquila e sem sobressaltos financeiros, os herdeiros vivem confortavelmente de rendas que crescem continuamente, tendo para si a tarefa apenas de tecer e destecer o tempo: “[...] e eu passava as horas vendo suas mãos [de Irene] como ouriços prateados, agulhas indo e vindo e uma ou duas cestinhas no chão, onde constantemente se agitavam os novelos. Era uma beleza” (CORTÁZAR, 1986, p. 13).

O almoço era servido invariavelmente ao meio-dia. Os irmãos se revezavam nas tarefas e sempre estavam juntos, à exceção das incursões do narrador às livrarias de Buenos Aires em busca de novos títulos estrangeiros, intento também repetidamente frustrado. “Desde 1939 não chegava nada de valioso na Argentina”. Esta frase foi lida como alegoria política do contexto dos anos 1940 – a casa como uma representação da própria Argentina tomada (ou isolada), a partir da Segunda Guerra Mundial (1939). O conto também foi associado à resistência ao Peronismo e, décadas depois, à violência e supressão dos direitos civis durante a última ditadura militar (1976-83). Cortázar, entre outros opositores dos peronistas que assumiam o poder naquele início dos 1950, abandonou o país e se instalou em Paris, onde permaneceu escrevendo até sua morte.

Tal como a casa, que será minuciosamente descrita na sequência do conto, a irmã, Irene – “uma moça nascida para não fazer mal a ninguém”, tem sua passividade continuamente reforçada pelo narrador, ampliando a sensação de uma vida extremamente pacata e sem ruídos. Progressivamente, a rotina que agrada a dupla passa a ser quebrada por ruídos surdos que provêm de uma parte da casa. A vida fica mais restrita mas eles se adaptam, imersos e escravizados ao mundo de memórias

e rituais que os une. É quando os ruídos avançam e nada mais a fazer senão bater em retirada.

Estrangeiros em sua própria casa, os irmãos decidem abandoná-la: a casa agora é “casa tomada”, invadida por processos coletivos que são externos aos irmãos ou estão entranhados neles, como válvula de compressão que explode em dado momento? Eles passam, assim da casa antes privada ou privativa – cujas chaves são lançadas num bueiro – para o espaço público (a rua), espaço aberto indefinido para dois reféns de um projeto de vida, ou de um país, ou de nosso inconsciente, ou de terceiros. O fecho da trama se abre à divagação do leitor.

Em *Valise de Cronópio* (2008), o escritor belga-argentino discorre, entre temas ensaísticos, sobre aspectos da narrativa breve e rende homenagens ao escritor norte-americano Edgar Allan Poe, que o precedeu em ao menos um século e a quem reconhece ter influenciado sua escrita de um modo inescapável. Para tomarmos um exemplo da escrita crítica destes autores, ao tratar dos modos de capturar a atenção plena do leitor, Cortázar afirma que eles se dão “mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível” (CORTÁZAR, 2008, p. 157). Esta espécie de fórmula do fazer contístico já se apresenta de maneira impactante em “Casa Tomada”, o primeiro de uma longa série contística que transformou Cortázar em um dos artífices do assim denominado boom literário hispano-americano, entre os anos 1950 e 1970.

No ensaio “Alguns aspectos do conto”, Cortázar define seu entendimento da concepção estrutural deste gênero literário. Considera que é missão do conto provocar no leitor um estado de amplo entendimento das ideias propostas pelo autor. O que propõe, como diz, é descobrir os meios pelos quais seja possível criar no leitor a comoção que levou ele próprio a escrever:

É necessário um ofício de escritor, e que esse ofício consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que rodeia, para depois, terminado conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecedora, mais profunda e mais bela. E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. (CORTÁZAR, 2008, p.157)

Uma das principais interpretações de “Casa Tomada” centra-se na metáfora da rotina e da perda. A casa representa um lugar seguro e familiar para Irene e o seu irmão, que levam uma vida aparentemente calma e despreocupada. No entanto, esta tranquilidade é subitamente ameaçada quando a casa começa a ser invadida por uma presença desconhecida e misteriosa. Esta invasão representa a perda progressiva da segurança e do conforto que as personagens encontravam vivendo na imensa casa familiar de maneira contida e sem sobressaltos.

À medida que a invasão se intensifica, Irene e o irmão são obrigados a abandonar a casa. Este abandono forçado da sua casa simboliza a perda da sua identidade e a falta de controle sobre o próprio destino. A casa, que outrora representava o seu refúgio e liberdade, torna-se uma lembrança constante do que perderam. Cortázar utiliza esta metáfora para refletir sobre a forma como circunstâncias externas podem alterar drasticamente as nossas vidas e fazer-nos sentir deslocados no nosso próprio ambiente. Os invasores estão subentendidos, evidenciados apenas pelos ruídos crescentes que terminam por tomar a casa de modo irremediável. O narrador refere algo que infundiria medo e temor aos protagonistas.

Para além disso, “Casa Tomada” pode também ser interpretada como uma crítica social e política. A história foi escrita numa altura em

que a América Latina enfrentava numerosas mudanças e conflitos. A invasão da casa por uma força externa pode ser interpretada como uma metáfora da invasão da rotina e da opressão imposta pelos regimes autoritários da época. Cortázar mostra como a liberdade individual pode ser retirada e como as pessoas podem ser deslocadas das suas próprias casas, tanto literal como metaforicamente.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2008.
CORTÁZAR, Julio. Casa Tomada. In: *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
JOZEF, Bella. História da literatura hispano-americana. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. *Poe: Poetry, Tales, and Selected Essays*. New York: Library of America, 1996.
TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GABIRU, O GUARDIÃO DO MEDO E DO DESEJO NO *HÚMUS* DE RAUL GERMANO BRANDÃO

GABRIEL FALLACI FERNANDO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INTRODUÇÃO

Poderíamos considerar a obra *Húmus*, de Raul Germano Brandão, como uma espécie de manifestação insólita ou de evento insólito por natureza dentro da literatura portuguesa do século XX, seja pelo fato de o próprio autor não a ter designado como pertencente a um gênero específico, seja pelo fato de a própria crítica especializada ter consentido tratá-la, “[...]por seu hibridismo, [como] uma obra inominada e inominável, uma vez que, embora participasse, por alguns dos seus aspectos, das características de vários gêneros, em nenhum deles essas características eram suficientes para [a] definir” (CASTILHO, 2006, p. 245).

Ainda no que se refere à contextualização acerca não apenas da recepção da obra como também da recepção de Raul Germano Brandão, vale considerarmos que além de, à sua época, ter sido considerado “[...]inável para a literatura em prosa [, a] peculiaridade da escrita do autor [também foi] interpretada como imperícia para a escrita e não como proposição de uma nova técnica de construção narrativa” (RIOS, 2013, p. 29). Após tais considerações, não é sem espanto que travar contato com *Húmus* se afigure como um exercício laborioso, sobretudo porque o enredo é composto por personagens que são “[...]mais projeção da personalidade do seu criador, seres fantásticos, entidades abstractas, do que criaturas de carne e osso” (CASTILHO, 2006, p. 245), *i.e.*, temos um enredo composto, em partes, pelo recurso da irrealidade que visa estruturar uma realidade, também ela, irreal.

Outra questão que se coloca presente aos leitores é justamente o caráter supramencionado na citação anterior, a saber, o da existência de seres fantásticos – sendo o Gabiru, sobre o qual nos deteremos mais à frente, o principal deles –, pois tal escolha compositiva nos coloca diante de uma das manifestações do insólito, o fantástico, sobretudo quando pensamos nele como gênero – e aqui podemos fazê-lo sem tantos temores considerando o próprio caráter inominável da obra –, pois ele “[...] estaria restrito àquela ficção cuja explicação buscada para o insólito fosse impossível, mantendo-se narrador, narratário, personagens e leitor real em dúvida permanente, hesitantes diante das opções que se lhe apresentam, sem o poder decidir até o final da narrativa” (GARCÍA, 2011, s.p.).

De todo modo, assim como qualquer obra literária em geral, *Húmus* não escapa à regra de que sua leitura “[...]requer uma atenção apurada e uma sensibilidade que muitas vezes foge ao leitor comum” (RIOS, 2013, p. 37), sobretudo por conta do choque provocado pelo autor ao criar um cenário que figura a realidade e a irrerealidade, o absurdo e o espanto³ mesclados em um movimento contínuo.

GABIRU: REALIDADE E IRREALIDADE DO DESEJO DE MORRER

Tendo tais considerações em mente, não é sem importância considerarmos logo num primeiro momento o fato de que a realidade do *Húmus* é uma “[...]transrealidade na medida em que, embora estrutu-

3 Não para menos, logo no começo da narrativa, quanto o narrador – e também protagonista da história – está realizando a apresentação da Vila/Vida, diz-nos que “Mora dum lado o espanto, do outro o absurdo” (BRANDÃO, 2015, p. 56), deixando claro que o local central de desenvolvimento de toda a trama, sendo ele também um espaço psicológico (CASTILHO, 2006), é composto por duas dimensões: o espanto, que nos remonta diretamente ao *θαυμάζειν* filosófico e, consequentemente, a uma atitude crítico-reflexiva da qual parecem dispor apenas o narrador e o Gabiru, *i.e.*, o Eu e o Eu-Tu centrais da obra e o absurdo, que aqui acreditamos estar mais vinculado com a noção de *ἄτροπον*, *i.e.*, um não-lugar em relação a algum conjunto definido de crenças e geralmente usado de forma a expressar que algo é inaceitável – conscientemente ou não – apenas pela ruptura com o paradigma que confere segurança, característica também própria do insólito que poderá ser entendido como “[...]elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social” (GARCÍA, 2011, s.p.).

rada com ingredientes do real, o pressupõe e ultrapassa por se situar à margem do tempo e do espaço concretos⁴” (CASTILHO, 2006, p. 247), por isso mesmo é que constantemente o efeito de dúvida característico do fantástico se faz presente, pois ele não apenas coloca o leitor na posição de questionar, mas reforça esta posição na qual o coloca durante todo o período do que de fato está ocorrendo no desenvolvimento narrativo ali estruturado, em outras palavras, a construção brandoniana acaba por reforçar justamente “[...]o efeito psicológico produzido pelo fantástico [, que] é de um temor provocado pelo insólito que neutraliza a referencialidade, inviabilizando a convivência do real e do irreal de forma harmoniosa” (PETROV, 2016, p. 97)

Considerando-se agora a questão do efeito psicológico que entra em cena dentro da dimensão fantástica do insólito é que podemos, finalmente, nos aproximar – o quanto possível – da figura misteriosa do Gabiru, “[...] figura capital na ficção brandoniana, pois representa um ente que se põe a meio termo entre as funções de *alter ego* do narrador⁵ e personagem” (RIOS, 2013, p. 86) misteriosa, sobretudo porque surge apenas nos sonhos do narrador, é enunciatário contido na interioridade do enunciador e uma

4 Essa é uma questão sobre a qual não nos deteremos com a devida profundidade merecida por uma questão de espaço; de todo modo, vale a menção de que “tempo” e “espaço”, dentro do *Húmus*, são elementos mais do que figurativos e utilizados de forma a intensificar não apenas a noção de *absurdo* – tal como mencionada na nota de rodapé anterior – como também um recurso de produção da ideia de um não-lugar, de um *nenhures*. Grosso modo, podemos mencionar aqui a divisão da Vila feita entre Vila “oficial” e a outra Vila – elemento inclusive sinalizado na sumarização capitular da obra – como bipartição da realidade; e quanto ao tempo, seja pela forma de diário inconclusivo quanto às datas, seja pela alteração feita pelo próprio autor na terceira e última versão da obra quanto à inversão de uma data próximo do fim do livro, observa-se um constante empenho em quebrar com a linearidade temporal existente na narrativa e com isso a produção de um efeito de embaralhamento cognitivo acerca do transcorrer do tempo dentro daquele espaço criado.

5 No que se refere à questão do entendimento da crítica especializada sobre a figura do Gabiru como *alter ego* do narrador inominado da obra, acrescenta-se este comentário – que também por não possuir espaço adequado para tal, não será plenamente desenvolvido – salientando nossa posição de que, na verdade, o Gabiru funcionaria mais como uma espécie de *ego-auxiliar* do narrador, *i.e.*, uma terminologia psicanalítica que tem como definição de si uma parte do ego do indivíduo que [...]encarna o *fantasma-inconsciente*” (NETO, 1985, p. 18, grifo do autor), encarnação que cumpre com o objetivo de produzir direcionamentos e elaborações em relação a questões difíceis pelas quais o sujeito está passando.

espécie de monólogo – quase – delirante que coloca em questão a tratativa sobre a morte como sendo algo positivo e necessário para uma espécie de renascimento, de reaproveitamento da vida ora desperdiçada⁶.

A figura do Gabiru se faz presente de maneira tão potente, tão avassaladora, mesmo sendo o próprio narrador da história – e isso quem nos diz é o próprio narrador ao dizer do encontro com o Gabiru que “Ponho-me a olhar para ele – ponho-me a olhar para mim” (BRANDÃO, 2015, p. 67) – que acaba sendo, por isso mesmo, uma figura irresistível, um diálogo – ou monólogo interior – inevitável, de tal forma que nos é dito sobre estes encontros, por parte do narrador, que “Há noites em que não resisto: fecho-me com ele a sete chaves para o ouvir. Tem-me estragado tudo. É o doido que em nós prega e nos deixa aturdidos. Às vezes consigo afastá-lo, mas sucede que fico sempre com pena: se o escutasse talvez fosse mais feliz e desgraçado...” (*Ibidem*, p. 67).

O narrador não consegue escapar ao fantástico que habita em si, ao medo e ao temor que lhe chamam à reflexão, que lhe convidam a duvidar de seu próprio discernimento quanto a ouvi-lo ou não, o que acaba produzindo em nós, leitores, o mesmo efeito, uma espécie de hipnose que nos deixa a um só e mesmo tempo fascinados⁷ com a figura deste ser que surge não apenas na noite, mas nas camadas mais profundas dela, no sonho, como também atordoados com as mensagens

6 A tratativa da morte, tal como operada por Raul G. Brandão reflete a “[...]invulgar *intuição* [do autor, que] permite-lhe captar as zonas mais fundas da *psique*, o mundo dos sentimentos recalçados, onde paira o medo obsidiante da morte” (REYNAUD *In* BRANDÃO, 2015, p. 14, grifos da autora), mundo este do qual, em geral, foge-se à reflexão e que, justamente por conta do seu caráter pulsional, desejante e direto, também provoca o assombro, a necessidade de afastamento. Em suma, tal tratativa para a morte evidencia, de modo mais ou menos preciso, o retesamento comum em relação à ideia da morte e do morrer que acomete os seres humanos.

7 De fato, parece haver uma espécie de sedução mágica na figura do Gabiru, pois o próprio narrador nos diz que “Desdenho-o, e sinto-lhe a falta quando o não tenho ao pé de mim” (BRANDÃO, 2015, p.67).

que visa trazer, com a ideia que tenta pôr em prática e com o sonho que visa realizar: morrer para renascer⁸.

Quando observamos todas essas características do Gabiru e a forma como o narrador da história – que de alguma forma é ele e, ao mesmo tempo, seu detentor/receptáculo –, não nos é facultado deixar de considerar a própria figura do Gabiru como uma representação do insólito, pois ele é “[...]tudo aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas que veio à tona” (NETO, 2022, p. 116) e ele vem à tona justamente por meio do sonho, manifestação de uma “[...]linguagem onírica, [que,] pode-se dizer, é a forma de expressão da atividade psíquica inconsciente” (FREUD, 2012, p. 345), o que o coloca como uma espécie de ferramenta de abertura e saída dos desejos mais secretos, e também autocensurados do narrador⁹.

A grande questão que surge diante de todo o mistério e da angústia que a presença do Gabiru invoca não é necessariamente qual o desejo que produz toda a motivação deste personagem e o medo do narrador – a saber, a morte e o morrer –, mas sim o motivo pelo qual este desejo surge; e nós entendemos tal motivo por meio das palavras do narrador que nos conta sobre seu *ego-auxiliar*: “Põe-se a olhar para mim [o Gabiru] com olhos de espanto sem se atrever a confessar-me a realidade envolvida no sonho desconexo. E eu espero.... Deixou morrer a mulher – matou as árvores – devorou a vida. Há uma dor escondida sob esta sofreguidão absurda” (BRANDÃO, 2015, p. 70).

8 A título de clarificação sobre a questão mencionada, optamos por reproduzir nesta nota de rodapé o diálogo existente entre o Gabiru e o narrador da história quanto à questão:

“E o Gabiru com olhos de frenesi insiste:

— Não morrer é nada, suprimi a morte. O que é preciso é arrancar os outros ao silêncio. É uma coisa simples, é uma questão de síntese.

— A morte – afirmo-lho – é o repouso eterno.

— Repouso eterno, estúpido! É exactamente o que está vivo, a morte. É o que está mais vivo” (BRANDÃO, 2015, p. 70).

9 A este respeito, não deixamos de reproduzir as palavras de Otávio RIOS (2013, p. 90) ao considerar o Gabiru como um ser “[...]enunciativo, guardião e defensor dos desejos e dos sonhos mais íntimos e profundos do narrador”.

A mulher que Gabiru deixou morrer foi a própria vida, e eis que nos defrontamos logo no começo da obra com a temática central e que já havia sido indicada de algum modo: “Na realidade isto [, a Vila] é como Pompeia, um vasto sepulcro: aqui se enterram todos os nossos sonhos... Sob estas capas de vulgaridade há talvez sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície” (BRANDÃO, 2015, p.53). A vida desperdiçada e a ideação suicida como esperança de um retorno dessa mesma vida para, de fato, poder vivê-la correta e decentemente caracterizam alguns dos motes principais da obra e por isso mesmo é que nos defrontamos diante deste paradoxo que invoca o caráter mesmo da literatura fantástica, a saber, a “[...]ruptura de uma ordem lógica e racional que estrutura o mundo, por introduzir um conflito entre duas categorias antagônicas e heterogêneas: a empírica e a meta-empírica” (PETROV, 2016, p. 96). Considerando-se ainda o fato de que aqui estamos tratando da obra de Brandão, este elemento duplo, contrastivo e angustiante é que produz a “[...]hesitação entre as duas explicações que cria o fantástico, cujo efeito tem a ver com o dilema: aceitar ou recusar as componentes meta-empíricas que o enunciado propõe” (*Ibidem*, p.98).

CONCLUSÃO

Encaminhando-nos para uma conclusão – que encaramos mais como uma reticência do que um ponto final –, é sumamente importante lembrarmos e considerarmos que a possibilidade de um caráter psicanalítico presente na obra brandoniana – caráter sempre mencionado pelos críticos do autor – é justamente um dos elementos que mais favorecem e fortalecem a presença do insólito na obra e também do caráter fantástico, mas não de forma difusa e sim de forma assustadora, sobretudo porque “[...]nosso inconsciente está cheio de desejos inconfessáveis, de pulsões assassinas, de todas essas coisas que as pessoas desejam fazer e não fazem” (ROUDINESCO, 2019, p. 106).

Raul Germano Brandão obriga o leitor a se deparar com a contradição – por que não? – existencialista de seres vivos que já se encontram como que mortos, mortos por desperdiçarem a própria vida, e em meio ao turbilhão de desespero provocado por tal ciência, chega mesmo a trazer a morte literal e efetiva como uma possibilidade angustiada de tentar resetar esta vida que foi e não pode mais ser.

Por fim, sobretudo considerando-se os tempos em que vivemos, onde há um nítido descaso com a vida – e observamos isso não apenas pelas condutas diversas dos indivíduos, mas também pelas políticas de guerra promovidas de forma banalizada – acreditamos que o retorno à literatura brandoniana, tão costumeiramente esquecida e negligenciada, ainda que sendo canônica, se faz extremamente necessário por ser “[...]uma forma de ligação com o passado, uma forma de revivificá-lo, de aprender com ele e, mas mais que isso, de nos apropriarmos dele, de nos colocarmos como seus herdeiros” (FRANCHETTI, 2021, p. 33), logo, ao revisitar o dilema fantástico produzido por Raul Germano Brandão, podemos também, existencialmente, refletir sobre nossa própria realidade e sobre nossa própria vida.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Raul Germano. **Húmus**. Lisboa: Relógio D'água, 2015. (Obras Clássicas da Literatura Portuguesa). Edição: Maria João Reynaud.
- CASTILHO, Guilherme de. **Vida e obra de Raul Brandão**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- FRANCHETTI, Paulo. **Sobre o ensino de literatura**. – São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. Tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GARCÍA, Flavio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética, 12., 2011, Curitiba. **Anais online** [...] Curitiba, [s.n.], 2011, [s.p.]. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>.
- NETO, Alfredo Naffah. **O inconsciente**. Um testudo crítico. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- NETO, Joachin Azevedo. Modernismos e o Insólito: lições de história literária em Freud, Dostoiévsky e Kafka. In: NETO, Joachin Azevedo (org.). **História, Literatura e Sociedade: políticas, reflexões e memórias em pesquisa**. Guarujá, SP: Editora Científica Digital, 2022.

Disponível em: <https://www.editoracientifica.com.br/books/historia-literatura-e-sociedade-politicas-reflexoes-e-memorias-em-pesquisa>.

PETROV, Petar. Representações do insólito na ficção literária: o fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso. **Nonada: Letras em Revista**, n. 27, vol. 2. Setembro de 2016. pp. 95-106. ok

RIOS, Otávio. **A experiência estética de Raul Brandão** – palavras, destroços, ruínas. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013. (*Coleção Histórias de Leitura*).

ROUDINESCO, Élisabeth. **O inconsciente explicado ao meu neto**. Traduzido por Fernando Santos. – São Paulo: Editora Unesp, 2019.

REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA DITADURA MILITAR NA LITERATURA FANTÁSTICA DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: UMA LEITURA DOS CONTOS “O HOMEM QUE PROCURAVA A MÁQUINA” E “O HOMEM QUE VIU O LAGARTO COMER SEU FILHO”

YARA CRISTIANE PEREIRA DE SOUSA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

FRANCISCO EDSON GONÇALVES LEITE

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

A literatura fantástica, contrariando o que se possa pensar, também tem forte relações com a realidade e com o contexto social de sua produção. Isso é perceptível desde o seu surgimento que ocorreu na Europa, no século XVIII, e se deu, segundo Roas (2011), em oposição ao racionalismo preponderante na época em uma sociedade que se pautava no predomínio da razão e da ciência como formas para compreender e explicar os acontecimentos do mundo. Nesse sentido, o fantástico surgiu como uma ferramenta literária de caráter subversivo que questionava a ideologia socialmente instituída naquele período, quando aparentemente não havia espaço para o sobrenatural e o inexplicável.

Não obstante, a literatura fantástica foi uma alternativa para a produção literária usada durante o período da Ditadura Militar no Brasil que instaurou, durante 21 anos (1964-1985), um regime autoritário oriundo do golpe de Estado civil-militar marcado pela censura, tanto cultural quanto política, impossibilitando que qualquer tipo de men-

sagem contrária ao regime fosse amplamente disseminada. Assim, o fantástico funcionou como um dos métodos dos escritores burlarem a censura e produzirem suas obras como uma forma de protesto que denunciavam implicitamente os absurdos sofridos nesse contexto.

Cadeiras proibidas, coletânea de contos publicada em 1976 pelo escritor Ignácio de Loyola Brandão, obra composta por 38 (trinta e oito) contos e dividida em 8 (oito) diferentes secções, é uma das tantas obras na literatura da época que denunciaram os atos hediondos cometidos na ditadura militar que, ao se camuflar através do fantástico por meio de metáforas e alegorias, tratou da realidade enfrentada pelos brasileiros diante de incontáveis injustiças vividas no período ditatorial brasileiro.

Partindo dessas considerações, o presente trabalho, intitulado “Representação ficcional da ditadura militar na literatura fantástica de Ignácio de Loyola Brandão: uma leitura dos contos “O homem que procurava a máquina” e “O homem que viu o lagarto comer seu filho””, visa analisar as configurações assumidas pelo fantástico em dois contos selecionados do livro *Cadeiras proibidas* (1976) de Ignácio de Loyola Brandão que remetem, através de metáforas e alegorias, ao contexto da ditadura militar no Brasil.

Com isso, espera-se contribuir com os estudos da crítica literária sobre Ignácio de Loyola Brandão e seu livro *Cadeiras proibidas* (1976), e com os estudos acerca da literatura fantástica e sua utilização em contextos de cerceamento da liberdade de expressão em decorrência da implantação de regimentos ditatoriais. Desse modo, de uma maneira mais específica, a pesquisa buscará: estabelecer relações entre o contexto social da ditadura militar e sua mimetização no mundo ficcional criado pelo autor, através de metáforas e alegorias que desvirtualizam a realidade imediata; compreender a configuração do discurso fantástico nos contos analisados e os efeitos de sentido produzidos, entreando aspectos formais e temáticos característicos dessa modalidade narrativa; e, por fim, reco-

nhecer nos contos analisados traços de uma escrita de resistência, que permite vislumbrar uma crítica social neles presente.

A presente pesquisa é de base qualitativa e explicativa, o que se justifica pelo próprio objetivo deste trabalho. Além disso, tem como método de abordagem o hipotético-dedutivo, pois se parte de postulados mais gerais sobre a temática do fantástico, com o intuito de analisar sua manifestação em textos literários específicos. Ademais, é uma investigação de caráter bibliográfico, uma vez que tem como *corpus* textos literários e objetiva analisá-los através de postulados teóricos sobre o fantástico.

Do ponto de vista teórico, foram estudados conceitos e concepções sobre a literatura fantástica propostos por diversos estudiosos em diferentes períodos literários, como Bessière (2001), Calvino (2004), Ceserani (2006), Roas (2001), Roas (2014), Todorov (2008), buscando uma melhor compreensão de sua origem, evolução e configurações atuais. Sendo assim, a pesquisa foi realizada através de leituras dos textos literários, textos sobre o fantástico e sobre o período da ditadura militar implantada no Brasil (1964-1985).

LITERATURA FANTÁSTICA: SURGIMENTO, EVOLUÇÃO E DEFINIÇÕES TEÓRICAS

A literatura fantástica surgiu, de acordo com a grande maioria dos teóricos, na Europa no século XVIII, em oposição ao racionalismo preponderante da época. Nesse sentido, o fantástico surgiu como uma ferramenta literária de caráter subversivo que questionava a ideologia socialmente instituída naquele período. Além disso, a sua subversão se estende também ao plano linguístico, já que escrevia sobre situações desconhecidas e inexplicáveis, e ao plano temático, uma vez que, “seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda” (Calvino, 2004, p. 3).

Contudo, desde o seu surgimento no século XVIII até o século atual, o conceito de fantástico vem naturalmente sofrendo modificações, por meio de diferentes teóricos, ao longo do tempo e se adaptando as diferentes épocas e contextos sociais. Afinal, o conceito de realidade também vem se transformando e se adaptando.

Dentre esses inúmeros estudiosos que trabalharam no desenvolvimento de perspectivas teóricas que definissem a literatura fantástica, um dos mais significativo e conhecido é Tzvetan Todorov que, através do seu livro *Introdução à literatura fantástica*, publicado na França em 1970, foi um dos pioneiros na busca por elaborar uma caracterização formal do fantástico.

Todorov (2008) considera o fantástico como sendo um gênero literário, um ponto importante da sua teoria que, mais adiante, vem a ser questionado e criticado por teóricos contemporâneos. A sua definição de fantástico é estruturada em três critérios específicos:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a [...] hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural. A seguir, essa hesitação pode ser igual experimentada por uma personagem; [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita (Todorov, 2008, p. 38-39).

Desse modo, a definição de fantástico de Todorov é limitada à hesitação do leitor, sendo esse, portanto, o seu critério capital para caracterizar a literatura fantástica, já que para o teórico a hesitação do leitor “é pois a primeira condição do fantástico” (Todorov, 2008, p. 37). Essa hesitação, segundo o autor, está implícita e incurso na obra e não nas percepções de um leitor real, pois ela advém da incapacidade do leitor de decidir acatar o sobrenatural sem questionamentos ou buscar uma explicação racional perante os acontecimentos insólitos narrados.

Ademais, Todorov (2008) toma o fantástico como um gênero efêmero e evanescente, situado entre dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso, a depender da forma como o fenômeno sobrenatural é assimilado pelo leitor ao final da narrativa. Isso está intrínseco a outro ponto fundamental da teoria de Todorov (2008), o fato de que o leitor não pode ter qualquer interpretação alegórica ou poética dos acontecimentos insólitos relatados no texto, pois ao fazer isso seria colocado a prova o efeito que o autor considera crucial ao fantástico, a saber, a hesitação e a dúvida do leitor.

É inegável a importância dos estudos de Todorov sobre a literatura fantástica, uma vez que, graças a seu estudo sistemático, ele tornou o fantástico relevante perante os críticos que até então subestimavam esse ramo da teoria literária. Contudo, alguns pontos da sua teoria começaram a ser refutados por alguns teóricos contemporâneos. Ceserani (2006) e Bessière (2001), por exemplo, vão criticar o fato de Todorov considerar o fantástico um gênero, pois esses teóricos o consideram não como um gênero e sim como um modo literário que se manifesta em outros gêneros literários.

Outro importante teórico contemporâneo da literatura fantástica, que refuta alguns aspectos da teoria de Todorov, é David Roas, que se opõe justamente ao critério capital da teoria de Todorov: a hesitação do leitor. Para Roas (2014) o fantástico vai se manifestar no confronto entre o real e o impossível. Desse modo, a noção de realidade se torna imprescindível na caracterização do fantástico, já que a sua configuração vai depender da concepção do real.

Essa realidade é uma construção subjetiva e instável, pois depende de contextos socioculturais e das relações sociais de cada período histórico. Assim, a produção do fantástico segundo a teoria de Roas (2014) não é estática, acompanhando, portanto, a evolução das estruturas da sociedade. Nesse sentido, Roas também se opôs as ideias de Todorov, que consideravam o leitor como sendo implícito, enquanto que o leitor,

segundo Roas (2001), é participativo e histórico, já que o efeito do fantástico depende diretamente da noção de realidade desse leitor.

Ainda dentro desse contexto, Roas (2004, p. 67) estabelece como diferença essencial do fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo, o fato deste último ser caracterizado pela “irrupção do anormal dentro de um mundo aparentemente normal”, mas não com o intuito de evidenciar o sobrenatural, e sim de pôr a prova a normalidade da realidade.

Ademais, essa ruptura na ordem cotidiana gerada por um acontecimento insólito inexplicável em uma realidade aparentemente normal, causa no leitor um efeito prático e característico: o sentimento de medo. Roas (2014, p. 135) entende que “diretamente ligada a essa transgressão [da realidade], a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo”. Desse modo, Roas (2014) considera o medo como o efeito fundamental da literatura fantástica, ao contrário de Todorov (2008) que exclui o medo de sua teoria, por não o considerar específico do fantástico.

Nesse sentido, Calvino (2004) classifica o fantástico em duas categorias: o fantástico visionário, que era predominante até a metade do século XIX, e o fantástico cotidiano, que teve início na segunda metade do século XIX e foi até o século XX. O fantástico visionário é o que suscita o medo através de situações exteriores ao sujeito, se utilizando de imagens. Já o fantástico cotidiano é mais interiorizado, configura-se mais pela percepção do sujeito do que pelo que é visto, pois o sobrenatural permanece invisível, sendo mais sentido do que visualizado, integrando-se a uma dimensão interior, como um estado de espírito ou uma especulação.

Assim, segundo Roas (2014, p. 51) “isso implica acabar com a ideia comum de situar o fantástico no terreno do ilógico e do onírico, ou seja, no polo oposto da literatura realista.” Desse modo, no fantástico contemporâneo as narrativas se voltam para a visão pós-moderna da realidade, na qual é a própria noção de realidade que é problematizada.

Portanto, a ruptura produzida como efeito do fantástico não vai mais ser provocada por elementos sobrenaturais físicos e exteriores, como era feito comumente no século XVIII, mas sim através dos conflitos organizados em torno da normalidade cotidiana estabelecida dentro de um determinado contexto cultural e ideológico.

DITADURA MILITAR: O CONTEXTO HISTÓRICO DA PRODUÇÃO DO LIVRO *CADEIRAS PROIBIDAS* (1976)

O período da ditadura militar brasileira se estendeu de 1964 até 1985 e foi fortemente caracterizado pelo autoritarismo do governo, censura, violência, perseguição a pessoas e instituições contrárias ao regime e limitação dos direitos básicos dos cidadãos. Durante esse período, o Brasil foi governado por cinco generais: o general Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), general Artur Costa e Silva (1967-1969), general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), general Ernesto Geisel (1974-1979) e o general João Batista Figueiredo (1979-1985). O golpe Civil-Militar de 1964 foi articulado sob o pretexto de “livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia, mas o novo regime começou a mudar as instituições do país através de decretos, chamados de Atos Institucionais (AI)” (Fausto, 2006, p. 465).

RESISTÊNCIA LITERÁRIA

“Alguns regimes autoritários procuram dizer aos escritores sobre o que eles não devem escrever; outros preferem dizer aos escritores sobre o que eles devem escrever. No Brasil, os militares optaram pela segunda forma” (Ângelo, 1994, p. 69). Ou seja, a censura sobre as produções literárias daquela época limitava a criação artística e, principalmente, o poder de reverberar a voz desses escritores enquanto instrumento de denúncia dos absurdos da época.

Com essa forte censura imposta durante o período da ditadura militar brasileira, os escritores tiveram que buscar alternativas que driblassem o rígido controle do governo sobre suas produções artísticas, inovando, portanto, a linguagem e o modo de escrita, a fim de romper e transgredir o regime e usar sua literatura como um instrumento de resistência, já que “[...] a sociedade não tinha como se expressar e os livros era um dos poucos espaços onde alguma coisa podia ser dita” (Ângelo, 1994, p. 71).

E, como solução, alguns autores se utilizaram de metáforas e alegorias para escrever sobre o tema da ditadura e seus processos, já que “a presença da censura e a necessidade de iludir o censor, e portanto o sistema, levou – em meados dos anos 70 – a literatura a uma leve guinada em direção ao fantástico, ao metafórico” (Brandão, 1994, p. 179). Sendo assim, Ignácio de Loyola Brandão, como ele mesmo destacou, fez uso da literatura fantástica para escrever sobre as mazelas daquele período e, ainda assim, conseguir que seus livros fossem publicados.

ANÁLISE DOS CONTOS DO LIVRO *CADEIRAS PROIBIDAS* (1976)

Cadeiras Proibidas é um livro escrito por Ignácio de Loyola Brandão durante a ditadura militar brasileira, período fortemente marcado pela censura e pela perseguição aos críticos ao regime. Publicado inicialmente em 1976 pela editora Global, o livro traz narrativas curtas, por meio de contos, que contam episódios do cotidiano daquela época escritos sob a perspectiva do fantástico, uma vez que havia necessidade de driblar a censura.

No livro *Cadeiras proibidas* (1976), esses dois procedimentos para com o real e o fantástico se equilibram de forma modelar, atendendo sobretudo ao anseio de denúncia, de reconhecimento das vinculações de fogo que a literatura tem com a sociedade. “Como não sou de pegar em armas, escrever era minha forma de combate”, declarou Loyola certa vez (Silva, 2001, p. 164)

O livro foi pensado como forma de tratar as questões vividas e percebidas durante o período ditatorial, mas de uma forma que não fosse censurado pelos órgãos de controle do governo. Assim, o autor se utilizou da literatura fantástica para contar os absurdos vivenciados naquele contexto, já que nele havia “o desejo sincero de relatar os fatos, antes que se perdessem. Evitar que escoassem para o esgoto da história, fornecendo um álibi ao sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil” (Brandão, 1994, p. 178).

O HOMEM QUE VIU O LAGARTO COMER SEU FILHO

“O homem que viu o lagarto comer seu filho” narra a história de um pai que, em uma noite aparentemente normal como todas as outras, encontra um lagarto dentro da sua casa devorando seu filho. Ao se ver diante daquele acontecimento insólito, o pai simplesmente decide ignorar, já que se coloca em uma posição de inutilidade e inferioridade diante de tal monstro.

Continuou pensando nas coisas que podia fazer, até que a mulher chamou, uma, duas vezes. Depois ela gritou e ele recuou, sempre atento para saber quanto o bicho tinha comido do seu filho. À medida que recuou perdeu a visão do quarto. Sentindo-se aliviado, pelo que não via. A mulher chamava e ele pensou: o menino não chorou, não deve ter sofrido. Voltou ao quarto ainda com esperança de salvá-lo pela manhã e decidiu nada dizer à mulher (Brandão, 2010, p. 37)

A narrativa se caracteriza como literatura fantástica, uma vez que há uma ruptura da realidade através de um acontecimento insólito que, nesse caso, é a existência de um lagarto que come pessoas. Além disso, há elementos de horror no conto, como a própria violência contra a criança que é narrada nos seguintes trechos: “ele tinha a impressão de que as duas pernas já haviam sido comidas, porque os lençóis estavam empapados de sangue” (Brandão, 2010, p. 35); “o bicho mastigava o que lhe pareceu um bracinho” (Brandão, 2010, p. 36).

A inércia do pai da criança, que está sendo devorada pelo lagarto, pode encontrar justificativa na ideia de que o animal representasse algo muito forte e poderoso com o qual o pai não pudesse sequer lutar contra. Trazendo a narrativa para o contexto histórico em que foi escrita, a ditadura militar, a interpretação alegórica que se pode ter é a de que a força animalesca representada na figura do lagarto, que invade o interior das vidas cotidianas e privadas, é uma alegoria das forças repressoras do governo militar que não respeitavam os espaços privados dos cidadãos, nem mesmo nos seus lares, infringindo assim a liberdade das pessoas que eram perseguidas.

O desfecho do conto é, assim como todo o resto, bastante simbólico:

Apagaram a luz, ele se ajeitou, cochilou. Acordou sentindo um cheiro ruim e quando abriu os olhos viu sobre seu peito a pata, parecida com a de um lagarto. [...]

O lagarto estava com metade de sua perna dentro da boca (Brandão, 2010, p. 37).

O homem que assistiu passivamente o lagarto comer seu filho, foi devorado pelo mesmo. Aqui há também, conforme o próprio autor do conto, uma alusão metafórica à classe média brasileira que, por medo de uma eventual ascensão do comunismo, foi às ruas pedir pela intervenção militar. O regime foi instaurado, e com ele veio a censura, o autoritarismo, as perseguições, e essa classe permaneceu inerte diante desse cenário. Mas a partir do momento em que a inflação disparou e a classe média começou a sentir as consequências diretas da ditadura, passou a clamar pelo fim do regime militar. Então, aqui, pode-se correlacionar a classe média como sendo representada pelo pai do conto, e a ditadura corresponderia à figura do lagarto (Brandão, 2012).

“O homem que procurava a máquina” é o conto que encerra o livro *Cadeiras Proibidas* de Ignácio de Loyola Brandão. Nele é narrada a história de uma pequena e pacata cidade subsidiada pela agricultura familiar que sofre uma transformação, tanto na sua infraestrutura como no modo de vida de seus habitantes, graças à chegada de uma misteriosa máquina: “Instalaram a grande máquina num bairro operário, sem calçamento e esgotos, não atingido pela especulação imobiliária. Era apenas um bairro distante de uma cidade que vivia da agricultura” (Brandão, 2010, p. 121).

O processo de instalação da máquina na cidade já configura, de certo modo, um acontecimento insólito na narrativa, já que não fica claro o tempo que levou para esse processo.

Não foi da noite para o dia que os alicerces surgiram e começaram a erguer as paredes. Houve preparação do terreno, medições, marcações, durante meses. Acontece que os fatos posteriores ficaram nebulosos, criaram-se lendas e hoje todos juram que os alicerces apareceram num dia, o edifício ficou pronto no outro e a grande máquina instalada no terceiro (Brandão, 2010, p. 121).

Além disso, há também um grande exagero irreal na forma como é contada a instalação desse objeto, pois é tratada no conto como sendo algo monumental, e sabe-se, que não há uma forma lógica“ [...] de entender aquela porta com sessenta metros de altura, que se abria em várias partes, suavemente e sem barulho” (Brandão, 2010, p. 122).

Dessa forma, fica evidente o aspecto fantástico do conto, já que há uma ruptura da realidade gerada por acontecimento insólito inexplicável (Roas, 2014), que seria justamente a chegada da máquina, tanto no que diz respeito ao processo de instalação em si, como também da forma como a população da cidade reagiu em relação a isso.

A história é narrada em primeira pessoa por um morador da cidade, que não é nomeado, e ao longo do conto ele relata o comportamento das pessoas que ali moravam com a vinda do objeto.

A máquina estava transformando a cidade.

[...] Estavam diferentes, vidrados na empresa, no funcionamento da Máquina. [...] Por trás daquelas grades, os homens mudavam. Agitavam-se, entusiasmados. Como se as grades tivessem um poder qualquer, mágico ou eletrônico. De dar um choque no cérebro, ativando a pessoa (Brandão, 2010, p. 123-124).

Havia, portanto, algo “sobrenatural” e “mágico” em torno da Máquina, já que o comportamento e a idolatria das pessoas que com ela trabalhavam não podiam ser justificados e entendidos de acordo com a realidade. Tanto que o narrador personagem do conto não compreende esse fanatismo em volta da máquina e, num primeiro momento, não se rende ao tão almejado emprego na empresa: “Eu resistia” (Brandão, 2010, p. 125).

Contudo, existia também uma curiosidade inicial, que posteriormente vira quase que uma obsessão por parte do protagonista, que buscava respostas sobre o funcionamento da máquina que explicasse esse encantamento de todos que tinham contato com ela. Porém, ele não conseguia obter informações a respeito da Máquina.

- Mas o que ela faz?
- Coisas incríveis
- Que tipo de coisas?
- Olha é difícil explicar agora [...].
- Diga algumas. Uma só!
- É um dos sistemas mais complexo que conheço [...].
- Eu não quero saber se é incrível, ou não. O que faz?
- Tem mil funções (Brandão, 2010, p. 123 - 124).

Então, todo o conto é rodeado pelo mistério em torno da Máquina e pela curiosidade do narrador personagem em desvendá-lo. A importância da máquina era tamanha que a cidade e a população tinham uma dependência surreal do seu pleno funcionamento, tanto que quando a máquina apresenta algum problema na narrativa, o narrador deixa claro o caos que se instala naquele ambiente.

– A Máquina quebrou?

– O senhor está louco? A máquina não quebra nunca. Não pode quebrar. Se isso acontecesse, que Deus nos livre, estaria tudo perdido. O mundo desmontaria. Esta cidade se acabaria, o país iria à bancarrota. (Brandão, 2010, p. 139).

Dentro da análise da perspectiva histórica em que o conto foi escrito, que compreende o período entre 1972 e 1974, é preciso salientar que vivíamos no regime militar no governo do General Emílio Garrastazu Médici e sob o decreto do AI-5, que regulamentava e censurava todas as produções no país. Não à toa, o autor utiliza a literatura fantástica para retratar o modo em que a população vivia e os problemas enfrentados naquela época.

Nesse sentido, esse conto faz, possivelmente, uma alusão ao período conhecido como “Milagre Econômico”, que se estendeu de 1969 a 1973 e foi marcado por um forte e repentino crescimento econômico no Brasil: “O PIB cresceu na média anual, 11, 2%, tendo seu pico em 1973, com uma variação de 13%” (Fausto, 2006, p. 486). Isso gerou uma atmosfera de “modernização” alimentada pelo sistema capitalista, quando houve um forte desenvolvimento industrial em detrimento da agricultura, o que é justamente a premissa da narrativa.

[...] As hortas formavam um cinturão em torno da cidade. [...] Viviam-se bem, exportando quase toda produção. A cidade cheirava a verde, se é que se pode falar em cheiro verde.

Então, os caminhões passaram a formar filas em nossa rua, não havia sossego para o futebol e outras brincadeiras. Diziam que tais cami-

nhões transportavam peças para a ampliação da Máquina. A empresa calçou a rua, colocou rede de água e esgotos, iluminação e placas autorizando a passagem e estacionamento apenas de veículos a serviço da Máquina (Brandão, 2010, p. 122).

Assim, podemos observar outra particularidade do “milagre” que também foi retratado no conto, pois esse salto de desenvolvimento econômico possibilitou melhorias na infraestrutura das cidades e diminuía a taxa de desemprego, “pois, mesmo com os salários arrochados, ninguém reclamava, primeiro que pelo AI 5 todas as bocas estavam amordaçadas e, segundo, que havia a possibilidade de alguma promoção no trabalho e ter uma melhora no padrão de vida” (Prado, 2011, p. 2). Contudo, essa melhora econômica repentina provocada pela instalação da Máquina não era algo solidamente formado. Tanto é que apenas o fato de tirar a máquina acabaria com toda a modernização e o desenvolvimento. O narrador é crítico nesse sentido e os indivíduos da cidade também parecem desconfiar que seja algo passageiro.

Um dos aspectos negativo do “milagre” levantados na narrativa era justamente a “sua excessiva dependência do sistema financeiro e do comércio internacional, [...] e a necessidade cada vez maior de contar com determinados produtos importados” (Fausto, 2006, p. 486). Essa questão também foi tratada na obra, no seguinte trecho onde faz uma alusão a essa dependência de recursos estrangeiros:

- Está chegando muita gente nova na cidade. A Máquina não anda bem.
- Mandaram buscar mecânicos nos Estados Unidos.
- E na Rússia.
- Na Tailândia.
- Vem vindo um da Birmânia.
- Ontem desceu um jato com quatro executivos. Gente entendidíssima em Máquinas (Brandão, 2010, p. 128-129).

Além disso, é notória a posição contrária e crítica do narrador personagem em relação à Máquina e ao efeito causado pela sua instalação na comunidade. Ele é o único que não se deixa levar pela onda de “modernização”, que muda drasticamente a rotina de uma pacata comunidade do interior. O fato de ninguém saber para que a Máquina serve evidencia o fenômeno de alienação do trabalhador durante a ditadura e como o seu direito de questionamento foi cerceado.

CONCLUSÃO

A literatura fantástica, como pôde ser observado nos contos de Ignácio, funcionou como uma ferramenta de oposição ao regime ditatorial enquanto este permaneceu ativo por mais de duas décadas (1964-1985). Mesmo diante desse contexto de repressão e limitações impostas no que diz respeito à liberdade de uso na linguagem em publicações da época, que eram prontamente reprimidas pelos militares, o autor conseguiu, através das metáforas e alegorias fantásticas, retratar situações insólitas que fazem alusão a esse período, desvencilhando-se das represálias da censura características do regime ditatorial enquanto faz fortes críticas ao governo militar.

Por fim, podemos concluir que os contos analisados ao longo desse trabalho apresentam características da literatura fantástica, por haver uma quebra da realidade que está em constante confronto com os acontecimentos insólitos que ocorrem ao longo da narrativa. No primeiro conto analisado, há, sobretudo, a presença do fantástico cotidiano, pois é uma narrativa na qual o sobrenatural está presente apenas em sensações e conjecturas, mantendo-se invisível aos olhos (Calvino, 2004). Já no segundo, nota-se, através da figura do lagarto, que desempenha o papel do monstro, a presença do sobrenatural visível, embora sua presença seja naturalizada.

Ademais, ambos os contos escritos durante a ditadura militar trazem aspectos históricos intrínsecos à realidade vivida naquela épo-

ca que foram documentadas por meio da narrativa fantástica, a fim de furar a censura do regime ditatorial brasileiro. Desse modo, as metáforas e alegorias presentes nos contos de Ignácio de Loyola Brandão nos ajudam a compreender melhor os absurdos vivenciados dentro da realidade daquele contexto autoritário e totalitário, configurando uma escrita de resistência como define Bosi (1996).

REFERÊNCIAS

- ÂNGELO, Ivan. Nós, que amávamos tanto a literatura. In: SCHWARTZ, J.; SOSNOWSKI, S. (orgs.). **O Trânsito da Memória**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 69-73.
- BESSIÈRE, I. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, D. (org.) **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 83-104.
- BOSI, A. **Narrativa e Resistência**. Itinerários, Araraquara, n. 10, p.11-27, 1996. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2577/2207>. Acesso em: 9 fev. 2021.
- BRANDÃO, I. de L. **Cadeiras proibidas**. São Paulo: Global, 2010.
- BRANDÃO, I. de L. Entrevista. **Cadernos de literatura brasileira**: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 11, p. 35-57, jun. 2001.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 11, jun. 2001.
- CESARANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. 12. Ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- LEITE, Francisco Edson Gonçalves. **Cinco personagens à procura de uma sombra**: o duplo no conto fantástico. Pau dos Ferros, 2020. 168p.
- PRADO, Solange Faria. Progresso e racionalização: ser diferente na condição urbana. **Gestão Universitária**. v. 284, n. 1, p. 1-9, ago. 2011.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- REVISTA FRONTEIRAZ. **O processo de criação do fantástico 1: a simbologia do lagarto**. Youtube, 28 set. 2012. 1 vídeo (3:57 min) Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BT2VM1mIBvE> >. Acesso em: 1 ago. 2022.
- SILVA, D. da. **As mãos sujas**: o longo fôlego das histórias curtas de um historiador solidário. Cadernos de literatura brasileira: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 11, p. 161- 169, jun. 2001.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA DITADURA MILITAR NA LITERATURA FANTÁSTICA DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: UMA LEITURA DOS CONTOS “O HOMEM DO FURO NA MÃO” E “OS HOMENS QUE DESCOBRIAM CADEIRAS PROIBIDAS”

RUTH LAISE FREITAS DE CARVALHO

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

FRANCISCO EDSON GONÇALVES LEITE

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

No decorrer deste artigo serão apresentados os resultados conclusivos da pesquisa que carrega como título “Representação ficcional da ditadura militar na literatura fantástica de Ignácio de Loyola Brandão: uma leitura dos contos “O homem do furo na mão” e “Os homens que descobriam cadeiras proibidas”, ofertada pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC).

Nas obras de Ignácio de Loyola Brandão, os fatos sobrenaturais (característica do fantástico) são evidentes, a relação que o autor estabelece entre as narrativas e a ditadura, por meio do fantástico, é fulcral para compreendermos seus sentimentos e pensamentos escondidos durante uma época na qual ocorria a censura no país. Levando em consideração a importância de entender os motivos pelos quais determinadas alegorias e metáforas foram empregadas em momentos específicos, o então trabalho tem como objetivo analisar o uso delas

na construção do fantástico bem como à resistência e censura imposta pela ditadura militar.

Inicialmente, serão apresentados os conhecimentos sobre o autor, a censura que ele sofreu e a contextualização histórica do período. Como suporte teórico utilizado para a investigação dos aspectos fantásticos, recorreu-se a Bessière (2001), Ceserani (2006), Roas (2014) e Todorov (2008). E para o entendimento aprofundado da época ditatorial, foram consultados os pensamentos de Bosi (1996) e Fausto (2006). O *Corpus* da pesquisa são dois contos presentes na obra *Cadeiras proibidas*, de Ignácio de Loyola Brandão, sendo eles: “O homem do furo na mão” e “Os homens que descobriam cadeiras proibidas”.

AUTOR E CENSURA

Ignácio de Loyola Lopes Brandão (1936-), é um dos autores mais renomados da literatura brasileira contemporânea, com mais de 40 (quarenta) livros publicados. Sua literatura expõe, segundo Silva (2001), o lado obscuro e absurdo da realidade, junto aos menos favorecidos, lutando por eles através da sua arte. O autor vítima da censura, prática recorrente e institucionalizada durante o período da ditadura militar no Brasil.

A grande maioria dos contos do romancista é ambientada no contexto urbano da cidade grande. Embora ele tenha nascido em uma cidade do interior de São Paulo, Araraquara, ele afirma na entrevista concedida ao *Cadernos de literatura brasileira*: “Eu nunca gostei da literatura do campo” (Ignácio, 2001, p. 39). Os personagens presentes em suas narrativas, muitas das vezes, são solitários e anônimos, ainda que estejam cercados pela multidão que habita as grandes cidades, espacialidade preferida do referido escritor. É nesse local, onde a normalidade aparenta estar presente, que o evento insólito surge.

Ainda que a fantasia seja um recurso recorrente na escritura de Brandão, de modo a construir o ambiente fantástico nas suas narrativas

(homem que vê o lagarto comer seu filho, orelha que cresce sem parar, por exemplo), suas obras não são tão distantes da realidade quanto aparentam num primeiro momento.

Utilizada como uma arma pelo autor, a transgressão do real tem a função deflagrar uma nova noção de real. Isso faz com que o fantástico assuma uma perspectiva crítica, com dois pontos a serem observados. Primeiro, a visão do autor de escolher temas atuais para trabalhar em suas obras, que indagam sobre situações importantes da realidade; e, em segundo, os critérios usados para a construção de seus personagens, pessoas normais que passam por situações absurdas e que, na maioria das vezes, são derrotadas e excluídas pela sociedade.

Diante as dificuldades do período, muito do que Brandão não podia dizer enquanto jornalista, por ser censurado, expressava na literatura, pois acreditava no poder que ela tinha e tentou usá-lo da melhor forma possível. Sua obra *Zero* publicada em 1975 na Itália e que somente chegou às livrarias brasileiras de forma definitiva no ano de 1979, foi construída a partir do desejo de acabar com o governo em vigência, e a escrita era a única forma que ele tinha de fazer algo. Essa obra, então, foi censurada em 1976 e recolhida de todo território brasileiro. Entretanto, o romance já tinha sido publicado no exterior e foi liberado após o veto em 1979. Ignácio se deu conta que “[...] nenhuma proibição detém um livro. Uma vez publicado, ele caminha inexoravelmente” (Ignácio, 1994, p. 178), ou seja, um livro que foi publicado e caminhou territórios (inter)nacionais poderia ser recolhido das livrarias contra a vontade da população, porém, o escritor já tinha mostrado a visão dele às pessoas que precisavam ver, para mostrar que ninguém estava sozinho naquele momento sombrio.

O seu livro *Cadeiras proibidas* (1976) teve a escrita pautada também pela tentativa de fugir da censura por consequência do período conturbado em que a sociedade passava. O livro é composto por 38 contos construídos com bom humor e ironia para que ele conseguisse

dizer o que não podia ser dito, e isso ocorria com a ajuda de metáforas e alegorias, caracterizando-o como um autor único.

O livro apresenta narrativas curtas, em que tudo de absurdo pode acontecer, partindo de situações cotidianas e aparentemente banais, visando o objetivo de surpreender o leitor desde o comportamento inusitado que os personagens venham a ter até a estranheza que os seus títulos causam. Nos contos, Ignácio usava muito a linguagem figurada, já que precisava driblar a censura do regime.

Nos anos 90 ocorreu um ato de resistência por parte dos artistas, depois da proibição de *Zero* e do caos que se encontrava o Brasil. O conceito de resistência, nas palavras de Bosi (2002), tem a ver com uma “força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito”. Logo, resistir a uma situação é “opor a força própria à força alheia”, portanto, a resistência pode ocorrer de diversas formas. Nos contos de Brandão, ele expressa suas ideias sobre o momento em que vive da forma que consegue, mascarando-o, de certa forma, por meio dos eventos insólitos e sobrenaturais que acontecem em decorrência da narrativa fantástica.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

No período de 1964 a 1985, foi implantada a Ditadura Militar no Brasil. Esse novo regime tinha a função de, aparentemente, segundo as ideias expostas pelos militares e opressores da época, ajudar o país, livrando-o da corrupção, por exemplo. Entretanto, essa foi somente uma ilusão apresentada aos cidadãos brasileiros, uma forma de vender essa imagem de que seria algo que traria resultados favoráveis ao país. Essa imagem não foi sustentada por muito tempo.

Esse regime conservador teria ido além dos seus supostos objetivos, iniciando mudanças nas instituições do país através dos chamados Atos Institucionais (AI), que eram decretos leis que davam mais poder

à cúpula militar ao decorrer do processo, suspendendo direitos políticos e civis, cassavam mandatos e reprimiam a oposição.

Dentre todos os Atos Institucionais, o AI-5, que ocorreu em 13 de dezembro de 1968, ficou lembrado como o mais cruel de todos os Atos Institucionais. Por meio dele, foi solicitado o fechamento do Congresso Nacional, fazendo com que o presidente voltasse a ter poder de legislar, além disso, suspendeu o habeas corpus e conseguiu autorização para a censura à imprensa.

Apesar de toda repressão envolvida, a ditadura acabou por promover algumas mudanças econômicas, como durante o governo Médici (1969 a 1974) que não se limitou à repressão. Foi nesse período que o país viveu o chamado “Milagre Brasileiro”, período no qual a economia do país cresceu, embora nem todos tenham sentido o impacto positivo desse aumento da economia, já que paralelamente ao “milagre econômico”, observou-se um grande aumento da desigualdade.

No ano de 1985, Tancredo Neves foi o último eleito por eleição indireta e seu oponente era Paulo Maluf, candidato por parte dos militares. O mandato de Tancredo Neves não durou muito, pois ele faleceu antes de assumir o cargo. No seu lugar, foi empossado o vice, José Sarney.

A chapa de Tancredo Neves e seu vice, José Sarney, colocou um ponto final ao regime opressor em vigor na época, a ditadura militar, e a partir desse momento, o Brasil obteve um novo período democrático fulcral na história do país, representada pela promulgação da Constituição de 1988 que estabelecia os direitos e deveres da população e dos políticos do Brasil, conhecida como *Constituição Cidadã*. A constituição de 1988 carregava consigo a ideia de defender inúmeros direitos sociais – direitos ocultos no período da Ditadura Militar -, como o direito das minorias, das pessoas que eram excluídas da sociedade, por exemplo, como o homem do conto “O Homem do furo na mão”.

TEORIA DO FANTÁSTICO

No livro *A ameaça do Fantástico*, publicado em 2014, o professor e escritor David Roas irá percorrer um longo caminho para conceituar o modo fantástico e, consequentemente, fazer um mapeamento histórico sobre o seu surgimento. Ele acredita que o fantástico é uma classe estética, e não um gênero, na qual é indispensável a existência do sobrenatural para contrastar com a noção de realidade do leitor. O fantástico pode ser entendido, na visão de David Roas (2014), a partir da sua ligação conflituosa com a realidade empírica, ou seja, com as relações vividas e a experiência concreta do leitor. Manifesta-se em narrativas nas quais um ou mais acontecimentos tendem para o sobrenatural, situados fora do comum, distorcendo a concepção que os personagens, e o leitor por extensão, têm sobre realidade. Porém, é fulcral apresentar outras teorias pioneiras sobre o fantástico.

Entre os teóricos precursores de maior relevância, temos T. Todorov com o seu clássico estudo intitulado *Introdução à literatura fantástica*, publicado em 1970. No referido livro, Todorov vê o fantástico como um gênero e acredita que o efeito que ocorre nesse gênero tem origem a partir da dúvida que se estabelece no leitor quando confrontado com um acontecimento sobrenatural. O fantástico é visto por ele como um gênero no qual o medo não é uma condição de extrema importância para o fantástico. Para Todorov, não são todas as histórias que contêm acontecimentos insólitos que podem ser caracterizados como fantásticos e, por diversas vezes, ele usa como exemplo de veracidade da sua teoria a obra *A metamorfose* de Franz Kafka. Segundo Todorov, trata-se de uma obra em que não há vacilação e que não causa surpresa, tanto no leitor quanto nos personagens, portanto, não pode ser classificada como fantástica.

Para Todorov, existem três condições que devem ser preenchidas para se alcançar o objetivo do gênero fantástico: 1) É preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como

um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados; 2) A seguir, essa hesitação pode ser igualmente experimentada por um personagem; o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; 3) É importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto, que não implique numa prática de leitura poética ou alegórica. A primeira e a terceira condições apresentadas como objetivo do fantástico são indispensáveis para a sua caracterização, enquanto a segunda é facultativa, ou seja, não precisa necessariamente que seus requisitos sejam atendidos.

Podemos citar outra teoria de grande relevância, trata-se da teoria de Irène Bessièrre, para ela, o fantástico não é visto como uma categoria ou gênero literário, pois limitaria as diversas formas de que a obra poderia surpreender o leitor. Ela vê o fantástico como um “modo literário”, libertando o fantástico do encapsulamento provocado pela concepção todoroviana do fantástico como gênero. Roas concorda com Bessièrre, ao afirmar que “... a ideia do fantástico que proponho ... tem mais a ver com uma categoria estética que com um conceito circunscrito aos limites estreitos e às convenções de um gênero” (Roas, 2014, p. 8).

No livro *O fantástico* (2006) do escritor Remo Ceserani (2006, p.12), ele irá apresentar a sua visão sobre o fantástico enquanto um modo existente ainda nos gêneros: “[...] o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário”. Ele também acredita que a caracterização do fantástico “não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos” (Ceserani, 2006, p. 67). Apesar disso, apresenta um conjunto de procedimentos narrativos e retóricos que geralmente são usados no modo fantástico, sendo eles: 1) Posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) A narração em primeira pessoa; 3) Um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da

linguagem; 4) Envolvimento do leitor; surpresa, terror, humor; 5) Passagem de limite e de fronteira; 6) O objeto mediador; 7) As elipses; 8) A teatralidade; 9) A figuratividade; 10) O detalhe. Os sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica são: 1) A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) A vida dos mortos; 3) O indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) A loucura; 5) O duplo; 6) A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) O Eros e as frustrações do amor romântico; 8) O nada.

Por fim, o fantástico normalmente é encontrado em narrativas que tematizam situações que ultrapassam as fronteiras do que o homem comum conhece por realidade. Podemos acreditar que a literatura fantástica é sim um “modo”, e tem relação com o sobrenatural e com acontecimento além da realidade do leitor fazendo, assim, que o efeito do fantástico seja consagrado dentro de uma narrativa.

ANÁLISE DOS CONTOS

Os contos intitulados “O homem do furo na mão” e “Os homens que descobriam cadeiras proibidas”, do escritor Ignácio de Loyola Brandão, foram escritos em meados do ano de 1972, em pleno vigor da ditadura militar, e integraram a coletânea “*Cadeiras proibidas*”, em 1976. O primeiro conto, “O homem do furo na mão”, já havia sido publicado em 1972 na revista *Homem vogue*. A coletânea “*Cadeiras proibidas*” é separada em 8 (oito) diferentes seções, e os dois analisados compõem a segunda seção denominada *Corpo*. No decorrer do trabalho, serão analisados, nesta sequência, os contos “O homem do furo na mão” e “Os homens que descobriam cadeiras proibidas”.

O conto “O homem do furo na mão” relata a história de um homem que é casado com a mesma mulher há doze anos e que trabalha na mesma empresa por quinze anos, um profissional exemplar que não tinha faltas e não cometia erros. O homem apresenta uma vida comum, com uma rotina diária considerada normal tanto no âmbito pessoal

quanto profissional, até que surge uma mancha na sua mão, sem causa especificada, que acaba transformando-se em um furo que somente é percebido quando a personagem está dentro do ônibus, seguindo o percurso para o seu trabalho. Por consequência do seu furo na mão, o homem é discriminado e excluído pela sociedade de diversas formas, sendo elas: abandonado pela esposa, pela empregada, demitido do emprego, discriminado no ônibus e no cinema e até mesmo agredido em uma praça. O final da narrativa é com o protagonista sentado embaixo de um viaduto, com uma fogueira acesa e tomando um café feito com pó encontrado no lixo. Lá, também, ele encontra outro homem que possuía o furo na mão igual o dele.

Nessa situação, percebemos o elemento insólito que, de acordo com Todorov (2008) e demais teóricos do fantástico, é a situação incomum que ocorre na narrativa e acaba por interferir nas relações cotidianas e que se opõe à ideia de um cotidiano racional. No caso desse conto, é justamente o surgimento do furo que aparece na mão do indivíduo.

Ao falar sobre o fantástico no livro de Cazotte, *“Le Diable amoureux”*, Todorov (2008, p. 29-30) afirma: “O modo como este ser apareceu indica claramente que se trata de um representante de outro mundo”. No caso da referida narrativa de Brandão, o surgimento desse furo não obedece a nenhuma razão: o próprio furo começa a surgir de forma inexplicável e, quando a personagem percebe que algo está diferente, o furo já está lá em sua mão, é algo que aparece meio que cicatrizado. Então, a personagem começa a sentir um pouco de coceira e quando ele percebe, já está lá, não há uma razão para o seu surgimento.

No início do conto, o narrador descreve a rotina que a personagem segue meticulosamente todos os dias. Ao acordar, o protagonista já sabia, de certo modo, o que iria acontecer, pois dentro de um ambiente de normalidade, as coisas são previsíveis, conforme demonstra o trecho do conto a seguir: “Há doze anos tomavam café juntos e ela o acompanhava até a porta... O barbeiro estava abrindo, a vizinha lavava a calçada, o mé-

dico tirava o carro da garagem...” (Brandão, 2002, p.19). Isso se relaciona com as ideias de Ceserani (2006, p.71) sobre o fantástico, quando fala que “O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer desaparecer os mecanismos da surpresa...”. A aparência de normalidade serve, na verdade, como uma preparação para que o evento insólito se concretize e crie os efeitos de surpresa e medo característicos do fantástico, pois é muito comum que as narrativas fantásticas se iniciem com esse clima de normalidade para, em seguida, subverter o real. No conto de Brandão em análise, a personagem e, por extensão os leitores, presencia essa ruptura que é provocada pelo acontecimento insólito (o furo na mão), que vai se revelando aos poucos, através de pequenas alterações no membro do corpo: “Coçou a mão, descobriu uma leve mancha avermelhada de dois centímetros de diâmetro” (Brandão, 2002, p. 19). Essas alterações vão, paulatinamente, ganhando forma, até se transformarem visivelmente num orifício na palma de sua mão.

O acontecimento insólito faz com que sua vida sofra uma reviravolta, a partir do exato momento em que sua rotina é quebrada. Ele era aquele funcionário correto que cumpria com todas as suas obrigações e, de repente, a partir daquele evento, é invadido por uma série de questionamentos, que provocam uma crise na vida da personagem. O furo na mão é uma marca que o diferencia negativamente em relação as demais pessoas. É algo que gera discriminação, que não o incomoda particularmente, mas que incomoda as pessoas ao seu redor.

Quando entrou no escritório, passou rápido pelo chefe, este não se incomodou. Foi direto para a mesa. Havia um paletó na cadeira. Ele colocou a maleta na mesa, sentou-se. Abriu a gaveta, não a encontrou arrumada, como deixava todos os dias, no fim da tarde, os lápis selecionados por cores, os clips, borracha, papéis ordenados. Estava tudo remexido. Ouviu um “com licença”, levantou os olhos, encontrou um homem de trinta anos, gordo (Brandão, 2002, p. 23).

O furo na mão em momento algum é visto pela personagem como algo negativo. Ela demonstra até estar contente: “Contente, sentia-se mais que os outros” (Brandão, 2002, p. 20). Em momento algum, demonstra desespero. Porém, é esse furo que irá estabelecer a diferença da personagem principal com o corpo social mais amplo, é como uma marca de individualidade que, dentro da narrativa, vai carregar uma simbologia negativa, algo que irá fazer com que o sujeito seja excluído do convívio social: na sua própria casa, com o abandono da sua esposa e de sua empregada; no emprego, quando é sumariamente substituído por um outro sujeito sem se sequer avisado disso, demonstrando sua descartabilidade; no ônibus, quando o uso da força policial que representa o poder estatal obriga-o a descer: “O policial entrou, apanhou o homem com furo na mão pela gola, jogou-o fora, na calçada” (Brandão, 2002, p. 23). Então, ele é excluído de uma série de situações por possuir um furo que é sua marca de individualidade, reconhecida pelo corpo social como algo negativo. A situação extrema do emprego da força policial para forçar o homem do furo na mão a descer do ônibus, infringindo flagrantemente seu direito de ir e vir, é denunciadora do contexto de violação das liberdades individuais durante o regime militar, mimetizado pelo conto. Segundo as ideias de Boris Fausto (2006), as forças policiais eram mantenedoras do regime militar e utilizadas por este para praticar a vigilância e, inclusive, atos violentos contra as pessoas que não estivessem de acordo com a ordem institucional.

A personagem vai, paulatinamente, perdendo os direitos ao longo da narrativa, e aquela ideia da polícia vista como o órgão que vem propor a correção vai se concretizando, como é mostrado na situação do ônibus já referida e no imbróglcio na bilheteria do cinema, impondo-se sobre o sujeito de modo violento e numa escalada crescente de agressividade.

Diálogos absurdos também ocorrem na narrativa, como quando é informado que fora demitido por justa causa.

- E o meu dinheiro? A indenização?
 - Indenização? Você foi demitido por justa causa.
 - Justa causa?
 - É proibido ter buraco na mão. Não sabia?
 - Nunca existiu isso nos regulamentos.
 - Existe. Está no decreto inexistente.
 - Quero ver.
 - É inexistente. O senhor não pode ver
- (Brandão, 2002, p. 24).

Nesse trecho em que o protagonista contesta seus superiores após ser demitido, percebemos claramente o absurdo da situação, quando leis absurdas são evocadas e usadas para podar as liberdades dos indivíduos e seus direitos. Diante de tais representações, é impossível não relacionar essas práticas com a enxurrada de decretos editados ao longo do período, como o AI-5 baixado por Costa e Silva em 1968, buscando cercear a liberdade, minar com os direitos individuais e coletivos e impedir o exercício da cidadania. A analogia dessa situação na narrativa com o período da ditadura militar é válida, pois transpõe para o plano ficcional uma prática corrente no Brasil governado pelo regime ditatorial.

E, por fim, o homem fica sozinho, sem emprego, esposa, amigos, apartado de todos os vínculos que construíra ao longo de sua vida. Nesse destino triste e trágico, a personagem somente encontra acolhimento quando se senta em um viaduto e apercebe-se estar entre semelhantes:

Embaixo de um viaduto, sentou-se. Vagabundos (seriam vagabundos?) tinham acendido uma fogueira... Um deles estendeu uma lata. Quando olhou a mão do homem, viu nela um orifício de uns dois centímetros de diâmetro que atravessava da palma às costas. Então, ele também mostrou a mão (Brandão, 2002, p. 27).

Esse acolhimento se dá por aquelas pessoas que, teoricamente, são como ele, que não estão de acordo com o que a sociedade impõe, ou seja, são marginalizados por alguma diferença que possuem. Essa diferença pode ser vista como uma ameaça contra o sistema, porque, no momento em que você exclui o diferente, você está defendendo o poder.

Por fim, esse furo pode ser visto como a marca de qualquer diferença que se opõe aos interesses do estado. A marca da diferença transforma-se num signo de malignidade: o furo na mão é algo temido pela sociedade, que parece viver vigiada e amedrontada. Inclusive, uma das primeiras sugestões que o protagonista recebe de sua esposa é para esconder o orifício surgido em sua mão. Na sociedade representada no conto, percebe-se um clima pesado, em que os sujeitos aparentam viver amedrontados, procurando não se comprometer ou não se envolver. Isso possivelmente explica o porquê das pessoas ao redor não querem manter nenhum tipo de relação com um indivíduo que é diferente, como se fosse algo condenável pelo sistema.

O segundo conto denominado “Os homens que descobriam cadeiras proibidas” é o primeiro conto que inicia o livro, sendo utilizado parte do seu título para intitular a obra geral, e a outra parte é o padrão utilizado em outros contos (“Os homens que contavam”, “Os homens que esperaram o foco azulado”, etc.). Esse é um texto que, desde o título, já faz referência ao termo proibição: “O conto-título é representativo da concepção que de sua literatura faz o escritor, vendo nela ferramenta de trabalho para denunciar a nuvem de repressão que escurecia o Brasil” (Silva, 2001, p. 164).

Em linhas gerais, o conto narra a história de um homem que, em um certo dia, teve sua casa invadida por policiais que afirmavam que o sujeito portaria em sua casa uma cadeira branca que era proibida por lei. A proibição de que fala o conto é, do ponto de vista lógico e racional, absurda e aparentemente pouco relevante, como observa-se nesse trecho: “A proibição de usar cadeiras existe. As cadeiras é que não podem existir.

O sim é para nós, o não para vocês” (Brandão, 2010, p.13). É excêntrica uma lei estatal que proíbe as pessoas de terem em suas casas, ambientes privados, uma cadeira branca. Soma-se à absurdez da lei em si o fato de a sociedade, até então, desconhecer a proibição. Em razão disso, as pessoas mostram-se duplamente surpresas: pela natureza da lei e pelo seu desconhecimento. Entretanto, é importante ter em mente que Brandão, nessa narrativa em particular, emprega metáforas e alegorias que, num primeiro momento, obliteram a visão do leitor, já que não remetem direta e imediatamente ao conteúdo subliminar que carregam. Em outras palavras, no conto se fala da proibição de coisas ilógicas, mas que, por trás, tem todo um outro sentido. Essas coisas, aparentemente insignificantes, representam um modo de não dar os devidos nomes às coisas de verdade e não falar diretamente dos assuntos, tendo em vista o contexto de censura que imperava na sociedade da época. Então, essa é a forma que o autor encontra para se expressar, fazendo de sua escrita uma forma de luta contra o sistema instituído pela ditadura militar, como ele próprio confessa: “Como não sou de pegar em armas, escrever era minha forma de combate” (Silva, 2001, p. 164).

A narrativa ocorre em ambiente urbano e se desenvolve através de uma série de diálogos controversos e aparentemente sem sentido, que começam a se conectar, fazendo com que a situação se torne cómica e, ao mesmo tempo, trágica. São esses diálogos embaraçosos que fazem o leitor perceber o comparecimento evidente e incontestável do fantástico. Além disso, a presença da repressão e, também, do abuso de poder cometido pela força policial na narrativa relacionam-se ao contexto em que a obra foi escrita, o contexto da ditadura militar, como se observa na primeira frase que começa a narrativa: “Os homens não bateram na porta, porque há muito naquela cidade, ou país, a polícia não precisava bater para entrar” (Brandão, 2010, p.11). Essa passagem é denunciadora do modo como a polícia agia nessa época, partindo de abordagens feitas invadindo locais privados, casa de cidadãos sem

mandado de busca, somente porque ela queria entrar ali e, por ser autoridade, achava que tinha esse direito. As pessoas tinham medo, mas não podiam pará-los, porque a polícia representava a força coercitiva do Estado Militar. É muito claro que a busca por essa cadeira encobre outros significados. Revela, acima de tudo, uma prática recorrente empregada pelas forças policiais do estado no período da ditadura para vigiar e punir aqueles contrários ao regime. Então, é apenas uma maneira de desvirtuar essa compreensão no primeiro momento, mas o objetivo final é atingir o leitor justamente com essa crítica que o texto faz.

O fantástico pode ser observado nitidamente nessa narrativa a partir dessa proibição absurda (não poder ter cadeiras brancas) e, também, por meio dos discursos ilógicos entre a personagem e o policial que são apresentados ao longo da narrativa, configurando a relação entre o real e o irreal, lógico e ilógico que Roas (2014) afirma como característica do fantástico. São conversas que beiram o absurdo, o que é extremamente representativo do fantástico:

Em que distrito?

Noventa e oito.

Está bem. Me dê a notificação.

Que notificação?

De que os senhores estiveram aqui.

Não estivemos aqui.

Não estiveram? Ainda não.

Não estamos. O senhor nunca nos viu.

Então, que motivo terei para me apresentar amanhã no distrito?
(Brandão, 2010, p. 12).

Durante a narrativa, percebemos o interesse do autor em levantar diversas indagações sobre assuntos polêmicos que eram presentes no período da ditadura militar, o que é representado na escrita do conto, sempre procurando, de forma subliminar, dar ênfase: ao abuso de poder

das autoridades; à vulnerabilidade da população por se sentir reprimida e inferior; à omissão dos políticos; à falta de democracia; à repressão, entre diversos outros temas que têm relação com os acontecimentos fantásticos ou surreais que se fazem presentes durante o texto através dos diálogos controversos que desenrolam-se entre o homem e o policial.

No final da narrativa, o homem passa a racionar do mesmo modo que a autoridade, o que configura uma estratégia para deixar os policiais confusos sobre suas afirmações ilógicas, num movimento de resistência e não rendição à alegações feitas pela autoridade, como no trecho final destacado: “ - Chega. Amanhã no distrito noventa e oito. - E se não houver distrito noventa e oito?” (Brandão, 2010, p. 14).

CONCLUSÃO

Em virtude dos fatos mencionados durante toda a investigação, o trabalho teve o propósito de analisar a configuração do fantástico em contos selecionados de Ignácio de Loyola Brandão que remetem, através de metáforas e alegorias, ao contexto da ditadura militar no Brasil. Ambos os contos analisados fazem uso de situações e práticas características do fantástico, como o aparecimento insólito de um furo na mão do protagonista ou a excêntrica lei que proíbe a posse de cadeiras brancas. Esses acontecimentos provocam, inequivocamente, uma fissura na realidade, desestabilizando a percepção do real.

É importante, também, compreender o período em que os contos foram escritos e tomar isso como base para entender como o fantástico pode assumir a posição de uma escrita de resistência (Bosi, 1996). Isso permite a observação das críticas ao regime em vigor à época, o que é de suma relevância para a elaboração das análises. Nos contos selecionados nessa análise, abundam referências ao período do regime militar. Dentre elas, vale destacar os atos policiais abusivos, presentes nos dois contos (no primeiro conto, quando o policial entra no ônibus e joga o homem para a rua; no segundo, quando os policiais invadem a casa do indivíduo sem mandado ou ordem).

REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, I. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, D. (org.) **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 83-104.
- BOSI, A. Narrativa e Resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, p.11-27, 1996. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2577/2207>. Acesso em: 9 fev. 2021.
- BRANDÃO, I. de L. Entrevista. **Cadernos de literatura brasileira**: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 11, p. 35-57, jun. 2001.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**: Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 11, jun. 2001.
- CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. 12. Ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SILVA, D. da. **As mãos sujas**: o longo fôlego das histórias curtas de um historiador solidário. **Cadernos de literatura brasileira**: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 11, p. 161- 169, jun. 2001.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O TERRITÓRIO MARGINAL DO CONTO FANTÁSTICO NO BRASIL¹⁰

ANTONIA MARLY MOURA DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O critério valorativo que se observa na historiografia literária brasileira, pautado na ideia de brasilidade e da cor local, coloca o fantástico como “desviante”, implicando num longo processo de marginalização e desvalorização de obras que não se enquadram nesse modo mimético. Nesse movimento, há que se perceber o papel do crítico como disseminador de juízos de valor. Para tanto, considero oportuno iniciar com o pensamento de José Luís Jobim expresso em seu artigo intitulado *Crítica literária: questões e perspectivas* (2012, p. 148). Na visão do estudioso:

Os críticos (literários, de arte, teatrais, de cinema etc.) no Brasil foram e são uma parte fundamental daquele sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos: aquilo a que dão espaço e que selecionam, ou aquilo que vetam nos cadernos culturais, nas seções de jornais e periódicos, nos ensaios, tem repercussão social”.

A esse respeito, a crítica passa a adotar algumas posições que ao longo da formação e estabelecimento da literatura brasileira fortaleceram a circularidade de julgamentos sobre o objeto literário. Amparado por um sentido de gosto, com raras exceções, o crítico literário brasileiro prestigiou obras concebidas como genuinamente brasileira, pau-

10 Este texto é uma versão reduzida e simplificada do trabalho denominado *O esquecimento do conto fantástico na crítica literária brasileira*, apresentado no evento “A crítica ao espelho” que ocorreu na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra nos dias 02 e 03 de outubro de 2023.

tadas numa representação documental. Tais expedientes valorizaram figurações realistas em detrimento de poéticas pautadas no horror, no insólito e no estranhamento da realidade, sinalizando um certo apagamento da literatura da incerteza e do extraordinário na historiografia literária. Por essa via é que se afirma, à luz de Rosie Jackson (2001), que “Lo fantástico ha sido postergado de forma constante por parte de los críticos, que lo han considerado una adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadas de la literatura ‘realista’” (JACKSON, 2001, p. 142). Sobre esse aspecto, é conveniente lembrar a posição de Lúcia Miguel Pereira (1988) que em sua *Prosa de ficção (de 1870 a 1920): história da literatura brasileira*, aponta para a valoração da literatura que “se assenta na realidade”. Segundo a autora:

[...] somos um povo pouco imaginativo, e ainda menos dado a abstrações. A narrativa que assenta na realidade nos interessa mais do que a fabulação completa, e muito mais do que as ideias puras; não na realidade seca e fria, mas aquecida pelo calor humano e como que umedecida pela sensibilidade que, esta sim, não nos falta, e, ao contrário, parece envolver todas as coisas de uma doçura talvez um pouco mais mole, mas poderosa e autêntica. (PEREIRA, 1988, p. 25).

Essa perspectiva adquire uma grandeza se considerarmos que a historiadora trata de vinte e três romancistas, do romantismo ao modernismo, julgando a literatura à luz de aspectos como “doçura”, “pouco mais mole” ou ainda “poderosa e autêntica” traços que parecem encontrar amparo na concepção clássica horaciana de literatura - “doce e útil” - circunscrevendo o critério dos objetos literários no prazer intelectual.

Certamente, entre os críticos brasileiros, a *Noite na Taverna* predomina como primeira obra de literatura fantástica, embora França (*apud* David Punter, 1996, p. 87, 2017, p. 28) já tenha percebido que a crítica brasileira concebe essa obra “como um acidente sem continuidade em nossa literatura – um caso de imitação imatura de modelos literários feita por um escritor ainda em formação”.

Quando se trata do conto fantástico de Machado de Assis, digna de nota a obra de Magalhães Júnior *Machado de Assis: contos fantásticos*¹¹, publicado em 1973, que reúne 11 contos do autor. O livro referido assume dupla função: a seleção de narrativas é a primeira a dar visibilidade aos contos fantásticos machadianos; o prefácio do organizador é o marco inicial no reconhecimento do legado do conto fantástico de Machado de Assis. No mencionado prefácio, Magalhães Júnior ressalta o julgamento “injusto e tendencioso” de Silvio Romero sobre o insólito na contística machadiana, referido pelo historiador da literatura como “artefatos de humour e, às vezes, de cenas com pretensão ao horrível”. Em 2021, a Editora Minna publicou a obra *Dezoito do Cosme Velho*, com uma seleção de dezoito contos fantásticos, inclusive os onze contos¹² que integram a coletânea organizada por Magalhães Júnior, já referida.

É importante destacar que grande parte dos contos fantásticos de Machado de Assis foram publicados no *Jornal das Famílias*, entre os anos de 1864 e 1876, um periódico que tinha as mulheres como público-alvo. De acordo com Darlan Lula (2005, p. 30): “Machado de Assis utilizava esse recurso para descrever coisas que não teria ousado mencionar em termos realistas. O fantástico lhe franqueava certos limites então inacessíveis”.

Temistócles Linhares (1973, p. 136) em seus *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual* lembra, numa visão ampla, os domínios do fantástico na ficção de Machado.

Lembro-me do nosso Machado de Assis, que tantas vezes fez uso da temática do maravilhoso, ou seja, da imortalidade, da eternidade, da “segunda vida”, por meio de incursões milagrosas, de personagens ressuscitadas, de diálogos entre Deus a o Diabo, de Santos que descem do altar e vêm conversar entre si...

11 “A chinela turca”, “Sem olhos”, “O imortal”, “A segunda vida”, “A mulher pálida”, “Os óculos de Pedro Antão”, “A vida eterna”, “O anjo Rafael”, “Decadência de dois grandes homens”, “Um esqueleto”, “O capitão Mendonça”.

12 “O país das quimeras”, “O anjo das donzelas”, “Rui de Leão”, “O espelho”, “As academias de Sião”, “A igreja do diabo”, “Um sonho e outro sonho”

Júlio França, faz um amplo levantamento da tradição gótica em sua *Poética do mal: a literatura do medo no Brasil* (1840-1920), situando o apagamento dessa literatura em território brasileiro. Segundo o autor:

[u]ma das razões para o apagamento do gótico em nossa tradição literária estaria no fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional [...] (FRANÇA, 2017, p. 27)

O crítico ressalta que, desde o Romantismo, o projeto de construção da identidade brasileira sufocou a literatura afastada da fabulação fantasiosa. Em sintonia com essa realidade, Murilo Garcia Gabrielli (2002) argumenta que a tendência a documentalidade foi um elemento inibidor da liberdade imaginativa assumida pela literatura fantástica. Na visão desse estudioso, (GABRIELLI, 2002, p. 250) “a presença da literatura fantástica entre nós; sua penetração tanto na crítica quanto no grande público tem sido, desde 1947, ano de lançamento de *O Ex-mágico* e outros contos, de Murilo Rubião, de escassez acachapante”. Soma-se a esse debate, a Tese de Doutorado de Maurício César Menon intitulada *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932* (2007) direcionada ao estudo da literatura gótica produzida no século XIX e início do século XX no Brasil. Nesta obra, o autor defende a necessidade de “trabalhos que tragam ao bojo das discussões acerca de cânone e historiografia, textos ou gêneros que se encontrem à margem” (MENON, 2007, p. 59).

Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares na obra *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019, p. 25), por sua vez, explicam as razões do surgimento tardio do conto fantástico no Brasil, quando comparado com as primeiras manifestações na Europa, no século XVIII. Segundo esses autores, “[...] os textos

da primeira metade do século XIX são, sobretudo, obras de inspiração nacionalista e ufanista, ou mesmo regionalista, no intuito de exaltar a identidade brasileira e buscar – ou, muitas vezes, criar – nossas raízes histórico-culturais”. Esses estudiosos apontam uma variedade de autores de obras fantásticas desconhecidos e excluídos do cânone literário.

No contexto da contemporaneidade, Murilo Rubião é fortemente apontado como um mestre do conto fantástico. Assim posto, vale questionar o distanciamento do olhar para produção ficcional fantástica produzida nos séculos XX e XXI. Convém defender a necessidade de abrir a cortina para os esquecidos contistas com suas poéticas do medo, do mal, do horror e a literatura nos moldes do fantástico inaugurado por Edgar A. Poe, que segundo Calvino (2004, p. 279) é “obtido com os mínimos meios, todo mental, psicológico”, o fantástico que o autor denomina como *cotidiano*, ou seja, é “mais sentido do que visto”, (CALVINO, 2004, p. 13) ou o fantástico contemporâneo – assim entendido por outros estudiosos – delineado em torno de questões existenciais ligadas ao sujeito moderno, entre outras tendências narrativas. Essa é, talvez, uma forma de construir uma linha do tempo que suscite reflexões sobre o prejuízo que se verifica como decorrência da escassa atenção dada ao relato fantástico, um trajeto que se inicia, mesmo que de modo tímido, em algumas iniciativas nas últimas décadas, como por exemplo, o lançamento de importantes antologias¹³ que lhe reservam um espaço e o reconheci-

13 Para ficarmos apenas com alguns exemplos vale lembrar as seguintes antologias: *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003), sob a direção de Bráulio Tavares; *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011), organizada por Maria Cristina Batalha, bem como *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (2017), dos editores Maria Cristina Batalha, Daniel Augusto P. Silva, Júlio França; *As melhores histórias brasileiras de horror*, organizado por Marcello Simão Branco e Cesar Silva (2018); *Medo imortal: mestres brasileiros da literatura* (2019), organização e notas de Romeu Martins

to da literatura fantástica¹⁴ no mercado editorial, bem como periódicos – impressos e ou digitais¹⁵ – que atestam o exercício de uma intelectualidade sobre o relato fantástico por vários escritores.

Vale destacar que, neste texto, não temos o objetivo de mapear a omissão de autores e obras fantásticas no Brasil, pois tal investigação exige maior envergadura e escapa das intenções desse trabalho, seletivo e restrito. Pretendemos, simplesmente, mostrar implicações do enquadramento limitado pela crítica literária contemporânea em benefício de outras perspectivas miméticas, de modo a sinalizar um caminho a ser alargado.

A PRESENÇA DO CONTO FANTÁSTICO BRASILEIRO

Na primeira metade do século XX, convém lembrar incursões esquecidas pela crítica, para ficarmos apenas com alguns exemplos: Lima Barreto na obra *Histórias e sonhos*, de 1920, nos deixou marcas peculiares do fantástico em sua produção ficcional, como se observa nos contos “Um que vendeu a sua alma”, sobre o clássico tema do comércio da alma ao diabo, “Dentes negros, cabelos azuis”, marcado pelo tema do desdobramento do eu, traço de um insólito e vulnerável personagem de dentes negros e cabelos azuis, como antecipa o título do relato, “Sua excelência”, em que o embate entre o real e o irreal se observa na imagem de um carro

14 **Abusões.** Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente.

Itinerários – Revista de Literatura. Araraquara, v. 19 (volume dedicado ao Fantástico), 2002.

Organon. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v. 19, n. 38/39 (O estranho, o maravilhoso, o fantástico), 2005.

Fronteiras – Revista Digital do Grupo de Pesquisa “O narrador e as fronteiras do relato” sediada na PUC-SP. São Paulo, v. 3 (dedicado ao Fantástico), 2009.

Letras & letras – Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, n. 2, v. 28, p. 425-772, jul./dez. 2012. Volume dedicado à “Literatura fantástica: Vertentes teóricas e ficcionais do fantástico”. Organização de Marisa Martins Gama-Khalil, Flavio García e Karin Volobuef.

15 Para além da crítica literária publicada em jornais impressos, Jobim (2012, p. 154) alerta para a necessidade de ampliarmos nossa atenção para as revistas culturais e os periódicos acadêmicos que publicam crítica literária no mundo digital, dado que, segundo o autor nos “permitiu a existência e a circulação de um enorme volume de empreendimentos, que talvez não pudessem existir no mundo de papel”.

que voa. João do Rio, conhecido por representar em sua literatura o espaço urbano e moderno do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, também nos surpreende com narrativas de teor insólito, sendo ele considerado um escritor representativo da chamada literatura gótica brasileira. Desse autor, convém lembrar o conto esquecido pela crítica “O homem de cabeça de papelão” (1921) em que se destaca o tema da coisificação humana.

Graciliano Ramos também não ficou fora dessa tendência. Um exemplo pródigo de sua inclinação para o fantástico pode ser verificado no conto “Paulo” de *Insônia* (1947), por exemplo, que traz à tona um diálogo entre o eu e o não-eu e a cisão/fusão entre o narrador e o sujeito referido por Paulo. Neste contexto, não podemos esquecer a passagem de Carlos Drummond de Andrade pelo fantástico com seus contos “*Flor, telefone, moça*”, “Miguel e seu furto”, “O gerente” da coletânea *Contos de aprendiz* (1951). Acrescente-se, ainda, o conto “Ma-Hôre”, de Raquel de Queiroz, integrante da coletânea *A casa do morro branco* (1999). Um raro conto de ficção científica de autoria feminina sobre o qual praticamente não se localiza abordagens críticas sobre essa narrativa.

Quanto à vasta e ampla fortuna crítica de João Guimarães Rosa, com uma ficção reconhecida pelo entrecruzamento do real e do irreal, constata-se uma escassez de obras sobre a natureza de sua arte fantástica. Na fortuna crítica do escritor mineiro é notório o interesse pelo regionalismo e o diálogo entre ficção e mito, entre outras problemáticas. Numa busca nas fontes referidas anteriormente, o que primeiro aparece é o livro de Lenira Marques Covizzi *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, de 1978, e poucos textos de fôlego com essa tônica. Marisa Martins Gama-Khalil ressalta o esquecimento da obra *Antes das Primeiras Estórias*. Em “A literatura fantástica de Guimarães Rosa *Antes das Primeiras Estórias*” (2012), a autora argumenta: “Esses contos são considerados “menores” em relação ao todo de sua obra não pelo fato de pertencerem a uma imaturidade literária, porém pelo fato de se inserirem em um gênero relega-

do em geral à periferia do cânone literário por alguns críticos, a literatura fantástica” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 143).

Convém destacar, no entanto, que na ficção rosiana, o tema do duplo é recorrente; para ficarmos com alguns exemplos convém citar “O espelho”, “Um moço muito branco” e “Meu tio, o Iauaretê, contos que mais atraíram a atenção dos estudiosos da área quando referem-se à sua literatura fantástica.

No processo de renovação da narrativa curta, em que se verifica a ruptura com valores tradicionais e a experimentação de novos caminhos na arte ficcional, num levantamento apressado de obras literárias publicadas no final da metade do século até a década de 70, é notório o esplendor do conto fantástico no Brasil. Para citarmos apenas poéticas marcadamente insólitas¹⁶ dos já consagrados, convém lembrar: Murilo Rubião; Ignácio de Loyola Brandão; Lygia Fagundes Telles; Moacyr Scliar; J. J. Veiga, entre outros.

Apesar de Ignácio de Loyola Lopes Brandão se munir da fantasia para criar a atmosfera fantástica em suas narrativas, sua literatura não é alienada em relação ao contexto social, pois o próprio escritor revela um “comprometimento social” ao escrever: “[...] acho que fiz uma literatura ‘comprometida’, vamos dizer isso entre aspas, com a realidade, mas na verdade ela transfigurava essa realidade” (BRANDÃO, 2002, p. 40).

Na ficção de Lygia Fagundes Telles, por sua vez, podem-se destacar algumas determinantes, entre as quais vale ressaltar: preponderância da metamorfose, utilização de imagens recorrentes, como o jardim, a fonte, a estátua; preferência por determinadas cores, como o verde; superposição de diversos planos temporais; entre outros. A temática do duplo, um motivo clássico do fantástico, assume lugar de prestígio na ficção de Lygia Fagundes Telles, a escritora aborda o complicado processo de construção de identidade no contexto contemporâneo, marcado pela

16 Muitas das coletâneas aqui destacadas prestigiam o relato fantástico, o que não quer dizer que todas as narrativas integrantes das obras referidas sejam fantásticas

cisão e pela fragmentação do sujeito. Nos contos de Telles, o encontro com o duplo apresenta-se, na maioria das vezes, como uma confrontação com a morte, o que leva os personagens a uma reflexão sobre si mesmos e sua condição. Narrativas como “A caçada”, “A mão no ombro” e “O encontro” são alguns exemplos emblemáticos desta vertente. Nos contos de Lygia, o psicológico aparece, muitas vezes, atrelado ao fantástico, englobando temas que vão desde “[...] temas corriqueiros de história simples, abarcando também situações complexas e estranhas, até desembocar no sobrenatural e no fantástico, rompendo com os limites racionais do humano” (LAMAS, 2004, p. 115). A construção desse cenário fantástico é possibilitada não somente pela natureza dos temas abordados, como a morte e a busca da identidade, mas também, e especialmente, pelo modo como a escritora dá corpo e vida ao relato, criando situações insólitas que promovem uma ruptura na ordem natural e racional do cotidiano.

Para além desses mestres, outro considerável elenco de escritores incorpora o sobrenatural e o estranho em seus relatos, nomes que ainda merecem seu reconhecimento por parte da crítica. Caio Fernando Abreu - que na historiografia literária não se consagrou com essa literatura - desponta como mestres da literatura da ambiguidade e da incerteza, marcas da narrativa fantástica. Vários contos de Abreu apresentam a veia insólita na representação da realidade, num trânsito entre razão e desrazão, é o que se observa em contos como “O mar mais longe que eu vejo” da obra *O inventário do Ir-remediável* (1970), tendo como eixo central a violência e a morte como base da história do protagonista encarcerado física e emocionalmente. Da mesma obra, o conto “A quem interessar possa”, marcado pelo jogo entre realidade e alucinação. Acrescentem-se, ainda, outras narrativas como “Gravata” e “Retratos de ovo apunhalado” (1975), “Os dragões não conhecem o paraíso”, de obra homônima (1988), “Onírico”, de *Ovelhas negras* (1995), entre outras narrativas marcadas pelo estranhamento e pela atmosfera de irre realidade.

No contexto da crítica literária, contistas como Sérgio Sant’Ana, Amílcar Betteca, Bráulio Tavares, Luiz Villela, entre outros, não pararam de surpreender com suas técnicas narrativas e temáticas inusitadas, em que se verifica um espaço promissor para o embate entre o real e o irreal na base da estrutura ficcional. No entanto, a literatura fantástica desses escritores é pouco lembrada por poucos estudiosos da área.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os aclamados mestres do conto fantástico - Murilo Rubião, J. J. Veiga, Ignácio de Loyola Brandão, Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar - são reconhecidos como nomes que firmaram esse modo ficcional a partir da segunda metade do século XX. No âmbito dessa discussão, é importante insistir na necessidade de uma melhor acolhida da nova geração de escritores que aderem ao modo fantástico em sua produção ficcional. Nesse sentido, é lícito o argumento de Matangrano e Enéias Tavares sobre a necessidade de respostas para o “movimento fantasista” (2019).

De um modo geral, as contatações de estudiosos no assunto, referências norteadoras dessa reflexão, autoriza-nos a dizer que é de fundamental importância o trabalho de dar visibilidade à produção do conto fantástico no Brasil, relegado ao esquecimento em face da notoriedade da literatura realista.

REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha. *Revista Fronteiras*. PUC-São Paulo, vol. 3, nº 3: 1-18, São Paulo, set. 2009. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/12587/9158>
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: *Cadernos de literatura brasileira: Ignácio de Loyola Brandão*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002. p. 35-57.
- CALVINO, Ítalo. Introdução. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- FRANÇA, Júlio (Org). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana. As nuances do Gótico: do setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 111-124.

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. Revista Itinerários, Araraquara-SP, v. 19, p. 25-33, 2002. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2652>.

GAMA-KHALIL, Marisa. A literatura fantástica de Guimarães Rosa Antes das Primeiras Estórias. Olho d'água, 4(1). 2012. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/111/145>

JACKSON, Rosie. Lo "oculto" de la cultura In: ROAS, David. (Org). Teorías de lo Fantástico. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p. 141-152.

JOBIM, José Luiz. Crítica literária: questões e perspectivas. Itinerários. Araraquara. n.35, p.145-157, jul./dez. 2012. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5907>

LAMAS, Berenice Sica. O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LULA, Darlan de Oliveira Gusmão. Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas. Dissertação de Mestrado em Letras (área de concentração: Teoria da Literatura), Universidade Federal de Juiz de Fora. 2005.

LINHARES, Temístocles. 22 diálogos sobre o conto brasileiro atual. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Contos fantásticos de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1973.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

MENON, Maurício César. Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932. 2007. 259f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000123280>.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Prosa de ficção (de 1870 a 1920): história da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

ROAS, David. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

COLONIZAÇÃO, DIÁSPORA E ANCESTRALIDADE EM *EU, TITUBA: BRUXA NEGRA DE SALEM*

LUANA RODRIGUES DE LIMA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

MARIA APARECIDA DA COSTA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

Durante a Idade Média e parte da Idade Moderna a Igreja Católica liderou uma grande investida contra aqueles que, de alguma forma, haviam ferido os preceitos cristãos. Buscando manter a manutenção de seu poder, a Igreja Católica, por meio do Papa Gregório IX, criou o “Tribunal da Santa Inquisição”, conhecido também como “Tribunal do Santo Ofício” – uma forma de manter seus fiéis, propagar a fé cristã e impedir que a população se desviasse dos ensinamentos religiosos. (PISSURNO, 2019).

Entretanto, a Inquisição – como é comumente conhecida – não limitou suas perseguições somente à religião, pois também era um movimento de perseguição política e social. Com o advento do capitalismo algumas pessoas começaram a experimentar um pouco de autonomia econômica e a Igreja, assim como a nobreza, não gostava disso, uma vez que esta era o marcador que sinalizava o fim da servidão feudal.

Embora seja marcada pela predominância da razão e por trazer à tona questionamentos que desafiavam a hegemonia dominante, a Idade Moderna ficou também conhecida pelo grande número de julgamentos eclesiais. Nesse período, cada vez mais pessoas eram perseguidas por dis-

cursos ou práticas consideradas hereges, como é o caso, por exemplo, do famoso astrônomo Galileu Galilei que desafiou a tradição científica ao afirmar que a Terra girava em torno do Sol e não o contrário.

Considerados uma ameaça às doutrinas vigentes da época por praticarem atividades consideradas subversivas, desleais ou contra dogmáticas, figuras como Joana D'Arc, Galileu Galilei, Giordano Bruno e tantos outros nomes hoje esquecidos pela história, foram investigados, julgados, perseguidos e até mesmo mortos pela Inquisição. Nesse período marcado por avanços e descobertas no Novo Mundo instaurou-se o que conhecemos como “caça às bruxas”.

A caça às bruxas visava encontrar culpados para as mais variadas mazelas sociais, desde pragas a colheitas mal sucedidas. Com o passar dos anos, características e ações específicas passaram a ser vistas como símbolo de heresia ou pactos com o demônio, mulheres que: i) faziam uso de ervas medicinais, ii) eram acusadas de adultério, iii) possuíam aparência desagradável aos padrões de perfeição como por exemplo, deformidades ou deficiências físicas, etc., eram acusadas de bruxaria, torturadas e mortas em fogueiras ou forcas. Os mais marcantes acontecimentos desse período datam do final do século XVII em Salem (Massachusetts, EUA). Nesse contexto de perseguição surge Tituba, uma das primeiras pessoas a ser acusada de bruxaria em Salem, uma mulher negra e escravizada, figura histórica silenciada e esquecida que sob a pena de Maryse Condé renasce séculos depois para narrar os acontecimentos de sua história.

Nesse sentido, este trabalho propõe analisar, a partir de uma leitura crítica da obra *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (2023) da escritora caribenha Maryse Condé, as marcas do colonialismo no Ocidente ressaltando questões ligadas à diáspora africana e a condição da mulher, precisamente a condição de negra e escrava, numa sociedade patriarcal e conservadora. Buscamos evidenciar na obra supracitada, especificamente, questões como intolerância religiosa, ancestralidade, diáspora e colonialismo. Nosso intento, portanto, é ressaltar, para além

do âmbito literário, a sobreposição de gênero, raça e classe evidenciando neste íterim a subalternização das mulheres africanas (e seus descendentes) nas Américas.

PERSPECTIVAS MARCADAS PELA DIFERENÇA IDENTITÁRIA

Construímos o mundo social e simbólico através de categorias classificatórias. Por meio de distinções e oposições convenientes categorizamos e hierarquizamos tudo aquilo que conhecemos como forma de entender ou explicar melhor a realidade. Entretanto, diferentes sujeitos, inseridos em diferentes culturas, veem o mundo sob prismas distintos. É nesse sentido que a cultura enquanto mecanismo de distinção, segundo Bourdieu (1989), nos une embora simultaneamente também nos separe.

Eagleton (1998), ao esmiuçar os termos hierarquia e elitismo, afirma que todos nós somos em determinado grau hierarquistas, mas não necessariamente elitistas, pois tendemos a estabelecer intuitivamente uma ordem de prioridades. Já o elitismo, segundo o autor, é “a crença na autoridade de uma minoria seleta, o que em termos culturais, costuma sugerir que os valores ou são ou deveriam ser restritos a um grupo privilegiado, auto-eleito ou não [...]” (EAGLETON, 1998, p. 93). No âmbito social essa premissa embasa e sustenta as manutenções de poder, uma vez que esta hierarquização social estabelece o grau de importância dos sujeitos na sociedade privilegiando a “elite” em detrimento dos demais.

Conforme postula Bourdieu (1989), a posição de um sujeito no espaço social ou sua posição de classe é estabelecida a partir de recursos econômicos, educação e conexões sociais (capital econômico, social e cultural). Historicamente, esta minoria seleta estabeleceu uma ordem propriamente simbólica de dominação cujos esquemas de pensamento (visando explorar e subalternizar) aplicados e propagados universalmente privilegiam uma elite auto eleita composta, em sua maioria, por homens brancos, ricos e hétero cis, uma estratificação social que se perpetua ainda hoje com enorme naturalidade. Isso significa dizer

que o controle social exercido através dessa ideologia hegemônica e androcêntrica priorizava (e ainda prioriza) valores e crenças voltados aos interesses da classe dominante. Logo, tudo que foge ao padrão masculino branco e heteronormativo é subjugado.

Mulheres e negros, por exemplo, são as maiores vítimas dessa estratificação e desigualdade social, tendo em vista que por muito tempo permaneceram oprimidos pelas estruturas de dominação, vistos como variantes inferiores da raça humana. Pensando na posição das mulheres na sociedade concordamos com Woodward (2014, p. 10), quando esta diz que “os homens tendem a construir posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como ponto de referência”. A primazia desta identidade, nesse caso baseada exclusivamente no gênero, partindo de uma diferenciação e hierarquização que busca reivindicar uma identidade autêntica, fixa e verdadeira, não considera as formas discriminatórias pelas quais as diferenças são estabelecidas. Como postula os professores Gabriel de Sena Jardim e Claudio São Thiago Cavas:

A ideologia da raça e a gestão de uma sociedade fundamentada pelo patriarcalismo foi crucial na construção e naturalização de relações desiguais de força e poder. A classificação do que era considerado humano e civilizado excluía os povos indígenas e negros, considerados selvagens, primitivos e hiperssexualizados. A diferenciação, ou produção da diferença, na intersecção de gênero e raça, estabelecida entre homens e mulheres, brancos e negros, e/ou indígenas, legitimava a dominação, a escravidão e a opressão na inferioridade atribuída aos Outros, reforçando ideais racistas e misóginos. (JARDIM; CAVAS, 2017, p. 78)

A naturalização dessas relações desiguais de poder apontada pelos autores sustenta-se a partir de perspectivas essencialistas marcadas pela diferença identitária, isso significa dizer que as relações sociais são determinadas por uma oposição binária entre “eles” e “nós”, “eu” e “outro”. Conforme postula Woodward (2014, p. 13), “a identidade envolve reivindicações *essencialistas* sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista

como fixa e imutável”. Essa diferença é estabelecida por uma marcação simbólica que sustenta as posições sociais e materiais, desse modo, define-se, por exemplo, quem será excluído socialmente e quais aqueles que irão usufruir de maior capital simbólico.

Grada Kilomba (2019) em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, ao descrever os marcos do colonialismo evoca o silenciamento imposto a identidades reduzidas ao papel de objeto. A autora problematiza, a partir dos relatos de mulheres negras, a necessidade de “tornar-se sujeito”, “falar em seu próprio nome”, ao dialogar com o texto de Spivak (2010) *Pode o subalterno falar?* questiona: “Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (KILOMBA, 2019, p. 33), “O que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o *sujeito branco* teria de ouvir?” (KILOMBA, 2019, p. 41)

Tal como estabelece as autoras, é impossível para o sujeito (negro) subalternizado falar, pois o processo dialético requer a possibilidade de ser ouvido(a) e compreendido(a), o subalterno nesse sentido permanece confinado à marginalidade, ao silenciamento e à condição de objeto prescrita pelo colonialismo. Não pode falar, pois enquanto *sujeito oprimido* as estruturas dominantes (opressoras) não permitem que assim o faça, não permitem que essas vozes sejam escutadas e não proporcionam um espaço de articulação e/ou transgressão para se questionar e combater discursos hegemônicos.

TITUBA: A HISTÓRIA DOS QUE RESISTEM APESAR DOS INFORTÚNIOS

Em *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (2023) revisitamos o passado histórico de Tituba, uma escrava sul-americana e uma das três primeiras mulheres a ser julgada por bruxaria em Salem. Maryse Condé ao recriar neste livro a história de Tituba, misturando ficção e realidade, nos permite conhecer um pouco mais sobre o processo colonizatório do Ocidente.

Neste romance narrado em primeira pessoa acompanhamos a trajetória de vida da protagonista que já nas primeiras páginas nos impacta ao revelar detalhes a respeito de sua concepção. Tituba cita: “Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês no convés do Christ the King, num dia de 16^{**}, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo.” (CONDÉ, 2023, p. 25) Sua concepção metaforiza, como bem frisa Conceição Evaristo no prefácio do romance, a povoação das Américas e o processo colonizatório do continente americano marcado pelo estupro de mulheres africanas e indígenas. Como consequência desse ato sórdido e violento, Tituba lida ainda na infância com a ausência de afeto materno, pois para Abena a filha era um lembrete constante de um ato de violência.

Na narrativa, Abena é executada pelo crime de ter ferido um branco quando tentava se defender novamente de um estupro. Seu companheiro, Yao – para Tituba uma figura paterna – é vendido a um fazendeiro como forma de punição, mas suicida-se antes de chegar ao destino.

Sem pai, sem mãe e sem pátria a personagem torna-se uma errante e nesse contexto sua migração a evidencia enquanto sujeito diaspórico. Tituba não consegue ocupar lugar algum socialmente, i) porque embora conheça os costumes de seu povo, ao não conhecer a África não se sente parte dela, e ii) porque embora também conheça “o mundo dos brancos” e seja forçada pelas circunstâncias a aderir a cultura e costumes destes, permanece sempre na condição de “outro”. Nunca pertencera completamente a nenhum dos dois mundos. E é esta, como afirma Stuart Hall (2013), a experiência diaspórica.

A personagem experiencia o sentimento de exílio e de perda – convocado por lembranças partilhadas com seus ancestrais – à medida que anseia por sua terra natal para estar entre os seus, mas conclui ser impossível. Enquanto *sujeito diaspórico*, Tituba revela seu não-lugar no espaço cultural, tal como podemos evidenciar no fragmento onde a personagem cita: “Falavam de mim e ao mesmo tempo me ignoravam.

Eles me riscaram do mapa dos humanos. Eu era ausência. Um invisível. Mais invisível que os invisíveis, pois eles ao menos detinham um poder que todos temiam.” (CONDÉ, 2023, p. 51) Nesse sentido, a personagem transita entre os espaços sociais, habita um espaço fronteiro de não pertencimento, um *entre-lugar* (BHABHA, 1998).

Na narrativa somos apresentados também a personagem Man Yaya, uma negra nagô que ensina a Tituba

[...] preces, cantilenas, gestos propiciatórios. [...] Ela me ensinou a me transformar em pássaro no galho, inseto sobre a relva seca, em sapo coaxando no barro do rio Ormonde, quando eu queria me desprender da forma que tinha recebido ao nascer. Ela me ensinou principalmente sobre sacrifícios. (CONDÉ, 2023, p. 33)

Man Yaya a ensina “que tudo vive, que tudo tem uma alma, um sopro. Que tudo deve ser respeitado. Que o homem não é um senhor percorrendo a cavalo seu reino.” (CONDÉ, 2023, p. 32) Man Yaya lhe instrui acerca da propriedade medicinal das plantas para o preparo de poções, lhe ensina encantamentos e rituais, a honrar e a cultuar os mortos. Por este elo com elementos místicos e pelo vínculo com as raízes africanas, imputam à Tituba a alcunha de bruxa, rótulo que persegue e assombra a personagem.

Ao questionar-se sobre o que é ser bruxa, Tituba indaga:

A faculdade de se comunicar com os invisíveis, de manter um laço constante com os finados, de cuidar, de curar, não era uma graça superior da natureza a inspirar respeito, admiração e gratidão? Por consequência, a bruxa, se desejam assim nomear aquela que possui essa graça, não deveria ser adulada e reverenciada em vez de ser temida? (CONDÉ, 2023, p. 42)

De acordo com Marinho e Ecco (2020, p. 69), “o regime de representações do outro (não europeu, não católico, não branco) faz com que as análises sobre suas culturas e religiões sejam compreendidas a partir da

ideia de ausência e incompletude, já que tomam as religiões cristãs como padrão”. A partir disso, religiões africanas, por exemplo, foram demonizadas. Como consequência, herdamos uma cultura calcada em uma ideologia racista e discriminatória. Tituba, ao infringir as regras morais do Cristianismo, é relegada ao ostracismo, pois servos da ideologia dominante decidiram que seu conhecimento era perigoso e deveria ser combatido.

Após a morte dos pais, Tituba é expulsa da fazenda, o que em tese a torna um sujeito livre, uma vez que não paira sobre si o peso opressor da escravidão. Apesar de ser acolhida por Man Yaya a protagonista mais uma vez experencia a solidão advinda da morte. Man Yaya morre quando Tituba ainda é um adolescente, mas a essa altura já lhe ensinou a comunicar-se com espíritos, por isso a personagem ainda segue acompanhada de Man Yaya e de Abena.

Nesse período de fragilidade e solidão, Tituba conhece um escravizado chamado John Indien e por ele se apaixona, Man Yaya lhe adverte que “os homens não amam. Eles possuem. Eles subjagam.” (CONDÉ, 2023, p. 39) e afirma que este homem em específico é frívolo, desleal e imprudente. Ainda assim, Tituba o deseja e o escolhe, por isso parte para viver ao lado dele. Desse momento em diante a personagem converte-se em uma extensão de seu esposo e como quem dá-se ao carrasco entrega-se à desgraça ao também tornar-se escrava, graças a isso é forçada a adotar uma outra religião cujos costumes lhe eram estranhos. Percebemos então como Tituba é prisioneira não só de um senhor de escravos, mas também de um sistema ideológico opressor misógino e racista.

Para viver com John Indien, Tituba aceita morar na fazenda de Susanna Endicott, personagem cujas características se assemelham a Samuel Parris. Durante sua estadia torna-se uma mulher infeliz e apreensiva, devastada pelo extremismo religioso daqueles que a cercam, “esmagada pela presença do Maligno” e suas manifestações. Nesse período, deixando transparecer sua infelicidade, a personagem afirma: “Eu me tornei outra mulher. Estrangeira de mim mesma”. (CONDÉ, 2023, p.

104) Neste momento, Tituba vivencia com mais intensidade a sua condição enquanto “Outro”. Sob o olhar de Susanna Endicott, Tituba perdia seus meios. “Eu [Tituba] era apenas o que ela queria que eu fosse. Uma desengonçada com a pele de uma cor repugnante.” (CONDÉ, 2023, p.53).

De acordo com Hall (1996), os regimes dominantes de representação nos quais os negros foram sujeitados não só o configuraram como diferente, como “outro”, como também o fizeram ver e viver a experiência deles próprios como “outros”. A história de Tituba revela não só a maneira pelas quais os negros foram sujeitados, como também destaca o processo de *Outridade* na relação com o sujeito branco. Nesse sentido, a história de Tituba retratada na obra de Maryse Condé, ganha contornos maiores, pois revela não só a história da personagem mas a história de um povo exilado e dominado por um poder estrangeiro (HALL, 2013).

Após a morte de Susanna Endicott, Tituba e Jonh Indien são enviados para Boston, juntamente com seu novo senhor, o reverendo Samuel Parris e sua família. Instalam-se na aldeia de Salem, local onde o discurso religioso opressivo e ultraconservador impera. Sem compreender as artes curativas de Tituba, logo se espalha pelo povoado boatos que esta é uma bruxa. E de fato Tituba aproxima-se dessa definição tão difundida pelo Ocidente, uma mulher meio mística, poderosa, com conhecimento sobre plantas e ervas medicinais. A diferença é que enquanto para os povos africanos isso é perfeitamente normal, para os adeptos do Cristianismo, por exemplo, é motivo de medo. Por efeito, Tituba é julgada no Tribunal por bruxaria e durante meses permanece presa.

John Indien retribui o amor de Tituba traindo-a, tal como Man Yaya advertiu, e ardilosamente junta-se a seus acusadores. Nesse momento, a máxima do personagem – “o dever de um escravizado é sobreviver” (CONDÉ, 2023, p. 49) – é posta em evidência e se comprova. John Indien encontrou os meios para sobreviver enquanto escravo, não lutou contra o sistema, apenas se conformou com sua condição e tentou tirar o máximo de proveito disso.

Nesse sentido, o personagem entende as dores de Tituba no que diz respeito ao colonialismo e a escravidão, mas reafirma o patriarcado, pois embora seja negro ainda é homem e por isso usufrui de privilégios, ainda que poucos, que são negados a Tituba somente pelo fato dela ser mulher. Como afirma Tituba: “Brancos ou negros, a vida é boa demais para os homens! [...] A cor de John Indien não tinha causado a ele nem a metade dos problemas que a minha causou” (CONDÉ, 2023, p. 150).

Isso nos leva à discussão de outro aspecto importante abordado no romance, a condição das mulheres nesse contexto em que o patriarcalismo impera. Tituba, após se mudar para a aldeia de Salem e ser presa sob a falsa acusação de estar praticando bruxaria, conhece Hester, uma mulher branca, grávida, e presa por adultério. O diálogo que se sucede entre as duas expõe as nuances da subalternidade feminina. Hester vê Tituba apenas como mulher e acredita que ambas vivenciam as opressões de gênero da mesma forma, mas se engana, pois Tituba além de mulher é também negra.

Isso nos lembra o que diz Djamila Ribeiro (2020) quando esta afirma que devemos considerar as experiências individuais dos grupos nas relações de poder, pois, segundo ela, “uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social, vai experienciar gênero de uma outra forma” (RIBEIRO, 2020, p. 60). Assim, embora integrem biologicamente o mesmo grupo, a mulher negra e a mulher branca, dada a posição social bem como as categorias de raça e classe não compartilham de um mesmo lugar de fala, pois não partem de um mesmo ponto na vida. Nesse contexto, por ser mulher e por ser negra as opressões são duplamente sentidas por Tituba.

Condé, através da personagem Hester, cita autores que muito contribuíram com a visão misógina que ceifou tantas vidas em Salem como por exemplo Cotton Mather, ministro protestante influente fortemente ligado a caça às bruxas. Nesse sentido, também citamos Heinrich Kraemer e James Sprenger, autores do livro *Malleus Maleficarum*

(Martelo das Feiticeiras) um famoso tratado escrito em 1484 sobre feitiçaria e bruxaria que pregava a inferioridade física, intelectual e espiritual das mulheres em relação aos homens utilizada por inúmeros ministros e inquisidores em Salem.

Na referida obra afirmavam que as mulheres eram seduzidas mais facilmente por Satanás graças a fraqueza de seu gênero. A obra de Condé, se comparada ao *Malleus Maleficarum*, apresenta uma contranarrativa contrastante em relação a figura feminina, uma vez que sob o ponto de vista masculino dos inquisidores mulheres como Tituba eram vistas de formas não valorativas, por isso temidas e subjugadas. Em contrapartida, Condé dá voz a personagens e perspectivas marginalizadas ao passo que contesta verdades estabelecidas, assim, sob o prisma do olhar da autora Tituba ganha novos contornos representativos alcançando o *status* de símbolo de resistência, subversão e, principalmente, transgressão.

CONCLUSÃO

Na obra *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salem*, Condé, aliada com o pouco que sabemos sobre Tituba Indien, uma vez que a historiografia da época pouco registrou sobre pessoas escravizadas, simbolicamente tenta dar voz à personagem. Nesse sentido, a autora através de sua obra apresenta contrapontos importantes em relação a eventos tão bárbaros da civilização humana, tais como o processo colonizatório e a caça às bruxas.

A partir da leitura e análise da obra supracitada, concluímos que embora os sistemas classificatórios e/ou de representação sejam responsáveis por organizar a vida social, não mais devem contribuir com a hegemonia cultural que desvaloriza diferentes classes identitárias e diferentes culturas, dessa forma, faz-se necessário contestar as velhas certezas relativas a gênero, raça e classe para que assim sejamos capazes de desconstruir imaginários eurocentrados calcados em ideologias preconceituosas.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BHABHA, H. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CONDÉ, M. Eu, Tituba: Bruxa negra de Salem. 11ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2023.
- EAGLETON, T. As ilusões do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HALL, S. Identidade cultural e diáspora. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº 24. p. 68-75. 1996.
- HALL, S. Da diáspora: identidades e mediações culturais. 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HOOKE, B. E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo. 5ª edição – Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.
- JARDIM, G. de S.; CAVAS, C. S. T. Pós-colonialismo e feminismo decolonial: caminhos para uma compreensão anti-essencialista do mundo. Ponto-e-Vírgula, [S. l.], n. 22, p. 73–91, 2017. DOI: 10.23925/1982-4807.2017i22p73-91. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/33335>. Acesso em: 27 de maio de 2023.
- KILOMBA, G. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARINHO, T. A., ECCO, C. Religião, cultura e sistema simbólico. Editora Caminhos: Goiânia, v. 18, p. 62-86, maio, 2020. Edição Especial. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/download/7998/4484>. Acesso em: 10 de julho de 2023.
- PISSURNO, F. P. Caça às bruxas (Artigo educacional). Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/caca-as-bruxas/>. 2019.
- RIBEIRO, D. Lugar de fala – São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org). 15ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

VOZES LIBERTAS PELA ESCRITA: *SANGUE NEGRO*, DE NOÉMIA DE SOUSA, E *QUARTO DE DESPEJO*, DE CAROLINA DE JESUS

THAÍS FERNANDES DE AMORIM

UNIVERSIDADE FEDERAL DA AMAZÔNIA

INTRODUÇÃO

Sangue Negro, de (Carolina) Noémia de Sousa e *Quarto de despejo*, de Carolina de Jesus, foram escritas em momentos diferenciados, dentro de dois países distintos em tempo e espaço como a Moçambique dos anos 1940 e 1950 e o Brasil dos anos 1950 e 1960. Contudo, as dificuldades que ambos os países enfrentaram em suas questões sociais, raciais, de pobreza e opressão convergem para um diálogo entre as obras dentro da Literatura, a fim de contestar e combater essas situações (e indiretamente o senso comum) que defende Compagnon (2008). As Literaturas de Moçambique e do Brasil são os instrumentos dessas duas autoras conscientes da arte (elas se reportam à música para o alívio do que perderam) e principalmente da palavra enquanto força para expressar suas questões que infelizmente atuais em século XXI onde supostamente há um esclarecimento de diálogos, há ferramentas de divulgação e a força da Internet. Mas as vozes que as autoras ergueram há décadas, atrás ainda precisam ecoar na sociedade de hoje, brutalizada pela falta de diálogo, ainda muito longe da Literatura e inclinada aos preconceitos irracionais, tanto em Moçambique quanto no Brasil.

Para um melhor entendimento das vozes – e às vezes gritos – das autoras em suas obras, tracemos a contextualização desses dois momentos da Literatura em Moçambique e no Brasil para que se visualize melhor as manifestações de Noémia e Carolina e se chegue ao denominador comum entre as temáticas que destacamos neste artigo nas suas abordagens.

A Literatura africana passou por diferentes períodos. Essa contextualização é importante porque os poemas de Noémia são diretamente ligados ao contexto do imperialismo de Portugal sobre a África e as consequências dessa invasão, a escravização, a humilhação de andar acorrentado em seu próprio solo, a África violada. Uma África inventada pelas políticas coloniais, tal como observa Neide Gondim em sua *Invenção da Amazônia* (2007), cujo percurso do imaginário europeu sobre a Amazônia tem paralelos com o que se escreveu sobre a África pelo colonizador. Os portugueses praticavam a “boa ação” de salvar os selvagens da Umbanda e outras práticas reprováveis das quais somente a religião cristã poderia salvar. O negro africano deveria inclusive falar em português e se vestir como um ser “civilizado”.

Esse pensamento dos portugueses que participaram de competições literárias tendo a África por tema realizaram o que diz Wolfgang Iser (1976) em relação ao imaginário que se realiza na obra e, assim, a Literatura desde Camões à Soromenho ainda reforçam o imaginário do ponto de vista do dominador, a atmosfera de *locus horrendus* da África, seja em contos, romances e no que mais escrevessem. Como é uma representação que não respeita a alteridade, esbarra em rótulos que embora se utilize da criação ficcional, ignora a *mimesis* porque a matéria bruta observada não tem o polimento necessário a uma reflexão fora dos estereótipos, visto que embora o tempo passe e mudem as sociedades em que os autores se inserem, as representações são sempre as mesmas, repetitivas e limitadas à perspectiva de uma justificativa do dominador em estar ali – consistindo basicamente em personagens da metrópole que se aventuram à África em missão de ajudar o nativo que ele sequer entende que possui uma história diferente da sua, vive noutra sociedade, professa outra fé, organiza-se de sua própria maneira.

Camões escreveu *Os Lusíadas* em 1572 já retratando a África como um lugar tenebroso em seu canto V (46,47,48), em 1608 Jerônimo de Mendonça valeu-se do mesmo imaginário em *Jornada da África*.

Já nas décadas de 1920 a 1930, a África continuava sendo retratada em romances que traziam os seguintes títulos: *África Misteriosa*, de Julião Quintinha (1928), *A Derrocada do Império Vátua* (1930), do mesmo autor; *Sinfonia Bárbara* (1935) de Eduardo Correia e *O Branc Maltese* em 1952. A África misteriosa que assombra o português – que sendo herói a “vence”, ainda ecoa por muito tempo até 1964, com Catão: “Estragnado por séculos de calor, bastava ao aborígene estender a mão e colher, lançar a rede e pescar, aparelhar a árvore e erguer a habitação. A natureza fértil nutria-lhe a indolência”.

Em seu artigo sobre a questão do deslocamento que as viagens proporcionariam, Mata (2016) toca na polêmica entre o que se entende por Literatura africana de expressão africana e a Literatura africana de língua portuguesa que a partir dos anos de 1940 e 1950 entra em cena com a consciência de uma Literatura nacional. É nesse contexto que Noémia Sousa se insere, a Literatura do “nós” em oposição ao “eu” do invasor. Sendo a mãe do poetas moçambicanos, luta com escritores como José Craveirinha e Luandino Vieira pela libertação do país e faz de sua escrita um ato de resistência.

Uma vez que os africanistas estudam a África de uma perspectiva “de fora”, há uma tendência a tratar a Literatura como um documento etnográfico, distante, portanto, da proposta da Literatura que prova o senso comum (COMPAGNON, 2008, CULLER, 1999) e portanto reformula preconceitos, não somente sobre raça, credo e civilidades, mas dá voz à escritores que tenham a necessidade de ser ouvidos e, num continente tão diverso e multicultural, repleto de dialetos distribuídos em países como Angola, Senegal, Argélia, Guiné-Bissau e Cabo verde, a língua portuguesa do dominador nada ético é, como propõe Couto, “um valioso troféu de guerra”: “A minha língua portuguesa é a pátria que estou inventando para mim (COUTO, 2005,p.13) – uma língua portuguesa subvertida, estranha ao falante/leitor do português padrão de Portugal.

É uma língua que se utiliza das marcas e expressões dos dialetos locais – incluindo assim a grande variedade de dialetos – mas invertendo a invasão pela língua, alterada e distorcida do que se encontra na norma culta do português padrão. Por isso que o autor se refere à língua portuguesa como um troféu. Ele contesta todos os estereótipos ligados aos africanos, ao “negro”, ao “coitado”. Segundo ele, há a necessidade de conhecer uma África plural, afinal, “o que fez a espécie humana sobreviver não foi apenas a inteligência, mas nossa capacidade de produzir diversidade. Essa diversidade está sendo negada nos dias de hoje por um sistema que escolhe apenas por razões de lucro e facilidade de sucesso. Os africanos voltaram a ser “os outros”, os que vendem pouco e os que compram ainda menos. Os autores africanos que não escrevem em inglês e em especial os que escrevem em língua portuguesa moram na periferia da periferia lá onde a palavra tem de lutar para não ser silêncio.

Nesta mesma esteira, dentro da Literatura brasileira, a necessidade de não ficar em silêncio encontrou em Carolina de Jesus alguém que precisava escrever sobre sua vida. Adorava ler e escreveu “Quarto de despejo” entre 1955 e 1960. Até encontrar Audálio Dantas, ela tentou, conforme ela mesma revela, publicar várias vezes os seus livros sem sucesso. E fez o registro dessas tentativas em seu livro: em 16 de junho de 1958 ela afirma sobre a vontade de escrever e tornar seus escritos conhecidos: “[...] Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me: É pena você ser preta” (JESUS, 2020, p. 63-64). Mas quando aconteceu, foi um sucesso inesperado não somente no Brasil como no exterior, conforme atesta Otto Lara Resende:

Carolina desabrochou uma glória internacional; traduzida para treze línguas, ou mais, era lá fora uma notícia do nosso povo; seu Quarto de despejo ampliou-se, hospedou um país crivado de distâncias e contradições[...] tinha essa mistura de raiva e ternura que leva à vã tentativa de cuspir o que bloqueia a garganta e ameaça matar por asfixia, se não for dito.

O sucesso de *Quarto de Despejo* rendeu outros três livros de Carolina publicados entre 1961 e 1963: *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços de Fome* (1963) e *Provérbios* (1963) em território nacional. O nomeado *Diário de Bitita* foi publicado postumamente no ano de 1982, primeiramente na França publicação póstuma também oriunda de manuscritos em poder da autora, foi editado primeiramente em Paris, com o título *Journal de Bitita*, que teria recebido, a princípio, o título de *Um Brasil para brasileiros*.

Em 1997, o pesquisador José Carlos Sebe Bom Meihy, autor do volume crítico *Cinderela negra*, em que discute a vida e a obra da autora, reuniu e trouxe a público um conjunto de poemas inéditos com o título de *Antologia pessoal*. Todavia, nenhuma destas obras conseguiu repetir o sucesso de público que *Quarto de despejo* obteve. De acordo com Carlos Vogt (1983), Carolina Maria de Jesus teria ainda deixado inéditos dois romances: *Felizarda* e *Os escravos*. Mas há outros, há exemplo de *Dr. Sílvio*, além de contos, peças de teatro, letras de música, e escritos esparsos, cujos originais fotocopiados encontram-se já digitalizados e disponíveis para pesquisa no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, fruto de doação do pesquisador José Carlos Sebe Bom Meihy.

A falta de adequação à norma culta não é um problema nos diários de Carolina, pois sua fluência enquanto escritora apoia-se muito nos eventos ocorridos principalmente na favela e também fora dela. São pessoas que estão o tempo inteiro enchendo a favela de vida – ou de brigas – confusões, observações que ela faz de pessoas que casam, descasam, de brigas entre bêbados, por uma dívida não paga e ainda roubos, implicâncias de vizinhos com seus filhos, gritaria, telefonemas para a patrulha. A autora associa às suas duas paixões a solidão em que vive. Seu Manuel, comerciante do lugar e um dos pretendentes da autora, vive a procurá-la e a informá-la do desejo que possui de a ela se unir. No dia 02 de junho de 1958, encontramos no diário a seguinte reflexão:

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, o homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal (JESUS, 2020, p. 44)

Em 12 de junho, ela afirma acordar para escrever, o que se repete ao longo de sua escrita: a necessidade de escrever, e de se imaginar para além da sacrificada vida cotidiana que enfrenta:

Eu deixei o leito às 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. [...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. (JESUS, 2020, p. 59-60)

Em perspectiva comparada, temos as convergências entre o único trabalho de Noémia de Sousa e de Carolina de Jesus. Tanto em Noémia de Sousa como em Carolina de Jesus, o termo “nós” aparece constantemente, o que nos orienta que ao tocarem na questão do racismo, da escravidão, das dificuldades pelas quais passaram, elas constantemente estendem essa noção à sociedade, aos irmãos – sejam ou africanos ou brasileiros – de todos esses processos predatórios à uma sociedade sã e mais igualitária. O “nós” de Noémia e Carolina substituem a noção de “eu” egocêntrica do europeu, que sempre se impôs pela força a territórios da conquista. Essa ideia de reação enquanto “nós”, povos plurais – e aqui pode caber aos africanos e brasileiros – é a reação que Appya (2012) apontou enquanto afirmação que não lida somente com o egocentrismo ou superioridade de raças e condições.

Alguns posicionamentos de Noémia e Carolina aproximam-se particularmente em três pontos: as noções sobre a escravidão que não se limita à questão racial, mas também da fome que esmaga os muito

pobres; a questão racial em que as escritoras igual brancos e negros, atribuem essa igualdade à Natureza que não faz seleção de ninguém, e a arte como catarse: é na música que Noémia pede que não retirem de seu povo, como o canto diário de Carolina pela manhã, e a escrita de ambas que as libertam da desolação e da dor.

A ESCRAVIDÃO QUE VEM PELO APRISIONAMENTO E PELA FOME

Sobre a escravidão, os poemas de Noémia de Sousa remetem muito à opressão ocorrida desde a chegada dos invasores à África, e explora o sentimento que cada africano sentiu, como se vê no Poema *Nossa Voz*, dedicado a outro poeta de luta pela libertação do país: José Craveirinha:

Poema Nossa Voz

Nossa voz ergueu –se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento [...]
(SOUZA, 2016, p. 26)

O processo de construção do poema, em que palavras do dialeto africano aparecem misturados ao português, confere identidade ao poema e mostra o ardor de sua escrita: “nossa voz ardente como o sol das malangas”, “nossa voz lança de Maguiguana”, voz ardente, cuja necessidade de sair e de encontrar quem a ouça é um processo escancarado, cortante como as lanças de Maguiguana.

O “nós” de Carolina assume a feição da pobreza na favela, de exclusão de um sistema cruel de má partição entre os cidadãos do país. Ela registra em seus diários a noção de serem como “corvos” – aqueles que podem vislumbrar o que está por vir – a repetição de um sistema insistentemente falido a favor de uns poucos – e a necessidade de estar no presente das ruas, catando papel sob sol e chuva para sustento de sua família, alcançando o futuro e o passado, o corvo simboliza a luta de todos os dias, sempre da mesma maneira, sempre na mesma pobreza, sempre com fome, sempre cansada e preocupada. Ela faz uma oposição ao arco-íris e a fuga que ele fazia dela quando tentava alcançá-lo, em sonho. Os corvos, pretos, são oposição a esse colorido arco-íris que Carolina nunca alcançava. Em 7 de junho de 1958, ela escreve:

Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-íris estava sempre distanciando. Igual os políticos distante do povo. Eu cançava e sentava. Depois começava a chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. Eu voltava e dizia para a mamãe:

- O arco-íris foge de mim.

[...] Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginal. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos” (JESUS, 2020, p. 55-56)

A QUESTÃO RACIAL TEM SUA RESPOSTA NA NATUREZA, QUE IGUALA TODOS

Quanto à abordagem que fazem sobre a questão racial, tanto em Noémia de Sousa quanto em Carolina aproximam “brancos e negros” a partir de uma noção conjunta de igualdade entre as raças. Utilizando da linguagem poética, Noémia usa a imagem da lua para identificar-se com uma “irmãzinha meiga que nos cubra” (SOUZA, 2016, p. 28). Novamente, o eu poemático usa de apelo logo ao começo do poema : “

não, não nos digam que a lua não é nossa irmã”, aquela que pode abafar os gritos revoltados dos que estão querendo seu calor. E a autora joga com a noção de branco, da lua ser “luminosamente branca”, “ seu largo rosto de leite”, “ sendo tão branca a lua nossa irmã” para demonstrar que os “tão negros “ estão longes dessa lua “tão completamente cristã” (a religião dos brancos) e os esqueça, desolados na escuridão. Então, se são iguais, por que ser somente branca e excluir o negro, se a religião cristã pregaria exatamente o exemplo de Cristo de candura e amor?:

Nossa Irmã a Lua

Sim. Nós cantamos amorosamente

a lua amiga que é nossa irmã.

-Embora uns digam que não,
nós o sentimos, fundo, no coração...

(que bem vemos

que no seu largo rosto de leite há sorrisos brandos de doçura
para nós, seus irmãos...)

Só não compreendemos

como é que , sendo tão branca a lua nossa irmã,

Nos possa ser tão completamente cristã,

se nós somos tão negros, tão negros,

como a noite mais solitária e mais desoladamente escura...

(SOUZA, 2016, p. 28-29)

Na mesma linha de pensamento, Carolina de Jesus escreve em 16 de junho de 1958 entre a rejeição e a defesa de sua pele e seus cabelos, ela aborda a noção de ser “negro e branco” como iguais, visto que ambos têm as mesmas necessidades e atitudes, não havendo um melhor do que o outro. E, assim como Noémia, atribui à Natureza a ideia de que não há distinção. Se há, é pelas falhas mentes dos homens:

- É pena você ser preta .

Esquecendo eles que eu adoro minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta .

[...] Um dia, um branco disse-me:

- Se os pretos tivessem chegado ao mundo depois dos brancos, aí os brancos podiam protestar com razão. Mas, nem o branco nem o preto conhecem sua origem.

O branco que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém (JESUS, 2020, p. 64).

A ARTE COMO CATARSE PELA MÚSICA E PELA ESCRITA

As duas escritoras não esquecem que têm na arte um bom consolo de suas dores. Em *Súplica*, Noémia de Sousa pede em seu eu poético que qualquer coisa seja tirada de seu povo. Em *Súplica*, o pedido de Noémia de Sousa é ela música, que não seja retirada de seu povo, porque através dela, se recobra o que lhes foi retirado. Em 4 de setembro de 1949 ela escreveu:

Súplica

Tirem-nos tudo,
mas deixem-nos a música!
[...]
E tudo será novamente nosso,
ainda que cadeias nos pés
E azorrague no dorso...
E o nosso queixume
Será uma libertação
Derramada em nosso canto!
-Por isso pedimos,
De joelhos pedimos:
Tirem-nos tudo...
Mas não nos tirem a vida,
Não nos levem a música!
(SOUZA, 2016, p. 30-31)

E o clamor pela presença da música em suas vidas diante do sofrimento é o reestabelecimento do sonho, e da possibilidade de sentir – um momento de catarse pela arte música que se torna como diz o

próprio eu poemático de Noémia, “libertador” cujo polissíndeto mostra que apesar de tantos fardos que se somam, a música é sua antítese:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos textos apresentados, vimos correlacionados aspectos culturais, econômicos e políticos, expondo que, se, por um lado, a dominação colonial e as forças sociais preponderantes atuam de tal modo, que obliteram a existência da cultura submissa por meio de estratégias de negação do pertencimento social, por outro, não se pode duvidar que a noção de política das autoras é traço marcante de suas expressões. Em Noémia de Sousa, o uso da voz passiva ocorre porque o povo africano é submetido à invasão e desrespeito em casa, é um processo de fora para dentro, por isso o apelo é sempre “não nos deixem [...] não façam, não nos tirem a dignidade ainda que esta venha pela voz da arte e “Nossa voz”, escrito em 06/08/1949, é um exemplo.

Carolina de Jesus também demonstra em seus diários a relação com a arte a partir da lembrança de Casimiro de Abreu (19 de maio de 1958): “ Toquei o carrinho e fui buscar mais papéis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casimiro de Abreu, que disse: “Ri, criança. A vida é bela” e também o rádio, com a música e com o canto:”- Eu sou muito alegre. Todas as manhãs eu canto. Sou como as aves, que cantam, apenas ao amanhecer. De manhã eu estou sempre alegre” (JESUS, 2020, p. 31)

Assim, este texto objetivou geral realizar um estudo comparativo entre as obras, tendo como exemplo de confronto alguns poemas da Moçambicana Noémia de Souza e os escritos de Carolina de Jesus, buscando contextualizar historicamente a Literatura marginal, propondo uma discussão sobre o cânone literário brasileiro e a importância da escrita de Carolina de Jesus neste contexto, e, por fim, realizar um diálogo teórico evidenciando a noção de hibridismo destas estéticas literárias. Convém indicar que após a tecitura deste texto, percebeu-se que ainda há muito o que percorrer no sentido de se valorizar a literatura mar-

ginal, como também o preconceito que ainda reina em relação a este universo de discussões, onde neste campo específico se veja de fato a beleza e riqueza destas produções.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.
- APPIAH, Kwame Anthony. *In My Fathers House: Africa in the Philosophy of Culture*: Oxford University Press, USA, 1992.
- CASTRO SOROMENHO. *Ilha do Príncipe*. In: CÉSAR, Amândio. *Presença de S. Tomé e Príncipe na moderna cultura portuguesa*. S. Tomé, 1968 [publicado primeiramente em *O Mundo Português*, vol. 3, nº 30, 1936].
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- COUTO, Mia. *E Se Obama fosse africano?* São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.
- D'AMORIM, Eduardo. *África: essa mãe quase desconhecida / Ilustrações Abelardo da Hora*. São Paulo: FTD, 1997.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020.
- LITERAFRO. Carolina Maria de Jesus. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/58-carolina-maria-de-jesus>. Acesso em 02 Jan 2022.
- MATA, Inocência. A mediação literária da realidade colonial: representações da realidade nas literaturas africanas em português. In *Scripta* V. 20 n. 39 (2016) Realismo e mediações.
- MENDONÇA, Jerônimo. *Jornada de África*, V. 1. New York: Nabu Press, 2013
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom e LEVINE, R M. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994
- SILVA, Ana Paula Rodrigues de. *Introdução às literaturas africanas de língua portuguesa Parte 1*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=umN738Cb2pU> Acesso em 28 Dez 2021.
- _____. *Introdução às literaturas africanas de língua portuguesa – Parte II*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zxtXVCy6ZDU> Acesso em 29 Dez 2021.
- RESENDE, Otto Lara. *Luzes no quarto de despejo*. In: *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2020, p. 187-189.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

A CONDIÇÃO DE EXISTÊNCIA DA MULHER NEGRA SOB A PERSPECTIVA COMPARATIVA EM *PONCIÁ VICÊNCIO* E *BECOS DA MEMÓRIA* DE CONCEIÇÃO EVARISTO

JANAÍNA DOS ANJOS MOURA OLIVEIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DA AMAZÔNIA

JANE DE BRITO FERREIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DA AMAZÔNIA

THAÍS FERNANDES DE AMORIM

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DA AMAZÔNIA

INTRODUÇÃO

A colonização no Brasil e o sistema de escravização deixaram rastros profundos na história da construção da sociedade brasileira. Sob esse viés, a mulher negra, nessa época, ocupava uma posição subalterna no corpo social e ainda hoje, muitas delas, permanecem relegadas a esse lugar subordinado. Logo, a condição de existência dessa mulher na contemporaneidade, é uma forma de mostrar para a sociedade que se no passado ela não tinha voz ou era silenciada, hoje se pode afirmar que ela está construindo o seu espaço e a sua vez na sociedade, tornando-se visível.

Desse modo, entende-se que estudar sobre a pessoa negra envolve conhecer a história do mundo e, principalmente, do Brasil que, assim como outros países, é fruto da escravização dessas pessoas. Logo, reconhecer as problemáticas tratadas por meio da ficção faz parte do processo de conhecimento do cenário histórico, social, cultural, político e econômico do Brasil. Além disso, por meio desta pesquisa, foi possível entender o processo de luta e resistência da mulher negra na

sociedade brasileira. Nesse sentido, este trabalho utilizou como base teórica, os estudos de González (2020), Carneiro (2019), Saffioti e Almeida (1995), Chauí (2021) e Souza (2020).

Assim, o presente artigo científico originou-se do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal Rural da Amazônia — UFRA, no curso de Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa. A monografia pode ser encontrada na Biblioteca Digital de Trabalhos Acadêmicos da instituição. Dessa forma, o estudo teve como objetivo analisar a condição de existência da mulher negra apresentada nas narrativas *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006), além de demonstrar de que forma a violência social e a violência doméstica contra a mulher negra na sociedade brasileira são refletidas nessas obras por meio da perspectiva comparativa, apontando o papel da literatura de autoria feminina como meio para dar visibilidade às temáticas relacionadas às mulheres.

À vista disso, a pesquisa científica utilizou o método comparativo, uma vez que ao comparar duas narrativas contemporâneas e analisar como a situação da mulher negra é refletida na ficção, significa acompanhar a trajetória histórica e social da questão de gênero, mas, sobretudo, da questão racial da mulher. Segundo Guyard (1994, p. 97) “O comparatista se encontra nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, e acompanha as mudanças de temas, de ideias, de livros ou de sentimentos entre duas ou mais literaturas”. Sendo assim, foi possível, por meio desse método, identificar e analisar os elementos recorrentes de violência social e doméstica contra a mulher negra.

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA E O MOVIMENTO FEMINISTA NEGRO NO BRASIL

Nesta seção, objetivamos apontar as marcas da literatura de autoria feminina até então ignoradas pela história literária centrada no logocentrismo e no falocentrismo, além de destacar a importância do

movimento feminista negro como forma de luta, resistência e meio para dar visibilidade à causa feminina negra e, conseqüentemente, às suas produções literárias.

Consoante o pensamento de Duarte (2003) a mudança de mentalidade evidenciada pelo feminismo teve alguns momentos de maior visibilidade nas décadas de 1830, 1870, 1920 e 1970, pois foram os períodos em que o movimento de mulheres em busca de mudanças em relação a sua própria condição de existência teria obtido destaque.

Apesar das várias tentativas para alcançar visibilidade literária, foi somente entre os anos de 1970 e 1980 que as publicações de autoria feminina passaram a ser reconhecidas nacionalmente. Entre essas mulheres podemos destacar: Rachel de Queiroz, Cecília Meireles e Clarice Lispector, autoras que geram influências para a literatura da mulher no Brasil nas próximas gerações. No entanto, quando se fala de literatura de autoria feminina negra, esse lugar muda de posição, uma vez que a representação de autoria feminina negra é grandemente cerceada.

Nesse contexto, as mulheres negras feministas e participantes do Movimento Negro no Brasil instituíram uma luta em busca do reconhecimento de suas especificidades. Isso gerou conflitos e rupturas introduzidos por uma nova forma de pensar antes silenciadas em determinados discursos racistas e sexistas, produzindo formas de opressão interna desses movimentos. Assim, em 1970 emerge o Movimento de Mulheres Negras — MMN, formado por um grupo heterogêneo, que enquanto ação coletiva participa socialmente e politicamente na sociedade contemporânea contra essas desigualdades (Rodrigues, 2006).

No entanto, é com o Movimento Negro Unificado — MNU em 1978, que a presença da mulher negra passa a ser de fundamental importância em relação a conscientização política, conquistando o direito de discutir as suas especificidades (entre as mulheres a questão racial e entre os negros as diferenças entre homens e mulheres, o sexismo).

De acordo com Carneiro (2019, p. 122) “gênero, raça/etnia, orientação sexual, religião e classe social são algumas das variáveis que se impõem contemporaneamente, conformando novos sujeitos políticos [...]”. Observa-se que a partir desse olhar, é visibilizada uma concepção feminista negra, agora vista como protagonistas que além da luta contra a desigualdade de gênero, discutem o tema racismo como prioridade.

É nesse ambiente que escritoras como Maria Firmina dos Reis, Sueli Carneiro, Miriam Alves, Conceição Evaristo e muitas outras, vem rompendo com estigmas de silenciamento, por meio de uma escrita que denuncia abusos, violência social e violência doméstica e, principalmente, as violências causadas pelo racismo. A escrita é a principal voz das escritoras, tornando-as sujeitos de sua própria história, desafiando assim todos os entraves para divulgação de seus textos e para destacarem-se no cenário literário.

VIOLÊNCIA SOCIAL E DOMÉSTICA: UMA ANÁLISE COMPARADA

Nesta seção nos propusemos analisar os trechos das narrativas *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006), organizadas por meio de quadros comparativos. Primeiramente analisaremos fragmentos das narrativas que apresentam indícios de violência social e, em seguida, fragmentos que se relacionam à violência doméstica.

VIOLÊNCIA SOCIAL

Para entender a análise a seguir, utilizamos o conceito de violência abordado por Chauí (2021). Sua fala expressa que os atos de violência são cometidos a partir do momento em que os seres humanos são tratados como coisas ou como meros objetos de uso e desuso e não como seres dotados de subjetividade, sensibilidade e racionalidade.

Quadro 1 - Trechos de *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006)

Ela mesma havia chegado à cidade com o coração crente em sucesso e eis no que deu. Um barraco no morro. Um ir e vir para a casa das patroas. Um sobras de roupa e de alimento para compensar um salário que não bastava. (Evaristo, 2017a, p. 70)	Maria-Velha e Joana encontraram no fogão, no tanque e nas casas de patroas modos de sobrevivência. (Evaristo, 2017b, p. 143)

Fonte: Evaristo (2017a; 2017b).

Os fragmentos acima apontam para a discussão sobre as relações comerciais de trabalho. Sob esse viés, conforme enuncia Gonzalez (2020), para entender sobre a juventude negra e sobre as questões que permeiam o desemprego e o subemprego, é necessário considerar que a presença de um capitalismo financeiro-monopolista é um dos principais fatores que resultam na acumulação de capital por um determinado grupo da sociedade, gerando uma eterna luta de classes entre o oprimido e o opressor.

Nesse sentido, Ponciá, ao chegar à cidade grande, sem ter para onde ir ou com o que trabalhar, viu no trabalho doméstico uma esperança para conseguir o seu próprio dinheiro de forma honesta. Logo começou a trabalhar na casa de uma senhora da alta sociedade. A função parecia-lhe boa até ela constatar que o dinheiro ganho não era o suficiente para suprir suas necessidades básicas. Já as personagens Maria-Velha e Joana viviam na cidade, porém, moravam na favela e deslocavam-se até o grande centro para trabalhar. Lélia Gonzalez, ao falar sobre a juventude negra, comenta:

Por conseguinte, não é por coincidência que a maioria quase absoluta da população negra brasileira faz parte da massa marginal crescente: desemprego aberto, ocupações “refúgio” em serviços puros, trabalho ocasional, ocupação intermitente e trabalho por temporada etc. Ora, tudo isso implica baixíssimas condições de vida em termos de habitação, saúde, educação etc. (Gonzalez, 2020, p. 46).

Nessa conjuntura, a mulher negra ocupa um espaço de trabalho precarizado, fator esse que configura a existência da violência social. Consoante o que diz Gonzalez (2020, p. 46) “O privilégio racial é uma característica marcante da sociedade brasileira, uma vez que o grupo branco é o grande beneficiário da exploração, especialmente da população negra.” Assim, observa-se que tanto em *Ponciá*, quanto em *Becos*, há a recorrência do termo “casa das patroas”, referindo-se ao lugar em que as mulheres negras trabalhavam para conseguir seu sustento. Nas duas circunstâncias, esse ofício era a única saída para conseguir uma fonte de renda, que servia apenas para ajudá-las a sobreviver. Sobre esse assunto, Lélia Gonzalez ressalta:

Quando se trata de competir no preenchimento de posições que implicam recompensas materiais ou simbólicas, mesmo que os negros possuam a mesma capacitação, os resultados são sempre favoráveis aos competidores brancos. E isso ocorre em todos os níveis dos diferentes segmentos sociais. O que existe no Brasil, efetivamente, é uma divisão racial do trabalho (Gonzalez, 2020, p. 46).

No Brasil, os cargos considerados de maior prestígio são, em sua maioria, ocupados por pessoas brancas, quase sempre homens; enquanto aos negros, em particular as mulheres, ocupam cargos considerados de menor importância e que, mesmo exigindo um esforço enorme de quem trabalha, a remuneração não corresponde a proporção do serviço. Essa forma de configuração de sociedade é uma das consequências do sistema capitalista. Jessé Souza confirma isso ao dizer que:

A estrutura social no Brasil caracteriza-se por possuir um amplo conjunto de posições de classe destituídas. O desenvolvimento capitalista cria e reproduz processos de destituição tanto dentro como fora do âmbito do trabalho assalariado. Parte dessa dinâmica manifesta-se igualmente através de uma forte tendência de exclusão ou desconexão do sistema social de produção (Souza, 2020, p. 485).

Como consequência disso, a desigualdade social prevalece e tende a se perpetuar, decorrente de um sistema que visa apenas a acumulação de bens por meio da exploração de uma mão de obra que, para tentar sobreviver, submete-se a subempregos. Gonzalez enfatiza:

Quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectivas quanto à possibilidade de novas alternativas. 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. [...] ela se volta para a prestação de serviços domésticos junto às famílias das classes média e alta da formação social brasileira. Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” que lhe seriam peculiares (Gonzalez, 2020, p. 58).

Esses fatores implicam diretamente no pleno desenvolvimento de outras áreas da vida dessas mulheres, pois, sem capital suficiente, elas ficam impossibilitadas de alcançar os direitos sociais. A condição de existência da mulher negra, na conjuntura apresentada nos trechos em questão das duas narrativas aponta para uma posição segregada, em que há a predominância do racismo, da violência e da desigualdade.

Ademais, a ideia presente nos trechos supracitados, nos mostra como a mulher negra, em muitos casos, é vista como mero objeto. Sobre esse assunto, Chauí (2021, p. 43) se pronuncia: “O outro jamais é reconhecido como sujeito, tanto no sentido ético quanto no sentido político, jamais é reconhecido como subjetividade nem como alteridade e muito menos como cidadão”. Esse fragmento da autora claramente pode ser aplicado às mulheres negras em razão da distinção de tratamento que lhe é oferecido na sociedade devido aos fatores raciais.

A mulher negra, desde o período colonial, é vista apenas como aquela que serve. Serve a todos, menos a si mesma e a sua família. Sua subjetividade é ignorada e esquecida pelos padrões e pelas demais pessoas da sociedade. Ignora-se que ela, assim como qualquer outro ser

humano, também é digna de ter acesso aos direitos expressos fundamentais. Portanto, os trechos analisados de *Ponciá* e *Becos*, apresentam elementos recorrentes de violência social. Esses elementos desencadeiam uma série de problemáticas que afetam a vida da mulher negra e de seus familiares, ferem a sua dignidade e violam os seus direitos.

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA

Para a análise da violência doméstica, utilizamos a definição preconizada no artigo 129 do Código Penal e da Lei Maria da Penha, nº 11.340, de 7 agosto de 2006. É a partir dessa conjuntura que a análise apresentada a seguir visou demonstrar de que forma a violência doméstica na sociedade brasileira está refletida nas narrativas de Conceição Evaristo.

Quadro 2 - Trechos de *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006)

Houve época em que ele bateu, esbofetou, gritou... Às vezes ela levantava e ia arrumar a comida, outras vezes, não. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue a escorrer pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado [...]. E desde esse dia, em que o homem lhe batera violentamente, ela se tornou quase muda. (Evaristo, 2017a, p. 82)	Quem sofria nas mãos dele era sua mulher e sua filha Fuizinha. Vivia espancando as duas, espancava por tudo e por nada. Os vizinhos mais próximos acordavam altas horas da noite com o grito das duas. Era mau o Fuinha. Diz que ele tirava a roupa das duas e batia até sangrar. Se elas choravam baixinho, batia até que elas gritassem e depois batia até que elas calassem. (Evaristo, 2017b, p. 78)

Fonte: Evaristo (2017a; 2017b).

A ideia presente nas passagens das narrativas acima, apontam para um problema estrutural e sistêmico. Para entender tal questão, é necessário resgatar o conceito de gênero e de violência. Para isso, o estudo se pautou, principalmente, nas noções apresentadas por Saffioti e Almeida (1995) e Barreira e Adorno (2010).

Posto essas considerações, pode-se dizer que existe então a definição de gênero como sexo biológico e, a partir disso, há a construção de papéis sociais atribuídos ao homem e a mulher. O homem é visto como o provedor e detentor de poder, dureza e brutalidade, enquanto a mulher é colocada em posição de submissão e dependência. Sendo assim, tendo em vista que as relações de gênero estabelecidas na sociedade sempre determinaram uma hierarquia de dominação do homem sobre a mulher, se estabelecem as relações de poder. Torna-se necessário então entender como o conceito de gênero influencia nas relações sociais.

Desse modo, a ideia de gênero evidencia que a concepção construída historicamente dos papéis do homem e da mulher funciona como norteador de como essas relações se comportam e são estabelecidas na sociedade. Logo, observa-se que nos trechos acima de *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória*, há um elemento recorrente: a banalização da violência. Os homens das narrativas maltratam suas mulheres pelo simples prazer de maltratá-las. Sobre isso, Saffioti e Almeida certificam:

Socialmente construído, o gênero corporifica a sexualidade (não o inverso), que é exercida como uma forma de poder. Logo, as relações de gênero são atravessadas pelo poder. Homens e mulheres são classificados pelo gênero e separados em duas categorias: uma dominante, outra dominada, obedecendo aos requisitos impostos pela heterossexualidade (Saffioti; Almeida, 1995, p. 23).

Em *Ponciá Vicêncio*, a impetuosa naturalização da violência é notada nas atitudes dos personagens, de um lado, não há nenhum tipo de reação da parte de Ponciá para conter os atos violentos, do outro, o companheiro procede de forma violenta e só cai em si depois de ver o estado em que deixou sua mulher. Já em *Becos da Memória*, as personagens — mãe e filha — eram agredidas fisicamente pelo homem da casa, os vizinhos escutavam e sabiam o que estava acontecendo, mas nada faziam a respeito. Diante disso, os atos de violência, de acordo com César Barreira e Sérgio Adorno, se configuram da seguinte forma:

Tudo indica, portanto, a partir da análise de cenários distintos, porém interconectados, que fatos dessa natureza não são episódicos, ocasionais ou conjunturais. Todas as suas características — *modus operandi*, dinâmica, relações entre agressores, vítimas e autoridades etc. — apontam para conclusão inversa: trata-se de fatos rotineiros, cotidianos, com larga aceitação entre diferentes grupos da sociedade. Parece haver uma inclinação ou disposição da sociedade para reconhecer-los como “normais”, como se fossem meios naturais de resolução de conflitos, seja nas relações entre classes sociais seja nas relações intersubjetivas (Barreira; Adorno, 2010, p. 321).

Ademais, como consequência da violência que ocorre nas relações intrafamiliares, em *Becos da Memória* há ainda a violência contra a criança, uma vez que a personagem Fuizinha também é vítima de abusos físicos cometidos pelo próprio pai. Saffioti e Almeida (1995), ao tratarem sobre esse assunto, destacam que no ambiente público, o homem sempre é o mais propenso a cometer atos violentos contra os seus, logo, no espaço privado, tal conduta tende a se fortalecer em virtude de sua posição de autoridade e domínio dentro da família. Por conseguinte, as autoras destacam:

Com efeito, o domicílio constitui um lugar extremamente violento para mulheres e crianças de ambos os sexos, especialmente as meninas. Desta sorte, as quatro paredes de uma casa guardam os segredos de sevícias, humilhações e atos libidinosos/estupros graças à posição subalterna da mulher e da criança face ao homem e da ampla legitimação social desta supremacia masculina (Saffioti; Almeida, 1995, p. 33).

O fato de a violência doméstica ser um ato legitimado e perpetuado socialmente, comprova como ela se banalizou, podendo ser notada de forma recorrente nas duas narrativas. Em *Ponciá Vicêncio*, por meio da falta de reação da personagem diante aos atos sofridos, e em *Becos da Memória* no modo como os vizinhos não reagem à forma como as duas figuras femininas são tratadas pelo homem da casa. A violência doméstica, nesse contexto, é vista apenas como uma forma de resolução de conflitos interpessoais, o qual não cabe ao outro — exterior à situação — interferir.

Ressalta-se também que a violência de gênero e doméstica são fenômenos que não se restringem a classes sociais, a raça ou etnia, uma vez que, independentemente da cor, as mulheres sofrem apenas por serem mulheres, todavia, no caso das mulheres negras, essa violência se intensifica ainda mais. De acordo com dados do Atlas da Violência de 2021:

Em 2019, 66% das mulheres assassinadas no Brasil eram negras. Em termos relativos, enquanto a taxa de homicídios de mulheres não negras foi de 2,5, a mesma taxa para as mulheres negras foi de 4,1. Isso quer dizer que o risco relativo de uma mulher negra ser vítima de homicídio é 1,7 vezes maior do que o de uma mulher não negra, ou seja, para cada mulher não negra morta, morrem 1,7 mulheres negras (2021, p. 38).

Por meio dos dados acima, é possível verificar como a violência no Brasil contra as mulheres negras é semelhante ao que se reflete nas narrativas de Conceição Evaristo. A violência inicia dentro de casa, podendo intercorrer em homicídio. Assim, a partir do exposto, infere-se então que a reprodução da violência doméstica advém da junção de um sistema patriarcal — historicamente estabelecido — e machista, isto é, reprodutor das práticas opressoras consolidadas pelo patriarcalismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, conclui-se que a forma como a violência social é refletida na narrativa, evidencia a anulação de toda a existência da mulher negra, isso porque, uma vez que ela não é reconhecida como um ser dotado de subjetividade e sensibilidade e, sobretudo, como um ser dotado de direitos, sua vida se torna uma eterna luta pela sobrevivência. A mulher negra acaba por não usufruir dos mesmos direitos, prazeres e privilégios que uma mulher não negra. Ela apenas sobrevive — da maneira mais humilhante possível — ao invés de viver.

A violência então não é apenas circunstancial, mas percorre toda a sua vida e se reflete em seu domicílio, desencadeando o que chamamos de violência doméstica. A imposição hierárquica de gênero coloca o ho-

mem em uma posição de poder sobre a mulher e muitos se aproveitam disso para maltratá-las e usá-las como quiserem. Dentro das camadas sociais mais carentes, a violência doméstica é vista apenas como uma forma de resolver conflitos. Está tão naturalizada, legitimada e perpetuada que essas ações violentas não costumam gerar consequências graves para o agressor. Do sistema patriarcal surge uma cultura nociva que apenas há pouco tempo está sendo colocada em pauta e contestada.

Portanto, a partir das temáticas abordadas, entende-se que a condição de existência da mulher negra advém da formação de uma sociedade pautada em um capitalismo financeiro-monopolista e, devido a essa estrutura, a ascensão e a melhora da condição de vida é quase inalcançável para a maioria. Por isso, o surgimento de um movimento feminista negro, pois devido ao fator racial, essas mulheres possuem pautas específicas a serem conversadas, analisadas e amenizadas. Dessa forma, conclui-se então que a temática da mulher negra e periférica deve ser colocada em pauta tanto no meio acadêmico quanto fora do ambiente universitário, para que essas discussões alcancem mais pessoas e, para que assim, as pautas sejam visibilizadas, discutidas e melhoradas.

REFERÊNCIAS

- BARREIRA, César; ADORNO, Sérgio. A Violência na Sociedade Brasileira. In: MARTINS, Carlos Benedito; MARTINS, Heloisa Helena T. de Souza. **Horizontes das ciências sociais no Brasil: sociologia**. São Paulo: ANPOCS, 2010. p. 303-374.
- BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006.
- CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Prefácio Conceição Evaristo, Apresentação Djamila Ribeiro. 1º ed. – São Paulo: Pólen Livros, 2019. 296 p.
- CERQUEIRA, Daniel et. al. **Atlas da Violência**. São Paulo: FBSP, 2021.
- CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência** / organização Ericka Marie Itokazu, Luciana Chaui-Berlinck. – 1ª. ed. – Rio de Janeiro: Autêntica, 2021. 320 p.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2017a.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2017b.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos** / organização Flavia Rios, Márcia Lima. – 1ª. ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GUYARD, Marius-François. Objeto e método da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de gênero: Poder e Impotência**. – Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.
- SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. – São Paulo: Editora Contracorrente, 1ª reimpressão, 2020.

DO DIÁRIO DE UMA FAVELADA AO DIÁRIO DE UMA PRISÃO: UMA ANÁLISE LITERÁRIA DE RELATOS DAS DIVERSAS FORMAS DE ENCARCERAMENTO DA MULHER PRETA PERIFÉRICA BRASILEIRA

MARIA LUISA BARBOSA MARTINS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL- UEMS

LEONARDO ALEXANDRE PASSOS NORONHA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL- UIEMS

A FILOSOFIA DO ENCARCERAMENTO

Michel Foucault, ao analisar as relações de poder e as instituições sociais, observou como o poder opera em diferentes níveis da sociedade, como é exercido sobre os corpos e as mentes das pessoas e como molda as relações de poder em instituições como a prisão, a escola e o hospital. Foucault introduziu o conceito de biopoder, que se refere ao poder exercido sobre a vida humana e a administração dos corpos e populações. Ele argumentou que o poder contemporâneo se manifesta não apenas na repressão e na violência, mas também através de práticas de controle, disciplina e normalização. Dessa forma, uma vez que as instituições reproduzem práticas sociais, o racismo, enquanto uso rotineiro, está inserido na ótica da biopolítica de Foucault, uma prática de regulação e administração da vida, exercido sobre o corpo associado as formas tradicionais de poder, controle e obediência, visando punir e restringir os indivíduos para regular, aplicando a coerção em torno dos dispositivos de funcionamento da sociedade. Isso se dá na manipulação social da população negra em relação ao sistema car-

cerário brasileiro, no qual a punição do direito tem por objetivo fazer dos corpos algo dócil e domesticado.

O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. (Foucault, 2009, p. 16).

Portanto, para Foucault, a dominação dos marginalizados tem como objetivo disciplinar seus corpos. A prisão é uma técnica de poder que mantém a ordem social, estabelecendo um controle sobre os detentos. No entanto, a vigilância atual ultrapassa as paredes da prisão, mantendo nossa liberdade vigiada e os olhares constantes sobre as periferias.

Giorgio Agamben, por sua vez, é um filósofo italiano cujo trabalho é influenciado por Foucault, mas também se estende a outras áreas, como a teoria do direito e a filosofia política. Agamben desenvolveu o conceito de “estado de exceção”, no qual ele argumenta que o poder soberano tende a suspender as leis e as garantias constitucionais em momentos de crise, permitindo assim a ampliação do controle e a violação dos direitos individuais. Ele também explorou o conceito de “vida nua”, que se refere à vida despojada de direitos e proteção legal, submetida ao poder soberano e ao biopoder estatal. Assim como Foucault, Agamben acreditava que os dispositivos sociais têm o objetivo de controlar a manter a ordem a partir dos interesses das elites, como garantia do status quo. Se o estado de exceção é um ponto de desequilíbrio entre o político e o jurídico, como afirma Agamben, essa terra de ninguém é, na verdade, o campo de ação da polícia, o lugar-tempo no qual não existe regras e a morte é o destino daqueles que nasceram com a pele escura.

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas

também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. (Agamben, 2003, p. 13).

Uma área de convergência entre Foucault e Agamben é a crítica à normalização e ao controle dos corpos e da vida pela governamentalidade moderna. Ambos destacam o papel do poder na gestão e regulamentação dos corpos individuais e das populações como parte do exercício do poder político. Ambos também criticam a maneira como as instituições sociais e políticas produzem e reproduzem relações de poder assimétricas e formas de subjetividade. Ou seja, a instituição jurídica do Estado tem um papel primordial para a reprodução de práticas racistas que são normalizadas a partir das estruturas sociais, afetando diretamente mulheres negras e periféricas com o aprisionamento e a criminalização seletiva. Os estigmas e esterótipos fazem da violência um ato cotidiano e da desigualdade a regra em todos os ambientes e etapas do sistema judicial, passando primeiramente pelas abordagens policiais.

As relações preconceituosas associadas ao racismo estrutural contribuem para a normalização como conformidade de um padrão de disparidades. Nessa perspectiva, normalidade é entendida como a adequação ou conformidade a um determinado padrão preestabelecido. Esses padrões podem ser culturais, sociais, morais, naturais, etc. Assim, a normalização do racismo contribui para excluir ou marginalizar grupos minoritários.

As mulheres negras são alvo de uma série de fatores interseccionais que aumentam sua vulnerabilidade ao aprisionamento. Além do racismo, o sexismo e a desigualdade socioeconômica também desempenham papéis significativos. Muitas vezes, essas mulheres enfrentam dificuldades econômicas, falta de acesso a serviços básicos,

educação precária e violência doméstica, fatores que podem contribuir para sua entrada no sistema prisional.

Além disso, a superlotação e as condições precárias das prisões afetam de maneira desproporcional as mulheres negras, exacerbando as desigualdades já existentes. Elas enfrentam dificuldades adicionais no acesso a cuidados de saúde, higiene adequada e proteção contra violência e abuso. É importante reconhecer essa relação entre racismo e encarceramento de mulheres negras como parte do racismo estrutural presente na sociedade brasileira. As dificuldades em enfrentar as desigualdades socioeconômicas e o racismo em todas as suas manifestações, fazem dessa realidade um desafio permanente que perturba e violenta do imaginário à carne dessas mulheres.

Destarte, se as instituições são racistas e tem o papel de manter o controle da população periférica dentro das normas da biopolítica e do biopoder; se o Estado perpetua a prática da exceção para manter a ordem pela força da lei e da opressão policial, o racismo estrutural enraizado desde a escravidão no Brasil apenas confirma aquilo que o país tem por identidade e que rege os usos da população. Daí a importância da análise de Achille Mbembe, ao propor uma análise crítica da história e da condição do povo negro a partir de uma perspectiva pós-colonial e pós-estruturalista. A ideia central é desafiar as noções estabelecidas de razão, humanidade e poder, examinando como o racismo estrutural e o colonialismo moldaram e continuam a influenciar as sociedades contemporâneas. Mbembe argumenta que a razão ocidental, ao longo da história, estabeleceu uma hierarquia entre aqueles considerados humanos plenos e aqueles considerados sub-humanos, marginalizando e desumanizando povos não brancos, especialmente os negros. Ele critica as narrativas eurocêtricas que justificaram a escravidão, a exploração colonial e a opressão racial, questionando os fundamentos filosóficos e históricos dessas ideias. A obra “Crítica da Razão Negra” busca desconstruir as formas de poder e dominação racial que persistem na

sociedade contemporânea, convidando os leitores a refletirem sobre as implicações políticas, culturais e filosóficas do racismo estrutural e a imaginarem novas possibilidades de existência e liberdade para os povos negros e para a humanidade como um todo. Mbembe, então, critica a ignorância ocidental, europeia e branca, repleta de preconceitos que são armas para justificar as invasões e genocídios.

Figura viva da dessemelhança, o termo África remete consequentemente a um mundo à parte, pelo qual não somos responsáveis, com o qual muitos dos nossos contemporâneos sentem dificuldade de se identificar. Mundo oprimido pela dureza, pela violência e pela devastação, a África seria o simulacro de uma força obscura e cega, emparedada num tempo de certa maneira pré-ético e possivelmente pré-político. Algo com que temos dificuldade de experimentar um laço de afinidade. Pois, aos nossos olhos, a vida por lá nunca é uma vida humana propriamente dita. (Mbembe, 2018, p. 97).

A desumanização é típica de estados de exceção, cujo soberano não leva em conta o outro, que é descartado como um objeto desgastado, um “mal necessário”. Para Arendt, o mal pode se manifestar através de ações aparentemente comuns, quando pessoas comuns deixam de questionar e refletir sobre suas ações dentro de sistemas desumanizadores e burocráticos. Assim como Eichmann, no contexto do Holocausto, os indivíduos que representam as instituições do Estado agem de forma burocrática e sem questionar todos os fatores que regem a sociedade, não se trata de uma maldade patológica, mas sim de sujeitos despersonalizados pelo próprio meio, que cumprem seu papel na máquina administrativa sem qualquer crítica reflexiva, ausentando-se de uma moral ou valores próprios, pelo contrário, agindo em torno das práticas normalizadoras que reproduzem o racismo em conformidade com o enraizamento de atos, cegados pela intensa acriticidade.

Pois quando falo da banalidade do mal, falo num nível estritamente factual, apontando um fenômeno que nos encarou de frente no julgamento. Eichmann não era nenhum Iago, nenhum Macbeth, e nada estaria mais distante de sua mente do que a determinação de Ricardo III de se provar

um vilão. A não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação. (Arendt, 1999, p. 310).

Esse sujeito comum, ordinário, é o sujeito da modernidade, alienado, que não é dono de si, mas crê que a liberdade flui em suas veias mais rápida e plena que o próprio sangue. Esse é o indivíduo acrítico produzido na contemporaneidade e pela contemporaneidade. Ao tratar do assunto em *Modernidade e Holocausto* (1998), Zygmunt Bauman aponta que a barbárie é uma ferida da modernidade dita civilizada. A insanidade nos tempos da razão, ou do que deveria ser a razão, demonstra essa contrariedade entre o ideal iluminista e a realidade nua e crua. Da herança da discriminação legal dos sujeitos nos resta traços característicos de uma história que deve ser percebida em longa duração para captar as influências de tomadas de ação séculos atrás.

Modernidade incapaz de suprimir os fatores essencialmente estranhos da irracionalidade, pressões civilizatórias fracassando em subjugar impulsos emocionais violentos, socialização imprópria e portanto incapaz de produzir o necessário volume de motivações morais, pode-se ficar facilmente tentado a buscar a saída óbvia do impasse teórico; proclamar o Holocausto um paradigma da civilização moderna, seu produto natural, normal (quem sabe talvez também comum), sua tendência histórica. (Bauman, 1998, p. 24).

Para Aimé Césaire, em sua obra *Discurso sobre o Colonialismo* (2020), o Holocausto foi o resultado de uma experiência anterior dos europeus na África. Os genocídios no continente africano têm como características os conflitos e atrocidades em torno de questões étnicas, políticas e socioeconômicas, cujo resultado foi a desumanização dos indivíduos, exatamente como no Holocausto. Ao denunciar o colonialismo como uma forma de dominação e exploração, Césaire argumenta que a violência e a brutalidade, associada a alienação denotam as relações de poder que regem o discurso moderno.

Dessa maneira, o racismo e a violência são o curso natural de políticas de Estado, tendo como resultado o extermínio dos indesejados. Assim, a área de convergência entre Arendt e Agamben é a crítica ao totalitarismo e a reflexão sobre as formas contemporâneas de poder político. Ambos analisam como o poder estatal pode exercer controle sobre a vida e a liberdade dos indivíduos, e como isso afeta a esfera pública e as relações sociais. Além disso, eles discutem a noção de estado de exceção e sua importância na configuração do poder soberano.

No entanto, existem diferenças importantes nas abordagens filosóficas de Arendt e Agamben. Arendt enfatiza a importância da ação política e da participação cívica como meios para preservar a liberdade e a democracia. Ela acredita na capacidade dos indivíduos de criar um mundo político plural e compartilhado. Por outro lado, Agamben é mais focado nas estruturas de poder e nas formas de controle que podem ameaçar a vida e a liberdade individual. Ele destaca o estado de exceção e a biopolítica como fenômenos-chave na análise política contemporânea. No entanto, como alguém que ainda confiava nas ideias iluministas, tinha esperança no poder da razão para solucionar as mazelas sociais.

Como em sua obra “O que é política”, Arendt procura resgatar a importância da política como uma atividade fundamental para a vida humana em sociedade e como uma esfera de ação coletiva que permite a liberdade e a realização da condição humana. Arendt argumenta que a política não deve ser reduzida apenas à governança ou ao exercício do poder. Ela enfatiza a dimensão da ação política, que envolve a participação ativa e deliberativa dos indivíduos na esfera pública. Ela argumenta que a política é essencial para a realização da liberdade individual, pois é através da participação política que os indivíduos podem exercer sua capacidade de agir e moldar o mundo comum. Além disso, a política proporciona a oportunidade de igualdade, onde todos têm a possibilidade de ter voz e influência na tomada de decisões coletivas. Dessa maneira, somente a ação e participação política podem mudar o

cenário brasileiro de encarceramento de mulheres negras. A luta contra o racismo estrutural e as injustiças cometidas pelas instituições soma-se a busca por equidade dos movimentos negros.

Consequentemente, o racismo produz o que Mbembe intitula “necropolítica”, uma forma de exercício de poder que não apenas regula a vida, mas também controla e decide sobre a morte de determinados grupos ou populações. A necropolítica envolve a capacidade e a intenção de causar morte e destruição, e opera através de mecanismos políticos, sociais e institucionais. Ela aborda o uso e a instrumentalização da violência letal como meio de controle e governança, que visam aniquilar ou excluir certas vidas consideradas descartáveis, perigosas ou indesejáveis. Uma vez que a necropolítica vai além da simples administração da vida do biopoder, o autor entende que os atos do Estado contra a população marginalizada têm um objetivo específico de opressão.

Arendt localiza suas raízes na experiência demolidora da alteridade e sugere que a política da raça, em última análise, está relacionada com a política da morte. Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, esse velho direito soberano de matar. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é a condição para a aceitabilidade do fazer morrer. (Mbembe, 2018, p.18)

O ENCARCERAMENTO DA MULHER PRETA PERIFÉRICA BRASILEIRA EM RELATOS

Ao relacionar as obras literárias “Quatro de despejo: diário de uma favelada” e “Minha carne: Diário de uma prisão”, conseguimos estabelecer um ponto de intersecção para detalhar os aprisionamentos diversos que as mulheres pretas periféricas estão sujeitas na sociedade brasileira, corroborando com os pensamentos percorridos aqui até então.

A busca pelos pontos de confluência se dá na perspectiva da análise dos diversos modos de encarceramento da mulher preta periférica na sociedade brasileira. Em Carolina Maria de Jesus, encontram-se claramente

traços de um aprisionamento pela pobreza, pelo racismo, pelo analfabetismo, pela marginalização e principalmente pela fome, como exposto abaixo:

13 de maio: 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 expiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz.../ ...Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A vera começou a pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha da Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos. / E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual- a fome! (JESUS, 1992, p. 30,32).

A representação que Carolina trata dentro de seu diário pessoal é uma exposição da realidade vivenciada por milhares de mulheres brasileiras, mulheres que vivem inúmeras formas de aprisionamento social, destinadas a vivência dos subalternizados, onde o encarceramento é, ao mesmo tempo que simbólico, real.

O relato de Preta Ferreira em seu diário apresenta o cárcere físico real: a penitenciária. Ativista por moradia e uma das lideranças do Movimento Sem Teto, Janice Ferreira da Silva foi presa em 2019, e permaneceu em regime de reclusão fechado por mais de 100 dias, apresentando de maneira realista o sistema prisional brasileiro. Além da prisão sólida cercada de muros e grades, ela também relata a prisão social, já trazida por Carolina Maria de Jesus anteriormente, vítima da sociedade racista, machista e elitista brasileira:

CELA 22- PENITENCIÁRIA FEMININA DE SANT'ANA: Nasci na República racista e elitizada, onde posso ser alvo de catorze tiros (como Marielle Franco), e oitenta tiros (como Evaldo Rosa) e ser presa por lutar por direitos constitucionais (como Preta, Sidney, Ednalva, Angélica) / O que temos em comum? A cor da nossa pele, a falta de oportunidade e a escravidão que nos acompanha desde a invasão

portuguesa a essas terras. O racismo virou câncer no Brasil./ ESSES DIAS NO INFERNO: Hoje pela manhã recebi a visita de dois advogados, Beto Vasconcelos e Augusto de Arruda Botelho, e achei que as notícias seriam boas. Só achei. Soube que pagarei durante mais algum tempo por um crime que não cometi. Justiça desgraçada, mentirosa, prende inocente e deixa criminoso do colarinho branco na rua/ Meu único crime foi nascer mulher, preta e pobre num país racista, machista, elitista e seletivo. Não aceitar a injustiça de um desgoverno que age contra pobre. (FERREIRA, 2020, p.39).

O relato de Preta Ferreira ressalta a afirmação de que a escravização da população negra apenas mudou de estrutura, mas ainda continua viva através do racismo estrutural. Os cárceres enfrentados por Carolina Maria de Jesus e Janice Ferreira da Silva convergem e divergem, tendo como ponto de encontro o aprisionamento estrutural na condição de mulher negra e periférica.

Entender que o racismo influencia diretamente as condições de ambas enquanto cidadãs brasileiras mostra que a fome, prisão representada na escrita do “Diário de uma favelada”, e a penitenciária, representada no “Diário de uma prisão”, são situações reproduzidas pelas instituições de caráter racista normalizadas na sociedade brasileira, como afirma Almeida no trecho abaixo:

Em uma sociedade em que o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não tratem de maneira ativa e como um problema a desigualdade racial, irão facilmente reproduzir as práticas racistas já tidas como “normais” em toda sociedade. É o que geralmente acontece nos governos, empresas e escolas em que não há espaços ou mecanismos institucionais para tratar de conflitos raciais e sexuais. Nesse caso, as relações do cotidiano no interior das instituições vão reproduzir as práticas corriqueiras, dentre as quais o racismo, na forma de violência explícita ou de microagressões. (ALMEIDA, 2019, p.48).

A reprodução de um modelo moderno de escravidão é o âmago desse artigo, que faz uma investigação anacrônica nos relatos pessoais das duas obras selecionadas, buscando reafirmar o racismo institucio-

nal ao qual essas mulheres foram submetidas por encontrarem-se nas condições de subalternização impostas pela Estado e pela sociedade para indivíduos que foram objetificados.

A pessoa achar que não existe racismo no Brasil não muda o fato de que, em 2013, negros ganharam 54,7% do salário de brancos, segundo pesquisa do IBGE. Não muda o fato de que o assassinato de jovens negros no Brasil é 2,5 vezes maior que o de jovens brancos, segundo o mapa de violência de 2012. Ou de a maioria da população negra ser pobre por conta do legado da escravidão. De as mulheres negras ainda serem a maioria das empregadas domésticas e estarem na base da pirâmide social. A pessoa achar que machismo não existe não muda o fato de que a cada 5 minutos uma mulher é agredida no Brasil segundo o mesmo Mapa da Violência. São mulheres sendo mortas pelo simples fato de serem mulheres. Ser crítico é uma coisa, desonestidade intelectual é outra, e é absolutamente impossível debater com inverdades. Além de mostrar um claro desrespeito com quem pesquisa, milita e vivencia a opressão na pele. (RIBEIRO, 2017, p.410).

O fato de que essas condições expostas por Ribeiro existem, são reafirmadas quando relatadas a partir de vivências reais, a representação literária desses textos é o intuito desse trabalho. Não há como negar que a fome, a pobreza, o analfabetismo, as periferias, e todas as mazelas sociais são reservadas para a população negra no Brasil, e enquanto mulheres, a situação do machismo estrutural agrava ainda mais suas condições, existindo nessas escritas a representação da classe, da raça e do gênero.

CONCLUSÃO

As profundas injustiças que envolvem a existência e resistência das mulheres negras periféricas brasileiras é afirmada ao longo desse artigo, corroborando com as afirmações dos teóricos utilizados.

Carolina Maria de Jesus aborda em seu relato o “quarto de despejo” no qual são exiladas as mulheres pertencentes a esse mesmo re-

corte de raça e classe no Brasil, reafirmando que existe uma tripla subalternização, e estabelecendo um diálogo com Preta Ferreira, que relata em seu diário as vivências de uma mulher negra encarcerada.

O encarceramento da raça, classe e da penitenciária expõe as desigualdades estruturais da sociedade brasileira, que continua mantendo em cenários de aprisionamento essas mulheres que representam todo um recorte social, que existe e resiste a brutalidade do machismo, do racismo e do capitalismo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CÉSARINE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.
- BATALHA, M.C. O que é uma literatura menor? *Revista Cerrados*, v. 35, 2013, p. 115-134.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. In: Hollanda, Heloísa Buarque (org). *Pensamento feminista - conceitos fundamentais*, Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2019.
- CARNEIRO, Sueli. Gênero, Raça e ascensão social. *Revista Estudos Feministas* n.2, 544-552, 2º semestre, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16472> acesso em: 14 de outubro de 2020.
- DALCASTAGNÉ, Regina, TENNINA. (org.) **Literatura e Periferia**. Porto Alegre, Zouk, 2019. 296 p.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, Cultura e Política**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo: 2017.
- FERREIRA, Preta. **Minha carne: diário de uma prisão**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 edições, 2022.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.
- RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TITUBA PERSONAGEM ESQUECIDA DE UMA HISTÓRIA REAL, RESGATA NA FICÇÃO DE MARYSE CONDÉ

ROUSE KLÉBIA RODRIGUES CÂNDIDO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

Por muito tempo a história foi contada por homens brancos, que relatavam suas verdades dentro de suas perspectivas sociais e religiosas. Para eles não interessava a versão dos colonizados subjugados, uma vez que essa versão dos fatos mudaria o rumo da história.

Como bem descreveu Zizec (2014): “o fato de esconder o passado desse povo foi uma forma de não o conhecer, e assim marginalizá-lo, justificando os atos a ele acometidos como merecedor, mantê-lo a margem da sociedade e da história para segurança do branco privilegiado e civilizado”.

O discurso identitário foi construído como verdadeiro dentro dos dogmas cristãos, impostos pelos brancos a outros grupos como a verdade absoluta e única religião. Nesse discurso, a mulher está relacionada à transgressão sexual como transgressão da fé, pois são atribuídas a manifestação do desejo e instrumento maligno por sua fragilidade de corpo e alma.

Foi nesse contexto, que no ano de 1692, na vila de Salem, colônia puritana, formada por peregrinos ingleses, extremamente, religiosos foi palco de conflitos morais, religiosos e de posses. A rivalidade entre famílias ricas acentuava esses conflitos que vieram a explodir quando a filha e sobrinha de Samuel Parris adoeceram estranhamente e sem uma medicina adequada os líderes religiosos, logo atribuíram ao sobrenatural. Pressionadas, as meninas acusaram Tituba, escravizada pela família, e mais duas mulheres: Sara Good e Sara Osborne de perturbá-las através de feitiços. Crime que, na época, resultava em pena de morte.

Esse fenômeno intrigante levou quatorze mulheres, entre elas uma criança de quatro anos, cinco homens e dois cachorros à força por crime de bruxaria. No entanto, a escravizada Tituba, foi absorvida da pena de morte, porém condenada à prisão, foi esquecida no tempo e na história. Pouco se sabe ou se ver a respeito dessa mulher que escapou da força.

Quatrocentos anos mais tarde, surge a caribenha Maryse Condé, influenciada pela literatura pós colonial, e dá uma história a essa personagem real. Segundo Bonnici (2012), a literatura pós-colonial, pode ser compreendida como toda a produção literária dos povos colonizados pelos europeus, e tem a pretensão de ser diferente da literatura do cânone, que ocupa o centro da literatura europeia, objetivando expor a complexidade de seus costumes e religião.

Nessa perspectiva, através da autora Maryse Condé em seu romance *Eu, tituba Bruxa negra de Salem*, o qual dá voz a Tituba para que sua versão dos fatos seja constada. Tituba mulher negra, escravizada acusada de bruxaria, esquecida pelo tempo e apagada pela história, ressurge no romance de Condé como protagonista de sua própria história. É a história sendo contada a partir da fala da acusada e condenada, e não do ponto de vista do acusador branco, dominador europeu e fanático religioso.

Maryse Condé, mulher também negra e caribenha, ao assumir esse dever de pesquisar e dá uma identidade a essa personagem tão importante, rompe com os discursos hegemônicos da história, como também dá voz ao seu povo rompendo o mito da história única narrada pelas forças imperialistas machistas. Falar sobre seu povo e a violência por ele sofrida, é resgatar sua humanidade, dignidade e costumes que o branco condenou e enterrou por anos de exploração, principalmente das mulheres negras.

Tituba tendo uma história, ganha voz, deixa de ser apenas uma mulher negra, escravizada e bruxa esquecida no tempo, e passa a ocupar um lugar histórico, literário não estigmatizado por sua cor, gênero e classe social. Sua biografia é contada através das palavras de uma outra mulher, que revela os amores, saberes, crenças, e afetos de uma jovem escravizada, porém livre em seus pensamentos e desejos.

Em Salem, lugar tomado pelo fantástico religioso, logo que o fenômeno misterioso que acontecia com a filha e sobrinha de Samuel Parris, reverendo da Aldeia, foi dado como feitiços, as primas acusavam de bruxa foram: Tituba, escravizada pela família, Sara Good, mendiga mal-humorada, uma espécie de ameaça local; e Sara Osborne, velha birrenta que não frequentava a igreja. Essas foram as três primeiras a serem interrogadas e acusadas de práticas de bruxaria, acusação que, na época, levava à pena de morte. Ambas foram julgadas, sendo Sara Good e Sara Osborne condenadas à força.

Tituba, única mulher negra acusada, escapou da força através de sua confissão. No entanto, pouco ou quase nada se sabe a respeito dessa mulher. Diante de um fenômeno que até hoje provoca curiosidades e comoções, espera-se que tal acontecimento esteja bem documentado. Foi a caça às bruxas mais mortífera da história daquele país enquanto colônia. Na Europa, esta prática já havia sido abrandada. Diversos historiadores e pesquisadores de todo o mundo pesquisaram a respeito a fim de compreender o que realmente provocou tanta violência na Vila, no entanto, a personagem real se perdeu no tempo e na história e pouco se tem ou se sabe sobre essa sobrevivente, que sofreu um verdadeiro apagamento histórico.

Diante de um acontecimento que desperta tanto interesse, supõe-se que tal apagamento se deu pelas práticas coloniais, nas quais a mulher, negra e escravizada era apenas um objeto de pertencimento. Sua vida e história não tinham valores, assim como sua versão dos fatos ocorridos não cabiam na história contada pelo branco. Seu apagamento é a afirmação dos fatos descritos pelo homem, branco, europeu colonizador. Mary Daly (1978) apontou que: “parte da literatura sobre este tema foi escrita de um ponto de vista favorável à execução das mulheres”. Assim não cabia a versão da negra escravizada, o que poderia causar a desconfiância dos acontecimentos, contradizendo a arrebatadora versão da posseção de espíritos demoníacos malignos tão citado nos sermões religiosos cristãos daquela época.

Inspirada pelo acontecido e pela falta de interesse de historiadores e pesquisadores, e influenciada pela Crítica pós-colonial, Maryse Condé dá uma história a personagem negra, que foi aos tribunais e escapou do maior feminicídio da história. Tituba é resgata como heroína, recebendo uma história que conta desde seu nascimento a sua morte, resgatando seus valores subjugados e enterrados pelo colonialismo europeu.

Na obra de Maryse Condé *Eu, Tituba bruxa negra de Salem*, Tituba é afro-caribenha, negra, escrava, jovem e carrega com si os conhecimentos ancestrais repassados por sua mãe adotiva Mam Yaya: a cura por ervas e o culto aos antepassados. Ela, apresenta várias divergências com a cultura considerada superior que tem como missão religiosa caçar e combater demônios. Em uma sociedade dotada de valores diferentes dos seus. Tituba experimentou implicações negativas associadas ao preconceito racial, de gênero, raça, religioso e cultural, havendo, dessa forma, a imposição por parte do branco colonizador.

Percebe-se que houve sim uma tentativa de silenciar, calar a cultura, costumes da raça negra, uma vez que incomodavam aos religiosos puritanos que governavam a sociedade de Salem. Dessa forma, a acusação de bruxaria contra Tituba não há apenas interesses religiosos, mas uma opressão relacionada ao sexismo, racismo ligados a perturbação social causada pela presença dessa mulher negra na sociedade de Salem, ferindo os valores puritanos e religiosos, que imperavam na sociedade da época. Sociedade essa sob o poder patriarcal exercido pelo homem branco europeu e cristão.

Tituba, dentro de seus arquétipos tem tudo que era de pouco valor, considerando a raça branca que a subjugava: Mulher, negra, escravizada e praticante do hoodoo, tudo que a lei da época condenava, segundo Russel (Russel, 2019, p.73) a caça às bruxas que foi iniciada no fim da idade média, tinha como principais crenças: cavalgadas noturnas; o pacto com o Diabo; repúdio ao cristianismo; a profanação da eucaristia e do crucifixo; a orgia; o infanticídio; e o canibalismo.

Diante dessas crenças propagadas pela igreja, levando a uma opressão religiosa juntamente com o sentimento de medo causando alvoroço, levou toda a população da pequena Aldeia a interpretar qualquer sinal de não conformidade social e ou religiosa com a prática de bruxaria. Por sua vez, as características dadas a Tituba, por Condé pouco diferem das suas reais: mulher, negra e escravizada, no entanto, a autora adiciona por meio da ficção literária padrões oprimidos pelo patriarcado europeu a fim de resgatar a memória, costumes e identidade não só de Tituba, mas de todo um povo subjugado.

Indiferente a religião dos brancos e praticantes de seus cultos religiosos, Tituba passa a ser vista como a pior das bruxas, pois além de negra, escravizada, cultuava os espíritos de seus antepassados, culto esse, sendo interpretado pelos cristãos como “culto ao Diabo,” o sabá. Passando a ser a principal suspeita de práticas satânicas, sendo o suficiente para ser acusada, presa e julgada. A única negra entre as bruxas de Salem, consegue escapar da força, pois é induzida por Ester, sua companheira de sela, conhecedora do evangelho a confessar, diante da corte, formada por homens brancos, poderosos e opressores seu pacto com o diabo. Tituba confessa e declarar arrependimento diante do jure.

Analisando os dados do ocorrido em Salem, percebe-se que os olhos da sociedade se voltaram para os arquétipos carregados não só por Tituba, mas por outras mulheres que se desviavam dos padrões sociais e religiosos estabelecidos daquela sociedade. Por tanto, comprova-se que a caça às bruxas se tratava de um feminicídio, cassava-se mulheres, uma vez que havia um estereótipo social e religioso que atrelava essas mulheres às bruxas. *O martelo das feiticeiras* declara que: “A mulher perversa é, por natureza, mais propensa a hesitar na sua fé e, conseqüentemente, mais propensa a abjurá-la – fenômeno que confirma a raiz da bruxaria” (KRAMER e SPRENGER, 2021, p.124).

Sob esse viés a violência e perseguição que perpassa pela vida de Tituba são motivadas por razões intencionais de gênero, classe e raça que

levam também ao seu apagamento histórico. Mulheres negras tem sua identidade apagada, sofrendo a condenação social desde seu nascimento, quando ela passa a pertencer ao outro como objeto de trabalho e reprodução. Desse modo, podemos considerar que o desinteresse por essa figura histórica é intencional. Spivak (2010) diz que o sujeito subalterno não possui nenhum espaço, a partir do qual ele possa falar. Tituba é o subalterno, o outro, seu apagamento garante a memória imperialista dos fatos.

Portanto, ao resgatar a vida de Tituba, Condé também resgata o outro, os povos colonizados e seus costumes que foram atribuídos a Tituba como pertencente a essa camada social devastada pelo colonizador. É a história sendo contada a partir do olhar da mulher negra, colonizada, escravizada, rompendo a versão única da história, quebrando as correntes da submissão da escravidão. Representa o grito de um povo calado, amordaçado, grito esse que merece ecoar espalhando o desejo de liberdade e justiça. Esse grito rompe barreiras, de forma que esse povo oprimido não venha mais ser esquecido nem pela história, nem pelo tempo, libertando, assim, gerações e mais gerações, principalmente de mulheres a novas forças, as quais vem sendo formadas a cada geração de uma sociedade que continuam subestimando, julgando e condenando as mulheres e toda uma camada fora dos padrões estabelecidos pela sociedade de valores patriarcais e coloniais.

TITUBA NA ESCRITA DE MARYSE CONDÉ

A escrita feminina, ao longo da história, foi considerada como pequena e de pouco valor. Sempre como coadjuvante, foi descrita através do olhar masculino, sem oportunidade de contar sua versão dos fatos, foram, por séculos, silenciadas. Enquanto que o homem sempre obteve o monopólio dos textos e da escrita, fazendo do seu ponto de vista a verdade dos fatos.

Com os movimentos de classe e a discussão pos-colonialíssimo no século XX, e com diversas formas de expressão a literatura ganha

visão em diversos aspectos, envolvendo tantos outros escritores e principalmente escritoras. Embora sejam consideradas escritas “menores”, mas são essas que surgem da margem e provocam o centro da sociedade exigindo respeito às diferenças. A provocação se torna inevitável quando se escreve sem utilizar um filtro em que se encaixe nos padrões pré-estabelecidos. Ferrante (2021) afirma que: “se a literatura escrita por mulheres quiser ter sua própria escrita da verdade, o trabalho de todas é necessário... nenhuma linha deve se perder ao vento”.

Através dessa declaração Ferrante nos revela a importância de a mulher contar sua própria história, sua verdade. Precisamos da mulher na literatura como personagem e autora. Ainda segundo Ferrante (2021) a união do eu feminino à História muda a História, a História que pendura na forca o “ofício de bruxa”, não podemos mais ser essa história, com a qual encontramos a nossa volta toda bruxa que nos serve para mudá-la.

Quando Condé escreve a história de Tituba, ela se apegue a essas bruxas e muda toda uma História. Falar de uma negra escravizada praticante de hoodoo é inquietar uma sociedade, inserida dentro dos costumes religiosos cristãos pré-estabelecido pelo colonizador. A qual foi ensinada que tudo que advém dos costumes do afrodescendente é vulgar. Ainda mais provocador, quando essa história é contada por uma também afrodescendente. São estigmas sendo destruídos a partir da escrita de uma mulher negra. Fazendo isso, é ver o mundo através de outros olhos, dos olhos que estiveram na forca, descolonizando, assim, o pensamento do patriarcado colonial imposto durante séculos de história por eles narradas.

A par disso, a literatura pós-colonial traz o contra discursos de diversas ordens de resistência do colonizado e suas árdua luta pela autonomia. Condé incorpora a luta da resistência e autonomia, dando voz e vez a personagem real julgada e silenciada pelo poderoso branco colonizador.

Eu, Tituba bruxa negra de Salem é uma narrativa que se apropria de fatos polémicos e verídicos para contar uma versão imaginada dos fatos. Porém o nível de verossimilhança com a realidade é impactante, uma vez que ao pesquisar os relatos dos fatos, não restam dúvida da versão dada por Condé. Nota-se que a autora além de contar pesquisou bastante a trajetória de vida de Tituba, embora haja pouquíssimos registros documentais a respeito dos fatos: os hábitos, conflitos e até presumidas bruxarias praticadas aproximam-se da suposta realidade, para isso, a autora se apegou ao uso da ficção.

Stacy Schiff (2015) pesquisadora dos acontecimentos de Salem relata em seu livro decorrente de pesquisas dos fatos ocorridos, que os poucos registros dos julgamentos, assim como a falta de detalhes dos depoimentos pelos relatores dificultam o entendimento dos acontecimentos, uma vez que diversas acusadas tinham o mesmo nome.

Assim, percebemos que Condé se utilizou de uma vasta pesquisa não só do ocorrido nos julgamentos, mas também da vida e costumes de Salem, assim como também os conflitos socioculturais entre branco, índios e escravizados afrodescendentes. Os saberes da história e a junção com a literatura nos permite reconhecer os elementos ideológicos, históricos e fictícios, estimando um sentido para os julgamentos, uma vez que a imaginação literária ajuda a montar a ordem dos fatos.

Com vasta formação intelectual, Condé justifica que decidiu dá uma história para Tituba Indien uma vez que percebeu que haviam historiadores na instituição onde trabalhava na época, que não conheciam Tituba e nem se interessavam por ela (Pfaff, 1996). Através de seu interesse pelo resgate da história de Tituba, Condé não só beneficia essa personagem esquecida, mas todas as mulheres, principalmente, as negras que na história foram excluídas.

Assim, não podemos descartar a aproximação da autora com a personagem, ao falar de Tituba, Condé dá voz a própria subjetivi-

dade, compartilhando alguns traços com a personagem, esses traços, permite a autora a própria busca identitária, compartilhando algumas características, ambas são mulheres, negras, porém em épocas e situações sociais diferentes, mas que se encontram por meio da literatura, na qual, Tituba ressurgiu através das mãos de Condé.

CONCLUSÃO

O imperialismo cultural rejeitou ao longo da história as tradições culturais do povo colonizado a fim de evitar seu acesso a sua própria cultura, a eles impondo seus hábitos e influências culturais a fim de exercer sobre eles o poder. Dessa forma, por séculos esse povo foi violentado não só fisicamente, mas cultural e psicologicamente, sendo obrigados a apagar tudo que de fato representasse sua cultura e seus valores sociais. Por séculos o que se ouviu ou escreveu foi a versão dos fatos dada pelo homem branco opressor.

Contrariamente a esse viés, Maryse Condé ao apresentar sua literatura através da história de uma mulher tão relevante, porém esquecida na história, apresenta uma narrativa, a qual foi negada ao excluído. Tituba Indien, personagem de uma história tão marcante, tem sua única biografia através da historiografia contada por Condé, a partir da reconstrução ficcional potencializada pela reconstrução da história por meio de pesquisas e imaginação literária.

Tituba sofreu violências físicas e emocionais, teve sua família assassinada, seu corpo escravizado, sua honra ofendida e sua memória apagada pelos mesmos homens que pesquisam o passado e se recusa a enxergar sua história devido aos protótipos pré-estabelecidos que os levam ao racismo, sexismo e xenofobia.

Ao reescrever a história, a autora deseja suprimir o valor negativo atribuído à bruxaria, transformando Tituba em heroína, dando-lhe voz. Essa voz que antes foi oprimida pela marginalização da cor, da raça, do gênero, da crença e da origem de Tituba. Através dessa voz, a

personagem oferece outra versão do acontecimento distinta da oficial, a versão da mulher negra oprimida e violentada pelo branco eurocêntrico. Assim, ao criar uma narrativa se apropriando de fatos históricos, Condé não só resgata a voz de Tituba, mas também de todas outras mulheres negras, historicamente, exploradas pelo imperialismo europeu. E dar uma nova versão à caça às bruxas da aldeia de Salém.

Analizando a obra de Condé, *Eu, tituba bruxa negra de Salem*, percebemos que ao escrever, Condé tem o poder de dá novas expectativas aos fatos através de sua observação. Como sita Conceição Evaristo no prefácio do livro:” *Mayse Condé tem as formulas, as porções mágicas das palavras.*” E foram essas formulas junto com sua porção mágica que a autora mergulhou na história conferindo a complexidade dos fatos, resgatando o que foi suprimido pelo tempo e pelas palavras maliciosas daqueles que enterraram não só Tituba, mas sua memória a reduzindo num só aspecto.

Por tanto, não sabemos se para escrever Maryse Condé tem um quarto todo seu, como aconselha Virgia Woolf (2022), às mulheres que desejam escrever, no entanto, percebemos que diante do trabalho realizado houve uma dedicação por Condé, tanto na parte da pesquisa como da escrita, pois ao trabalhar a literatura como uma fonte histórica resgata uma narrativa que foi recusada aos subjugados, rompendo com anos de tradição da história contada.

REFERÊNCIAS

- BONNICI, T. *Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais*. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998;
- CARIERI, Christopher Augusto. *A Bruxas de Salem* entre o real e o imaginário. Curitiba: Juruá Editora, 2019.
- CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba Bruxa Negra de Salém*. Tradução: Natália Borges Polezzo. 8.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2021.
- FERRANTE, Elena. *As Margens e o Ditado*: sobre os prazeres de ler e escrever. Tradução: Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínica, 2023.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James, *O Martelo das Feiticeiras*. Tradução: Paulo Froes, 6.ed. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2021.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História**, operários, mulheres e prisioneiros. Tradução: Denise Bottmann. 11.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

RUSSEL, Jeffrey; ALEXANDER, Brooks, **História da Bruxaria**. Tradução: Álvaro C. W. Lagos, 2.ed. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. 2.ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCHIFF, Stacy. **A Bruxas, Intriga, Traição e Histeria em Salem**. Tradução: José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Zará, 2019.

SPIVAK, G. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PFAFF, Françoise. **Conversation with Maryse Condé**. 1. ed. [S. l.]: Bison, 1996;

VERGÈS, Françoise. **Um Feminismo Decolonial**. Tradução: Jamile Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

MARIA MONFORTE E LUÍSA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO ADULTÉRIO E SUAS TRANSGRESSÕES NAS OBRAS DE EÇA DE QUEIROZ

FELIPE PEREIRA BATISTA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

MARIA SIMONE MARINHO NOGUEIRA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

PALAVRAS INICIAIS

A literatura do século XIX, mais precisamente a partir da segunda metade do referido período, dedica-se a reinventar o modo de ver a sociedade e, de maneira concomitante, o modo como se produz tal erudição. Desse modo, tomando tais dimensões e rupturas intelectuais como uma nova roupagem no tocante à construção literária fictícia, surge o Realismo. Tal período desdobra-se, segundo Cândido e Castello (2008), sob a figuração de oposição ao Romantismo em todas as esferas artísticas. Nesse desnudamento, o corpo feminino seria, de modo figurativo e literal, o mais despido e exposto em um misto de exploração do sexo ainda tido por frágil e da abolição do patriarcalismo que, há séculos, subestimava a mulher.

O ser-humano, em ambos os sexos, passa a transitar por um mundo tomado por grandes rupturas, crenças que se tornam obsoletas, outras que se tornam luz para as concepções inovadoras que surgem, abrindo caminho, sob a égide da ciência, da arte e da literatura, para refundar a sociedade e, nesse ínterim, escancaram-se as feridas sociais, expõem-se as mazelas das variadas camadas que compõem o âmago

humano e da sociedade no geral; o homem é dissecado em corpo e alma: “O longo século XIX, como chama Eric Hobsbawn, assim é enxergado por ser um cenário de grandes transformações, no qual a Europa é, ao mesmo tempo, centro e motor.” (Traverso, 2017, p. 03). Um turbilhão de fatores que enriquecem a literatura da segunda metade do século XIX através de fatos cuja realidade social, após tais acontecimentos, jamais será a mesma.

Coincidentemente, ou não, os escritores passam a usar a figura feminina como escopo de suas criações literárias com mais constância e veracidade ao longo do supracitado período literário. Há uma constante transparência na produção dos romances oitocentistas e a mulher migra, através da escrita masculina, de indivíduo puramente idealizado a um indivíduo despido de devaneio e apta às falhas inerentes à existência humana, já que a literatura segue, naquele quartel de século, por vieses de mutações. No entanto, a mulher permanece como espólio das conquistas viris. Alexandre Dumas lança, em 1848, a sua obra *A Dama das Camélias* e Henrik Ibsen, em 1879, escreve *Uma Casa de Bonecas* e, em ambas as obras, a mulher, ocupando o miolo central da trama, é descrita sob a concepção masculina, dando a ela o fim que o escritor acha adequado. Escrever sobre a personagem feminina oitocentista é, acima de tudo, compreender o modo como mulher e sociedade, em caminhada lado a lado, sofreram mutações e evoluções. Pensando nisto, objetivamos analisar o modo como a figura feminina é configurada na literatura queiroziana e como podemos enxergar na transgressão das supraditas personagens um anseio por emancipação.

No tocante à metodologia, esta pesquisa configura-se sob a perspectiva teórica a qual analisaremos a corrente Realista sob as concepções de Cândido e Castello (2008), classificando-a como bibliográfica. Comungando com o que diz Gil (2002) “a pesquisa bibliográfica se utiliza das contribuições de diversos autores sobre um determinado assunto” (p. 73). Portanto, os objetos de análise são os romances *O Pri-*

mo *Basílio* (1987) e *Os Maias* (1951) e, desses, as protagonistas Luísa e Maria Monforte, enxergando as suas similitudes e disparidades sob a luz da teoria da Literatura Comparada, sob o auxílio de Carvalhal (1997), buscando seguir a compreensão sobre a mulher oitocentista no que afirma Perrot (2005; 2019) e Mary Del Priore (2009).

A MULHER FICTÍCIA NO CENTRO DAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS OITOCENTISTAS

A mulher criada e idealizada sob o punho do homem é, *a priori*, o ápice da própria criação do período Realista através de Flaubert que, por meio de sua obra mais icônica e marco inicial do supradito período literário, o romance *Madame Bovary*, dá vida a uma protagonista que rebela-se contra os ditames sociais e desviando-se dos padrões da época vê na transgressão do adultério o fim das amarras que a sufocam, segundo Sartre (1987).

Há, então, a partir de tantas rupturas e inovações literárias a liberdade de os escritores enxertarem em suas protagonistas todos os desejos e críticas reprimidas pelos rigores sociais, tidas por inaceitáveis, autênticas verrinas nas entrelinhas de um romance: O Flaubert que constroi uma Emma arredia para com as limitações que a circundam; O Machado de Assis que descreve Rita (*A Cartomante*, 1884) ciente de suas escolhas carregadas de consequências árduas ou o Eça de Queiroz que dá vida a uma Luísa (*O Primo Basílio*, 1878) propensa ao deslize do adultério – todas movidas pela incompletude e insatisfação conjugal – um choque para a família tradicional ortodóxica e provinciana e, desse modo, as esferas que compõem a sociedade vão se movendo e se mesclando, como afirma Perrot (2020, p. 106): “Ora, a sociedade oitocentista não tem nada de imóvel. Ela se move constantemente e, com esse movimento, movem-se também as fronteiras entre o público e o privado, as maneiras de viver, de sentir, de amar e de morrer”.

Nas obras *O Vermelho e o Negro* (1830), de Stendhal e *A Mulher de Trinta Anos* (1842), de Balzac, há, também, a presença de uma personagem feminina que é descrita sem os enleios da perfeição e que, descrita como a mulher comum que oscila em seus devaneios, entrega-se ao adultério, cujo conceito de feminilidade forjado pelo romantismo se desfaz a partir dessas protagonistas.

Observa-se, então, algo em comum em todas essas obras, cujos autores fizeram de suas protagonistas bodes expiatórios, quase que responsabilizando-as pelas modificações ocorrentes na sociedade que arrancavam a mulher do simulacro de ser inviolável e eternamente submisso ao sistema patriarcal: tais obras não só representam, mas, também, determinam o modo como a mulher deve agir e quais as consequências resultantes às que rompem com a linha do senso comum à época, como afirmam Santos e Salles (2016, p. 15) “Diante disto, observa-se que os discursos literários, durante todo o século XIX, tiveram um papel determinante na produção e divulgação de determinada concepção de sociedade ao estabelecer e reproduzir valores, clivagens e hierarquias entre os sexos”.

A Portugal idílica e provinciana de Eça é abalada pela publicação de *O Crime do Padre Amaro* (1875), cuja obra toma a mulher como tentação e inspiração para desmascarar a lascívia e indecorosidade do Clero português, representado pelo personagem-central, o padre Amaro. José Maria de Eça de Queiroz (1845–1900), português de Póvoa de Varzim, é considerado um dos maiores escritores portugueses de sempre. Autor de renomados romances como *Os Maias*, *O Primo Basílio*, *O Crime do Padre Amaro*, dentre outros, Eça notabilizou-se pela originalidade e pela audaciosa crítica social tão presentes em sua escrita. Consideramos que escrever sobre a presença da personagem feminina na literatura de Eça é compreender o processo de formação das variadas concepções no que tange à caminhada de emancipação feminina, já que a literatura realista expõe uma mulher real, objetiva, imperfeita e

categorica. A literatura é, nesse caso, um espaço de rebalação, resistência e evolução da mulher, embora o desfecho das heroínas nem sempre sejam triunfantes.

O ADULTÉRIO NA LITERATURA OITOCENTISTA

O corpo feminino foi, desde sempre, o palco para que o homem, em sua virilidade subjugadora, expusesse a sua sufocante soberania. À revelia da mulher, o nu feminino e os prazeres proporcionados por ele sempre estiveram em foco no universo da arte e da escrita. Para Mary Del Priore (2009), o fato de a mulher, desde o princípio da humanidade, ter sido tomada como uma autômata extensão do poderio masculino, tanto em mãos quanto em mente, corroborou para a solidificação de uma visão equívoca sobre o corpo feminino e seus desejos: “De fato, o corpo feminino não pertencia à mulher, mas sim, ao grupo social em que ela estava inserida” (Del Priore, 2009, p. 08).

A infidelidade conjugal, a imagem de marido dominador e incomplacente e o casamento arranjado são os maiores elementos que compõem a vida da mulher oitocentista. Segundo Velez (2001), há na ficção do século XIX o que ela chama de adultério casto, quando a mente deseja e o corpo reprime, como acontece com Maria Monforte, ao ver, através da estadia do viril napolitano Tancredo em sua casa, os primeiros ardores para o desvelar de seu corpo e a inquietação pelo proibido: “Toda essa noite, Maria Monforte dormiu mal, na excitação vaga que lhe dava aquela ideia dum príncipe entusiasmado e conspirador, ferido agora, por cima do seu quarto” (Queiroz, 1951, p. 48).

Não obstante, não cabe a esta pesquisa dizer se é correto ou não o modo como a literatura queiroziana aborda a mulher e suas transgressões, e sim, conceber os vieses e permeios que compõem o modo como a vida íntima e a sexualidade, dentro ou fora do casamento, acontecem nos supraditos romances: “Com efeito, os romances de adultério permitem uma abordagem sobre o conflito existente entre as exigências

sociais e a luta individual pela felicidade” (Silva, 2019, p. 125). É através da literatura realista e, algumas vezes durante o adultério, que é atribuído à mulher o direito de reger a si mesma, ciente de suas falhas ou propensões à queda, hasteando sua bandeira de autonomia e liberdade.

MARIA MONFORTE E LUÍSA: A COMPLEXIDADE DO PERSONAGEM FEMININO QUEIROZIANO

Ladear duas grandes personagens queirozianas como Luísa e Maria Monforte é, antes de tudo, compreender como suas similitudes e disparidades devem ser levadas em consideração no que concerne à mulher fictícia que transgride regida por diversos fatores. Como afirma Carvalhal (1997), não se compara apenas pelo simples procedimento em si, mas, pelos alcances dos objetivos que a pesquisa comparada se propõe. Antes de entrarmos na análise propriamente dita a que se prontifica este trabalho, vale salientar que as mulheres fictícias oitocentistas são de autoria masculina e, desse modo, é importante enfatizar que é única e exclusivamente a concepção patriarcal quem dita e direciona o destino das personagens: tanto Luísa quanto Maria Monforte são entregues a destinos que não condizem com o modo sonhador pelo qual são descritas no limiar das histórias nas quais estão inseridas.

Partimos, dessa forma, do pressuposto que os perfis femininos em Eça são reflexos do modo nítido como a mulher era vista e tratada. É importante destacar como Melo (1940) enxerga o modo como as personagens queirozianas são buriladas em disparidades: ora seres esplêndidos, ora seres dissimulados. Porém, em sua esmagadora maioria, são tomadas de falhas e caracteres duvidosos. O adultério passa a ser uma pauta constante – já não há a louvação ao matrimônio perfeito que havia outrora: “A família, como uma rede de pessoas e conjunto de bens, é um nome, um sangue, um patrimônio material e simbólico, herdado e transmitido” (Perrot, 2020, p. 91). Os temperamentos apaixonados e à frente do tempo são uma constante nos folhetins. Luísa, a sonhadora

protagonista de *O Primo Basílio*, oriunda desse seio familiar impecável e estruturado segundo os ditames patriarcais, vê nas leituras a vida que jamais vivera: “Luísa lia a Dama das Camélias [...] Havia uma semana que se interessava por Margarida Gaultier. Lia muitos romances, mas, agora era o moderno que a cativava” (Queiroz, 1987, p. 13).

As duas obras tomadas como escopo para esse trabalho são inegavelmente dois componentes emblemáticos da coleção das obras de Eça que tanto expunham a sociedade e seus ditames. A obra *Os Maias* (publicada em 1888) ocupa-se da história de uma nobre família, ao longo de três gerações, cuja impecabilidade dos padrões dessa parentela se fragmenta com o escândalo do adultério de personagem Maria Monforte e o incesto entre seus filhos, Carlos Eduardo e Eduarda da Maia. Já a obra *O Primo Basílio* (1878) é composto pelo matrimônio de Luísa e Jorge que, embora seja talhado à guisa burguesa e conservadora do século XIX, vem a ruir com o adultério cometido por Luísa com seu primo, o sedutor Basílio.

Luísa é representada de forma romântica e resignada ao que o matrimônio lhe propõe. Do mesmo modo, Maria Monforte é descrita no início da obra em um aspecto físico que detém sua pureza: “Os olhos maravilhosos iluminavam-na toda, pálida como a encarnação do mármore” (Queiroz, 1951, p. 27) e Luísa: “A sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras” (Queiroz, 1987, p. 09). Talvez, essa pureza inicial descrita no limiar da obra seja para contrastar com o modo altivo e destemido com o qual as personagens se tornam, aproximando-as do estereotipo real, sem devaneios. Para Beth Brait (1987), ambas podem ser consideradas personagens redondas porque, em suas excentricidades, evoluem e sofrem mutações ao longo da trama: migram da mulher aureada de perfeição à mulher maturada e sexualizada.

Enquanto Luísa vê em sua amiga Leopoldina a forma audaz de se impor enquanto mulher que cede aos caprichos, Maria Monforte, chocando a sociedade lisboeta, vai de contra às normas comuns do

que é tido por tradicional: “[...] tinha uma dessas toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa” (Queiroz, 1951, p. 31). Assim como Flaubert, ao construir sua anti-heroína Emma regido por diversos fatores, Eça, ao delinear seus perfis femininos das ficções também segue regido por condições componentes das esferas nas quais ele habitava. A subestimação feminina queiroziana talvez seja justificada pelo modo como Eça bebia de certas fontes filosóficas, como é o caso de sua simpatia pelas escritas de Pierre Joseph Proudhon¹⁷, o qual assegurava a inferioridade feminina diante do homem. Debruçado nisto, é importante salientar que o Realismo não tem por intenção primordial emancipar a mulher, e sim, enxergá-la de modo mais visceral, assegurando que ela é um ser regido por suas paixões, falhas e imperfeições.

Tal concepção pode ser concebida no modo como Eça delineou Maria Monforte em sua essência: de origem emergente, filha de um negreiro, ela é uma interesseira, fria e de caprichos ardilosos, querendo de todo modo estar no cume da pirâmide social lisboeta e o realista segue fazendo do corpo sensual da mulher o instrumento mais adequado para os ataques à sociedade: “Pedro da Maia sentia tédio, num desejo violento de sacudir da sala esses homens, aos seus íntimos que se atropelavam tão ardentemente em volta dos ombros decotados de Maria Monforte” (Queiroz, 1951, p. 45).

O erotismo é um fenômeno constante nas duas obras e, desse modo, Eça parece querer afirmar que o desejo pelo proibido, atrelado ao erótico, é inerente à condição humana e, sendo na mulher tais desejos proibidos, culmina sempre no adultério. Para Wall (2005), a sociedade foi, desde sempre, desigual e preconceituosa em suas concepções, louvando o homem como um indivíduo que concebe nas múltiplas relações sexuais sua masculinidade, enquanto, à mulher, é dado o direito de submeter-se ao homem, amordaçando seus desejos: “Um macho

17 Pierre-Joseph Proudhon foi um filósofo político e econômico francês, foi membro do Parlamento Francês e primeiro grande ideólogo anarquista da história para o anarquismo do Século XIX.

pode aumentar sua descendência acasalando com muitas fêmeas. Para a fêmea, essa estratégia não tem sentido: acasalar-se com numerosos machos em geral não lhe traz benefícios” (Wall, 2005, p. 80).

Em Luísa, Eça consegue expor a velha concepção de que somos seres influenciáveis: Luísa se deixa levar pela sedução de Basílio e tropeça sobre o ato extraconjugal e, desse modo, a protagonista leva em si os elementos de uma tenaz crítica social que Eça faz tão bem em suas ficções. Nisto, compreendemos que o ato da traição matrimonial estende-se ao universo feminino, relegando à mulher a segundo plano na sociedade. Tal raciocínio comunga com o que diz Perrot, ao afirmar que “O adultério feminino é o mal absoluto do século XIX [...] o mais grave é sempre a infidelidade da mulher. Quanto ao adultério do homem, a tolerância é praticamente absoluta” (Perrot, 1993, p. 273).

Segundo Santo (2001), Eça mostrava-se ciente que a sociedade não possibilitava à mulher o desenvolvimento da razão e via na infidelidade feminina algo passível de crítica e de modo muito mais acentuado, o supradito escritor punha-se sempre a criticar a sociedade que fizera a mulher agir de tal modo. Em suma, Luísa e Maria Monforte são forçadas de maneira que ataquem a sociedade com as munções oferecidas por ela própria – acusação, incompreensão, subestimação; o sodalício e suas hipocrisias instigavam a mulher a ser um indivíduo rebelado e insatisfeito: é impossível compreender as mulheres queirozianas e não saber sobre a mulher portuguesa do século XIX.

Havia em Eça o constante anseio de expor suas críticas. Desse modo, o próprio Eça é a Maria Monforte que, digladiando-se com a sociedade, ataca-a com suas excentricidades e transgressões “As senhoras, deliciando-se em vilipendiar uma mulher tão linda [...]. Maria, abrigada sob uma sombrinha escarlata [...] era sempre chamada de *A negreira*.” (Queiroz, 1951, p. 37). As mulheres queirozianas são verdadeiras personificações da crítica social.

Segundo Beatriz Berrini (1984) no livro *Portugal de Eça de Queiroz*, ela afirma que “não há outra personagem feminina atuante, mesmo que secundariamente, como Maria Monforte, a qual rompe um casamento rico, nobre, que a fizera aceita na sociedade e parte para uma vida errante e imprevisível” (Berrini, 1984, p. 80). Há, por trás da ficção encabeçada por personagens mulheres emblemáticas, uma Europa oitocentista cujos fatores sociais, religiosos e políticos entram em jogo e isso, de certa forma, amplia o campo de atuação das mulheres, embora isso aconteça à revelia patriarcal e, para o homem que escreve e que é obrigado a enxergar a mulher migrando do campo de limitação para o campo da emancipação, delinea-la de modo erótico é querer mantê-la longe da razão: “A expressão de um erotismo feminino, ou mesmo de uma pornografia, passa a ser um fenômeno.” (Perrot, 2019, p. 78).

Enquanto é dado a Maria Monforte um desfecho de ruína e um destino incerto, a Luísa é dado o veredito da morte, como se os finais, por si só, expusessem o preço do adultério, passível da inevitável consequência que lhes custa a vida: “Luísa morria [...] os seus olhos, a que a paixão dera chamadas e a voluptuosidade lágrimas, embaciavam-se como sob a camada ligeira duma pulverização muito fina” (Queiroz, 1987, p. 240). Usufruindo de um destino turvo, Maria Monforte parte com o amante napolitano, despedindo-se através de uma carta breve: “É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me que não sou digna de ti...” (Queiroz, 1951, p. 56). Dessa maneira, subtende-se o final trágico e miserável da anti-heroína de *Os Maias*, tal qual foi o de Luísa, vitimada pelas consequências de seus próprios atos.

PALAVRAS FINAIS

Levando em consideração a análise realizada, partimos da premissa que a ruptura literária que dá origem ao Realismo faz da figura feminina o impulso para erguer-se o marco inicial das discussões e contundências que, naquele modo polêmico de se criar ficção, deli-

neia-se a mulher como projeto de ataque à burguesia e sua tradicional estrutura de se enxergar a família, as relações e, amiúde, a mulher. Partimos da concepção que o modo como a mulher foi representada na literatura oitocentista é única e exclusivamente oriunda da concepção masculina: o homem e seus princípios patriarcais eram os detentores do espaço de criação fictícia literária, no qual usava-se a mulher como bode expiatório para mostrar à sociedade suas próprias falhas, imperfeições e pretensões às irregularidades passionais.

A sociedade machista oitocentista continuava a impor à mulher a obrigação de zelar pelos princípios e matrimônio, determinando como ela deveria se portar e agir. O modo como se delineia a figura feminina nesse período, dentro e fora dos romances, é, acima de tudo, o modo de personificar a sociedade do século XIX tão cheia de estigmas, fissuras e incompletudes. – à mulher que migrasse por vieses que não fossem condizentes com os ditames sociais, segundo as concepções patriarcais, não poderia ser dado um desfecho diferente ao que foi dado à Luísa e a Maria Monforte.

Segundo os escritores realistas, matar a protagonista anti-heroína, moldada pela concepção masculina e patriarcal, é a culminância do projeto de destruição da sociedade burguesa, uma vez que a mulher, representando a família, célula-máter da sociedade, ao tomar as rédeas de seu destino e seguir por vieses contrários aos ditames sociais burgueses, traria toda uma consequência fatídica à família. Para Eça, dar a luz à protagonistas tão falhas e tão desfalcadas da perfeição inadequada à realidade da vida era inovar a literatura mostrando à sociedade o qual frágil e propensa às imperfeições ela era – a mulher é, nesse ínterim de literatura realista oitocentista, a personificação da sociedade acentuada pelos declives da vida real, sendo a ficção o modo mais verossímil de se compreender o ser humano e seus meandros.

Eça, apostando nesse modo de falar sobre a autenticidade dos sentimentos e relações, elege a mulher como protótipo do indivíduo

que, munido de liberdade e autonomia, tende a concretizar a deturpação de valores no que diz respeito à ordem familiar e social. Por isto, eleger as personagens Luísa e Maria Monforte foi a maneira mais contundente de compreender o modo como a mulher, desfalçada de liberdade e emancipação, tanto na literatura quanto na vida real, sempre esteve exposta como uma expansão do poderio patriarcal que dizia como ela agia ou deveria agir.

Em vista, disso, as análises mostram como a literatura oitocentista enxergava e tratava na mulher como o maior modo de atacar a sociedade e, de tal maneira, passa a moldá-la, no universo da ficção, como o indivíduo mais responsável pelas rupturas, transgressões e mudanças capazes de afetar todas as esferas componentes da vida oitocentista. Não obstante, apesar de as narrativas em foco estarem envoltas em temas polêmicos e até chocantes para a época, faz-se necessário admitir que as supraditas protagonistas são mulheres que, ao se rebelarem contra os preceitos imperativos, afirmam-se em um estado de autonomia e emancipação, abrindo caminhos para refletirmos sobre a mulher e o modo como ela passa a ser, ao longo das décadas, dona de seu corpo e, doravante, dona de si por completo.

REFERÊNCIAS

- BERRINI, Beatriz. **Portugal de Eça de Queiroz**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. Ed. Ática. São Paulo, 1985.
- CANDIDO Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Das Origens ao Realismo: História e Antologia**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- CARVALHAL, Tânia F. **Literatura Comparada**. São Paulo. Editora Ática, 1997.
- COVA, Tatiana Paiva. **Corpo Feminino no Corpo Social na Passagem do séc. XIX ao XX na cidade do Rio de Janeiro**. XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio. Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro: Unirio, 2010.
- DELPRIORE, Mary. **Ao Sul do Corpo- condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil**. São Paulo: ed. Unesp, 2009.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.
- PERROT, Michelle. **História da Vida Privada 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra / sob a direção de Michelle Perrot** – São Paulo; Companhia das Letras, 1993.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2019.
- QUEIROZ, Eça de. **O Primo Basílio**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Formar, 1987.

- QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. Porto Alegre: Lello & Irmão Editores, 1951.
- SARTRE, Jean-Paul. **O Idiota da Família** – Gustave Flaubert de 1821 a 1857 vol. 2. Porto Alegre, RS: L&MP editores. 1988.
- SANTO, Suely do Espírito. **As personagens femininas e a ironia de Eça de Queirós**. Solettras, São Gonçalo (RJ), Ano I, nº 1, jan./jun. 2001
- SANTOS, Maria Aparecida C. Mendonça. SALLES, Vera Lúcia Rolim. **O fenômeno da história e a visão de sexualidade feminina na literatura: realismo/naturalismo europeu**. Rev. *Interd. em Cult e Soc.* (RICS), São Luís, v.2. N 1, p. 109-126, 2016.
- SILVA e OLIVERA, **Sob a Pluma da mulher: idealizações e transgressões em Indiana**, de George Sand – Rio de Janeiro: Jangada, 2019
- TRAVERSO, Enzo. **O Século de Hobsbawn**. Revista movimento, 2017.
- WAAL, Frans de. **Eu, Primata**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL: O IMPACTO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA NO BRASIL DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

MURILO MARTINS CAMELO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA

MARCELLO MOREIRA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A história da Literatura não é uma narrativa linear e homogênea, mas sim uma construção que é influenciada por diversos fatores, como as mudanças políticas, sociais e culturais, as inovações tecnológicas e as práticas de leitura, culminando tudo isso numa identidade nacional a partir dos conteúdos abordados. Nesse sentido, Chartier (1999) apresenta uma correlação entre a história da Literatura e a história da leitura, mostrando que a compreensão da produção literária exige uma análise que considere não apenas as obras em si, mas também o contexto histórico e cultural em que foram produzidas e a forma como foram recebidas e interpretadas pelos leitores ao longo do tempo. Assim, a história da Literatura pode ser vista como parte integrante da história cultural de uma sociedade, refletindo e influenciando as transformações e mudanças que ocorrem ao longo do tempo.

Por meio dos estudos de caso que reúne, esta obra busca atingir um outro objetivo: desencadear uma reflexão de alcance mais geral sobre as relações recíprocas mantidas pelas duas significações que, espontaneamente, atribuímos ao termo *cultura*. Aquela que designa as obras e os gestos que numa dada sociedade justificam uma apreensão estética

e intelectual; e aquela que trata das práticas comuns, “sem qualidades”, que exprimem a maneira pela qual uma comunidade – não importa em que escala – vive e pensa sua relação com o mundo, com os outros e com ela mesma. As obras – mesmo as maiores, ou, sobretudo, as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam. (CHARTIER, 1999. p. 09).

Gramsci, por sua vez, enfatiza a importância da Literatura como uma forma de resistência cultural. Em sua obra “Cadernos do Cárcere”, ele afirma que “toda obra literária é uma manifestação de ideologia e tem uma função social precisa” (GRAMSCI, 2000, p. 8). Para Gramsci, a Literatura pode ser utilizada como uma forma de contestação das formas de dominação e opressão presentes na sociedade:

A cultura popular tem sido, ao longo dos séculos, um grande reservatório de criações literárias que desafiam as normas da cultura dominante. É a partir da cultura popular que surge a literatura verdadeiramente inovadora, que expressa as vozes dos excluídos e marginalizados. (GRAMSCI, 2000, p. 157).

Além disso, Gramsci enfatiza a importância da Literatura na formação da consciência crítica:

A literatura é um dos principais instrumentos de formação da consciência crítica, pois permite a reflexão sobre a realidade social e histórica. A literatura não é apenas uma forma de entretenimento, mas uma ferramenta essencial para a compreensão do mundo em que vivemos. (GRAMSCI, 2000, p. 162).

Desse modo, tem-se que o período que abrange o final do século XIX e início do século XX foi um momento crucial na história da Literatura mundial e brasileira, marcado por transformações tanto no plano estético quanto cultural e social. Trata-se de um período de

transição no qual se observa a consolidação do Realismo, a eclosão do Simbolismo e a prévia do movimento Modernista que viria a se concretizar no início do século XX:

O século XIX foi marcado por profundas transformações nas estruturas econômicas e sociais da Europa ocidental; mudanças que acabaram afetando o mundo todo em virtude das características do processo de expansão. Foi o momento de maior abrangência do imperialismo europeu, diferente dos anteriores pela escala, impacto das alterações e detalhamento da organização do poder, fato que mexeu não só com as estruturas, mas também com os detalhes da vida cotidiana: das grandes teorias científicas ou filosóficas ao modo de se portar em determinado ambiente, como cuidar do corpo ou se dirigir ao outro. (DEL PRIORE, 2020, p. 401-402).

Não obstante o final do século XIX e primórdios do século XX ter sido um período tenebroso para as classes trabalhadoras, para as mulheres e para os colonizados, também foi a época histórica em que surgiram os movimentos sociais, os feminismos, o movimento sufragista e o delineamento dos novos papéis que a mulher poderia e deveria exercer. Tudo isso proporcionou a retratação desse cenário na Literatura, tanto que, no final do século XIX e início do século XX, tem-se o apogeu do romance. Nesse aspecto, também assevera Del Priore:

O século XIX é o século do romance. Na Inglaterra, no século XVIII, surge o romance moderno coincidindo com a ascensão da sociedade burguesa. Enquanto as formas de ficção anteriores tinham um direcionamento coletivo, o romance substitui essa tradição por uma orientação individualista e original. Deixa de lado entrescos das mitologias, da história, das lendas ou fontes literárias do passado e passa a empregar, nos enredos, incidentes contemporâneos e argumentos novos. A trama, então, envolve pessoas específicas em condições particulares e não mais, como antes, tipos humanos genéricos atuando em cenários determinados pela convenção literária. Para isso o estilo passa a incorporar vocábulos de uso cotidiano. Cada romance se debruça sobre uma entidade individualizada e, por isso mesmo, particularizada para cada momento histórico. (DEL PRIORE, 2020, p. 402).

Incorporado nessa perspectiva de exploração de temas mais profundos nas obras literárias da época, destaca Bosi:

Estreitando o horizonte das personagens e da sua interação nos limites de uma *factualidade* que a ciência reduz às suas categorias, o romancista acaba recorrendo com alta frequência ao tipo e à *situação típica*: ambos, enquanto síntese do normal e do inteligível, prestam-se docilmente a compor o romance que se deseja imune a tentações da fantasia. E de fato, a configuração do típico foi uma conquista do Realismo, um progresso da consciência estética em face do arbítrio a que o subjetivismo levava o escritor romântico a quem nada impedia de engendrar criaturas exóticas e enredos inverossímeis. (BOSI, 2006, p. 180).

No contexto desse período, surge Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que foi uma importante escritora brasileira, sendo considerada uma das primeiras mulheres a obter reconhecimento literário no Brasil, principalmente por conta de suas contribuições à Literatura realista e naturalista, assim como por seu engajamento com questões de gênero, tendo enfrentado os preconceitos da sociedade patriarcal brasileira, fazendo da escrita uma peça propulsora para reivindicar igualdade, educação e respeito ao papel das mulheres em sociedade:

A situação de ignorância em que se pretende manter a mulher é responsável pelas dificuldades que encontra na vida e cria um círculo vicioso: como não tem instrução, não está apta a participar da vida pública, e não recebe instrução porque não participa dela. (DEL PRIORE, 2020, p. 406).

Este trabalho visa a enfatizar a relevância da Literatura brasileira como instrumento elucidativo da identidade cultural, social e política do Brasil, particularmente durante a transição entre o final do século XIX e o início do século XX. Nesse aspecto, far-se-á uma análise da contribuição de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) que, ao abordar questões como: o papel feminino, o patriarcalismo, o machismo e a submissão da mulher, oferece percepções profundas sobre as dinâmi-

cas sociais de sua época. Assim sendo, ao contextualizar o período em que a autora produziu suas obras, averiguar-se-á como sua Literatura não apenas refletiu as realidades sociais contemporâneas, mas também atuou como um mecanismo de resistência cultural e política, destacando-se como a Literatura brasileira agiu como uma ferramenta primordial para decifrar a identidade e as intrincadas relações sociais do país.

A CONTRIBUIÇÃO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA POR MEIO DOS TEMAS ABORDADOS EM SUAS OBRAS DO FIM DO SÉCULO XIX E ALVORECER DO SÉCULO XX

Nascida em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida cresceu em um ambiente de efervescência cultural. Seus pais eram Valentim José da Silveira Lopes e Antônia Adelina do Amaral Pereira, portugueses eruditos que exerciam o magistério em Lisboa, sendo que instigaram em Júlia, desde cedo, o amor pela Literatura.

É evidente que as mulheres desse período encontravam-se marginalizadas, impedidas de desempenhar um papel substancial na dinâmica social, estando perpetuamente subjugadas à dominação masculina. Esta desvantagem estendia-se inclusive ao domínio da criação cultural, em que, apesar de sua capacidade inerente, elas eram consistentemente privadas de exercer um papel significativo e apropriado dentro da esfera social:

No século XIX, para as mulheres que pensaram ser algo mais do que “bonecas” ou personagens literárias, os textos dos escritores colocaram problemas tanto literários quanto filosóficos, metafísicos e psicológicos. Como a cultura e os textos subordinam e aprisionam, as mulheres, antes de tentarem a pena cuidadosamente mantida fora de seu alcance, precisaram escapar dos textos masculinos que as definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas a autoridade que as aprisionava. Mesmo assim, nesse período as mulheres escreveram e escreveram bastante. (DEL PRIORE, 2020, p. 408-409).

Combatendo tudo isso, Júlia Lopes de Almeida utilizou suas narrativas como um instrumento incisivo para interrogar e desafiar as normativas sociais vigentes. Em um contexto histórico em que o país enfrentava transformações substanciais, tais como a abolição da escravidão e a proclamação da República, ela emerge na Literatura com um papel fundamental, inserindo reflexões acerca da posição da mulher e das disparidades socioeconômicas.

Tem-se, assim, que os romances de Júlia Lopes de Almeida, entre os quais se destacam “A Viúva Simões” (1897), “A Falência” (1901) e “A Intrusa” (1908), expõem uma perspectiva crítica acerca dos estereótipos de gênero e do sistema patriarcal. Alguns temas recorrentes nessas obras foram: a educação feminina, a concepção do matrimônio como o único meio de ascensão social feminina, a repressão e exploração das mulheres no ambiente doméstico e a hipocrisia da moral sexual da sociedade brasileira da época.

Nessa perspectiva, em “A Viúva Simões” (1897), Almeida apresenta a figura feminina de uma viúva, personagem principal da obra, que é tanto heroína quanto vítima de uma sociedade que a aprisiona com suas convenções. Por meio dessa protagonista, levanta questões sobre o papel da mulher na sociedade, o casamento e a autonomia feminina. Ela habilmente retrata a difícil posição das mulheres em uma sociedade dominada pelos homens, enquanto simultaneamente enfatiza sua força e resistência. Assim sendo, a obra “A Viúva Simões”, de Júlia Lopes de Almeida, lançada em 1897, foi recepcionada com grande sucesso pela crítica literária da época. O romance foi elogiado por seu realismo, sua observação da sociedade brasileira e sua representação das mulheres, ganhando destaque no “O Paiz”: “O romance é um primor de arte, escrito com uma pena nervosa, um estilo elegante e uma observação fina da psicologia feminina”. (O Paiz, 1897).

No que pertine à produção literária “A Intrusa” (1908), Almeida vai ainda mais longe ao tratar de temas como poligamia e direitos das

mulheres. O título em si já sugere a posição marginalizada das mulheres na sociedade da época. A história é uma crítica incisiva da poligamia e, ao mesmo tempo, uma denúncia das restrições impostas às mulheres tanto no casamento quanto na sociedade em geral. Essa obra se destaca pela abordagem do tema do adultério feminino, uma questão tabu para a época, o que não impediu de ser elogiada pela coragem de abordar um tema tão controverso, recebendo críticas positivas também pela complexidade das personagens, ao mesmo tempo em que recebeu resistência de setores mais conservadores da sociedade. Para comprovar, veja trecho da correspondente obra:

Não, filha; o homem é consideradíssimo no alto comércio e só por iniciativa dele podem advir para teu pai grandes simpatias... e choverem-lhe manifestações de apreço, que são sempre de um ótimo efeito. Um banquete, por exemplo, oferecido pelo alto comércio a um ministro, pensas que não lhe acrescenta a importância? É preciso ter faro para se perceber bem isso... catando-se seixinhos podem-se fazer castelos... Este é um provérbio inventado por mim e que não deves esquecer... (Almeida, 2009b, p. 85).

Por sua vez, na obra “A Falência” (1901), este que é considerado um dos livros mais notáveis, senão o mais importante de Júlia Lopes de Almeida, a autora aborda questões de classe, moralidade e a hipocrisia da sociedade patriarcal da época. A narrativa é construída em torno da metáfora de uma falência financeira, que serve como alicerce para expor a decadência moral e social da elite brasileira. Não é por menos que a obra é considerada pioneira em vários aspectos, especialmente no que diz respeito à descrição de uma mulher como personagem principal em um ambiente dominado por homens. Ademais, ganha importante destaque a forma como Júlia Lopes de Almeida retrata a condição das mulheres em uma sociedade patriarcal. Para tanto, acentua com grande realce a protagonista, Camila, que luta constantemente para manter sua integridade moral e sua independência em meio a uma fa-

lência financeira vivenciada por seu marido, o qual, posteriormente, pratica suicídio:

Camila soluçava. Ele voltou-se sem saber como cortar aquela agonia. Nunca o coração daquela mulher lhe parecera tão impenetrável, nunca a sua psicologia tão obscura. Esperava vê-la raivosa, assustada pela perspectiva da ruína, reagindo com fúria contra aquela decepção tremenda. Era evidente que ela se tinha casado por interesse não seria extraordinário que se julgasse agora roubada... Entretanto, só nos primeiros instantes Camila tinha pensado em si, no egoísmo a que a vida a acostumara; mas a dor da compaixão viera depressa e manifestava-se mais abundante. (Almeida, 2009a, p. 176).

Tida como uma das melhores escritoras do Brasil, a análise da trajetória biográfica de Júlia e de sua obra, assim como a recepção da crítica literária, oferecem um rico panorama da dinâmica social e literária da época em que viveu. Nessa lógica, assevera De Luca:

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) atingiu a virada do século XIX para o século XX unanimemente considerada a mais importante mulher-escritora do Brasil, chegando a ser apontada como a maior romancista da geração de escritores que sucedeu a Machado de Assis e precedeu a eclosão do movimento modernista. Mas o verdadeiro endeusamento da autora no primeiro quartel do século XX contrasta com seu esquecimento pelos nossos contemporâneos – situação de se lamentar, principalmente quando nos lembramos que defendeu pontos de vista abertamente feministas. Mesmo distanciada de uma postura revolucionária nos equilibrados pontos de vista que advogava, temperava as opiniões expressadas com firmeza, desde seus escritos iniciais, com uma delicada mescla de elegância, sofisticação e simplicidade – vindo a merecer, por esse motivo, o cognome de “George Sand brasileira”, em analogia com a posição ocupada pela maior escritora francesa do século XIX. (DE LUCA, 2011, p. 213-214).

Nota-se, assim, que Júlia Lopes de Almeida é um ícone literário, cuja obra e vida oferecem um rico manancial para a compreensão da

Literatura, da identidade e da sociedade brasileira. Os atributos da sua produção literária são apreciados por Sharpe:

Sua obra tem sido classificada de forma variada na história da crítica literária brasileira, mas Júlia Lopes de Almeida deve ser lembrada, acima de tudo, como uma ficcionista que cultivava múltiplas formas de expressão para ganhar a vida (...). Em face de seu talento abrangente e do volume de textos que publicou, parece mais sensato dividir-lhe a obra em duas categorias distintas: uma, a obra de ficção, em que se incluem os romances, o teatro e algumas matérias de natureza imaginosa, como *Eles e elas* e os contos infantis; e outra, a obra didática, que abrange desde os livros infantis educativos, antologias de ensaios pedagógicos – com temas tão variados que chegam a versar sobre floricultura e jardinagem –, os ensaios e conferências de natureza ufanista, os livros de viagens sobre as regiões do Brasil, até a sua obra pacifista *Maternidade* (1926), em que aborda o efeito daninho da violência: o egoísmo do homem, que, incapaz de resolver seus conflitos pelo diálogo, prefere a luta armada, provocando a destruição maior e mais terrível. (SHARPE, 2004, p. 197-198 apud SILVA, 2011, p. 59).

Segundo Silva (2011), em sua vasta obra, Júlia Lopes de Almeida retratou as complexidades da *Belle Époque* brasileira, período influenciado pela cultura francesa e marcado por transformações sociais. Em seus textos, ela delineou a sociedade do fim do século XIX ao início do século XX, evidenciando personagens muitas vezes marginalizadas. Almeida destacou a opressão feminina em uma sociedade dominada por um sistema patriarcal, em que as desigualdades enfrentadas pelas mulheres eram consequência das vantagens concedidas aos homens, que se manifestavam frequentemente em violência e subjugação, relegando-as majoritariamente a papéis tradicionais de maternidade e cuidado.

Em sua obra, Almeida destaca claramente a subordinação feminina na sociedade, enfatizando a busca por mudanças, incluindo a defesa da educação feminina, valorização do seu papel e igualdade de gênero. A respeito dessa dominação masculina sobre o feminino, assevera Bourdieu:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/ baixo, masculino/ feminino, branco/ negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim, naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 1999, p. 47).

Júlia Lopes de Almeida destacou-se expressando preocupações sobre o papel das mulheres na sociedade e demonstrando, desde jovem, uma paixão pela escrita. Seu talento era ainda mais notável dado o contexto da época, em que se esperava predominantemente que as mulheres se dedicassem aos afazeres domésticos. Pondera, nesse sentido, Mendonça:

Finalmente, conclui-se que o nome desta autora pode e deve ser incluído no rol das autoras inovadoras, pois bem ao jeito feminino, conseguiu levantar e discutir questões de suma importância para a mulher de sua época, sem que com isso tivesse sua obra condenada pela crítica que, se não a incluiu no rol dos grandes nomes da literatura brasileira, elogiou-a e permitiu que continuasse a questionar o modo como as mulheres viviam. Júlia Lopes de Almeida conseguiu ser mais que criatura, tornou-se criadora, numa época em que a pena era instrumento essencialmente masculino. (MENDONÇA, 2003, p. 295).

É relevante salientar que, apesar de sua notável contribuição à Literatura brasileira e de ter participado das discussões fundacionais da Academia Brasileira de Letras (ABL) em 1897, Júlia Lopes de Almeida, que foi comparada ao renomado Machado de Assis, teve sua candidatura à ABL rejeitada. Esta exclusão estava amplamente enraizada nas normas de gênero conservadoras da época, que viam a Literatura e suas instituições de elite como domínio masculino. Assim, Almei-

da enfrentou barreiras de gênero, sendo preterida em reconhecimentos institucionais, apesar de seu incontestável talento:

Certamente as relações estabelecidas com alguns dos nomes mais expressivos do campo intelectual brasileiro de fins do século XIX viabilizaram a sua participação nas discussões que antecederam a criação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, sob a liderança de Machado de Assis. E também a inclusão de seu nome na lista prévia dos que comporiam a instituição publicada por Lúcio de Mendonça (1854-1909). Contudo, na listagem final Júlia Lopes de Almeida foi substituída por seu marido, o poeta, cronista, jornalista, teatrólogo, Filinto de Almeida. (ENGEL, 2009, p. 28).

Júlia Lopes de Almeida faleceu em 30 de maio de 1934, no Rio de Janeiro, deixando um legado inestimável. Pioneira, ela pavimentou o caminho para futuros escritores brasileiros, desafiando as rígidas convenções da Primeira República, marcada por princípios patriarcais, machistas e de segregação do papel da mulher em sociedade. Almeida, assim, marcou de forma indelével a Literatura e a luta pelas mudanças sociais no Brasil. Sua vida e obra sobrelevaram-se significativamente no sentido de revelar as múltiplas facetas dessa identidade brasileira, especialmente no que diz respeito ao papel feminino, em um período de grandes transformações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo destaca a Literatura brasileira como ferramenta chave para entender a complexa identidade do Brasil e suas questões sociais. Júlia Lopes de Almeida é emblemática neste contexto, influenciando fortemente o cenário literário e defendendo mudanças sociais. Sua obra e trajetória pessoal iluminam as nuances do panorama literário brasileiro, especialmente ao evidenciar o papel feminino em um período de grandes transformações culturais no país.

Júlia Lopes de Almeida destacou-se como vanguardista, antecipando debates que se intensificariam décadas depois. Apesar de falecer em 1934, seu legado literário cresceu em relevância. Estudiosos valorizam sua obra não apenas pelo contexto histórico-cultural, mas também pela sua qualidade e profundidade temática. Sua abordagem às questões de gênero, crítica social e personagens ricos ajudaram a moldar a compreensão da identidade nacional.

Portanto, Júlia Lopes de Almeida, com a sua abordagem vanguardista e a sua capacidade de desafiar as normas sociais da sua época sem desrespeitá-las, tornou-se um ícone literário cuja influência se estende muito além da sua época. Sua capacidade de interseção entre o esperado e o revolucionário é, sem dúvida, uma chave para sua acessibilidade, sensibilidade e relevância contínua. Mesmo após quase um século de sua morte, sua obra ressoa poderosamente, refletindo os anseios e lutas das mulheres e serve como um farol para aquelas que buscam compreender o complexo período de conservadorismo social e cultural do Brasil do albor da República.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A falência**. 2ª ed. Jandira, São Paulo: Principis, 2019a.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A Intrusa**. Jandira, São Paulo: Principis, 2019b.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Trad.: Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- DE LUCA, Leonara. **Feminismo e Iluminismo em Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)**. *Ciência & Trópico*, [S. l.], v. 25, n. 2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/656>. Acesso em: 25/06/2023.
- DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2020.
- ENGEL, Magali Gouveia. **Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): uma mulher fora de seu tempo?** La manzana de la discordia. Ano 2, nº 8, p. 25-32, 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8892909>. Acesso em: 14/08/2023.
- GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SHARPE, Peggy. **Júlia Lopes de Almeida**. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Vol. II. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres; EDUNISC, 2004, p. 188-238.
- SILVA, Marcelo Medeiros da. **Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem-comportada?**. 2011. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João

Pessoa, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6159?locale=pt_BR. Acesso em: 23/10/2023.

MENDONÇA, Cátia Toledo. **Júlia Lopes de Almeida**: a busca da liberação feminina pela palavra. Revista Letras, nº 60. jul/dez. Curitiba: UFPR, 2003, p. 275-296.

O Paiz. Rio de Janeiro, 1898. Edição 04847. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&Pesq=%22A%20V1%c3%bava%20Sim%c3%b5es%22&pagfis=19705. < <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital> >. Acesso em: 21/08/2023.

A VIOLÊNCIA DE GÊNERO CONTRA MULHERES NO PERÍODO IMPERIAL E PRÉ-ABOLICIONISTA NO BRASIL ATRAVÉS DA OBRA *A ESCRAVA ISAURA*, DE BERNARDO GUIMARÃES

LEIDIANE DOS SANTOS RIBEIRO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

GLEYESLAINE MARIA SOUSA DE OLIVEIRA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo discutir a temática da violência de gênero contra mulheres no Brasil do período escravocrata a partir de uma sucinta análise do romance nacional *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1875. *A Escrava Isaura* é uma importante obra literária que traça um retrato do Brasil do século XIX, pertence à terceira geração do Romantismo brasileiro que trouxe a inovação da abordagem social em sua estética. Pelo valor cultural e social que a obra traz foi adaptada duas vezes, a primeira vez foi para uma telenovela, em 1979; e em 2004 fez uma adaptação como uma novela, ambas homônimas ao título do romance.

Bernardo Guimarães desenvolve em *A Escrava Isaura* um breve desejo abolicionista, descrito por um grupo de personagens que denunciam os abusos que ocorriam no interior das grandes fazendas. Esse é o assunto principal da obra supracitada. Ademais, o autor também traz as problemáticas que envolviam o preconceito racial e a desigualdade social e de gênero da época.

Por conseguinte, o romance aborda, de modo especial, os abusos que eram cometidos contra homens e mulheres negros dentro das senzalas, ao descrever como esse público era submetido a diversas barbáries. A partir desses atos abomináveis em sua obra fictícia, baseados em acontecimentos da época, Guimarães dá vida a uma linda e gentil escrava de nome Isaura. Ela nasceu cativa com a pele mais clara do que suas companheiras, foi criada pela senhora da casa grande, na qual recebeu educação e aprendeu a ter boas maneiras, mas nunca se libertou de sua condição escravocrata.

Assim, para fins de análise, toma-se a temática dos martírios sofridos por essa escrava como objeto de nossa pesquisa, uma vez que ela foi condenada a sofrê-los por causa de dois princípios: nasceu escrava e mulher. Seu corpo seria, portanto, propriedade dos homens por duas vezes, tornando-se alheia a seus direitos e escolhas.

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (Bernardo Guimarães) é um importante romancista brasileiro. Contribuiu para o crescimento da literatura nacional, além de atuar no movimento abolicionista no Brasil. Em 1875, publicou o romance que o destacou na campanha abolicionista e veio a ser a mais conhecida de suas obras: *A Escrava Isaura*.

A partir de 1875, Guimarães dedicou-se exclusivamente à literatura e, em 1881, foi homenageado por Dom Pedro II, que admirava seu trabalho. É o patrono da Cadeira n. 5 da Academia Brasileira de Letras (ABL), por escolha de Raimundo Correia, sendo um dos escritores mais influentes do seu período. Segundo Antonio Candido (2008), a literatura cria um diálogo com a realidade da sociedade a que o escritor pertence. É a partir desta perspectiva que discorreremos sobre a violência de gênero presente na obra de Guimarães, desenvolvendo uma pesquisa qualitativa básica e descritiva, fundamentando-se na personificação das personagens por Beth Brait (1985).

Nesta pesquisa, desenvolvemos traços de uma problemática mensurável vivenciada na época, com base nas teorias de gênero de Joan Scott (1987) e Pierre Bourdieu (2010). Procura-se criar diálogos entre as problemáticas de gênero e o romance em estudo. Assim, investigamos o universo masculino e fazemos uma rápida reconstrução da vida da mulher escrava e das vivências em senzala a partir da obra de Guimarães.

A INFLUÊNCIA DO ROMANTISMO NA OBRA

O romance nacional *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1875, é uma das obras de maior sucesso do escritor e deu-lhe visibilidade no movimento abolicionista da época, consolidando-o como um dos grandes romancistas brasileiros. Sendo esse um romance pertencente à terceira fase do Romantismo no Brasil (1870-1880), também conhecida como “Geração Condoreira”, cuja narrativa aparece fortemente vinculada à busca pela identidade nacional e pela liberdade. Assim,

Em relação aos temas, a novidade foi o toque social, que assumirá grande volto no decênio de 70, cultivado tanto por versejadores de toda sorte, arrastados pelos movimentos sociais do período, quanto pelos poetas de boa qualidade, dois dos quais se destacam: Varela e Castro Alves (Candido, 2002, p. 71-72).

A partir da citação acima, observa-se que essa geração trouxe à literatura, um caráter de denúncia e um posicionamento social acerca da realidade vivida por diversas camadas sociais que tornavam visíveis o amadurecimento crítico do Romantismo. Com os avanços da modernização, a literatura tinha um alcance ainda maior de público, considerando-se que a leitura não era mais um privilégio da elite, mas da população em geral. Além disso, um dos pontos marcantes dessa terceira geração foi a troca das temáticas abordadas nos romances, que retira o índio do foco das tônicas e deixa o negro em seu lugar, trazendo assim as reivindicações abolicionistas no cenário literário brasileiro.

O tema do negro avultou nessa fase e suscitou, parte dos escritores, uma tomada de posição na luta contra a escravidão que cresceu depois da Guerra do Paraguai, na qual negros livres e escravos formaram parte dos contingentes, forçando o governo a decretar a liberdade dos recém-nascidos em 1871, a libertação dos sexagenários em 1885 e afinal a abolição do regime servil em 1888. Destruída assim a base da oligarquia que dominava o país e era o suporte da Monarquia, esta não sobreviveu (Candido, 2002, p. 75).

E Bernardo Guimarães foi um dos romancistas que toma parte nessa luta quando publica *A Escrava Isaura*, que traz como protagonista uma jovem branca em seu aspecto físico, com bela fisionomia e educação impecável, mas que se encontra em condição servil sujeita às atrocidades de seus senhores. Os romances desse período trouxeram à tona barbáries cometidas pelos grandes proprietários de terras contra seus escravos, dando mais visibilidade à causa abolicionista que já era discutida em outros países desde a Revolução Francesa por volta de 1788, já sendo uma realidade em diversos lugares. Com isso o Romantismo se tornou parte da Campanha Abolicionista, um importante movimento social da década de 70 no Brasil.

A LITERATURA E OS ASPECTOS SOCIAIS

O romance será analisado com base nas teorias de gênero, acenando o conflito que se desenvolve no enredo acerca da supremacia masculina. Soma-se a isso, o problema da condição de servidão e abusos descritas na obra, com ênfase para as personagens Isaura e Leôncio, os quais protagonizam os desfechos da problemática aqui discutida.

Segundo Antonio Candido (2008), a arte estabelece um simbolismo comunicacional entre a obra e a sociedade, pensando o escritor como um comunicador de questões presentes no contexto social em que vive, e o leitor como receptor e reconhecedor da problemática existente no texto. A literatura estabelece um tripé entre autor, livro e leitor, podendo desencadear um impacto na sociedade, dado que a obra literária constitui-se por

meio de aspectos sociais que desempenham um papel na construção do texto. No tocante a isto, “[...] tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra” (Candido, 2008, p. 15). Sendo assim, o enredo e os personagens são dependentes de uma conversação com a realidade.

Com tal característica, a escravidão foi um problema que esteve presente em diversas sociedades, não sendo diferente no Brasil. Segundo Antonio Candido (2008), as obras vendidas no país neste período eram sobre assuntos relacionados à cultura europeia, em que poucos eram os escritos com ênfase a cultura nacional. Esse desenvolvimento aconteceu no Brasil após o movimento romancista (início do século XIX), iniciando o apogeu da literatura *genealógica*, destacando-se a temática do índio e do negro. Neste período foram publicadas obras como, “O Demônio Familiar” (1857), “Mãe” (1859), ambas de José de Alencar, e “As Vítimas Algozes” (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, textos que tratam da escravidão no país.

A partir destes acontecimentos, a literatura nacional enfatiza características da vida social brasileira, no século XIX. Com base em tais ditos, o romance *A Escrava Isaura*, como exemplificação do poderio masculino da elite branca e suas extremidades, Guimarães (2012) escreve que:

- Não é tanto assim, meu caro Álvaro; esses excessos e abusos devem ser coibidos; mas como poderá a justiça ou o poder público devassar o interior do lar doméstico e ingerir-se no governo da casa do cidadão? Que abomináveis e hediondos mistérios, a que a escravidão dá lugar, não se passam por engenhos e fazendas, sem que, já não diga a justiça, mas nem mesmo os vizinhos deles tenham conhecimento?... Enquanto houver escravidão, hão de se dar desses exemplos. Uma instituição má produz uma infinidade de abusos, que só poderão ser extintos cortando-se o mal pela raiz (Guimarães, 2012, p. 67).

Através do fragmento acima Guimarães traz, na voz de uma personalidade da lei (um advogado), uma leitura das diversas práticas de violência cometidas no interior das propriedades burguesas, as quais

não eram desconhecidas pela comunidade e autoridades. Porém, pouco era feito em torno de tamanhas atrocidades, uma vez que aquelas pessoas não eram enxergadas humanamente, mas como objeto de troca e venda, sujeitas a toda e qualquer ideia de perversidade.

Ao observar um escravo diante da justiça, este será sempre um prisioneiro, à medida que seu Senhor sempre deterá o poder. Em função disso, “-Todo o teu ser é escravo; o teu coração obedecerá, tenho por mim o direito e a força [...]” (Guimarães, 2012, p. 36), com essa ideia em mente, escravos e escravas eram violentados/as sexualmente, já que eram tratados como objetos utilitários e funcionais. Acerca disso, Saffioti (2013) destaca que “[...] a condição de escravo significava, para o negro, ser instrumento de trabalho sem direitos de nenhuma espécie; ser, enfim, socialmente uma coisa” (p. 235). Compreende-se, então, que as leis não eram válidas para escravos. Isso ocorria muito pelo fato de a economia brasileira sempre ser determinada pelos interesses de uma burguesia.

Um ponto importante a ser destacado sobre o escravismo, é que os brancos tinham “náuseas” dos escravos por causa de sua cor e condição social. Mas, ainda assim, forçavam seus escravos a manterem relações sexuais com eles. As escravas, neste sentido, eram as principais vítimas desses abusos, tendo em vista que “[...] cabia a escrava, além de uma função no sistema produtivo de bens e serviços, um papel sexual [...] A exigência da prestação de serviços sexuais, que o senhor fazia em relação à negra escrava, tornava-a, pois, simultaneamente res e pessoa humana” (Saffioti, 2013, p. 236). Sendo esse o motivo que leva Leôncio a forçar Isaura a aceitá-lo, visto que tudo não passava de condições sociais previamente estabelecidas.

AS PERSONAGENS: A RELEVÂNCIA DO ENREDO DAS PERSONAGEM NA CONTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO ROMANCE

As personagens são peças fundamentais para que se tenha um bom entendimento de uma obra literária, como um romance, por exemplo, que é repleto de personagens com características distintas. Segundo Antonio Candido (1976), as personagens existem apenas no enredo, e o enredo depende destas figuras para fazer sentido. As personagens são seres fictícios que assumem características humanas, aspectos físicos, emoções dentre as demais ações realizadas por homens.

No romance *A Escrava Isaura*, observa-se dois personagens que abrangem as idealizações humanas: Isaura e Leôncio, que são protagonistas na obra, além de representarem a temática da dupla dominação que Leôncio exercia sobre Isaura.

Conforme Beth Brait (1985), os personagens de romance atuam de forma constante na narrativa, podendo atuar mediante os interesses do autor no universo fictício como “[...] *elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo*” (Brait, 1985, p. 49). Sendo o narrador (e seus tipos) um fator intrínseco à narrativa, dado que é conhecedor de todo o enredo e das particularidades pessoais dos demais elementos do texto. Temos no romance de Guimarães, um narrador em terceira pessoa. Segundo Beth Brait (1985), um narrador em terceira pessoa está presente em todos os momentos e faz registros contínuos, destacando apenas as partes principais para o andamento da história, além de materializar os personagens.

Conforme as colocações de Brait (1985), registra-se algumas das características de Isaura e Leôncio. Isaura é uma bela jovem de dezessete anos, de pele clara por causa de seu pai que fora um antigo capataz da fazenda e “bem prendada”; o que era fundamental para as moças da época. Isaura, devido à sua beleza, era alvo da cobiça dos homens, que a desejavam. Mas, por ser apenas uma escrava, essas paixões eram

proibidas pelo fato de Leôncio nutrir por Isaura uma paixão platônica, que em consequência da sua recusa, é submetida às atrocidades.

Enquanto Leôncio, por sua vez, era um homem rico, ainda moço e de boa aparência, casado com uma jovem de família tradicional. Por ser filho único, recebeu grandes mimos de seu pai, havendo sempre quem lhe satisfizesse as vontades. Após um longo período fora, retorna já casado à fazenda da família e se diz loucamente apaixonado por Isaura. A escrava, que fora criada por sua falecida mãe, e em nome deste ‘amor’ submete a pobre cativa aos infames e repugnáveis atos que sua condição de senhor lhe permitia.

A VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM *A ESCRAVA ISAURA*: UM FALSO AMOR

Segundo a teoria de gênero de Joan Scott (1989), o termo “gênero” se refere a uma diferença biológica relacionada à diferença sexual entre homens e mulheres. Esse termo é um elemento construtivo de relações sociais baseadas nestas diferenças, sendo o gênero uma forma primária de representar as relações de poder do masculino sobre o feminino. No romance analisado, essas diferenças são, com frequência, relatadas a partir da fragilidade e submissão transmitidos pelas personagens mulheres, em especial por Isaura, que além de mulher, era escrava e bonita, enquanto os homens, majoritariamente, são representados como brancos livres, viris, estudados e de posses, os quais atormentam Isaura.

O romance foi publicado a mais de um século (1875), e ainda agrada gerações de leitores, por se tratar de uma narrativa repleta de características de um período obscuro do Brasil. A trama, por conseguinte, problematiza a história de suplícios de uma escrava descrita como branca, educada, que acredita no amor e nos bons costumes que lhe foram ensinados, suportando as perversidades de um senhor que a vê como um objeto sexual de uso particular. Mas, por trás das ações de bravura de Isaura, diante das barbaridades de Leôncio, podemos identificar facilmente a violência de gênero ilustrada na obra a partir de Isaura.

Concernente a isso, depreende-se que

[...] já não era só o amor ou a sensualidade que o arrastava; era um capricho tirânico, um desejo feroz e satânico de vingar-se dela e do rival preferido. Queria gozá-la, fosse embora por um só dia, e de pois de profanada e poluída, entregá-la desdenhosamente ao seu antagonista, dizendo-lhe: - Venha comprar a sua amante; agora estou disposto a vendê-la, e barato (Guimarães, 2012, p. 82).

Nesse trecho da narrativa, Leôncio demonstra de forma violenta suas intenções para com a protagonista Isaura, asseverando seu poder sobre a cativa ao praticar contra esta, diversas formas de violência. Na condição de senhor, tais práticas serviriam de satisfação pessoal e competição particular, sem que de fato tivesse uma representação de amor ou significação valorosa da figura feminina.

Frente a isso, a narrativa apresenta, de maneira constante, um discurso que pretende convencer o leitor de que as agressões físicas e psicológicas vivenciadas por Isaura não eram justificáveis, mas aceitáveis para a época e para as relações de escravos e senhores. Assim, a violência sexual não era reconhecida por se tratar de uma prática frequente no interior das senzalas. Segundo Foucault (2009), as sociedades são controladas e organizadas por discursos que se materializam nestas, e estes, ainda que pareçam insignificantes, tem como objetivo o poder e a dominação. Nessa ótica, a escravidão foi pensada como necessária para o desenvolvimento econômico, e as barbaridades que ocorriam no interior de fazendas e engenhos eram uma forma de controlar e evitar fugas. Portanto, Leôncio se munia de “direitos legais” que ele tinha como comerciante e proprietário de escravos para justificar suas ações.

Um fato importante é que na obra, Leôncio tenta justificar sua violência apresentando-se como “apaixonado por Isaura”, quando o que substancialmente o movia era seu desejo de possuir sexualmente a escrava. E a recusa desta intencionalidade incutida em seu discurso, o deixava furioso, à medida que comprometia sua autoridade e poderio

masculino. Segundo Bourdieu (2010), o homem tende a ver o ato sexual como uma forma de dominação, de apropriação, de posse, vendo a violência como um meio de provar quem domina uma relação de interesse sexual. Assim, também podemos acompanhar essa ideia sendo aplicada contra Isaura, visto que sua recusa compromete a masculinidade de seu algoz. E por ele forçá-la a submeter-se aos seus desejos, reafirmaria à escrava seu lugar:

- Isaura – disse Leôncio, com voz áspera, apontando para os instrumentos de suplício -, eis ali o que te espera, se persistes em teu louco empenhamento. Nada mais tenho a dizer-te; deixo-te livre ainda e fica-te o resto do dia para refletires. Tens de escolher entre o meu amor e o meu ódio. Qualquer dos dois, tu bem sabes, são violentos e poderosos. Adeus!... (Guimarães, 2012, p. 37).

Nesse trecho da narrativa pode-se observar uma contrariedade nos sentimentos do personagem, que se diz apaixonado, mas pouco se importa em castigar aquela a quem ama aparentando uma vingança. Em relação a isso, há uma ação de violência simbólica, que segundo Bourdieu (2010), tem como objetivo minimizar os impactos da violência física, fazendo com que a vítima se sinta culpada e a atitude do homem embrandecida, já que é dado o “direito de escolha”.

A condição de escrava é, inexoravelmente, uma violência, uma vez que impede que a mulher ou homem negros tenha liberdade e autonomia. E por Isaura ser mulher, estava explícita a facilidade de as ameaças de Leôncio se tornarem físicas. Obrigando-a (Isaura) a realizar trabalhos que não havia exercido antes, pois, ela fora criada como filha pela sua senhora (mãe de Leôncio), punindo-a com açoites e outras formas de punição.

Na citação a seguir, pode-se observar algumas das condições que Isaura foi submetida:

Para dar a essas ameaças começo de execução, nesse mesmo dia, mandou pô-la trabalhando entre as fiandeiras, [...]. Dali teria de ser levada para roça, da roça para o tronco, do tronco para o pelourinho, deste certamente para o túmulo, se teimasse em sua resistência às ordens de seu senhor (Guimarães, 2012, p. 34).

Neste fragmento, Guimarães destaca, através da voz do narrador, as ideias malignas de Leôncio para forçar Isaura a desistir de seus desejos. Diante da educação que receberá e valores morais adquiridos, por exemplo, de sua mãe biológica. Esta, por sua vez, veio a falecer em situação parecida por não se deixar corromper sexualmente pelo seu senhor, pai de Leôncio, em que morreu de tanto trabalhar estando grávida. O poder dado aos homens através do patriarcado é, consequentemente, uma questão que não se sucedia de maneira isolada, sendo Isaura apenas mais um exemplo das ideias de posse sexual cultivadas pelos homens e aceitas pela sociedade.

Esses fenômenos podem ser entendidos como fatos sociais, que para Durkheim, segundo Rodrigues (2007), são entendidos como tais, não apenas por serem normais, mas por serem percebidos como fatos sociais pela sociedade e, consequentemente, exercerem uma pressão nos indivíduos, existindo escritos (leis) que estipulam estes episódios e estabelecem punições (quando a regra é violada).

Em linhas gerais, a violência de gênero é vista e aceita como algo normal na sociedade da época. Diante disso, esses “direitos”, normalmente facultados aos senhores, outorgava liberdade para que donos de escravos agissem de forma inescrupulosa. Por meio desses relatos sombrios do período escravocrata brasileiro, busca-se manter viva a história do passado em memória dos que sofreram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No estudo abordado neste artigo, verificou-se que a violência de gênero é um problema que está presente na sociedade. E a partir das discussões realizadas em torno da obsessão de Leôncio por Isaura, pode-se dizer que a violência sexual no período em que a obra é retratada, era algo naturalizado. Além disso, observa-se que muitas ações da classe masculina são provenientes de uma cultura que enxerga o homem como superior, frente às mulheres.

E quando se discute o amor que Leôncio afirma sentir, pode-se concluir que esse sentimento acaba sendo uma farsa criada por ele, com o objetivo de convencer Isaura de que todos os constrangimentos, ameaças e agressões eram provocados por ela ao se negar a aceitá-los. A beleza de Isaura é um fator relevante a discussão de gênero, uma vez que este aspecto é revivido a todo momento na narrativa, sugerindo que isso era uma espécie de permissão dada aos homens para assediá-la ou violentá-la sexualmente.

A violência de gênero, apesar de frequente, é pouco discutida pela sociedade na qual as mulheres se sentem culpadas pelas atrocidades sofridas em casa e nas ruas. E como é representada no romance ora analisado, Isaura sente-se culpada por toda as desventuras proporcionadas a ela e a sua nova senhora, que era a cônjuge de seu algoz, vendendo-a sofrer não as violências que ela como escrava tinha de suportar, mas como uma mulher jovem de boa aparência e virtudes.

Dentre as perspectivas das problemáticas de gênero presentes na obra, pode-se discutir muitos outros aspectos, como a ideia de que uma outra escrava tinha de que seu corpo estava ali para ser usado e que ao seu senhor ele pertencia; concepções contrárias às idealizadas por Isaura, havendo ainda muito a ser discutido sobre a violência de gênero dentro do romance, que nos permite inferir uma visão não realista, mas equivalente aos excessos sexuais que ocorriam nos interiores nas fazendas com as escravas e com as próprias esposas dos grandes senhores.

REFERÊNCIAS

- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanistas, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 10º ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- FOUCAUT, Michel. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 18ª ed. São Paulo, SP: Edição Loyola, 2009.
- GUIMARÃES, Bernardo. **A Escrava Isaura**. 5º ed. Jaraguá do Sul: Editora Avenida, 2012.
- RODRIGES, Alberto Tosi. Sociologia da Educação. In: RODRIGUES, Alberto Tosi. **Sociedade, educação e vida moral**. 6. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. p. 17-27.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. **A Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade**. Capítulo 2: **Evolução da condição da mulher no Brasil**. Ed. Expressão Popular, São Paulo, 2013, p. 199-395.
- SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, New York: Columbia University Press, 1989.

A DESCONSTRUÇÃO E A RECONSTRUÇÃO DOS SUJEITOS FEMININOS SOB CONTEXTO DE DITADURA NA OBRA “*EN EL TIEMPO DE LAS MARIPOSAS*” DE JÚLIA ALVAREZ

ANDREZA MIRLEY FEITOZA DE MORAIS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

O contexto histórico latino-americano, a partir da segunda metade do século XX, está marcado por diversos regimes ditatoriais instaurados a base de golpes de estado, fundamentados na repressão e tirania que forçaram o silenciamento de todos aqueles que ousassem ir contra a ordem autoritária. Com o apoio dos Estados Unidos, os regimes militares de extrema direita tinham o intuito de extinguir os movimentos de esquerda e centro-esquerda através de imposições ultraconservadoras, buscando principalmente defender os interesses estadunidenses ameaçados diante da possibilidade de instauração do socialismo na América Latina (PADRÓS, 2009).

Diferentes países latino-americanos experimentaram viver sob ditadura militar durante vários anos. No Brasil, ela se instalou por meio do golpe civil-militar em 1964 comandada por membros das forças armadas e se estendeu até 1985. De acordo com Galeano (2010), o governo norte-americano teve participação ativa no golpe de estado em 1964, “a ditadura acenava para os capitalistas estrangeiros oferecendo o país como os proxenetas oferecem uma mulher, e destacava seus atributos” (GALEANO, 2010, p. 202). A violência e a tortura foram as ferramentas utilizadas durante a ditadura (com apoio estadunidense) para frear as mobilizações sociais e as greves, extinguir os partidos e os sindicatos para que não mais interferissem no desenvolvimento do capitalismo.

No Paraguai, a ditadura durou de 1954 a 1989 sob “governo” do general Alfredo Stroessner. Pinochet comandou a ditadura chilena que durou de 1973 (quando derrubou o governo de Salvador Allende) a 1990. O regime na Argentina foi talvez o de menor duração, instaurando-se em 1976 com seu término definido em 1983, sendo governado por Jorge Rafael Videla.

No caso da República Dominicana, a ditadura militar durou 31 anos (1930-1961), comandada por Rafael Leonidas Trujillo, chamada de *El Trujillato* e conhecida como um dos regimes mais brutais de toda América Latina. Assim como as outras ditaduras latino-americanas, a era de Trujillo possuía postura anticomunista e esteve marcada pelo terrorismo de estado, assassinatos, torturas e massacres a qualquer um que se opusesse ao regime, resultando na morte de milhares de pessoas (MACEDO, 2022).

A figura feminina dentro do contexto das lutas armadas, ditaduras e regimes precisa ser desmistificada. Apesar de tantas mulheres guerreiras terem estado na linha de frente dos combates, participando de movimentos políticos em oposição aos regimes, elas não receberam/recebem a visibilidade merecida. Os próprios regimes de ditaduras por reproduzirem ideais conservadores apoiados em um discurso machista e patriarcal reduziam o papel da mulher ao casamento (submissão ao marido), à maternidade e às atividades domésticas, desmerecendo a participação feminina na política. É de extrema importância destacar que as mulheres não foram apenas auxiliares, mas sim protagonistas na conquista de libertação de seus países da ditadura e do silenciamento.

Neste sentido, este trabalho apresenta uma análise da obra *En el tiempo de las mariposas* (1994) da escritora dominicana-americana Julia Alvarez que através da sua narrativa reconstrói a trágica história real das irmãs Mirabal, vítimas de assassinato pelo regime da ditadura por se oporem ao governo de Rafael Leonidas Trujillo na República Dominicana, em 1960. Em homenagem ao sacrifício dessas mulheres, foi estabelecido o dia da sua morte, 25 de novembro, como sendo o dia Latino-americano e Caribenho de luta contra a violência à mulher.

O título da obra remete ao leitor uma espécie de simbolismo, apresentando elementos metafóricos. As mariposas, por exemplo, representam simbolicamente a evolução, transformação e morte do ser, sugerindo a capacidade de metamorfose, o animal que deixa de ser apenas uma lagarta que rasteja para se transformar em uma linda borboleta que voa em busca da liberdade. Desta forma, é possível notar na narrativa de Alvarez a transformação das irmãs borboletas que deixam de ser mulheres-objetos, submissas, para se tornarem mulheres-sujeitos, insubordinadas. “*Las mariposas*” era também o nome dado ao grupo de oposição contra a ditadura de Trujillo que as irmãs Mirabal (Maria Teresa, Patria Mercedes e Minerva) fundaram.

Sendo assim, o presente artigo buscou observar a construção dos sujeitos femininos a partir da análise das personagens principais (irmãs Mirabal), avaliando as suas posturas de mulheres que rompem com os ideais patriarcais da época, evoluindo desde mulheres submetidas ao discurso falocêntrico a mulheres subversivas.

QUANDO AS BORBOLETAS SÃO VENENOSAS

A narrativa de Alvarez apresenta na obra os sujeitos femininos como sendo construídos a partir do desprendimento da ordem patriarcal de gênero enquanto organização social. Durante todo o romance, os personagens femininos nunca se submetem às imposições masculinas ou se isso chega a acontecer, logo recuperam o seu espaço através do poder da palavra. Apesar de que, ao decorrer na trama, personagens masculinos como o Enrique (pai) e Jaimito (primo/marido de Dedé) reproduzam o discurso machista e patriarcal, as mulheres se impõem com ideais subversivos, não permitindo que sejam dominadas:

Sua mão se chocou contra o meu rosto com uma força que nunca havia usado sobre outras partes do meu corpo. Tropecei, mais atordoada pela ideia que me houvesse batido do que pela dor que fazia minha cabeça explodir. Isso é para que se lembre que deve respeitar o seu pai.

Não te devo nada — disse-lhe. Minha voz era tão firme como a dele. Você perdeu meu respeito . Vi que ele baixou os ombros. Ouvi-o suspirar. Nesse momento, algo me doeu mais que a sua bofetada: eu era mais forte que papai. Mamãe era mais forte. Ele era o mais fraco de todos (ALVAREZ, 1997, p. 81).¹⁸

Esse trecho expõe uma discussão entre a mais subversiva das irmãs Mirabal, Minerva, e seu pai Enrique Mirabal. Desde jovem a personagem se apresentava com uma postura de mulher independente e a frente do seu tempo, que questiona os papéis destinados às mulheres na sociedade patriarcal, como se faz presente no seguinte trecho: “— É o que o país precisa. É a hora de que nós mulheres participemos no governo do país” (ALVAREZ, 1997, p. 16-17).¹⁹

Historicamente, as mulheres foram excluídas da participação política da sociedade. Somente com o advento dos ideais feministas no século XX e com o ingresso das mulheres nas escolas e universidades foi possível observar um avanço da atuação feminina em profissões intelectuais. Apesar do progresso, as mulheres continuam sendo minoria nos cargos de autoridade, principalmente na política (CONFORTIN, 2003).

Mesmo com o expressivo crescimento de mulheres no desempenho de outras funções além de cuidar dos filhos e da casa, ainda é preciso lidar até hoje com os estereótipos de gênero reproduzidos pela sociedade. A personagem Minerva, por exemplo, possui uma postura de consciência política e defensora dos direitos das mulheres desde pequena. Quando criança já expressava para a família o desejo de cursar a faculdade de direito, tendo em vista de que se trata de uma área profissional que na época tinha pouca participação feminina.

18 Tradução minha. No original: “Su mano se descargó contra mi cara con una fuerza que nunca había usado sobre otras partes de mi cuerpo. Trastabillé, más aturrida por la idea de que me hubiera pegado que por el dolor que me hacía explotar la cabeza. — ¡Eso es para que recuerdes que le debes respeto a tu padre! —No te debo nada —le dije. Mi voz era tan segura y firme como la de él—. Has perdido mi respeto. Vi que se le caían los hombros. Lo oí suspirar. En ese momento, algo me dolió más que su bofetada: yo era más fuerte que papá. Mamá era más fuerte. Él era el más débil de todos.”

19 Tradução minha. No original: “— Es lo que este país necesita. Es hora de que las mujeres participemos en el gobierno del país.”

Minerva demonstra durante a narrativa uma postura de ruptura dos padrões da época que definiam o espaço da mulher apenas para as atividades do lar, entretanto, as próprias mulheres da sua família diziam que a política era um espaço restrito aos homens. Através dessa personagem, é possível identificar traços do arquétipo feminino de Athena (Minerva para os romanos), deusa da justiça, decidida e determinada. Em determinado momento da sua vida, ela consegue cursar a faculdade de direito e se formar, porém, por ordem de Trujillo, não recebe a licença necessária para atuar como fica exposto no seguinte trecho:

Recebemos um golpe ao saber de que Minerva tinha obtido o título de advogada, porém não a licença para exercer. Nós que acreditávamos que *El Jefe* tinha apaziguado com nossa família ao permitir que Minerva entrasse para faculdade. Na realidade, havia planejado deixá-la estudar cinco anos para logo informá-la que tudo havia sido inútil. Quanta crueldade! (ALVAREZ, 1997, p.122).²⁰

A personagem Dedé é a única irmã sobrevivente e sobrou para ela o papel de fazer com que o sacrifício das suas irmãs seja lembrado: “Ser a grande dama do lindo terrível passado. Mas era uma tarefa impossível, impossível! Depois de tudo, é a única que restou para dirigir o terrível lindo presente” (ALVAREZ, 1997, p. 62). A história é contada através das lembranças de Dedé sobre a vida cotidiana dela e de suas irmãs. Ao mesmo tempo em que relata a trajetória das mariposas, ela passa ao leitor a impressão de estar revivendo detalhes da época. Nesse sentido, Matta (2015, p.51) nos apresenta a ideia de que “o processo de rememoração propicia ao homem não apenas o acesso a imagens isoladamente recordadas e a ordenação das lembranças, mas, principalmente, a releitura de tais passagens.”

20 Tradução minha. No original: “Recibimos un golpe al enterarnos de que a Minerva se le daba el título de abogada, pero no la licencia para ejercer. ¡Nosotros que creíamos que El jefe se había aplacado con nuestra familia al permitir que Minerva se inscribiera en la facultad! En realidad, había planeado dejarla estudiar durante cinco años para luego informarle que todo había sido inútil. ¡Cuánta crueldad!” 5. Ser la gran dama del hermoso, terrible pasado. ¡Pero es una tarea imposible, imposible! Después de todo, es la única que queda para manejar el terrible, hermoso presente.

Dedé se apresenta na narrativa como sendo um sujeito feminino sempre obediente, sorridente e submissa ao seu marido Jaimito, que também era seu primo. Na narrativa de Álvarez, fica evidente que o único motivo pelo qual Dedé não se envolveu no mesmo movimento com a mesma intensidade que suas irmãs foi o fato de que seu marido não lhe permitia. Ao ser confrontada por suas irmãs, ela responde: “ Como? Devo passar por cima de Jaimito? [...] Bem, eu não tenho esse tipo de matrimônio” (ÁLVAREZ, (1997, p. 152)²¹. O personagem Jaimito é o típico homem machista da época que acredita que por ser homem a sua palavra tem mais poder dentro do seu relacionamento: “As irmãs Mirabal gostavam de controlar os seus maridos, esse era o problema. Na sua casa, era ele quem usava as calças” (ÁLVAREZ, 1997, p.152).²²

Já Maria Teresa, também chamada de Mate, era a irmã caçula, com nove anos de diferença entre as demais. Sua personalidade consistia em ser sempre doce, sensível. Quando criança, sua atenção estava sempre voltada para as questões religiosas e doutrinas da igreja. Em seu diário, que ganhou de presente da sua irmã Minerva, escrevia diariamente sobre coisas cotidianas, mas sempre incluindo assuntos religiosos: “Adoro meus sapatos novos de primeira comunhão. São de couro branco, com um salto pequeno, como as das senhoritas. Pratiquei muito antes, e devo dizer que não tropecei nenhuma vez no caminho para o altar” (ALVAREZ, 1997, p.34).²³ No que se refere aos capítulos sobre a vida cotidiana de Mate, a narrativa fica exposta em formato de diário e narrada em primeira pessoa pela própria personagem. Dessa forma, a autora constrói a identidade desse sujeito feminino através do ato da escrita íntima e pessoal.

21 Tradução minha. No original: “— ¿Cómo? ¿Debo pasar por encima de Jaimito? [...] Bien, yo no tengo ese tipo de matrimonio.

22 “A las hermanas Mirabal les gustaba manejar a sus hombres, ése era el problema. En su casa, él era el que llevaba los pantalones”.

23 Tradução minha. No original: “Me encantan mis nuevos zapatos de Primera Comunión. Son de cuero blanco, con un poquito de tacón, como los de las señoritas. Practiqué mucho antes, y debo decir que no trastabillé ni una sola vez camino al altar. Estoy tan orgullosa de mí misma”.

María Teresa pode ser considerada como aquela que carrega o arquétipo de mulher anjo, a pureza e inocência como sendo características fundamentais da sua personalidade. Contudo, ao passo em que a história vai se desenvolvendo, Mate se revela uma mulher atenta às questões socio-políticas e decide entrar para o movimento “*Las mariposas*” junto com Minerva. Sem abandonar a delicadeza e sensibilidade em suas atitudes, Mate se converte em mais uma das irmãs que se permite desconstruir e abrir asas.

Patria Mercedes era a mais velha das irmãs, sentia uma tendência religiosa quando jovem, mas depois dos dezesseis anos conheceu um rapaz e sentiu que sua vocação era a do matrimônio: “Foi depois da reunião com a Soror Asunción, uma vez comecei a rezar para descobrir minha vocação [...]. Havia visto ao homem mais lindo depois de Jesus. Meu esposo terrestre. A luta estava concluída e já tinha minha resposta (ALVAREZ, 1997, p.50)²⁴. Dentre as irmãs, ela foi a que se casou mais jovem, aos dezessete anos, e teve três filhos, a partir daí podemos identificar em Patria o arquétipo de Deméter, mulher que para os gregos era considerada como a deusa mãe, aquela que põe a maternidade como centro dos seus interesses. No seguinte trecho Minerva expõe a essência maternal de sua irmã: “Patria se aproxima ao palco com um pacote de calmantes. Essa sempre com seu papel de mãe. Leva um lenço na bolsa caso alguém espirre, uma pastilha para alegrar uma criança, um terço caso alguém queira rezar” (ALVAREZ, 1997, p. 87).²⁵

A mais velha das irmãs era o modelo feminino que, no início da trama, repete o discurso machista e patriarcal da época, entrando quase sempre em discursões com sua irmã Minerva que apresentava uma postura justamente ao contrário. Sobre o governo de Trujillo ambas discutem:

24 Tradução minha. No original: “Fue después de La reunión con Sor Asunción, una vez empecé a rezar para descubrir mi vocación [...]. Había visto al hombre más lindo después de Jesús. Mi esposo terrestre. La lucha estaba concluida y ya tenía ni respuesta”

25 Tradução minha. No original: “se acerca a la tarima con un paquete de calmantes. Ésa siempre con su papel de madre. Lleva un pañuelo en la cartera por si alguien estornuda, una pastilla para alegrar a un niño, un rosario por si alguien quiere rezar”.

É um assunto sujo, você tem razão. Por isso que nós mulheres não devemos nos envolver. Minerva me ouvia com atenção com a expressão de quem apenas esperava de que terminasse de falar. — Não concordo com você, Patria — me disse, e logo, com sua forma usual de ver as coisas, que sempre chegava ao fundo da questão me disse que nós mulheres deveríamos sair da idade das trevas (ALVAREZ, 1997, p. 52).²⁶

As ideologias machistas estão enraizadas no contexto social de diversas formas e as pessoas repetem o discurso sexista sem ao menos se darem conta disso, sobretudo, em uma época e lugar cujas questões feministas ainda não recebiam a visibilidade e o espaço merecido. Isso faz com que até mesmo as mulheres, socializadas dentro da ordem patriarcal de gênero, reproduzam discursos que as inferiorizam e exaltam o poder de dominação masculina sem refletir acerca da desigualdade predominante (SAFFIOTI, 2004, p.18).

Apesar da personagem reproduzir tais ideais, é possível notar no desenrolar da trama uma evolução do comportamento da personagem. Depois da perda do seu terceiro filho, que nasceu morto, nota-se uma mudança na personalidade de Patria, tornando-se uma mulher que já não acredita tanto assim na santidade mas ela continuou fingindo para manter as aparências e não decepcionar aqueles que ama, sendo o exemplo de mãe, filha, esposa e irmã apoiada na fé:

Minhas irmãs me olharam, esperando que eu o repreendesse por brincar com coisas sagradas, porém eu havia perdido minha antiga severidade a respeito da santidade. Deus, que nos enviou a provocação maior, bem que podia suportar uma provocação nossa (ALVAREZ, 1997, p.55)²⁷.

26 Tradução minha. No original: “Es un asunto sucio, tienes razón. Por eso nosotras las mujeres no debemos involucrarnos. Minerva me escuchaba con la expresión de quien espera que una termine de hablar. — No estoy de acuerdo contigo, Patria — me dijo, y luego, con su forma usual de ver las cosas, que siempre llegaba al fondo de la cuestión, me dijo que las mujeres debíamos salir de la edad del oscurantismo”.

27 Tradução minha. No original: “Mis hermanas me miraron a mí, esperando que reprendiera a mi marido por burlarse de cosas sagradas, pero yo había perdido mi antigua severidad con respecto a la santidad. Dios, que nos había hecho la broma mayor, bien podía soportar una broma nuestra.”

No que diz respeito à participação de Patria no movimento das *mariposas*, ela, inicialmente, se recusava a sequer estar informada sobre os assuntos em que suas irmãs estavam envolvidas, mas após um episódio específico da trama ela mudou de opinião e mais uma vez fica notável a evolução no comportamento da personagem. Logo após um bombardeio presenciado por ela enquanto estava em um retiro espiritual, vendo um jovem da idade de seus filhos sendo baleado e morto pelo governo, ela decide que não mais ficará de braços cruzados frente a tanta injustiça. A partir desse momento, ela compreende que para proteger aqueles que ama precisa lutar também: “Não ficarei de braços cruzados para assistir como meus filhos morrem, Senhor, ainda que tu, com sua grande sabedoria, hajas disposto assim” (ALVAREZ, 1997, p. 141).²⁸

Segundo Confortin (2003), a mulher passou a questionar mais a sua condição dentro da sociedade depois que começou a frequentar a escola. Foi no convento *Inmaculada Concepción* no qual todas as irmãs estudaram que Minerva se deu conta das atrocidades cometidas pelo governo de Trujillo, quando conversava com uma colega de quarto na qual ela e sua família haviam sido vítimas de massacre.

DITADURA, SILENCIAMENTO E EXÍLIO

A obra em questão é apresentada dentro de um contexto de ditadura militar, no qual um governo autoritário exerce poder total sobre uma nação, suprimindo os direitos individuais de cada um, incluindo privação de liberdade, exílio, morte, punições, abusos sexuais, restrição da liberdade de expressão “As pessoas que abriam a boca não viviam muito” (ALVAREZ, 1997, p. 24)²⁹ e entre outras formas de agressão e manipulação.

Alvarez expressa em sua narrativa as diversas formas de silenciamento vivenciadas pelas irmãs Mirabal, não somente pelo regime vigente, mas também nos espaços familiares e nos relacionamentos amorosos.

28 Tradução minha. No original: “No me cruzaré de brazos para ver cómo mueren mis hijos, Señor, aunque tú, con tu gran sabiduría, lo hayas dispuesto así.”

29 Tradução minha. No original “La gente que abría su boca no vivía mucho.”

A personagem Maria Teresa, por exemplo, tinha forte conexão com a escrita e se expressava bem escrevendo em seu diário desde jovem, objeto pelo qual fica marcada a evolução da personagem que deixa de ser apenas uma menina e se transforma em uma mulher. Entretanto, ingenuamente ela escreveu a respeito do regime e precisou se desfazer por um tempo do objeto em que depositava os seus sonhos e subjetividade, com medo de que mais alguém pudesse acessá-lo e se dar conta da sua antipatia pelo Trujillato. Minerva, que também gostava de escrever, precisou desfazer-se dos seus escritos e poemas pelo mesmo motivo.

A personagem Dedé Mirabal, a irmã sobrevivente, é frequentemente silenciada pelo seu esposo Jaimito já que este é sempre o que toma todas as decisões da casa. Desta forma, não sobra espaço para que Dedé se expresse, exponha suas opiniões, tome decisões acerca da sua própria vida e a dos seus filhos. Até que chega o momento em que ela se vê demasiadamente frustrada e decide que não mais viverá assim. Então, nesse momento, opta por não mais acatar as ordens do seu esposo, mesmo que isso custe o seu casamento, e passa a apropriar-se de si, a tomar o curso da própria vida e desfrutar das suas “asas recém-nascidas” (ALVAREZ, 1997, p. 167).

Quando se fala a respeito de exílio, o primeiro sentido associado refere-se à expatriação do cidadão e cidadã do seu país de nacionalidade, seja de maneira forçada ou por livre e espontânea vontade. Entretanto, existem diversas outras situações de exílio. Nesse sentido, Costa (1980, p. 18) apresenta o conceito de mulher exilada:

São exiladas as perseguidas, as punidas, as presas e torturadas [...], as que sofreram perseguições indiretas [...], as que perderam suas condições de trabalho, também aquelas que não puderam suportar o sufoco numa sociedade onde a ditadura desenvolveu e potenciou tantas formas de opressão. E ainda aquelas que teimaram em ser livres onde as liberdades estavam cerceadas.

Partindo desse ponto de vista, cabe considerar que durante a narrativa os sujeitos femininos presentes no texto literário passaram por diferentes e inúmeras situações de exílio, uma vez que tanto as irmãs Mirabal e outras personagens femininas sofrem durante suas trajetórias diversos ataques diretos e indiretos, perseguições, morte, privação de liberdade e entre outras formas de agressão e silenciamento.

A exemplo, personagem chamada de Lina Lovatón, uma das companheiras de quarto de Minerva no convento Inmaculada Concepción, foi seduzida quando ainda era bem jovem por Trujillo. Como consequência do relacionamento amoroso, Lina descobre estar grávida aos 17 anos. Entretanto, o ditador já era casado e para manter as aparências envia a jovem grávida para viver sozinha em outro país, com o intuito de que as aparências fossem preservadas: “Então, Trujillo enviou a Lina a uma casa em Miami onde estaria a salvo. Agora vivia lá, sozinha, esperando que ele a chamasse. Pelo que parece, agora havia outra jovem garota bonita que chamava sua atenção” (ALVAREZ, 1997, p. 28).³⁰

Em outro determinado momento da narrativa, a personagem Minerva, também foi assediada sexualmente pelo ditador que lhe ofereceu liberar o seu Pai Enrique, que no momento estava preso pelo regime, em troca de que ela aceitasse ter um romance com ele. O fato de Minerva ter se negado a manter relações amorosas com Trujillo, a reunião que ela e a mãe precisam ter com ele para que fosse realizada a soltura do seu pai é adiada o máximo possível como uma espécie de punição para ela: “Como não aceito dormir com ele, passam três semanas para que *El jefe* nos receba. [...] mamãe e eu estamos cumprindo prisão domiciliar, pois não nos é permitido sair do hotel e esperar em casa” (ALVAREZ, 1997, p. 100).³¹

30 Tradução minha. No original: “Entonces, Trujillo envió a Lina a una casa que le puso en Miami donde estaría a salvo. Ahora vivía allí, sola, esperando que él la llamara. Al parecer, ahora había otra muchacha bonita que acaparaba su atención”.

31 Tradução minha. No original: “Como no acepto acostarme con él, pasan tres semanas antes que *El jefe* nos reciba. [...] mamá y yo estamos cumpliendo un arresto domiciliario, pues no se nos permite irnos del hotel y esperar en casa.”

Minerva, Lina, as demais irmãs Mirabal e dentre outras personagens femininas da obra de Alvarez sofrem exílio e privação da sua liberdade. Vale ressaltar que, de acordo com a cronologia da obra, quando o fatídico assédio aconteceu, Minerva havia acabado de sair do colégio e ainda não participava ativamente no movimento de guerrilha. Isso indica que ela, assim como Lina, sofreu exílio sem ao menos ter se posicionado contra o regime. Além disso, o tema do exílio no que se trata buscar refúgio em outros países é frequentemente mencionado em outras obras da autora, porém na obra aqui analisada essa palavra é vista desde outra perspectiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (AINDA É O TEMPO DAS BORBOLETAS)

Os sujeitos femininos na obra são construídos a partir da desconstrução dos estereótipos de gêneros, na ruptura de ideais patriarcais e quebra de barreiras entre a mulher e o espaço social. Em uma sociedade patriarcal as mulheres são ensinadas a desenvolver comportamentos dóceis, a serem recatadas e tranquilas. Enquanto os homens são estimulados a serem agressivos, demonstrarem poder e virilidade (SAFFIOTI, 2004, p.35). Desta forma, os estereótipos de gênero vieram sendo construídos durante muitos séculos de subalternidade da mulher em detrimento da superioridade masculina.

A crítica literária feminista tem justamente a função de “romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (ZOLIN, 2009, p. 182). A partir do momento em que a autora retira suas personagens femininas da condição de subjugada, ela passa para a sociedade, através do seu fazer literário, a oportunidade de reflexão sobre temas como o sexismo, o assédio sexual, o silenciamento da voz feminina e entre outras questões.

Atualmente, graças ao movimento feminista e às crescentes discussões acerca das questões de gênero dentro da academia, a condição social feminina evoluiu positivamente ao longo dos anos. Entretanto, ainda há muitos direitos a serem conquistados, sobretudo, para aquelas que além de lidar com o sexismo, enfrentam outras questões sociais que a distanciam ainda mais da participação política na sociedade, como o racismo e a condição econômica. Certamente, se as irmãs Mirabal ainda estivessem presentes fisicamente entre nós, elas ainda teriam muitas questões pelas quais lutar que perpassam a condição da mulher na contemporaneidade.

Neste sentido, a partir da obra *En el tiempo de las mariposas*, a escritora de origem latino-americana assume o papel de porta-voz no processo de resgate da memória do povo dominicano e reconstrói em sua narrativa o caminho percorrido por três mulheres que perderam a vida lutando em prol da liberdade e democracia do seu país, posicionando-se desde uma perspectiva feminista frente à ideologia patriarcal vigente.

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, Julia. *En el tiempo de las mariposas*. Santo Domingo. Editora Taller, 1997.
- CONFORTIN, Helena. *Discurso e gênero: a mulher em foco*. Pág. 107 – 123. Campinas, SP: Editora Átomo, 2003.
- COSTA, Albertina de Oliveira et. al. *Memória das mulheres do exílio*. Rio de Janeiro: editora Paz e Terra, 1980.
- GALEANO, Eduardo. *Veias abertas da América Latina*. Tradução de Sergio Faraco. Editora L&PM, 2010.
- MACEDO, Victor Miguel Castillo de. Duas vezes Jorge: o silenciamento como permanência do autoritarismo na República Dominicana. *Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 54, n. 2, Niterói, p. 210-236, 1 ago. 2022.
- MATTA, E. R. D. Pequenas memórias: a (re) construção de um passado individual. In: WEINHARDT, M., Org. *Ficções contemporâneas: história e memória*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015, pág. 51-71.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- OTHERLOVE. *Julia Alvarez*. [S.l.]. Branding & Design, 2020. Disponível em: <https://www.juliaalvarez.com/about>. Acesso em: 25 jan. 2021.
- PADRÓS, Enrique Serra. *A operação Condor e a conexão repressiva no Cone Sul: a luta pela verdade e pela justiça*. Organon. Porto Alegre. Vol. 23, n. 47 (jul./dez. 2009), p. 15-38.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Literária Feminista. In: BONNICI, Thomas. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Eduern, 3º edição, 2009, p. 181–203.

UM ÍCONE DO EMPODERAMENTO FEMININO - UMA ANÁLISE DE “MEMORIAL DE MARIA MOURA”, DE RACHEL DE QUEIROZ

LARA MARQUES DE OLIVEIRA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

ÁQUILA GOMES DE SOUSA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

O estudo do feminino no Brasil tem sido amplamente disseminado devido à sua capacidade de abordar questões complexas, tanto para a sociedade brasileira quanto para a sociedade global. Nesse contexto, obras que questionam os padrões de gênero e introduzem novos paradigmas sociais relacionados ao feminino desempenham um papel fundamental na definição de novas diretrizes no cenário literário. Assim, esta pesquisa visa, no âmbito dessa busca por uma literatura transgressora e socialmente engajada, realizar uma análise literária de “Memorial de Maria Moura”, da escritora Rachel de Queiroz (1910-2003).

Dessa forma, levamos em consideração que o estudo do feminino na literatura desempenha um papel fundamental ao oferecer uma perspectiva essencialmente diversificada no estudo do texto literário, permitindo que se compreenda melhor os desafios, as aspirações e as complexidades que as mulheres enfrentaram ao longo da história. Da mesma forma, as pesquisas acerca das características do feminino na literatura de Rachel de Queiroz evidenciam aspectos do empoderamento da mulher em um período marcado pela liberdade de expressão através da modernidade na literatura.

Para tanto, visando questionar e problematizar os paradigmas sociais de gênero à luz da personagem Maria Moura, publicada por Rachel de Queiroz em 1992, definimos o seguinte objetivo geral: realizar uma análise da personagem Maria Moura no livro “Memorial de Maria Moura”, da autora moderna Rachel de Queiroz (1910-2003). Por sua vez, como objetivos específicos, apresentamos: a) analisar a representação da protagonista Maria Moura como um símbolo de resistência feminina; b) investigar as relações interpessoais e o empoderamento feminino na narrativa.

Cabe ressaltar, dessa forma, que alguns teóricos que direcionam o olhar do estudo são: Butler (2003), Duarte (2003), Zolin (2019), Bourdieu (2009) e Peregrino e Pereira (2017). Esses teóricos trabalharam, pautados nos aspectos sociais do feminino, problematizações sobre o papel das mulheres ao longo da história e focaram também seus estudos no âmbito da literatura (Zolin, 2019; Duarte, 2003; Peregrino, Pereira, 2017).

Diante disso, estabelecemos a metodologia qualitativa (Lakatos; Marconi, 2017), como método de pesquisa bibliográfica e documental a fim de traçar análise de trechos mais significativos do livro sobre os aspectos abordados neste trabalho, bem como possibilitar à luz do referencial teórico uma perspectiva mais aprofundada acerca dos aspectos do gênero e do empoderamento feminino da personagem em questão.

Em perspectiva inicial, este texto traçará um breve panorama do papel do feminino na literatura brasileira para que em segunda perspectiva possa focalizar em como o protagonismo de Maria Moura influi na construção da narrativa de Rachel de Queiroz. Assim, cabe ressaltar que a personagem desafia as expectativas da sociedade em relação ao papel das mulheres, recusando-se a se limitar aos padrões tradicionais. Ela não permite que os homens a subjuguem ou controlem, destacando sua independência e força.

É largamente conhecida a ampla relação que a literatura desempenha com a sociedade. Neste panorama, o texto literário é um diálogo formado entre o leitor, escritor e o contexto da obra. Dessa forma, há de se reconhecer que muitos aspectos internos e externos se apresentam de maneira dialógica no construto textual, sendo importante reconhecer os elementos temáticos e estéticos que se formam a partir do texto literário.

Candido (2006, p. 65), ao tratar uma reflexão sobre os aspectos intrínsecos entre literatura e sociedade, reconhece que: “[A Literatura] mostra que naquelas sociedades o sentimento estético pode ser determinado por fatores diferentes dos que o condicionam entre nós, ligando-se estreitamente aos meios de vida, à organização social, e representando uma nítida sublimação de normas, valores e tradições”. Este teórico brasileiro percebe que há na Literatura uma ampla relação com os sujeitos sociais, desde a organização, até os elementos simbólicos da sociedade.

Levando em consideração tal aspecto destacado por Candido (2006), cabe enfatizar também que as questões enfrentadas pelos humanos acabam por influenciar e destacar posições literárias assumidas pelas produções literárias. Nesse caso, cabe destacar a obra “Memorial de Maria Moura”, de Rachel de Queiroz, a qual possibilita diversas problematizações e questionamentos acerca do papel do feminino na literatura/sociedade, apesar de a escritora não ser uma pessoa que se apresentasse ou buscasse ser conhecida como feminista. Mesmo assim, sua produção propõe diversos questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade brasileira.

Sobre esse papel das problematizações sobre o feminino nas áreas do conhecimento, Zolin (2019, p. 217) enfatiza que “desde a década de 1960, com o desenvolvimento do pensamento feminista, a mulher vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas de conhecimento, como a Sociologia, a Psicanálise, a História e a Antropologia”. Dessa maneira, assim como os outros campos do conhecimento, a literatura também englobou o pensamento feminista, dando ênfase ao papel

central da mulher no bojo da sociedade. Para tanto, a obra “Memorial de Maria Moura”, produzida em 1992, apresenta em seus elementos temáticos e estilísticos diversos aspectos dessa reflexão feminina que se iniciou a partir da década de 60 no Brasil.

Nesse panorama, a fim de problematizar essa temática do feminino na análise literária, cabe destacar inicialmente uma diferenciação feita pela estudiosa Zolin (2019, p. 219) sobre feminino e feminismo. Em primeira análise,

[o feminino é um] termo empregado em dois sentidos distintos; a determinação de cada um depende do contexto em que está inserido: na maior parte das vezes, o termo feminino aparece em oposição a masculino e faz referência às convenções sociais, ou seja, a um conjunto de Feminino características (atribuídas à mulher) definidas culturalmente, portanto em constante processo de mudança. Pode referir-se, todavia, simples e despojadamente ao sexo feminino, ao dado puramente biológico, sem nenhuma outra conotação.

Conforme destaca Zolin (2019), o feminino pode apresentar duas conotações distintas. Sendo elas, uma primeira, largamente conhecida, de mostrar as características femininas da mulher, feitas a partir de uma construção cultural. Por sua vez, pode-se também em uma segunda perspectiva denotar uma dimensão puramente biológica do gênero. Nesse caso, é preciso estabelecer tais parâmetros a fim de demonstrar como esses termos são delineados pela escritora Rachel de Queiroz ao longo da narrativa em questão.

Diante disso, segundo a mesma pesquisadora, pode-se também conceituar o termo “feminismo”, o qual, segundo Zolin (2019, p. 219), define-se como:

Trata-se de um termo que não é utilizado no sentido panfletário que costuma ter entre nós, mas tal como é utilizado em língua inglesa: como categoria política e Feminista não pejorativa, relativa ao feminismo entendido como movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos da prática social.

No aspecto conceituado por Zolin (2019), o feminismo questiona os padrões femininos construídos ao longo da história, problematizando o silenciamento e opressão impostos sobre a mulher ao longo da história. Sobre essa questão, cabe ressaltar que Rachel de Queiroz não se autodenominou feminista. Todavia, como se perceberá adiante, na obra “Memorial de Maria Moura”, como em outras obras, tais como “O quinze”, a escritora pontuou diversas críticas ao padrão sobre o feminino vigente na época, estabelecendo personagens independentes e fortes em sua narrativa.

Outro termo que cabe destacar neste estudo é o termo “patriarcalismo”, o qual está amplamente relacionado com o estudo feito nesta pesquisa. Dessa maneira, a autora menciona sobre o patriarcalismo que:

termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões, travadas no contexto do pensamento feminista, que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo de sua história (Zolin, 2019, p. 219).

Conceituar o termo “patriarcalismo” é essencial para este estudo, uma vez que na construção da narrativa “Memorial de Maria Moura” delineia-se a centralidade de uma mulher que assume o posto de comandante de um grupo de cangaceiros e com esse papel direciona diversos rumos tomados ao longo da história. Nesse panorama, há um questionamento dos paradigmas estabelecidos sobre o feminino, denotando-se assim uma ampla problematização da própria relação com o gênero feminino construído ao longo da narrativa.

E, por último, outro conceito bastante importante para esta pesquisa diz respeito aos termos “mulher-objeto” e “mulher-sujeito”. Estas são “categorias utilizadas para caracterizar as tintas do comportamento feminino em face dos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal: a **mulher-sujeito** é marcada pela insubordinação aos referidos pa-

radigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a **mulher-objeto** define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz” (Zolin, 2019, p. 219). Basicamente, percebe-se que a **mulher sujeito** é aquela que possui voz ativa, tendo posição de decisão e contrariando os dogmas impostos ao gênero feminino. Já o conceito de **mulher objeto** remete a uma figura feminina que está em posição de subordinação, relegando-se à subalternidade diante dos homens.

Assim, cabe destacar que a obra “Memorial de Maria Moura” apresenta uma grande ênfase no feminino, uma vez que dá destaque a uma protagonista mulher, todavia, essa personagem é representada de forma transgressora. Ela quebra padrões pré-estabelecidos e demonstra diversas vezes a força da mulher que contraria convenções de gênero preconcebidas. Dessa forma, a escritora, com “Memorial de Maria Moura”, reflete o regionalismo nordestino escolhendo como protagonista uma mulher extremamente forte, Maria Moura, a qual assume a liderança de um grupo de cangaceiros e por meio desse papel enfrenta inúmeros desafios.

Em primeiro plano, a obra, publicada no ano de 1992, foi a última escrita pela escritora cearense e, apesar de não se encaixar inteiramente como pertencente à segunda geração do modernismo (1930-1945), possui diversos elementos estilísticos que permitem uma aproximação temática com a produção da segunda geração modernista (a ênfase dada ao regionalismo, a busca por retratar a realidade brasileira, o estilo realista, a linguagem do cotidiano, dentre outros elementos).

Rachel de Queiroz compreende que a sociedade procura manter a mulher em estado de domesticidade e, embora isso não a torne feminista, criou personagens femininas que vão contra essa ordem, mas que visam uma inversão de papéis e não a construção de papéis e não a construção de uma igualdade de gênero. Essa é uma questão importantíssima pois, embora Rachel tenha papel de destaque tanto para a história do país quanto da literatura, as análises de suas ações são sempre rasas, esquivando-se da problemática que é inseri-la no quadro de mulheres que romperam com a ordem vigente e reconhecer os limites que essa inserção implica (Peregrino; Pereira, 2012, p. 154).

Rachel de Queiroz dá destaque a uma figura feminina que inverte os papéis sociais, pois rompe com os limites estabelecidos, reconhecendo um protagonismo ao longo da narrativa, o qual permite uma reflexão sobre os padrões de gênero impostos socialmente. Todavia, assim como Peregrino e Pereira (2012) destacam, o feminismo não era uma bandeira defendida pela escritora abertamente. Ainda assim, sua fortuna crítica evidencia diversos questionamentos que implicam uma reestruturação dos padrões de gênero formalizados socialmente.

A OBRA MEMORIAL DE MARIA MOURA E O PROTAGONISMO FEMININO

“Memorial de Maria Moura” foi escrito por Rachel de Queiroz em 1992 e apresenta uma perspectiva inserida no contexto da literatura moderna no Brasil. A história se passa no sertão nordestino do Brasil e gira em torno da protagonista, Maria Moura, uma mulher forte e destemida que busca vingança após a morte de seu amado, o vaqueiro Jesuíno. Ela se envolve em um mundo de vingança e poder, tornando-se líder de um grupo de cangaceiros, desafiando convenções sociais e de gênero da época. O livro explora temas como a luta pelo poder, o papel da mulher na sociedade e a cultura do cangaço.

Já no título de “Memorial de Maria Moura”, de Rachel de Queiroz, é possível perceber uma simbologia bastante representativa construída ao longo da narrativa. O termo “memorial” sugere uma abordagem literária que destaca a importância de preservar e recordar, indicando que a história de Maria Moura tem um valor duradouro e merece ser registrada. Além disso, o nome da protagonista, Maria, carrega em si um significado que evoca força, determinação e até mesmo, uma aura de misticismo, elementos que se desenvolvem e se entrelaçam ao longo da trama.

Maria é um nome bastante comum utilizado especialmente no nordeste brasileiro. Ademais, esse nome também possui uma representação forte por se tratar do nome da mãe de Jesus na história bíblica. Dessa forma, na própria escolha do nome da protagonista da história,

Rachel de Queiroz evocou a simbologia da força presente no nome Maria, como se percebe ao longo da narrativa.

O romance começa com a morte de Jesuíno, o grande amor de Maria Moura. Esse evento a impulsiona a buscar vingança e a desafiar as convenções tradicionais. Maria Moura assume o papel de líder de um grupo de cangaceiros, tornando-se uma figura respeitada e temida na região. De modo geral, a protagonista se recusa a ser subjugada ou controlada por homens, demonstrando uma determinação inabalável em alcançar seus objetivos e se vingar dos inimigos.

Na construção do personagem feminino, há de ser considerado conforme Butler que: “[...] o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados”. (Butler, 2003, p. 48). Dessa forma, Butler (2003) considera que o gênero é construído culturalmente. Nessa perspectiva, no delineamento da personagem Maria Moura há uma busca por contrariar as normas pré-estabelecidas sobre o gênero feminino. De modo que Maria Moura se coloca numa posição de mulher corajosa e destemida, disposta a enfrentar desafios e perigos, o que quebra os estereótipos de fragilidade feminina.

Em diversos trechos da narrativa é possível perceber esse protagonismo de Maria Moura. Isso é perceptível no momento em que ela se assume para o bando: sua voz autoritária e evocando o seu poder denota a posição de uma mulher sujeito, que não aceita ser subalterna diante dos homens. No trecho do livro, lê-se: “Aqui não tem mulher nenhuma, tem só a chefe de vocês. Se disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer” (Queiroz, 2010, p. 82). Nesse momento da história, a protagonista contraria os limites estabelecidos pela sociedade sobre o gênero feminino e mostra com sua voz de autoridade o poder que detém sobre o bando de cangaceiros. Na continuação desse trecho, quando ela assume a posição de líder diante dos cangaceiros, a protagonista diz:

Pedi a faca de João Rufo, amolada feito uma navalha – puxei o meu cabelo que me descia pelas costas feito numa trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço. [...] Os homens olhando espantados para os meus lindos cabelos. [...] Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês (Queiroz, 2010, p. 83).

Neste momento da narrativa, Maria Moura abdica da feminilidade construída socialmente, abrindo mão do seu próprio cabelo, como uma estratégia de denotar a mudança de papel social a qual evidenciaria a partir daquele momento: ela deixa de ser uma doce jovem com papel feminino determinado, para evidenciar um papel de liderança sobre os indivíduos que lhe seriam subordinados. Ao cortar seu cabelo, ela se liberta das expectativas tradicionais de gênero e assume com ousadia o papel de chefe, reforçando sua autoridade e determinação diante dos homens do bando. Maria Moura torna-se um símbolo de força e determinação, desafiando as normas de gênero da sociedade em que vive.

Além disso, cabe citar também a liberdade vivida e almejada pela personagem. Um pouco mais adiante na história de Maria Moura, ela afirma: “Pois agora eu era livre. Em cima do meu cavalo Tirano, embaixo do meu chapéu de palha.” (Queiroz, 2010, p. 86). Interessante notar a figura do cavalo associada simbolicamente à liberdade. Esse animal, que outrora esteve vinculado às novelas de cavalaria para ser montado pelo príncipe ou cavaleiro medieval, passa a ser um instrumento para associar Maria Moura à liberdade conquistada em suas andanças com o bando.

Outro aspecto a ser mencionado sobre essa protagonista é o reconhecimento que possui diante de seus desejos sexuais. No delinear da narrativa, a protagonista faz alusão aos seus interesses sexuais, recusando à repressão do desejo sexual que durante muito tempo foi imposto à mulher: “Não sou cabra macho pra viver no meio dos homens e não sentir nada” (Queiroz, 2010, p. 203). Na história, a protagonista fala abertamente sobre o desejo, possibilitando um questionamento acerca desses padrões pré-estabelecidos sobre o desejo sexual da mulher.

Dessa forma, cabe relacionar que Zolin (2019, p. 324) identifica que nas obras que possuem essa conotação de crítica social “trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo”. Dessa forma, ao reconhecer o desejo sexual, bem como a liberdade almejada ao longo da narrativa de Queiroz existe uma crítica aos valores patriarcais presentes na sociedade.

Outro fator cabível de elencar sobre a liberdade de Maria Moura sobre os padrões de gênero é a negação sobre a instituição patriarcal do casamento. Na narrativa, ela diz: “Eu tinha horror a casamento. Um homem mandando em mim, imagine; logo eu, acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto” (Queiroz, 2010, p. 329). Nota-se neste trecho que a personagem não aceita ser comandada, ela é a pessoa que faz o que deseja, sem precisar da aprovação de homem. Ainda assim, em trecho posterior da história, Maria Moura reconhece que possui desejo por homem, cabendo ressaltar nesse aspecto que a negação dos valores patriarcais não anula a necessidade da protagonista por afeto/ carinho e amor: “Eu chegava a pensar às vezes em entregar o que era meu a ele [...], ficar sendo só a mulher dele” (Queiroz, 2010, p. 394).

A busca da obra por questionar os padrões de gênero se apresentam de forma ampla. Cabe ressaltar que a dominação de gênero não atua diretamente sobre as consciências racionais e cognoscentes, mas sim por meio dos “habitus”, que são os conjuntos de esquemas de percepção, avaliação e ação internalizados pelos indivíduos ao longo de suas vidas. Esses “habitus” formam a base das ações e reações das pessoas, operando além do controle consciente e da vontade, resultando em uma relação de conhecimento obscura consigo mesma.

Nessa busca por questionar o “habitus” imposto socialmente, Maria Moura se coloca como uma personagem que exige o respeito

e o reconhecimento: “Quero que ninguém diga alto o nome de Maria Moura sem guardar respeito. E que ninguém fale com Maria Moura – seja fazendeiro, doutor ou padre, sem ser de chapéu na mão” (Queiroz, 2010, p. 124). Por saber de seu poder como líder e como transgressora dos padrões sociais, Maria Moura desafia as normas de gênero tradicionais que restringem as mulheres a papéis submissos e passivos, estabelecendo sua própria autoridade. Assim, a protagonista Maria Moura assume um papel de liderança e exige respeito por seu nome, independentemente do status social dos interlocutores.

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognitivas, 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).

A lógica da dominação masculina e da submissão feminina, conforme descrita por Bourdieu, é paradoxal, pois pode ser vista como espontânea, uma vez que está enraizada nos “habitus” e nas estruturas sociais, mas também como extorquida, uma vez que essas disposições são moldadas e impostas pela ordem social. Para compreender essa dinâmica, é crucial considerar os efeitos duradouros da ordem social sobre as mulheres e os homens, ou seja, as disposições que se harmonizam de maneira espontânea com essa ordem que é imposta. Bourdieu destaca a complexidade das relações de poder e da internalização das normas sociais que perpetuam a dominação, enfatizando a importância de analisar as dimensões inconscientes e subjetivas desse processo.

A literatura pode desempenhar um papel fundamental ao representar personagens femininas fortes, como Maria Moura, que desafiam a submissão e reivindicam seu respeito e autoridade. Portanto, é preciso enfatizar a importância da literatura como uma ferramenta para questionar e desconstruir os padrões de gênero e promover o protagonismo feminino na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa, foi possível compreender não apenas a evolução da personagem, mas também como Rachel de Queiroz habilmente teceu um retrato da força e determinação das mulheres em meio a adversidades, destacando assim a importância de empoderar as vozes femininas na literatura e na sociedade como um todo. Por meio do estudo da obra é possível perceber que Maria Moura se destaca como uma personagem emblemática, cuja jornada de autodescoberta e resistência se torna um espelho das lutas enfrentadas por muitas mulheres em sua época e além. Sua determinação, coragem e capacidade de se adaptar a desafios intransponíveis a transformam em um símbolo inspirador de empoderamento feminino.

A protagonista simboliza uma representação multifacetada do feminino. Através da análise de suas ações, falas e interações com outros personagens, emerge a figura de uma mulher forte, determinada e capaz de desafiar as normas de gênero estabelecidas. Todavia, mesmo sendo uma mulher empoderada, é alguém consciente de seus desejos pessoais e de suas limitações, uma vez que apesar de não se submeter aos padrões patriarcais, como por exemplo, do casamento, Maria Moura não deixa de expressar suas necessidades sexuais, ou ainda, sua busca constante pela liberdade. Diante disso, as escolhas e atitudes da protagonista revelam não apenas uma resistência individual, mas também uma busca por autonomia e liberdade, inspirando-se em traços de personalidade que transcendem estereótipos tradicionais.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DUARTE, Constância. Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.
- PEREGRINO, Mariane; PEREIRA, Victor. A (Im)pertinente: Questões de gênero e engajamento na literatura de Rachel de Queiroz. **Miscelânea**: Revista De Literatura E Vida Social, v. 11, p. 153-176. Disponível: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/641>. Acesso: 16 out. 2023.
- ZOLIN, L. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. Maringá: Eduem, 2019.

Sobre os autores

Ana Caroline Freire Pessoa - Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa e respectivas literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2023). Membro do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa - GPORT. Colaboradora externa do Projeto de Extensão ENLACE - Leitura na biblioteca. Tem experiência na área de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. Interessa-se por teorias pós-estruturalistas vinculadas à literatura.

Anderson Negretti Rios - Nascido em Apucarana, atualmente reside em Marilândia do Sul. Graduado em Letras-português pela Universidade estadual do Paraná. Atualmente Mestrando em estudos literários pela Universidade Estadual de Londrina. Atuo na área de pesquisa da literatura e suas materialidades narrativas, como repetições e comparações em outras mídias como o cinema. Tem interesse, também, em aspectos do inconsciente presentes nas obras poéticas e suas semelhanças a vida do autor(a).

Andreza Mirley Feitoza de Moraes - Mestra em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem - PPCL/UERN (2023) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. Graduada em Letras com habilitação em Língua Espanhola e suas respectivas literaturas pela Faculdade de Letras e Artes em 2019 na mesma instituição. Integrante do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa GPORT/RN. Tem experiência na área de Letras com ênfase em literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Hispano-americana, Literatura Chicana, Crítica Literária feminista, Feminismo decolonial e ensino de Língua Espanhola.

Antônia Marly Moura da Silva - Pós-doutorado em Letras pela Universidade de Coimbra – PT (2017). Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (2001). É Professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEL/UFRN); aposentada, atua voluntariamente como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e como colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras, ambos da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Aylana Paula dos Santos Silva - Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem/ PPCL da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela UERN (2021). Participou em ações de extensão no projeto: A oralidade e o ensino de Língua Materna - desafios e possibilidades. Atualmente, desenvolve pesquisas com Literatura de Cordel situadas na área de Literatura Comparada.

Concísia Lopes dos Santos - Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2006), Especialização em Língua Portuguesa - Leitura, produção de texto e gramática (2008), Especialização em Literatura Afro-brasileira (2014) - também pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Mestrado (2010) e Doutorado (2019) em Estudos da Linguagem - Literatura Comparada - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é professora Adjunta II de Teoria da Literatura no Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Docente do PROFLETRAS e do PPCL - Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Atualmente, coordena o GPORT - Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa. Tem experiência na área de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua e Literatura Latina, Teoria da Literatura, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literatura Comparada.

Débora de Oliveira Silva - Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), integrante do Grupo de Pesquisa Literaturas de Língua Portuguesa (LILIPO).

Eduardo Ezus Fernandes de Jesus - Graduando em Letras – Língua Portuguesa (UERN). Bolsista do PIBIC, com pesquisas sobre a onomástica na obra Tutameia – Terceiras estórias, de Guimarães Rosa. É membro do GEPEL(UERN) – Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação e Linguagens. Participou do projeto de extensão Rosa da Palavra – Primeiras Estórias, que se propôs a ler, coletivamente, a referida obra de Guimarães Rosa. Atuou na rede estadual e municipal (Mossoró), entre 2022 e 2023, como bolsista PIBID/CAPES e Auxiliar de Educação Especial. Publicou livros na área de literatura. É editor da revista de literatura contemporânea Tamarina e do Seloko – edições artesanais.

Estefane Maria Silva Oliveira - Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa e respectivas literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2023). Membro do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa - GPORT. Colaboradora externa do Projeto de Extensão ENLACE - Leitura na biblioteca. Tem experiência na área de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. Interessa-se por teorias pós-estruturalistas vinculadas à literatura.

Ester Estevão da Silva - Mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (2023). Licenciada em Letras/Português pela Universidade Estadual da Paraíba (2020).

Felipe Pereira Batista - Mestre e doutorando no programa de Pós-Graduação em Literatura e interculturalidade PPGLI/UEPB. Atua como professor de língua inglesa e literatura na Rede Estadual da Paraíba e na rede municipal – na cidade Boa Vista, PB. É artista plástico, cartunista e romancista, tendo em seu currículo a publicação do romance histórico *Princesa do Sertão* (2019).

Eunathan Reis de Oliveira - Graduado em Letras - Língua Inglesa e suas Respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Gabriel Fallaci Fernando - Bolsista CNPq. Mestrando em Literatura Portuguesa – Cânones: tradições/reconfigurações. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa.

Gleyceslaine Maria Sousa de Oliveira - Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – UEPB/PPGLI. Especialista em Ensino de Línguas e Literaturas – UEPB (2022). Graduada em Letras com habilitação em Língua Inglesa, pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB (2016).

Guilherme Martins Gomes de Souza - Licenciado em Letras Portugêses pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), no campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). Atualmente é mestrando em Ciências da Linguagem (PPCL/UERN), pós-graduando em História da Teologia e da Igreja (FACULDADE TEOLÓGICA BATISTA DE SÃO PAULO), Mídias na Educação (UERN) e Literatura e Ensino (IFRN). Foi estagiário na Revista Diálogos das Letras (ISSN 2316-1795) na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN).

Janaína dos Anjos Moura Oliveira - Graduada em Letras - Português pela Universidade Federal Rural da Amazônia. Integrante do Grupo de Pesquisa Literalizando - CNPq/UFRA. Linha de Pesquisa: Estudos Comparados: Narrativas, Tradução, Leitura e Recepção. Foi bolsista da CAPES no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência e no Programa de Residência Pedagógica.

Jane de Brito Ferreira - Graduada em Letras - Português pela Universidade Federal Rural da Amazônia. Foi bolsista da CAPES no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência com o subprojeto intitulado: “Leitura e Produção Textual: A Literatura e o ensino da Língua Portuguesa” e no Programa de Residência Pedagógica.

Josefa Lieuza Leite - Professora da Educação Básica SEECT-PB; Professora da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Diamante-PB; Doutora em Letras PPGL/UERN; Especialização em Direito do Trabalho e Previdenciário UNIFIP; Mestra em Ensino UERN; Bacharel em Direito UNIFIP; Especialização em Língua, Linguística e Literatura UNIFIP; Q2 Graduada em Letras UNIFIP.

Júlio César de Araújo Cadó - Graduado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Literatura Infantojuvenil pela Facuminas. Atualmente, é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem também pela UFRN na área de Estudos em Literatura Comparada, com bolsa de financiamento pela Capes. Os temas de interesse de pesquisa relacionam-se à leitura de poesia, principalmente a partir da interface com as abordagens da Ecocrítica e dos Estudos Animais.

Leidiane dos Santos Ribeiro - Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – UEPB/PPGLI. Graduada em Letras com habilitação em Língua Inglesa, pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB (2022).

Luana Rodrigues de Lima - Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN/CAPF (2022), e especialista em História Afro pela Faculdade de Venda Nova do Imigrante - FAVENI. Atualmente, é aluna bolsista do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UERN), linha de pesquisa: Texto Literário, Crítica e Cultura.

Marcello Moreira - Graduado em Letras Vernáculas e Orientais pela Universidade de São Paulo – USP. Mestre em Filologia e Língua Portuguesa (1994) e Doutor em Literatura Brasileira (2000), pela USP. Professor Pleno da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Pesquisador das teorias da edição, com ênfase na história e crítica de métodos editoriais dos séculos XIX e XX, como os de Karl Lachmann e de Joseph Bédier. Desenvolve pesquisa sobre as relações entre filologia e campo historiográfico, além de uma outra, com João Adolfo Hansen, sobre a oratória no Império Português - séculos XVI e XVII. Ganhador com seu livro *Crítica Textualis in Caelum Revocata? Uma Proposta de Edição e Estudo da Tradição de Gregório de Matos e Guerra* (Edusp, 2011) o Prêmio Jabuti na categoria “crítica literária”, e o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (2015) pela edição e estudo da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, em coautoria com João Adolfo Hansen. Tais edição e estudo foram indicados ao Prêmio Jabuti de 2015.

Maria Edileuza da Costa - Graduada em Letras UERN (1986), Especialização em Alfabetização e Pré-escolar (1997), Especialização em Metodologia do Ensino Superior (1998) pela UERN; Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB (2001); Doutorado em Letras pela UFPB (2005); Pós-doutorado na Universidade Estadual do Piauí - UESPI (Bolsista PNPD). Professora aposentada do Departamento de Letras Vernáculas da UERN. Foi Bolsista de produtividade na UERN de 2006 a 2013. Professora permanente do PPGL. Professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Ensino (PPGE), (2014-2017). Foi professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Pesquisadora bolsista da FAPERN.

Maria Eliane Souza da Silva - Atualmente, encontra-se como professora temporária nas disciplinas de Ensino de Literatura e Língua Portuguesa, Estágio Supervisionado, Literaturas Brasileira, Africana e Portuguesa pelo Departamento de Letras Vernáculas/ FALA. Realizou seu estágio pós doutoral (PNPD/ CNPQ) pela UERN/CAPF/PPGL. Doutorou-se pelo Departamento de Estudos da Linguagem (PPGEL/UFRN), tendo experiência nos Estudos Culturais e Poéticas da Pós-modernidade, na área de educação tem ainda ênfase em linguagens e formação docente, Português instrumental para estrangeiros e Ensino à distância (EAD).

Maria Simone Marinho Nogueira - Doutora em Filosofia pela Universidade de Coimbra. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/ UEPB); Professora Associada do Curso de Filosofia (UEPB). Atualmente é Coordenadora do Grupo de Estudo Benditas Escritas Transgressoras (PPGLI/UEPB) e do Grupo de Pesquisa em Filosofia da Religião (UEPB/CNPq).

Matheus Vinícius Alves Soares - Estudante de Letras Português da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), bolsista RP (2023/2024), faz parte do Projeto de Pesquisa Walter Benjamin e Fernando Pessoa (CHH/DCL/UNIMONTES).

Murilo Martins Camelo - Doutorando pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Mestre em Direito pela Universidade Estácio de Sá - UNESA. Pós-graduado em Direito do Estado pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Pós-graduado em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Guanambi - FG. Graduado em Direito pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC. Professor Assistente do Curso de Direito da Universidade do Estado da Bahia - UNEB.

Pablo Vinícius Dias Siqueira - Escritor e Filósofo. Mestre em Literatura/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) e Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Dissertação e tese sobre Clarice Lispector. Tem experiência na área de Literatura e de Filosofia, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea, Filosofia da literatura, Ética, Estética e Políticas do contemporâneo. É professor colaborador da Universidade Federal de Uberlândia - UFU - e integrante do GT de Filosofia e Gênero da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia - ANPOF.

Raquel Aparecida Dal Cortivo - Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo - USP, Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, é professora associada da Universidade Federal de Rondônia - UNIR, onde atua como professora de Literatura Portuguesa no curso de Licenciatura em Letras; vice-líder do Grupo de Pesquisa Literaturas de Língua Portuguesa - LILIPO - coordena o Programa de Pesquisa Mulher, gênero e literatura nos países de língua portuguesa, orientando Trabalhos de Conclusão de Curso e Projetos de Iniciação Científica com esta temática.

Rodrigo da Silva Almeida - Doutorando em Psicologia, na linha de pesquisa de Psicanálise e Cultura Contemporânea, pelo Departamento de Psicologia, da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestre em Psicologia, pela linha de pesquisa: Saúde, Clínica e Práticas Psicológicas, pelo Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Especialista em Psicanálise Clínica (SANAR SAÚDE PÓS). Especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional (UNIT). Graduado em Psicologia (UNIT), psicanalista e psicólogo - CRP 15/5100. Professor e pesquisador, realiza estudos em Psicologia e Psicanálise a partir de Freud e Lacan, tendo interesse nos temas: O estatuto do corpo em Psicanálise, Psicanálise e Literatura, Clínica Psicanalítica, sofrimento psíquico, angústia, autolesão, suicídio, amor, feminino e devastação.

Ronaldo Rodrigues da Silva Barreto - Mestrando do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem/ PPCL da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Graduado em Letras Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Ceará (2010). Tem pesquisado sobre as questões raciais a partir do foco literário junto a obra de Machado de Assis.

Rouse Klébia Rodrigues Cândido - Professora da rede pública estadual de ensino do Rio Grande do Norte, formada em Letras, Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com Licenciatura em Literatura Brasileira pela mesma Universidade e Ensino e literatura pelo IFRN. É integrante do Mulherio das Letras Nísia Floresta do RN; Estudante e pesquisadora da literatura feminina e feminista pelo Programa de Pós-Graduação da UFRN. Desenvolve um trabalho voluntário de literatura mediada e produção literária com mulheres em situação de cárcere no CDP – Presídio Provisórios Feminino de Parnamirim-RN.

Susicleide Fernandes Sabino - Graduada em Pedagogia pela UERN - Campus Patu; Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela UERN - Campus Pau dos Ferros; Especialista em Literatura Infanto-juvenil pela UERN - Campus Pau dos Ferros; Graduanda em Letras Língua Inglesa/ EaD pela UERN - Campus Mossoró. Atualmente atua como Professora de Educação Infantil no Centro Educacional Infantil Margarida Fernandes em Martins/RN e como Tutora Presencial do curso de Letras Língua Portuguesa - EaD/UERN - Polo Martins. Realiza estudos na área de Literatura Fantástica.

Talita Ferreira Gomes da Silva - Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pós-graduanda em Educação, Gêneros e Sexualidades pela UniVitória. Graduada em Letras: Português pela Universidade Estadual de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Thaís Fernandes de Amorim - Professora Adjunta da Universidade Federal Rural da Amazônia - UFRA. Doutora em Estudos Literários. Mestre em Comunicação, Cultura e Linguagem. Especialista em Gestão Escolar. Coordenadora do Projeto de Pesquisa Literatura Infantojuvenil um corpus linguístico literário-PROPED/UFRA. Líder do Grupo de Pesquisa Literalizando – CNPq / UFRA. Integrante do grupo de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade (GELICS), no qual coordena a linha de Estudos Comparados: narrativas, tradução, leitura e recepção. Integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos da Tradução (LETRA)-UFPA. Integrante do grupo de pesquisa ELOS - Estudos de Línguas Orais e Sinalizadas -UFPA. Integrante do grupo de pesquisa Recepção da Literatura Infantojuvenil e Práticas Sociais de Letramento Literário – UFRR. Integrante do Projeto de Extensão Literatura – Literaturas Germânica e Brasileira – UFPA/ CEG (Casa de Estudos Germânicos).

Thaís Velloso - Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira e Graduada em Licenciatura em Letras (Português- Literaturas) pela mesma instituição. Premiada pela Academia Carioca de Letras no Concurso de Ensaaios Machadianos promovido em 2016. Atualmente pesquisa autoria feminina e questões de gênero na literatura, com foco nas crônicas da escritora paraense Eneida de Moraes, e a relação da literatura com a urbanidade e com as culturas populares, em especial o Carnaval carioca. É professora com experiência nos Ensinos Fundamental e Médio e revisa com regularidade textos acadêmicos, publicitários e literários desde 2014. Mantém um blog pessoal com textos autorais e tem crônicas e contos publicados em antologia, coletâneas e revista literária digital.

Thiago Oliveira Santana - Psicólogo e psicanalista, membro do Fórum do Campo Lacaniano.

Valcimara Morais Pimenta - Graduada em Letras - Língua Inglesa e suas Respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e pós-graduanda em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Atualmente, atua como professora de Inglês na Rede Municipal de Ensino na cidade de Rodolfo Fernandes - RN.

Este livro foi composto em Adobe Devanagari
e impresso em Cartão Triplex 250g/m²(capa) e Chambril Avena 80g/m²(miolo)
pela Offset Gráfica, Natal/RN, setembro de 2024

www.offsetgrafica.com.br

 (84) 99461-2946



ISBN: 978-65-85628-08-2

CD



9 786585 628082