

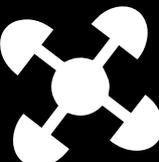
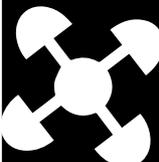
REVISTA

Número 29 / Jan-Jun 2022



CRIOULA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP





REVISTA CRIOULA é a publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

Henrique Moura, Universidade de São Paulo

Jacqueline Kaczorowski, Universidade de São Paulo

João Luiz Xavier Castaldi, Universidade de São Paulo

Renata Carvalho, Universidade de São Paulo

Viviane Carvalho Lopes, Universidade de São Paulo

CONSELHO EDITORIAL

Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil

Benjamin Abdala Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Emerson da Cruz Inácio, Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil

Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil

José Carlos Siqueira de Souza, Universidade Federal do Ceará, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosângela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil

Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil



CONSELHO CIENTÍFICO

Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil

Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil

Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil

Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Luso-Afro-Brasileira, Brasil

Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Geri Augusto, Brown University, EUA

Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Madalena Monteiro, Instituto Natura — Comunidade de Aprendizagem, Brasil

Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra

Sueli da Silva Saraiva, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, Brasil

COMISSÃO DE REVISÃO

Henrique Moura, Universidade de São Paulo

Jacqueline Kaczorowski, Universidade de São Paulo

João Luiz Xavier Castaldi, Universidade de São Paulo

Renata Carvalho, Universidade de São Paulo

Viviane Carvalho Lopes, Universidade de São Paulo

CONCEPÇÃO DE CAPA E LOGOTIPO

Fernando Emanuel de Oliveira Fernandes, Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife — CESAR — Projeto NAVE, Brasil



EDITORA DE LAYOUT, DESIGN E EDIÇÃO DE ARTE

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

DIAGRAMAÇÃO

Propagare / Varnei Rodrigues



Revista Crioula

ISSN: 1981-7169

Adinkra da capa:
AKOMA NTOASO (Corações conectados)

Significado:
Entendimento, concordância, confluência



PPGECLLP



CELP



SUMÁRIO

EDITORIAL 9

*Henrique Moura, Jacqueline Kaczorowski, João Luiz Xavier Castaldi,
Renata Carvalho e Viviane Carvalho Lopes*

ARTIGO MESTRE

Atlântica - A literatura comparada entre margens oceânicas..... 14

Luca Fazzini

DOSSIÊ

A memória e a construção da identidade negra no romance *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida 35

Rute Lages Gonçalves

Algemira de Macedo Mendes

Os discursos da negritude: Reflexões acerca da literatura afro-brasileira 47

Zé Mariano

Poesia, experiência e memória: apontamentos sobre a ficcionalização do “eu lírico” na obra de Ana Paula Tavares..... 70

Fernanda Sampaio Gomes dos Santos

Noémia de Sousa e José Craveirinha: uma poética de resistência..... 82

Jaqueline Oliveira

Isaac Ramos

Os Retirantes (1879), de José do Patrocínio: texto fundador da literatura da seca ... 95

Denise Rocha

O “eu-Desconhecido” em Cecília Meireles 125

Cesar Marcos Casaroto Filho



Eu não voltava pra lá mas é nunca: Escrita como prática de vida em *Cine Studio 33*, de Estela Rosa..... 140
Caio Arnizaut Riscado

Silenciamentos, invisibilidades e subversões de gênero em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha 160
Jessé Carvalho Lebkuchen
Jian Marcel Zimmermann

Uma adaptação à brasileira: Uma análise comparativa entre *João e Maria*, dos irmãos Grimm, e a versão do programa Conta Pra Mim..... 1179
Antonio Augusto Castro do Nascimento

De peixe a humano: Metamorfoses e interações entre animais e humanos em duas narrativas da obra *Murūgawa*..... 199
Marina Almeida Simões do Nascimento

RESENHA

A Bela e a Fera: um reconto..... 219
Paulo César Ribeiro Filho

ENTREVISTA

Entrevista sobre lógica e gênero com Gabrielle Weber, Vitor Ian Miranda e Erick Gregner 225
Mário César Lugarinho
Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa

POESIA, CONTOS E OUTRAS PROSAS

Um Preto doutor..... 238
Daniel Cardoso Alves

Enigma e alagado suporte 240
Marcelo Calderari Miguel



EDITORIAL

Editorial

Henrique Moura
Jacqueline Kaczorowski
João Luiz Xavier Castaldi
Renata Carvalho
Viviane Carvalho Lopes¹

Com muita satisfação apresentamos o número 29 da Revista Crioula, cujo dossiê é intitulado “Estudos comparados hoje”. Fruto de esforço coletivo que responde a um contexto de crescentes desafios, a continuidade da publicação de nosso periódico acadêmico é parte de um compromisso com a sociedade do qual a universidade nunca pode se abster, sobretudo em momentos urgentes.

Os leitores notarão que a tônica da edição, à semelhança da vocação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, é a pluralidade, apresentando objetos estéticos variados e produzidos em muitos espaços distintos, tecendo discussões teóricas e críticas diversas, mobilizando uma profusão de repertórios. A inventividade que caracteriza o trabalho artístico se vê contemplada na multiplicidade, que vem lembrar que a criatividade é importante não só à evasão, mas também à elaboração de novos olhares críticos que contribuem com a compreensão do real, sempre iluminando, ainda que de forma indireta, questões pungentes.

Abrindo a edição, o artigo mestre de Luca Fazzini, “Atlântica - A literatura comparada entre margens oceânicas”, discute alguns dos desdobramentos contemporâneos dos Estudos Comparados por meio de uma abordagem diaspórica, “voltada para as experiências em trânsitos de autores e obras pelo espaço fluido do Atlântico”, interrogando “os limites do paradigma nacional no estudo da literatura” e buscando

¹ As editoras e os editores são discentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP).



“traçar as coordenadas de um comparativismo que questione (e ultrapasse) as persistências coloniais na contemporaneidade”.

A diáspora também é contemplada pelo trabalho de Rute Lages Gonçalves e Algemira de Macedo Mendes, “A memória e a construção da identidade negra no romance *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida”, que reflete sobre a importância das memórias individuais e coletivas na construção da autoimagem da protagonista que, assim como a autora do romance, migrou ainda criança de Angola a Portugal. Num percurso iluminado por teóricos como György Lukács, Frantz Fanon e Homi Bhabha, o texto revisita uma das grandes questões pós-coloniais: o empenho em libertar-se das classificações redutoras impostas pelo racismo do colonizador.

Complexas relações raciais e desdobramentos do lado de cá do Atlântico são tocados pelas reflexões de Zé Mariano. Em “Os discursos da negritude: Reflexões acerca da literatura afro-brasileira”, o autor introduz questionamentos a conceitos já consolidados da denominada “literatura afro-brasileira” e propõe outros quatro inovadores conceitos (“eixos discursivos”) para balizar análise e interpretação de produções de autores negros e mestiços.

Do outro lado deste oceano, Angola é contemplada pelo artigo de Fernanda Sampaio Gomes dos Santos, que, em “Poesia, experiência e memória: apontamentos sobre a ficcionalização do ‘eu lírico’ na obra de Ana Paula Tavares”, expõe uma discussão teórica acerca deste “sujeito textual” frequentemente confundido com a figura do autor e, munida destas ideias, desenvolve uma reflexão sobre a produção poética da renomada escritora angolana.

Já o Índico é representado por Moçambique no texto de Jaqueline Oliveira e Isaac Ramos, “Noémia de Sousa e José Craveirinha: uma poética de resistência”, que recupera a importância dos dois intelectuais e artistas no processo de construção da nação e sua libertação contra a dominação colonial portuguesa. Mobilizando um repertório que reúne teóricos como Edward Said, Kabengele Munanga, Benjamim

Abdala Junior e Alfredo Bosi, o trabalho procura demonstrar como a poesia ajuda a despír o colonialismo de sua aura civilizatória, revelando sua violência.

Os demais artigos focalizam obras literárias brasileiras sob diversas perspectivas teóricas e críticas. Denise Rocha, em “*Os Retirantes (1879)*, de José do Patrocínio: texto fundador da literatura da seca”, apresenta o romance, que descreve por um viés fortemente anticlerical a seca do final dos anos 1870 no Ceará, a corrupção, as doenças e a promiscuidade que a ela sobrevieram; bem como sua fortuna crítica. Para a análise das paisagens degradadas são mobilizadas reflexões do geógrafo Yi-Fu Tuan e a argumentação visa demonstrar o pioneirismo de José do Patrocínio no retrato naturalista da estiagem, que se tornaria tema recorrente nas letras nacionais.

Cesar Marcos Casaroto Filho, autor de “O ‘eu-Desconhecido’ em Cecília Meireles”, elege reflexões de Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Vladimir Safatle para mergulhar na produção da voz poética da obra *Cânticos*. A poesia é também objeto de “Eu não voltava pra lá mas é nunca - Escrita como prática de vida em *Cine Studio 33*, de Estela Rosa”, da autoria de Caio Arnizaut Riscado, que aborda a materialidade da publicação para propor a “noção de ‘dramaturgia do livro’”.

Jessé Carvalho Lebkuchen e Jian Marcel Zimmermann, em “Silenciamentos, invisibilidades e subversões de gênero em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha”, analisam a diversidade de silenciamentos, subversões e experiências de gênero presentes no romance, sugerindo que a literatura brasileira contemporânea tem sido cada vez mais ocupada por vozes outrora abafadas.

“Uma adaptação à brasileira”, de Antonio Augusto Castro do Nascimento, faz um balanço da atualização do célebre conto *João e Maria* na versão do “Programa Conta Pra Mim”, iniciativa do governo federal atrelada ao Plano Nacional de Alfabetização e lançada em 2019. Ao propor o cotejo entre a narrativa registrada pelos irmãos Grimm no século XIX e sua versão apresentada pelo MEC, o trabalho leva a



pensar sobre a visão de mundo que subjaz às escolhas do “Conta Pra Mim” – afinal, cada nova adaptação tende a revelar algo sobre o contexto em que foi produzida.

Por fim, “De peixe a humano: Metamorfozes e interações entre animais e humanos em duas narrativas da obra *Murūgawa*”, de Marina Almeida Simões do Nascimento, analisa como o pensamento indígena sobre o mundo se revela tanto no enredo quanto na forma de narrar duas histórias breves, publicadas no livro de Yaguarê Yamã, de origem Maraguá. Apoiando-se nos estudos literários e na antropologia, sobretudo na teoria do perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, são postos em evidência cenários em que homens e animais são igualmente sujeitos e dotados de humanidade, guerreando e colaborando entre si.

A edição conta, ainda, com uma resenha de *A Bela e a Fera: um conto*, da autoria de Paulo César Ribeiro Filho, e uma entrevista realizada por Mário César Lugarinho e Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa. Em “Entrevista sobre lógica e gênero com Gabrielle Weber, Vitor Ian Miranda e Erick Gregner”, o bate-papo entre os autores e os entrevistados busca trazer luz a outras perspectivas para os estudos de gênero, a partir de reflexões sobre linguagens lógicas, matemáticas e semióticas não conformadas à normatividade. Os questionamentos sobre modelos binários, assim, surpreendem os leitores habituados às ciências humanas ao trazer à discussão também repertórios de outras ciências, que enriquecem o debate.

Para concluir fazendo jus àquele que é sempre objeto central dos trabalhos, a produção literária, convidamos todos à apreciação dos poemas de Daniel Cardoso Alves e Marcelo Calderari Miguel, que fecham o volume.

Desejamos uma ótima leitura!

ARTIGO MESTRE

Atlântica

A literatura comparada entre margens oceânicas

Atlantic

Comparative literature between ocean shores

Luca Fazzini¹

RESUMO: O presente artigo propõe pensar e discutir os desdobramentos contemporâneos da Literatura Comparada e dos Estudos Comparatistas através de uma abordagem diaspórica, ou seja, voltada para as experiências em trânsitos de autores e obras pelo espaço fluido do Atlântico. A partir dessas travessias oceânicas, o ensaio interroga os limites do paradigma nacional no estudo da literatura enquanto, ao mesmo tempo, pretende articular as tensões e propostas teóricas em torno do Atlântico Negro (GILROY, 2012) com as subjacentes à teoria e à práxis comparativa. Tentar-se-á, desta forma, traçar as coordenadas de um comparativismo que questione (e ultrapasse) as persistências coloniais na contemporaneidade.

ABSTRACT: This article proposes to discuss the contemporary developments of Comparative Literature/Comparative Studies through a diasporic approach, focused on the experiences in transit of authors and works through the fluid space of the Atlantic. From these oceanic crossings, this essay questions the limits of the national paradigm in the literary studies. At the same time, it intends to articulate the tensions and theoretical proposals around the Black Atlantic (GILROY, 2012), with the comparative theory and praxis. Therefore, the objective is to trace the coordinates of a comparativism that questions colonial persistence in contemporary.

PALAVRAS-CHAVES: Estudos comparatistas; Estudos Pós-coloniais; Atlântico Negro.

KEYWORDS: Comparative studies; Post-colonial studies; Black Atlantic.

1 O presente artigo insere-se no âmbito do Projeto de pesquisa “Escritas do Atlântico: perspectivas pós-coloniais para um comparativismo em língua portuguesa”, financiado pela FAPESP (n. processo: 2019/27834-5)

Sobre muros, cercas e fronteiras - e sobre a urgência de ir além

Ao introduzir o primeiro capítulo do seu estudo sobre o “Atlântico Negro”, Paul Gilroy (2012) aponta para a urgência de ultrapassar a perspectiva nacionalista, para pensar a articulação entre raça, cultura e nacionalidade. O pensador britânico sublinha pelo menos duas razões específicas: a primeira diz respeito à necessidade de reavaliar o destaque dado aos Estados-Nação como centros de unidade política, econômica e cultural; a segunda envolve a “popularidade trágica” (GILROY, 2012, p. 42) das teorias sobre a pureza das culturas, construções muitas vezes amparadas em um território – o espaço dos Estados-Nação – específico, fechado por rígidas fronteiras.

O debate sobre a relevância do poder dos Estados-Nação na contemporaneidade reúne, de fato, visões diferentes. De um lado existe uma tradição de estudos ligados à conceitualização da globalização e da pós-modernidade como uma época de abertura constante das fronteiras nacionais, tanto no que diz respeito à organização multinacional do poder (NEGRI, HARDT, 2000), quanto no plano cultural (JAMESON, 1993), estritamente vinculado às estratégias do mercado. Por outro lado, há também quem sublinhe a relevância política e social dos Estados-Nação para a organização do poder (SANTOS, 1999), e as suas ligações intrínsecas com o capital financeiro (ALLIEZ, LAZZARATO, 2016).

Assim como na época colonial e escravista, a interligação entre Estados-Nação, Capital e a suposta pureza das culturas subjaz à atuação violenta do poder que, em diversos contextos do globo, voltou a se impor na sua forma mais excludente e violenta, com a propagação de perspectivas nacionalistas que resgatam visões identitárias monolíticas e essencialistas, abertamente excludentes. Apesar de a globalização ter multiplicado os contatos entre geografias outrora distantes, ampliando os fluxos de corpos, mercadorias, culturas e ideologias e participando daquilo que estudiosos consideram “mundialização da cultura” (APPADURAI, 1994; ORTIZ, 1994), assim como



na modernidade colonial, corpos “indesejados” continuam sendo colocados à margem pelas dinâmicas do capitalismo. Paralelamente, as culturas são ainda organizadas de forma hierárquica a partir do modelo eurocêntrico dominante, participando daquilo que intelectuais e ativistas ligados às perspectivas críticas decoloniais têm chamado de epistemicídio (CARNEIRO, 2005; SANTOS, 1999, 2010). Tal dinâmica aparece como evidente também na produção dos cânones literários e culturais, pois é justamente a partir da ideia de Nação enquanto comunidade imaginada (ANDERSON, 2008) que foram, ao longo do tempo, pensados os cânones literários nacionais (RAIMONDI, 1998).

Nesse sentido, textos e autores foram hierarquizados a partir da necessidade de pensar a literatura como um universo fechado e coerente que acompanha a constituição de uma comunidade nacional homogênea, colocando em segundo plano a pluralidade e as incongruências intrínsecas aos sistemas literários.

Retomando a proposta de Paul Gilroy, ou seja, a urgência de superar a hegemonia dos Estados-Nação para pensar as culturas, o presente artigo propõe uma reflexão analítica, embora certamente panorâmica, sobre algumas escritas contemporâneas produzidas na área atlântica da língua portuguesa, entendidas enquanto fruto de culturas plurais, moldadas pelos trânsitos seculares entre África, América e Europa subjacentes ao colonialismo português e à experiência da escravidão. Trânsitos que, acompanhando o fluxo do capital financeiro e as geografias da desigualdade, perpetuam por trás dos deslocamentos em massa da contemporaneidade as mesmas lógicas e dinâmicas do passado.

Visando, portanto, ultrapassar a perspectiva nacional também no que diz respeito aos estudos da literatura, considerando as dinâmicas culturais como produtos porosos, resultado de múltiplos (des)encontros, o presente texto dialoga com as perspectivas sobre as quais assentam os estudos em volta da chamada *World Literature* (DAMROSCH, 2003), formulação teórica surgida no contexto acadêmico de língua inglesa como um desdobramento recente dos Estudos Comparatistas e da

Literatura Comparada (GNISCI, 2010). No entanto, apesar de compartilhar algumas das tensões que animam as pesquisas em torno da *World Literature*, como a suposta “vocação cosmopolita” (SILVA, 2013) e “universal” (DAMROSCH, 2003) da literatura, a impossibilidade de ler certas obras como “autocontidas” (BUESCU, 2013, p. 81) dentro de uma determinada tradição literária nacional e a urgência de pensá-las além das fronteiras dos Estados-Nação, ao invés de concentrar a atenção sobre os trânsitos de textos can nicos da tradição ocidental e sobre as suas “polinizações” (BUESCU, 2013) est ticas e formais, o presente artigo privilegia os trânsitos e as experiências de corpos geopolíticos e de suas culturas pelo espaço fluido do Atlântico. Torna-se, portanto, necessário pensar a produção cultural a partir de uma perspectiva diaspórica, de forma centrífuga, para além de qualquer concepção fechada em torno da ideia de Nação e de identidades/culturas nacionais pois, como lembra Stuart Hall (2013, p. 49), “a cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar”. Sempre segundo o pensador britânico-jamaicano :

É importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural   desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o “lugar”. Disjunções patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus “locais”. Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. (2018, p. 40)

Disjunções, deslocamentos, disseminações que, marcadas pelas violências e pela exploração – as da colonização e as da escravidão, mas também as violências que afetam a experiência contemporânea daqueles que Zygmunt Bauman (1999) denomina de “vagabundos”, em oposição com os “turistas” da época global – participam da construção daquilo que Achille Mbembe definiu como “culturas em colisão”, ou seja, culturas “tomadas pelo turbilhão das guerras, das invasões, das migrações,



dos casamentos mistos, de religiões diversas que são apropriadas, de técnicas que são trocadas e de mercadorias que são vendidas” (MBEMBE, 2015, p. 69).

Destas “colisões” surgem, portanto, escritas que, ao encenar a subalternidade de determinadas experiências contemporâneas, colocam em xeque o vínculo da origem nacional e a narração da cidadania. Ao mesmo tempo, tais escritas denunciam as complexas dinâmicas de pertencimento e a identificação impossível com um Estado-Nação cujo poder – entendido como um necropoder (MBEMBE, 2016) – está na mão de uma elite homicida. Um Estado-Nação cujos atos se assentam na construção, através de processos jurídicos, da diferença racializada, envolvendo todos aqueles sujeitos que Judith Butler e Gayatri Chakravorty Spivak (2018) consideram “sem estado”: os refugiados e os migrantes, também chamados de “corpos estranhos” por Étienne Balibar (2019), assim como determinados grupos sociais historicamente construídos como minorias dentro da “ordem estadocêntrica” – *ordine statocentrica* para Donatella Di Cesare (2017) – moderna e colonial. Todos considerados “humanos espectrais, desprovidos de peso ontológico” (BUTLER, SPIVAK, 2018, p. 25).

A “vida descartada” de “sujeitos almejantes” (BUTLER, SPIVAK, 2018), cujo almejar – saúde, segurança, lar, cidadania – é visto como ameaça no interior de uma comunidade que se quer homogênea e que, por isso, recorre às formas mais ancestrais da vida política:

o mundo contemporâneo é modelado e condicionado profundamente por estas formas ancestrais da vida cultural, jurídica, política, que são a da clausura, da cerca, do muro, do campo [...]. Por todo o lado, são recuperados processos de diferenciação, de classificação e de hierarquização para fins de exclusão e de erradicação (MBEMBE, 2014, p. 51)

Esses processos de diferenciação que resultam na exclusão de grupo inteiros – esse “devir-negro no mundo”, de acordo com Achille Mbembe (2014) – apesar das metamorfoses necessárias no interior de outros sistemas de direito, retomam as

dinâmicas da construção da diferença racializada típicas da colônia (MENESES, 2010), funcionais para a lógica exploratória da acumulação do capital.

Perante as violências micro e macrofísicas subjacentes às construções essencialistas e excludentes do Estado-Nação, a ideia de cosmopolitismo da literatura – ou de cosmopolitismo crítico, de acordo com Amy J. Elias e Christian Moraru (2015) – deve também ser pensada a partir das experiências contemporâneas de deslocamento entre margens do Atlântico. Numa perspectiva que, com Achille Mbembe (2015), pode ser chamada de “afropolitana”, ou seja,

uma tomada de posição política e cultural em relação à nação, à raça e à questão da diferença em geral. Na medida em que nossos Estados são invenções (além do mais, recentes), eles não têm, estritamente falando, nada em sua essência que nos obrigaria a lhes render um culto (MBEMBE, 2015, p.71)

Tais perspectivas possibilitam, de fato, certas relações discursivas com aquilo que Silviano Santiago chamou de “cosmopolitismo do pobre”, na tentativa de, a partir de uma abordagem literária,

dar conta do influxo de migrantes pobres, na maioria ex-camponeses, nas megalópoles pós-modernas [...] e resgatar, de primeiro, grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado de multiculturalismo a serviço do estado-nação (SANTIAGO, 2004, p. 59).

De acordo com Paul Gilroy, “a cartografia desses movimentos demanda uma história descentrada e talvez excêntrica” (2012, p. 14). Escolher o Atlântico como modelo significa, portanto, recusar a hegemonia fechada de um centro, para investigar as dinâmicas excludentes e violentas do poder de forma transversal, na pluralidade dos centros e das margens, manifestos nos textos literários e nas realidades que criam ou representam. Paralelamente, significa também entender o Atlântico como um “entre-lugar” (SANTIAGO, 1978), um espaço de contatos produzidos ao longo



dos séculos através de múltiplas formas de violência que, ao invés de separar as suas margens, acabaram costurando, nos seus porões, portos e lavouras, inúmeras conexões. De acordo com Homi Bhabha,

a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora [...], as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente [...] (2008, p. 24).

Em suma, refletir sobre as escritas do/no Atlântico em português a partir da análise das produções literárias de autores culturalmente em trânsito entre as diversas margens do oceano, apontando ora para as violências intrínsecas ora para as transgressões e as especificidades desses produtos culturais porosos (BENJAMIN, 1989; CARVALHO, 2019), significa estabelecer relações necessárias entre o passado colonial e escravista e o presente das migrações globais, igualmente marcadas pelas persistências dos paradigmas que sustentaram a modernidade ocidental. Tratar-se-ia, de acordo com Homi Bhabha, de um “trabalho fronteiriço” (BHABHA, 2008) em que a continuidade do passado não é lida com o intuito de estabelecer vínculos identitários de tipo essencialista, mas como ato urgente de questionamento desse passado, para o reler de forma crítica no presente.

A literatura comparada entre novos paradigmas

“Disciplina agonizante”. Em *Death of a discipline* (2003), Gayatri Chakravorty Spivak encarrega-se de interrogar o seu “último suspiro”, parafraseando a autora. Longe de querer oferecer uma leitura ampla e abrangente de um ensaio tão instigante quanto polêmico,² é aqui relevante sublinhar que a disciplina em questão é a própria

2 Para uma análise crítica do texto de Spivak, remete-se à leitura do artigo “Do «viver» e do «morrer» nos estudos literários: Gayatri Spivak e a morte da literatura comparada como *Aufhebung*” (2015), de Nabil Araújo.

Literatura Comparada e que, na visão da autora, a morte envolveria principalmente os contornos marcadamente eurocêntricos que ainda habitam o campo de estudo e a práxis comparativa. Igualmente, Spivak não se rende às perspectivas “culturalistas” que, a partir pelo menos da década de noventa do século XX, ganharam maior destaque no debate crítico e teórico estadunidense, como demonstra o “Report on Standards”³ organizado por Charles Bernheimer em 1993.

Certamente excêntrica, a proposta da estudiosa indiana insere-se no interior de um debate marcado por tensões constantes entre pulsões centrífugas e centrípetas: centrífugas, isto é, de abertura para textos e autores à margem dos cânones nacionais, para outras expressões artísticas ou para perspectivas interdisciplinares para ler o texto literário. Mas também centrípetas, de reafirmação de leituras e abordagens canônicas, disfarçadas por trás da questão da qualidade e do valor literário.

Dessa polêmica entre abertura e fechamento, em “Nuevos rumbos del comparatismo: literatura comparada y literatura-mundo” (2019), Eduardo Coutinho oferece não apenas uma importante panorâmica, quanto também introduz no debate os mais recentes desdobramentos que, em diversas geografias acadêmicas, animaram pesquisadores e estudiosos, os relativos à Literatura-Mundo (*World Literature*), evidenciando a riqueza das perspectivas propostas:

A Literatura Comparada cuja morte podemos celebrar é aquela que se limitou à perspectiva binária dominante até meados do século XX, nas suas formas puramente historicista ou formalista. A partir desse momento e até o presente, porém, a disciplina evoluiu de tal forma que, antes de anunciar a sua extinção, o que pode ser registrado com segurança é o seu extraordinário reflorescimento.⁴ (COUTINHO, 2019, p. 23)

3 Trata-se de um relatório que, de acordo com o estatuto da American Comparative Literature Association (ACLA), deveria ser publicado a cada dez anos.

4 Tradução livre do autor. Original em espanhol: “La Literatura Comparada cuyo óbito podemos celebrar es la que se limitaba a la perspectiva binaria dominante hasta mediados del siglo XX, en sus formas puramente historicista o formalista. Desde aquel momento hacia el presente, sin embargo, la disciplina ha evolucionado de tal modo que, lejos de anunciarse su extinción, lo que se puede registrar con seguridad es su extraordinario reflorecimiento”.



No que diz respeito aos estudos sobre a Literatura-Mundo, o amplo debate crítico e a discussão teórica desenvolvidos entre o final da década de noventa e o princípio do século XXI em torno dos eixos linguísticos inglês (DAMROSCH, 2003), francês (CASANOVA, 2004) e, mais tarde, português (BUESCU, 2013), oferecem, de fato, um amplo repertório para a análise e a reflexão. Com tais estudos, a ideia de um Atlântico como modelo de comparação compartilha a necessidade de pensar a Literatura Comparada não apenas como resultado ou soma das diversas literaturas nacionais, tampouco como simples abordagem metodológica que se resume à leitura em conjunto de obras oriundas de diferentes contextos. Contra essa práxis comparativa, os estudos citados ao apontarem a transnacionalidade de determinadas estéticas e de certas características formais permitem, de fato, pensar a Literatura Comparada como verdadeiro campo do conhecimento através do qual seria possível ultrapassar o vínculo da origem nacional.

No entanto, apesar desses pressupostos, é urgente evidenciar como também nesse âmbito “o estudo das «literaturas centrais» continua a ditar o ponto de partida da perspectiva, isto é, continua a ser o diálogo com as «grandes figuras» a iluminar as «figuras menores», pois o que conta é o «eco» internacional da obra” (MATA, 2013, p.107). Nesse sentido, é necessário sublinhar como tal “eco internacional da obra”, além das lógicas do mercado subjacentes à difusão/circulação da produção literária, é também reflexo de toda uma série de construções teóricas em volta do valor cultural e formal, geograficamente situadas no norte global euro-estadunidense. Neste sentido, retomando as inquietações de Paul Gilroy que subjazem ao seu trabalho sobre o Atlântico Negro, torna-se urgente “rastrear as origens dos sinais raciais a partir dos quais se construiu o discurso do valor cultural e suas condições de existência” (GILROY, 2012, p. 44).

Esse questionamento demanda, portanto, uma atenção constante para os processos históricos, sociais e geopolíticos e para os vínculos intrínsecos entre esses

e a produção/circulação literária e cultural. Ao se constituir justamente nas interseções entre dinâmicas do poder e produção/circulação de determinadas expressões culturais e, embora as considere interlocuções necessárias, estabelecendo com elas relações discursivas capazes de contornarem algumas divergências teóricas de fundo, o Atlântico distancia-se das propostas teóricas da Literatura-Mundo, na medida em que nelas o contextual e o contingente encontram espaços marginais, sendo as indagações em grande parte movidas por questões estético/formais.

O Atlântico, com os seus trânsitos oceânicos moldados pelas hierarquias de poder da modernidade colonial, produziu ao longo dos séculos, e continua produzindo, um enorme contingente de “sem estado” (BUTLER, SPIVAK, 2018), indivíduos reduzidos à condição de “vida nua” (AGAMBEN, 2005) ou “vida descartável” – formulação de Judith Butler (2018) que recusa a ideia de “vida nua” de Giorgio Agamben. A existência precária de tais indivíduos, para além de denunciar as falências das narrativas ocidentais (euro-estadunidenses) de modernidade enquanto progresso, democracia e cidadania, destacando a urgência de “provincializar” (CHAKRABARTY, 2000) seu suposto universalismo (BALIBAR, 2018), deixa transparecer as estritas relações de continuidade, na contemporaneidade, das estruturas de poder e dos processos de construção da diferença racial (QUIJANO, 2005), “abstração e coisificação” (MBEMBE, 2014) que marcaram a modernidade colonial.

As Escritas do Atlântico enquanto textos produzidos por indivíduos “sem estado”, culturalmente e/ou fisicamente em trânsito entre as margens do oceano, além de encenarem, ao nível ficcional, uma realidade que assenta no conflito, são também o lugar onde proliferam outras formas e outros saberes. Sua estética é, nesse sentido, porosa. De acordo com Bruno Carvalho (2019), que no seu estudo sobre o Rio de Janeiro retoma as reflexões de Walter Benjamin (1989) acerca de Nápoles, “porosidade tem a ver com trânsitos, circulação, fronteiras fluidas” (CARVALHO, 2019, p. 14). Trata-se de uma forma de reestabelecer, pela escrita, a pluralidade – das experiên-



cias dos corpos, das culturas, das formas que se querem reduzir à homogeneidade, especificando, “através da mediação do sofrimento”, determinadas formas “estéticas e contraestéticas” (GILROY, 2012, p. 13), próprias dos trânsitos oceânicos.

Tal abordagem demanda, obviamente, a abertura para outras leituras, a necessidade de se confrontar com “novos” saberes. Como escreve o crítico e teórico Armando Gnisci, autor, entre outros, de textos quais *La letteratura nel mondo* (1984), *Creoli meticci migranti clandestini e ribelli* (1998) e *Poetiche dei mondi* (1999):

A literatura mundial não é mais o sistema de valores estéticos e culturais europeus projetados mais ou menos sub-repticiamente no mundo, mas é a dimensão concreta da produção, recepção e estudos literários hoje. O escritor e o estudioso que estão fora dessas coordenadas finalmente gerais devem ser reeducados ou tocados. Em suma, quero afirmar que: a única teoria e metodologia que pode ser proposta nos estudos interculturais – literários e não literários – consiste na apreciação preliminar e específica do grau histórico e pessoal de envolvimento e conhecimento dos parceiros epistêmicos em jogo. E o jogo, hoje, é o mais geral que já foi jogado no curso da humanidade. (GNISCI, 2003, p. 25).⁵

É sempre mais urgente sublinhar a relevância dos “parceiros epistêmicos em jogo”, pois ampliar as fronteiras dos estudos literários e comparatistas não é apenas ler mais textos, incluir nos cânones experiências literárias outrora silenciadas, a partir de parâmetros e noções historicamente desenhadas no ocidente e pelo ocidente. Mas implica uma reformulação de conceitos e paradigmas através do diálogo horizontal e da articulação entre outros saberes, outras construções de realidade ou visões de mundo – para uma outra “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005). É nesse sentido que, para concluir esse breve ensaio, tentarei esboçar, de forma sintética, algumas

5 Tradução livre do autor. Original em italiano: “La letteratura mondiale non è più il sistema di valori estetici e culturali europei proiettati più o meno surrettiziamente sul mondo ma è la dimensione concreta della produzione, ricezione e studio letterario oggi. Lo scrittore e lo studioso che sta fuori di queste coordinate finalmente generali bisogna che si rieduchi otoccia. Insomma, voglio affermare che: l’unica teoria e metodologia proponibili negli studi interculturali – letterari e non – consistono nel preliminare e specifico apprezzamento del grado storico e personale dicoinvolgimento e di conoscenza dei partner epistemici in gioco. E il gioco, oggi, è quello più generale chesia mais stato giocato nel corso dell’umanità”.

coordenadas conceituais que, provenientes de contextos culturais diversos, podem oferecer ferramentas úteis para pensar as produções literárias e culturais entre margens oceânicas.

Encruzilhadas e sobrevivências: desenhando rotas conceituais nas travessias oceânicas.

Em *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé* (2005), escreve J. Lorand Matory:

Os diálogos translocais têm sido, ao longo da história, ocasiões para a articulação, a reificação e a criação de comunidades, do eu coletivo produzido pelo encontro antagonístico, cooperativo e complementar com o Outro recém-encontrado e recém-construído. (2018, p. 237)

As diásporas e os fluxos migratórios de vária natureza fizeram do Atlântico uma zona de contato (PRATT, 1999) cujas fronteiras tornam-se *places de passages* (HALL, 2013), espaços porosos nos quais o endógeno e o exógeno se confundem, subvertendo qualquer mitologia da origem.

Nesse âmbito, a noção de encruzilhada ganha, portanto, particular relevância. Nas culturas brasileiras de descendência africana, a encruzilhada remete à alegoria do Orixá Exu, que, como nos diz Muniz Sodré,

trata-se do princípio dinâmico do sistema simbólico inteiro, relacionando-se, portanto, com tudo o que existe, desde as divindades (os orixás) até os entes vivos e mortos. O dinamismo mítico pode também ser lido como a própria natureza do inesperado, da penetração nas fissuras do universo ordenado, para o bem ou para o mal (2017, p. 174).

Orixá da comunicação, “Exu pertence visceralmente à comunicação” para Sodré (p. 177), viabiliza encontros e desencontros, sendo o intermediário entre o plano visível e o invisível, o físico e o espiritual, o real e o imaginário.



A encruzilhada pode, portanto, ser pensada enquanto espaço de convivência e encontro dos opostos, da “dupla consciência” do/no Atlântico Negro, retomando aqui Paul Gilroy. O espaço da articulação discursiva entre tensões contrárias que habitam os trânsitos impostos pelo projeto colonial. É noção incontornável para pensar a resistência das culturas afrodescendentes nas Américas que, fadadas à morte física e epistêmica, insurgem nas reinvenções e reterritorializações diaspóricas.

Muita da literatura hiper-contemporânea produzida em torno desse mundo Atlântico pode ser lida à luz da noção de encruzilhada e dos seus múltiplos possíveis. Em contextos brasileiros, obras quais *Um exu em Nova York* (2018), de Cidinha da Silva, ou *O corpo encantado das ruas* (2019), de Luiz Antonio Simas, exemplos no interior de uma tradição tão rica quanto ampla, surgem justamente em torno dessa visão exusíaca de encruzilhada. No entanto, tal noção pode ser convocada também para pensar as produções de outras geografias, como para o romance *Também os brancos sabem dançar* (2018), de Kalaf Epalanga, com as suas reflexões em torno dos “encontros antagonísticos” subjacentes à inserção do kuduro e da kizomba nos espaços periféricos da antiga metrópole do império português – lembrando, com Paul Gilroy e Stuart Hall, a relevância cultural e política que a música tem para os processos de reterritorialização das comunidades diaspóricas.

É nesse cenário que também se insere o romance *O crime do Cais do Valongo* (2018), de Eliana Alves Cruz. Entre romance policial e romance histórico, a obra constitui-se na articulação entre dois planos narrativos: um primeiro, marcado pelo homicídio do traficante de escravos Bernardo Lourenço Viana e pelas investigações subsequentes. O segundo, por sua vez, assenta em trechos dos relatos escritos pela escravizada macúá Muana Lomé. Tais trechos lembram a estrutura da *Literatura de Testimonio* latino-americana, cujo arquétipo é o texto cubano *Biografia de um Cimarron* (1966), de Miguel Barnet. Há, porém, uma diferença fulcral: a presença de um interlocutor, o abolicionista inglês Mr. Toole, é apenas um recurso narrativo. Quem

de fato escreve, ficcionalmente, tais relatos, é a própria Muana, afirmando dessa forma a urgência de contar a própria história sem a mediação exógena.

Tanto de um ponto de vista narrativo, quanto extra narrativo, tais relatos – que conservam uma base histórica em constante diálogo com as estratégias da ficção – ganham particular relevância: de um lado dilatam as fronteiras do Atlântico até as margens do Índico, evidenciando como o sistema-Atlântico seria bem mais amplo que sua geografia oceânica.⁶ Do outro lado, é justamente nos relatos de Muana que podemos nos deparar com formas e modos de construir, na ficção, a lógica da encruzilhada.

Como o Orixá Exu, a própria Muana é a intermediária entre espaços e culturas diversas, transitando indiferentemente no mundo dos vivos e no mundo dos mortos, bem como no universo cultural macúá, africano, e aquele europeu, no caso, português. O “calibanesco” domínio da cultura do outro, que passa também pela escrita, não somente não aniquila a cultura nativa, como também se torna um recurso essencial para sobreviver à realidade hostil da escravidão.

Essa prática e esse uso da escrita e do relato como estratégia nos introduz a segunda noção que ampara essa comunicação: a de sobrevivência, pensada a partir do romance *Biografia do Língua* (2015), do caboverdiano Mário Lúcio Sousa. No âmbito da história da arte e da crítica literária e cultural, a noção de sobrevivência tem ampla tradição crítica. Veja-se, por exemplo, os trabalhos do filósofo e historiador da arte francês George Didi-Hubermann, *A sobrevivência dos vagalumes* (2011), mas, sobretudo, *A imagem sobrevivente: A História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), uma análise crítica e historiográfica monumental do trabalho de

6 Escreve J. Lorand Matory (2018, p. 240): “Eu faço uso dos termos “Atlântico negro” e “afro-atlântico” de maneira heurística, sem a intenção de exagerar o isolamento dessa super região geográfica com respeito às outras zonas delineadas por perímetros oceânicos ou desérticos ou com respeito a outras “raças” no perímetro Atlântico. O Atlântico negro não está isolado da orla do Pacífico ou do perímetro do Oceano Índico [...]. Sim, essa zona geográfica é antiga, intensa e densa com interconexões políticas, comerciais e discursivas dentro de suas fronteiras, mas não é hermética. Os europeus, os euro-americanos e os americanos nativos estão envolvidos de maneira central no diálogo afro-atlântico [...].”



Aby Warburg. Segundo Didi-Hubermann, a “sobrevivência” (em alemão *Nachleben*) seria um conceito crucial para a contribuição de Warburg. Tratar-se-ia de um pós-viver. No campo estético, do retorno das formas como imagens fantasmáticas ao longo das épocas – a urgência anacrônica que Nietzsche chamou de intempestivo e que está na base das reflexões de Giorgio Agamben (2009) sobre o contemporâneo.

Tal modelo parece particularmente indicado para refletir acerca dos trânsitos oceânicos e das expressões culturais na diáspora. Pode ser vislumbrado, apenas como exemplo, nas performances carnavalescas e nos rituais em Trinidad, Estados Unidos e Canadá analisados por Esiaba Irobi em “O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora” (2012) – texto com o qual o autor também polemiza com o modelo do Atlântico negro de Gilroy.

Nesse âmbito, no entanto, pretendo investigar o conceito de sobrevivência a partir de outra perspectiva, a da tradição literária em torno do Testemunho em literatura, tradição que se desdobra em pelo menos duas vertentes (SELIGMANN-SILVA, 2005): a europeia, marcada pela experiência do holocausto; e outra radicada na América do Sul, dentro da qual se inserem os relatos provenientes dos historicamente marginalizados – é exemplo dessa vertente, entre outros, o já citado *Biografia de um Cimarron*. De qualquer forma, quer por uma urgência individual, quer coletiva, as narrações assentam na necessidade de contar para sobreviver. Para construir futuros que permitam a sobrevivência de quem passou por algum acontecimento traumático, bem como das “minorias” marginalizadas. Tratar-se-ia também de um pós-viver, um viver depois e além do horror.

O romance *Biografia do Língua*, de Mário Lúcio Sousa, estabelece ligações paratextuais (título e epígrafe) e intertextuais constantes com a obra do cubano Miguel Barnet, considerada arquétipo da tradição americana do testemunho.

Trata-se, obviamente, de um testemunho ficcional – o da vida do escravizado Esteban Montijo (o Língua do título) –, certamente não único no panorama literário

– *Tristano morre* (2004), de Antonio Tabucchi, apenas para citar um exemplo, compartilha a mesma dinâmica. Como também em *O crime do Cais do Valongo*, dois planos narrativos articulam-se e estão interligados: o plano biográfico, desenvolvido ao longo de cinco macrocapítulos, e o coletivo, que encena a construção, ao longo do romance, da comunidade falesiana que surge em volta do relato.

Em “Necropolítica” (2016), Achille Mbembe pensa no escravizado a partir de uma tripla perda: lar, direitos sobre seu corpo e status político. No entanto, sempre segundo o filósofo:

Apesar do terror e da reclusão simbólica do escravo, ele ou ela desenvolve compreensões alternativas sobre o tempo, sobre o trabalho e sobre si mesmo. Esse é o segundo elemento paradoxal do mundo colonial como manifestação do estado de exceção. Tratado como se não existisse, exceto como mera ferramenta e instrumento de produção, o escravo, apesar disso, é capaz de extrair de quase qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação, e ainda lapidá-la. Rompendo com sua condição de expatriado e com o puro mundo das coisas, do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, o escravo é capaz de demonstrar as capacidades polimorfas das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente era possuído por outro. (p. 131-132)

É desse paradoxo, dessa encruzilhada enquanto convivência entre opostos antagônicos, que se alimenta também o romance *Biografia do Língua*. De fato, é a partir da narração da vida do escravizado, da apropriação do direito à palavra, que surge uma sociedade utópica que desconhece o verbo matar. A sobrevivência do Língua, que narra para não ser executado, isto é, para sobreviver, se faz, portanto, necessária para que tal comunidade pudesse existir e proliferar.

Para concluir, como podemos pensar o Atlântico desenhado a partir da leitura singela desses textos, amparada nas noções de encruzilhada e sobrevivência? O Atlântico que emerge pelas suas margens é, de fato, um “entre-lugar”, um espaço poroso que absorve várias fontes culturais, que subverte as normas impondo o desvio, que



corrói limites e fronteiras. Nesse cenário, o que Silvano Santiago escreveu sobre o “entre-lugar” do discurso latino-americano, vale também para o espaço do Atlântico e para a suas escritas, um conjunto de textos em constante tensão “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (1978, p. 28).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Argo, 2009.
- ALLIEZ, Éric. LAZZARATO, Maurizio. *Guerres et capital*. Paris: Éditions Amsterdam, 2016.
- APPADURAI, Arjun. “Disjunção e diferença na economia cultural global”. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura global*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 311-327.
- BALIBAR, Étienne. *Il fantasma del corpo estraneo: per un diritto internazionale dell'ospitalità*. Roma: Castelvecchi, 2019
- BALIBAR, Étienne. *Gli universalisti: equivoci, derive e strategie dell'universalismo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2018.
- BALIBAR, Étienne. WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation and class: ambiguous identities*. London/New York: 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London New York: Routledge, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. DEMETZ, Peter (Org.). New York: Schocken Books, 1989.
- BERNHEIMER, Charles et al. The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the turn of the century. In: _____ (Ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1995. p. 39-48.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora: 2013.

BUCK-MORSS, Susan. *Hegel, Haiti and universal history*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2009.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Autêntica, 2019.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o estado nação? Língua, política, pertencimento*. Trad. Vanderlei J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida. Brasília: Editora UnB, 2018.

CARVALHO, Bruno. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CASANOVA, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

CASTRO HENRIQUES, Isabel. *Os pilares da diferença*. Relações Portugal-África séculos XV-XX. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2004.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

COLLINS, Patricia Hill. "It's All in the Family: Intersections of Gender, Race and Nation". *Hypatia*, v.13, n.3, 1998, p. 62-82.

COUTINHO, Eduardo. Nuevos rumbos del comparatismo: literatura comparada y literatura-mundo. *El hilo de la fábula*, 19, 2019, pp. 14-24.

CRUZ, Eliana Alves. *O crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DAMROSCH, David. *What is World Literature?*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

ELIAS, Amy J. MORARU, Christian (Edit.). *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty- First Century*. Evanston: Northwestern University Press, 2015.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285-315.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

GNISCI, Armando. A literatura mundial como futuro da literatura comparada. *E-escrita*, v1, n.2, Ago. 2010, p. 17-33.



GNISCI, Armando. *Creolizzare l'europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi, 2003.

GOMES DA SILVA, Maria Graciete. Literatura-mundo ou a abolição do rectilíneo. In: *Anuario de Literatura Comparada*, n.3, 2013, p. 33-44.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JAMESON, Fredric. *Postmodernis, or, the cultural logic of late capitalism*. London: Verso, 1993.

MATA, Inocência. Literatura-Mundo em Português: encruzilhadas em África. *Anuário de Literatura Comparada*, n.3, 2013, p. 103-115.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, v.4, n.2, dez. 2015, p. 68-71.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensino*. Rio de Janeiro, n.23, 2016. p. 123-151.

MENESES, Maria Paula G. O indígena africano e o colono europeu: a construção da diferença por processos legais. *E-Cadernos CES*, Coimbra, n.7, 2010, p. 68-93.

MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature'. *Debating World Literature*. Ed. Christopher Prendergast, London/ New York: Verso, 2004, 148-62.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. Trad. Berilo Varga. 3ª Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 227-278.

RAIMONDI, Ezio. *Letteratura e identità nazionale*. Milano: Mondadori, 1998. RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. MENESES Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: vozes, 2017.

SOUSA, Mario Lucio. *Biografia do Língua*. Rio de Janeiro: Livros de Criação, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

DOSSIÊ

A memória e a construção da identidade negra no romance *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida

The memory and the construction of black identity in the novel *That Hair*, by Djaimilia Pereira de Almeida

Rute Lages Gonçalves¹
Algemira de Macedo Mendes²

RESUMO: O artigo busca analisar, no romance *Esse cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida, o papel da memória para a construção da identidade da personagem Mila, a fim de entender a importância das lembranças da infância na sua autoimagem como mulher negra.

ABSTRACT: This article analyses, in the novel *That hair*, by Djaimilia Pereira de Almeida, the role of memory on the construction of the identity of the character Mila's, aiming to understand the importance of childhood memories on her self-image as a black woman.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Identidade; Raízes.

KEYWORDS: Memory; Identity, Roots.

-
- 1 Mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade do estado de Mato Grosso com pesquisa financiada pela CAPES.
 - 2 Doutora em Letras pela PUC/RS e professora associada da Universidade Estadual do Piauí (IV UESPI) Universidade Estadual do Maranhão (UEMA/ CNPQ)



Introdução

O romance *Esse cabelo* (2015) é de autoria de Djaimilia Pereira de Almeida (1982), escritora luso-angolana que atualmente vive em Lisboa. Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa, foi premiada por suas obras literárias, inclusive como terceira colocada em um dos concursos de maior destaque: o *Ensaísmos* da editora Serrote, com seu ensaio intitulado *Saudades de casa*. Djaimilia também conquistou, na categoria Literatura, o prêmio *Novos* em 2016. Foi finalista em muitos concursos que dão visibilidade à arte, tornando-se aclamada pela crítica. Publicou em várias revistas, como *Revista Pessoa*, *Revista Zum*, *Words Without Borders*, *Common Knowledge*, *Granta Portugal*, *Ler*, *Quatro Cinco Um*, entre outras. *Esse cabelo* é uma das suas obras mais conhecidas, possuindo repercussão internacional.

O romance narra, em primeira pessoa, a história da personagem Mila e o relacionamento conflituoso com seu cabelo crespo, fazendo um traçado temporal desde a infância em Angola até sua vivência em Portugal, país onde passa a maior parte de sua vida: “a verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indireta da relação entre vários continentes: uma geopolítica” (ALMEIDA, 2015, p. 6).

Trata-se de uma obra rica em temáticas contemporâneas e polêmicas, como o racismo, o feminismo e a situação do sujeito afrodescendente no pós-colonialismo, além da crucial problemática que desemboca no cerne do romance: a autoimagem do negro e a condição psicológica proveniente de relações raciais conflituosas com a sociedade assimilada por ele.

Pelas abordagens pertinentes e atuais, a obra se enquadra como uma das produções literárias que dá visibilidade à autora como prodígio da escrita contemporânea pós-colonial. As questões culturais, identitárias e diaspóricas da população

negra são a força representativa do enredo, que possibilita ao leitor percorrer pelas linhas históricas do trânsito africano entre Angola e Portugal.

A configuração social do romance

A literatura tem em sua essência as impressões digitais do lugar em que está contextualizada. A sociedade e as relações ocorridas nela influenciam a obra de arte e, por conseguinte, a obra de arte influencia o mundo. Os romances escritos veiculam, em seu corpo estético, ideologias, ideias, denúncias e, também, um clamor pela renovação da arte, discutindo variadas perspectivas sociais. Expressam caráter de resistência, ou seja, atuam no espaço a que pertencem, sobre e através da situação em que foram originados. Em tom de denúncia e protesto contra os regimes impostos e as desigualdades, o texto se posiciona, não é inerte ou passivo ao que acontece à sua volta.

Para o estudioso Georg Lukács, o romance é uma resposta e produto da relação entre homem e sociedade:

Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substâncias como ele próprio ou mais verdadeiramente, plenas de substâncias, porque, mais universais, mais filosóficas, mais próximas e apresentadas à pátria original: amor, família, estado (LUKÁCS, 2009, p. 29).

Segundo o teórico, o homem não está só, por isso os discursos que produz não são puramente individuais, mas produtos das reflexões subjetivas do indivíduo influenciadas pelo meio. Concebidas nesse lócus social, são as respostas dele mesmo expressas no texto literário, daí o caráter social do romance, que carrega marcas subjetivas e sociais do indivíduo. Tais marcas, impressas em suas produções literárias, refletem suas insatisfações, angústias e anseios.



Como explicita o teórico Homi Bhabha, “viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social” (BHABHA, 2013, p. 38). Esse anseio de solidariedade social, motivado pela reflexão sobre a realidade, configura o que o crítico descreve como a necessidade de criar o espaço além, que não é mais o passado, mas um futuro no qual essas diferenças possam coexistir sem discriminação, sendo respeitadas e sem prejuízos para os grupos multiculturais.

Os efeitos do racismo sobre a autoimagem do sujeito negro

Atualmente, os debates sobre racismo têm sido cada vez mais frequentes, pela proporção e caos gigantesco que esse problema causa na sociedade e, principalmente, pelo nível elevado de prejuízos para o indivíduo que o sofre. O impacto negativo que esse dilema provoca na vida do negro vai para além da esfera social, já que influencia negativamente na forma de o sujeito relacionar-se consigo mesmo.

Frantz Fanon proporciona uma reflexão entre racismo e cultura que auxilia o entendimento das discussões étnico-raciais nas sociedades pós-coloniais, contexto em que vive a personagem Mila.

Este racismo que se pretende racional, individual, determinado, genotípico e fenotípico, transforma-se em racismo cultural. O objeto do racismo já não é o homem particular, mas uma certa forma de existir. Os “valores ocidentais” reúnem-se singularmente ao já célebre apelo à luta da “cruz contra o crescente” (FANON, 2018, p. 79).

Fanon defende que o racismo se configura como cultural, pois não só discrimina aspectos ou indivíduos isolados, mas grupos étnicos inteiros, partindo das suas características físicas, tradições, costumes, linguagens e a forma como esses grupos existem no mundo.

O impacto do racismo institucionalizado pelo regime colonial perpetuou-se por todas as sociedades que enfrentaram esse processo. Os resquícios da escravidão continuam presentes dentro da sociedade e dentro dos indivíduos que internalizaram esse tipo de opressão.

No romance *Esse cabelo*, são retratados os traumas de infância que a personagem Mila leva para a vida adulta, os quais também são perpassados pelo dilema com a sua aparência. As experiências negativas com o racismo a fazem questionar sua real identidade diante do espelho: “em tempos me disseram que sou uma mulata das pedras, de mau cabelo e segunda categoria. Esta expressão ofusca-me sempre com a reminiscência visual de rochas da praia: rochas lodosas em que se escorrega e é difícil andar descalço” (ALMEIDA, 2015, p.15).

Neste trecho da narrativa é perceptível que o discurso estereotipado que Mila ouve a seu respeito distorce a forma como ela se percebe, e prejudica o conceito que ela tem de si mesma. Esse é um dos produtos mais cruéis do racismo, o deslocamento do sujeito para um lugar de questionamento de sua identidade. Sempre visto e classificado pelo olhar do outro e nunca definido pela sua própria voz.

Uma das marcas que sobressaem na obra é a importância da voz da personagem, que conta a sua história pelo seu próprio ponto de vista e percepção, trazendo para dentro da tessitura do texto literário não a impressão de outrem sobre ela, mas a sua experiência e vivência como sujeito diaspórico inserido no contexto pós-colonial, e discutindo dessa forma o viés da miscigenação e negritude.

Grada Kilomba, em *Memórias da plantação* (2019), expõe que “no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter” (KILOMBA, 2019, p.35). Ao ser definido pelo discurso negativo do outro, que é o discurso hegemônico e dominante, automaticamente são apagadas as verdades essenciais de sua existência. O indivíduo é destituído de sua cultura e assimila a visão construída pelo outro.



Essa assimilação da visão do outro é classificada por Fanon como trauma. Decorrente da sensação de não pertencimento, vácuo, deslocamento, constitui-se como problemática que altera não apenas a essência do negro, sua própria subjetividade, como também a maneira como este se enxerga nesse processo identitário. Isso demonstra o quanto a imagem distorcida, projetada pelo ideário branco, é prejudicial ao sujeito negro.

Não é com o sujeito negro que estamos lidando, mas com as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas sim o imaginário branco. Tais fantasias são os aspectos negados do eu branco reprojados em nós como se fossem retratos autoritários de nós mesmas(o)s (KILOMBA, p. 38).

Kilomba expõe o drama psicológico vivido pelo negro, e o quanto o racismo é disseminado de maneira sistemática, formando uma cadeia para além do material. As inverdades, premissas e estereótipos criados sobre o sujeito negro tornam-se estigmas cravados na sociedade. Para serem desconstruídos, é necessário um processo longo e cauteloso, a fim de sanar os prejuízos de mais de quatrocentos anos de sofrimento da população afro no globo.

O modo de os outros tratarem o meu cabelo simbolizou sempre a confusão doméstica entre o afecto e o preconceito, o que vem desculando a minha falta de jeito para cuidar dele. Trato-o como faria uma angolana mais que falsa ou uma portuguesinha, pensarão os da casa. Vivo as saudades de São Gens, todavia, enquanto saudades não da pessoa que nunca poderia ter sido, mas de uma caricatura (ALMEIDA, 2015, p. 21).

Depreende-se, pelo discurso de Mila, a existência de conflitos pessoais causados pelo racismo. Esses conflitos, de certa forma, contribuem para a tomada de decisão da personagem em se reencontrar, em não aceitar o entre lugar em que está inserida. A busca de uma definição de quem ela realmente é soluciona o drama interior vivido pela protagonista.

A evocação das memórias para fortalecimento da identidade de Mila

Michael Pollak discorre sobre a configuração dos elementos constitutivos da memória, tanto individual quanto coletiva, e os organiza em acontecimentos vividos pessoalmente ou em grupos, relacionando esse fenômeno de rememoração como aspectos constituintes e relevantes para a identidade de todo sujeito:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros, é a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1989, p. 5).

O conceito de identidades fragmentadas, utilizado por Stuart Hall (2005) para descrever o sujeito da pós-modernidade, permite compreender como a hibridização de culturas atua sobre a construção da identidade dos sujeitos, resultando por vezes na supressão e apagamento de algumas identidades em detrimento de outras. Geralmente, a que tem mais poder de dominação acaba suprimindo as subalternas e marginalizadas. Segundo Hall, esse fenômeno resulta no surgimento de identidades muitas vezes contraditórias ou não resolvidas, tal como o posicionamento comportamental de Mila, que, não conseguindo localizar-se dentro da cultura branca, demonstra insatisfação em tentar assimilar o padrão físico da branquitude.

Ao se perceber nesse entre lugar, ela faz apelo às memórias como conforto e busca de respostas aos questionamentos sobre quem ela realmente é. As lembranças que Mila recobra da sua vida em Angola lhe dão força e a sensação de pertencimento, contribuindo para a recuperação de sua identidade. Entretanto, o entrelaçamento



de relações, as experiências raciais diversas e as mudanças culturais presenciadas, retomadas por meio da rememoração, também fazem com que ela se sinta deslocada e invisível em sua vida adulta.

Por vezes, a personagem evoca fatos marcantes de seu relacionamento familiar, sobretudo com a mãe. Desse modo, a obra ressalta várias características do povo angolano, tais como dialetos, expressões e costumes próprios de sua cultura.

Aprendi bem pequena a dizer “Tata Nzambi”, “ai meu Deus” em Lengala, uma interjeição repetida pela minha mãe (...) Foi também com ela que aprendi a amarrar lenços à cabeça, como fiz aos oito anos, num dia em que me mascarei de Africana para uma festa da escola. Que prodígio de oportunidade uma pessoa mascarar-se do que é, distanciando-se e duplicando-se (ALMEIDA, 2015, p. 53).

Apesar de sua mudança para Lisboa, deixando a terra de origem, ela ainda recobra e valoriza a pluralidade linguística angolana. Uma de suas memórias mais fortes, a linguagem e as tradições de Angola lhe trazem à consciência a sensação de completude em tenra idade, assim como o relacionamento com sua mãe fortalece o entendimento da necessidade de valorizar sua africanidade.

O entre lugar, denominado por Bhabha, é um espaço de deslocamento e indecisão. No romance, a personagem Mila se encontra nesse lugar ambíguo, de ausência, mas essa ausência também é lugar de reflexão, que parte de sua essência pertencente a seu lócus de origem. Isso, de alguma forma, expressa o questionamento feito pela personagem ao longo de toda a narrativa. “Onde deixei a Mila, pergunto-me, como se procurasse as chaves de casa” (ALMEIDA, p. 126).

Mila entende que existe um vazio existencial causado pelo afastamento de sua origem africana em Angola, e que esse vazio provoca uma incompletude no seu íntimo, mas que pode ser restituída pelo reencontro com sua origem e apaziguamento do seu presente com o passado. Desse modo, são recorrentes na narrativa as rememorações pela personagem de acontecimentos de sua infância.

Ao evocar lembranças de histórias sobre ela, contadas por outros, Mila retira do quadro da memória sua imagem ainda bebê, descrita por testemunhos alheios. Ela toma esses relatos como verdade. Invocamos mais uma vez Pollak, ao declarar que as memórias podem ser herdadas, ou seja, ainda que não tenham sido presenciadas, mas sim contadas pelo grupo, podem ser tomadas como herança pelo ouvinte, fazendo desses testemunhos parte de sua biografia.

As rememorações de Mila levam-na ao encontro da sua ancestralidade, lugar de força e significância memorialística, para restituição do passado, que se faz necessária mediante os processos hostis de preconceito e discriminação racial sofridos pela personagem. Maurice Halbwachs atribui caráter coletivo para as memórias, defendendo que devem ser sobretudo compreendidas como um processo grupal, e dando relevância ao que é presenciado na infância:

Assim [...] a vida da criança mergulha mais do que se imagina nos meios sociais, através dos quais entra em contato com um passado mais ou menos distante, e que é como que o quadro dentro do qual são guardadas as lembranças mais pessoais. É esse o passado vivido, bem mais do que o passado aprendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde apoiar-se sua memória (HALBWACHS, 2013, p.71).

Para Halbwachs, na fase da infância são gravadas as memórias mais pessoais e relevantes para o sujeito, as quais ele poderá sempre buscar a fim de fortalecer seu reencontro com sua essência identitária e a formação de sua personalidade, os traços de seu comportamento, valores e pertencimento cultural.

A família a quem devo este cabelo descreveu o caminho entre Portugal e Angola em navios e aviões, ao longo de quatro gerações, com um à-vontade de passageiro frequente que, todavia, não sobreviveu em mim e contrasta com o meu pavor de viagens que, por um apego à vida que nunca me assoma em terra firme, temo sempre serem as últimas. Segundo se diz, desembarquei em Portugal particularmente despenteada aos três anos, agarrada a um pacote de bolacha Maria. Trazia vestida uma camisola de lã amarela hoje reconhecível numa fotografia de passaporte em que impera um sorriso rasgado, pró-



prio daquele desentendimento feliz quanto ao significado de se ser fotografado. Ria-me à toa; ou talvez incitada por um motivo cômico por um dos meus adultos, que reencontro bronzeados e barbudos em fotografias de recém-nascida nas quais surjo sobre lençóis, numa cama. (ALMEIDA, 2015, p.7)

No romance, quando a personagem Mila narra suas memórias individuais e coletivas, é perceptível a força desse discurso memorialístico para a construção gradativa de sua identidade negra. Esse fenômeno também denota o caráter representativo da linguagem, bem como ela pode vir carregada de significado. Terry Eagleton corrobora esta ideia, quando diz que: “qualquer linguagem em uso consiste em uma variedade muito complexa de discursos, diferenciados segundo a classe, região, gênero, situação etc., os quais de forma alguma podem ser simplesmente unificados em uma única comunidade linguística homogênea” (EAGLETON, 1994, p. 19).

Segundo Eagleton, o discurso não pode ser homogêneo e nem afastado de quem o fala, ou seja, ele é influenciado pela origem, classe, raça, etnia. É, portanto, provido de identidade. Daí, percebe-se o quanto as lembranças e a fala da personagem Mila contribuem para o fortalecimento de sua consciência racial, pois há um modo peculiar na abordagem linguística que ela faz de suas origens.

Considerações finais

A partir das reflexões teóricas acerca da importância da memória aplicada à narrativa literária, compreende-se que o papel das reminiscências, configurado pela recuperação das informações sobre a infância feita pela personagem Mila em *Esse cabelo*, torna-se indispensável para que ela consiga restaurar sua sensação de pertencimento e negritude. Nesse sentido, a leitura analítica do discurso, tecido por meio da narração em primeira pessoa pela protagonista ao longo do romance, possibilitou perceber a relevância dessas evocações para a construção de sua identidade.

Esse processo, tanto de configuração coletiva como individual, foi importantíssimo, tendo em vista que a colonização e a assimilação da cultura branca tem a finalidade de apagar a real identidade do sujeito negro, extinguindo o contato com a ancestralidade. Sendo assim, o reconhecimento da ancestralidade é o mote principal para que o indivíduo estabeleça elos com sua cultura e, sobretudo, com seu próprio corpo, e se afirme negro.

Tinha o cabelo curto e via-me em casa no dia em que acordei com saudades de mim, mas saudades do que nunca fora, de duas ou três ruas de Luanda, de um estereótipo: saudades, meu Deus, de uma caricatura da pessoa que eu poderia ter sido, um exotismo. Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me tem uma imaginação vedada por uma ignorância exasperante a respeito de África. De onde estou, essas saudades não poderiam ser colmatadas com nenhum regresso. Aonde iria eu? Procurar-me onde? Não foi apenas a circunstância desta mudança de casa o que, reaproximando-me dos subúrbios da minha infância portuguesa, me trouxe, ironicamente, saudades de Angola (ALMEIDA, 2015, p. 37).

As reminiscências de Mila fazem-na desejar o reencontro com sua ascendência angolana. Ao sentir saudades de si mesma na infância, ela percebe que existe um passado ao qual pertence, um passado que a completa, que lhe restitui a identidade que fora fragmentada pelos múltiplos processos de assimilação da cultura e do estilo de vida dominante branco. As memórias levam a personagem a ansiar pelo reencontro com seus antepassados, permitindo uma nova mudança refletida em sua postura, que se torna diferente diante dos dilemas existenciais e sociais que ela reelabora, como mulher e negra.

Não foi a história que nos separou: foi ser uma pessoa. Nunca virei a ser a senhora africana daquele dia, mas serei um dia uma senhora africana. Vêm-me à memória os momentos passageiros em que aprendi alguma coisa de importante vendo as mulheres da minha vida vestirem-se e maquilharem-se, ou observando os seus objectos pessoais (*Ibidem*, p. 53).



A imagem das mulheres africanas de sua família – e, com elas, as tradições, os costumes e os objetos – está viva nas lembranças de Mila, e vêm reforçar a certeza de quem ela deseja tornar-se e, ainda mais importante, a certeza de quem ela deve ser. Mila percebe que não pode separar-se deles, são aprendizados que estão gravados e que, de certa forma, lhe dão a garantia de uma essência pessoal que não pode ser perdida com o tempo, nem mesmo com as mudanças sociais e adaptações culturais pela diáspora vivida por ela e por muitas de suas irmãs africanas.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo*. Alfragide: Teorema, 2015.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltenir Dutra. 2ª ed. São Paulo: 1994.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. "Racismo e Cultura". In: *Revista Convergência Crítica*, n. 13, 2018.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- POLLAK, Michael. *Estudos Históricos*. Vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

Os discursos da negritude: Reflexões acerca da literatura afro-brasileira

The discourses of blackness: Reflections on Afro-Brazilian Literature

Zé Mariano¹

RESUMO: O presente artigo reflete acerca da literatura afro-brasileira a partir da subjetividade de sujeitos marcados pelo estigma da diferença racial. Problematizando o conceito de literatura afro-brasileira elaborado pelo professor Eduardo de Assis Duarte, sugiro o desenvolvimento de quatro eixos discursivos para balizar um adequado processo analítico/interpretativo das produções de autores negros/mestiços, desde o século XIX até a contemporaneidade. São eles: a *Política de Identidade*; o *Negro-Feminino*; a *Negra Dor do Mestiço*; e o *Branqui-Negritude*.

ABSTRACT: This article reflects on Afro-Brazilian literature from the subjectivity of subjects marked by the stigma of racial difference. Questioning the concept of Afro-Brazilian literature developed by Professor Eduardo de Assis Duarte, I suggest the development of four discursive axes to guide an adequate analytical/interpretative process of the productions of black/mestizo authors, from the 19th century to the present day. They are: the *Política de Identidade*; o *Negro-Feminino*; a *Negra Dor do Mestiço*; e o *Branqui-Negritude*.

PALAVRAS-CHAVE: literatura afro-brasileira; negritude; discurso; afrodescendência.

KEYWORDS: Afro-Brazilian literature; Negritude; Discourse, Afrodescendant

1 Mestrando em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) na Universidade de São Paulo – Brasil com bolsa CAPES de fomento.



Introdução

Nas últimas décadas, pesquisadoras e pesquisadores têm se debruçado em uma árdua crítica do mito da democracia racial, descortinando as violências oriundas da instituição da escravidão e do preconceito no Brasil. A partir da década de 1940, com o desenvolvimento da imprensa negra e a construção do movimento negro unificado, essas desigualdades tornaram-se foco central dos movimentos sociais e intelectuais interessados na problematização da questão racial no Brasil,² tanto na esfera política quanto artística.

Décadas mais tarde, após a renovação da produção crítica dos estudos raciais nos anos 1960 com os trabalhos de Florestan Fernandes e Roger Bastide, uma nova safra de críticos literários surgiu complexificando a relação entre produção literária e subjetividade da população afrodescendente. Atentos à incorporação da experiência racial ao processo criativo literário, esses pesquisadores e pesquisadoras mostraram-se conscientes da necessidade de elaboração de novas pesquisas para atualização das bases teórico-conceituais de análise do produto literário³. No decorrer das próximas décadas, moldou-se cada vez mais uma concepção de literatura afro-brasileira concatenada às perspectivas de luta e resistência do povo negro. A noção de uma identidade negra coesa, reivindicada historicamente pelos movimentos de resistência, e a percepção de uma literatura politicamente engajada com a questão racial no Brasil, se tornaram temáticas comuns nos estudos sobre literatura afro-brasileira

2 Para um maior detalhamento dos primeiros passos da desconstrução do mito da democracia racial, veja NASCIMENTO (2016), FERNANDES (2007) e FERNANDES e BASTIDE (2008).

3 Refiro-me, aqui, aos primeiros trabalhos críticos sobre a literatura afro-brasileira e, principalmente, aos trabalhos Zila Bernd (BERND, 1987, 1988), Octavio Ianni (IANNI, 1988) e Proença (PROENÇA-FILHO, 1988), pesquisas que devem ser lidas e contextualizadas a partir das inovações dos últimos anos na área. O trabalho de Eduardo de Assis Duarte (DUARTE, 2008) e Conceição Evaristo (EVARISTO, 2009) são, com certeza, sopros de renovação das últimas duas décadas por centralizarem suas análises nas instâncias discursivas do texto literário. No entanto, todos esses trabalhos encontram dificuldades na apreensão das distintas experiências da negritude no Brasil.

Propõe-se neste artigo verificar e problematizar certos enrijecimentos teóricos e barreiras conceituais levantadas nas últimas décadas que, em certos aspectos, enclausuraram o texto literário afro-brasileiro a noções essencialistas da identidade negra. Essa crítica nos permitirá verificar as diferentes experiências da negritude que orbitam o produto literário afro-brasileiro.

Não é minha intenção, neste artigo, definir este produto literário. Atenho-me mais à compreensão dos processos pelos quais as distintas experiências da população negra são conectadas ao dado da afrodescendência e como este, por sua vez, é colocado no texto literário. Para cumprir esse objetivo, apresentarei a literatura afro-brasileira como um conjunto interdiscursivo⁴ de atribuição de sentido às experiências da negritude, sendo estas últimas os elementos estruturantes da representação social da identidade negra no Brasil⁵. Esse conjunto pode ser representado por quatro eixos discursivos: o da *Política da Identidade*, o da *Negro-feminino*, o da *Negra Dor do Mestiço* e o da *Branqui-negritude*. Vislumbra-se assim uma definição de literatura afro-brasileira menos rígida e, por consequência, erigida a partir de conceitos mais fluidos objetivando uma melhor apreensão da relação entre *Escritura e Experiência* (DUARTE, 2010) na produção literária de sujeitos negros no Brasil.⁶

- 4 Compreendo esse conjunto interdiscursivo como uma relação construída entre diferentes formas discursivas, em uma determinada sociedade e em um determinado momento histórico. Michel Foucault, ao refletir sobre como literatura, a política, a filosofia e as ciências atuavam na articulação do campo discursivo nos séculos XVII e XVIII, afirma que esses discursos vinculados à produção do conhecimento são “fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado dos outros, que com eles mantêm, certamente, relações complexas, mas que não constituem seus caracteres intrínsecos, autóctones e universalmente reconhecíveis.” (FOUCAULT, p.25, 2008). Foucault refere-se, no trecho citado, aos diferentes discursos em circulação que, mesmo passíveis de serem classificados - inclusive dentro de suas respectivas áreas do saber -, terão seu real significado apreendido, em sua dimensão discursiva total, somente se focalizados sob o prisma de outras formas discursivas já existentes. Busco, assim, analisar os diferentes discursos da negritude em seus processos interdiscursivos e na complexa relação que travam entre si.
- 5 Utilizo aqui o conceito de *sistema de representação*, da autora Kathryn Woodward. Em diálogo com Stuart Hall, Woodward relata que é a partir dos sistemas simbólicos de significação que damos sentido às identidades do mundo. Esse sistema é constituído por práticas e produtos culturais que nos posicionam como sujeitos. É o sistema simbólico da representação social da identidade que estabelece e sedimenta, assim, as identidades individuais e coletivas da sociedade. (WOODWARD, 2000)
- 6 Gostaria de salientar, aqui, que a proposta deste artigo não é desvendar todas as relações existentes entre literatura e a prática da apreensão da experiência racial. Sabemos que muitas experiências



Sistematização da literatura afro-brasileira e os discursos da negritude

Entre as tentativas de sistematização da literatura afro-brasileira, o conceito desenvolvido por Eduardo de Assis Duarte é uma das proposições mais bem elaboradas no campo dos estudos literários. Seu artigo intitulado *Por um conceito de literatura afro-brasileira* (DUARTE, 2010) atualizou os estudos sobre o tema e abriu portas para pesquisadoras e pesquisadores interessados nas relações entre literatura e afrodescendência.

Duarte propõe a criação de cinco instâncias discursivas para a compreensão da produção literária de sujeitos negros. São elas: a *Temática*, a *Autoria*, o *Ponto de Vista*, a *Linguagem* e o *Público*.

A partir, portanto, da interação dinâmica desses cinco grandes fatores – *Temática*, *Autoria*, *Ponto de vista*, *Linguagem* e *Público* – pode-se constatar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude. Tais componentes atuam como constantes discursivas presentes em textos de épocas distintas. Logo, emergem ao patamar de critérios diferenciadores e de pressupostos teórico-críticos a embasar e operacionalizar a leitura dessa produção. Impõe-se destacar, todavia, que nenhum desses elementos propicia o pertencimento à literatura afro-brasileira, mas sim o resultado de sua interrelação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepional são insuficientes. (DUARTE, 2010, p.135)

Eduardo de Assis Duarte afirma a presença de distintas “constantes discursivas” que, ao entrarem em contato umas com as outras, materializam o produto literário afro-brasileiro. Trata-se de uma interação dinâmica que segmenta a obra literária, diferenciando-a de outras produções e particularizando-a por eixos discursivos intra e extra-literários. A articulação entre o preenchimento ou não desses aspectos é o

podem ter ficado de fora da sistematização proposta neste trabalho (por exemplo, a identidade indígena e outras identidades híbridas). Entretanto, nosso objetivo principal é sistematizar a forma como escritoras e escritores negros e mestiços, a partir de um recorte literário do século XIX até a contemporaneidade, utilizam-se de suas próprias experiências para desenvolver produtos literários.

que, na concepção de Duarte, caracteriza a literatura afro-brasileira como um produto cultural⁷. No entanto, para descortinar o processo de efetivação desses discursos, é necessário pensar essas instâncias discursivas menos como elementos comprova- dores de uma afro-brasilidade e mais como unidades úteis para a identificação das camadas mais profundas do texto literário afro-brasileiro. É necessário identificar os processos de estetização da experiência racial na dinâmica interdiscursiva da criação literária.

Existe, na proposta de Duarte, um pressuposto que dita as formas de com- preensão e assimilação da experiência racial na literatura e que age sobre a noção de alteridade a partir de uma consciência política do dado da negritude. Em campos artísticos e políticos, esse pressuposto se materializa por um projeto literário e/ou uma propensão de autores e autoras negras discutirem abertamente a realidade de sujeitos negros no Brasil⁸. Em outras palavras, molda-se, pelo conceito proposto por Eduardo de Assis Duarte, uma metodologia de leitura e análise enraizada em uma projeção política e consciente do dado da negritude⁹

-
- 7 Os cinco eixos de Eduardo de Assis Duarte refletem, em parte, o fenômeno sistêmico proposto por Antônio Candido, constituído pela “existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma lingua- gem, traduzida em estilos), que liga uns a outros” (CANDIDO, p.23, 2000). Apesar da proposta de Eduardo não elaborar um conceito sistêmico, seus eixos discursivos dialogam com o triângulo de Antonio Candido, composto por obra, autor e público.
 - 8 O mesmo pensamento pode ser visto no artigo *Panorama da Literatura Afro-brasileira*, de Edimilson de Almeida Pereira (PEREIRA, 1995). No artigo, o autor lista alguns escritores negros e mestiços revelando quais discutiriam as questões sobre o negro no Brasil e quais não. O que busco pro- blematizar, nesse artigo, é que a tematização do negro na literatura pode ocorrer de formas tão complexas e distintas que, muitas vezes, não estão ligadas a uma fácil percepção ou delimitação temática. É necessária uma análise interdiscursiva mais profunda para percebermos as formas pelas quais os sujeitos incorporam as experiências raciais na literatura.
 - 9 Acredito que seu livro intitulado *Machado de Assis Afrodescendente* (DUARTE, 2020) vai nessa mesma esteira. Procura-se identificar a relação entre afrodescendência e produção literária por meio da identificação de temáticas ligadas à problemática dos negros e negras no Brasil. Assim, levanta-se trechos de obras, contos, crônicas e artigos de jornal em que Machado de Assis demonstra uma faceta consciente e política da situação negra no Brasil. Longe de criticar essa pesquisa, acredito que essa metodologia se ampara em apenas uma forma discursiva de apreensão da experiência afro-brasileira na literatura. Outras obras que não trabalham de forma tão óbvia a negritude, como *Dom Casmurro* (1899) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), não seriam encaradas como ro- mances afro-brasileiro? Essa contradição será problematizada em uma das seções seguintes.



Não se busca, com este trabalho, desarmar a literatura afro-brasileira de seu valor político-intervencionista da realidade - tão poderoso e necessário na história do combate ao racismo e da reivindicação dos direitos dos sujeitos negros. No entanto, é essencial a problematização dos rígidos mecanismos de leitura que se aplicam em obras que não partem de um ponto vista consciente da identidade racial.

Ora, se é correto o raciocínio do sociólogo Clóvis Moura ao afirmar que sujeitos negros e mestiços colocam sua identidade étnica em disputa, trocando muitas vezes “a concreta realidade por uma dolorosa e enganadora magia cromática na qual o dominado se refugia para aproximar-se simbolicamente, o mais possível, dos símbolos criados pelo dominador” (MOURA, 2019, p.92,), é essencial perguntar: como adquirir, enquanto autora ou autor negro, uma plena consciência do dado da negritude em uma sociedade condicionada a disputar, atacar e destruir, através da ideologia da Democracia Racial e da prática estrutural do branqueamento racial, o dado da afrodescendência? Ainda mais, como supor uma *Autoria*, uma *Temática*, uma *Linguagem*, um *Ponto de Vista* e um *Público* afrodescendente em uma sociedade em que essas instâncias se tornam elementos fluidos e descentrados da negritude? As respostas incertas a essas perguntas evidenciam as lacunas do conceito de Eduardo de Assis Duarte e a dificuldade de sua proposta abarcar as diferentes experiências dos sujeitos negros no Brasil.

O assunto complexifica-se ainda mais ao debatermos a relação entre negritude e mestiçagem. Kabenguele Munanga, em seu famoso livro *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil*, mostra como esse elemento se relaciona à identidade nacional brasileira. O autor relata que:

A maior parte das populações afro-brasileiras vive hoje nessa zona vaga e flutuante. O sonho de realizar um dia o “passing” que neles habita enfraquece o sentimento de solidariedade com os negros indistigíveis. Estes, por sua vez, interiorizaram os preconceitos negativos contra eles forjados e projetam sua salvação na assimilação

dos valores culturais do mundo branco dominante. Daí a alienação que dificulta a formação do sentimento de solidariedade necessário em qualquer processo de identificação e identidade coletivas. Tanto os mulatos quanto os chamados negros “puros” caíram a armadilha de um branqueamento ao qual não terão todos acesso, abrindo mão da formação de sua identidade de “excluídos” (MUNANGA, 2019, p.83)

A mestiçagem esteve na mira das principais discussões sobre a identidade nacional. Desde o projeto de nação da primeira república, construído em diálogo direto com as principais teorias raciais europeias do século XIX que viam o sujeito negro como elemento degenerativo da sociedade, até o mito da democracia racial, surgido a partir do trabalho realizado por Gilberto Freyre na década de 1930, identidade nacional e mestiçagem andaram lado a lado. Kabenguele ilumina o debate ao demonstrar como diferentes sujeitos marcados pelo estigma racial não encontraram solidariedade coletiva, ocasionando, assim, lacunas no próprio processo de constituição de uma identidade coesa. Neste sentido, a aculturação¹⁰ é perpetuada como uma eterna lógica de incorporação de sujeitos negros/mestiços ao universo do *mundo branco* (FERNANDES, 2007), ou, em outras palavras, ao universo representacional e identitário da branquitude¹¹.

Dessa forma, é possível afirmar que os discursos da negritude não serão materializados na literatura de formas idênticas, mesmo preenchido os cinco pontos levantados por Eduardo de Assis Duarte. O fato é que sob uma única fachada intitulada “afro-brasileiro”, as minúcias e contradições dos discursos da negritude são

10 Clovis Moura compreende o processo de aculturação como o desenvolvimento de um espaço cultural neutro que possibilita que “negros não se unam ante a “desgraça comum” (MOURA, p.78, 2019. Trata-se menos de uma dinâmica social e mais de “um mecanismo usado pelas classes dominantes e os seus seguidores ideológicos para neutralizar a radicalização da população negra, de um lado, e, de outro, mostrar-nos internacionalmente como a maior democracia racial do mundo.” (Ibidem, 2019). O processo de aculturação estaria então relacionado à destruição da identidade negra e à construção de um mecanismo social potencializador da imobilidade do povo negro frente às desigualdades enfrentadas.

11 Compreendo branquitude como uma identidade social construída a partir de um sistema simbólico da representação social da diferença (WOODWARD, 2000) e também como um constructo ideológico do poder (SCHUCCMANN, 2012), no qual a identidade branca é tomada coletivamente como norma e padrão social.



escamoteadas. Falo de *discursos*, no plural, pois acredito que a experiência racial no Brasil é significada a partir de uma pluralidade de complexas camadas de sentido, originadas da relação entre o mundo social e o dado da diferença/alteridade. Sujeitos próximos ao estigma da diferença racial vivenciam, de distintas formas, a diferença racial e, de formas também diferentes, projetam essas experiências no fazer literário. Assim, identificar e caracterizar os processos discursivos desses produtos literários nos auxiliará a complexificação do conceito de Eduardo de Assis Duarte e da própria literatura afro-brasileira - desde o século XIX até a contemporaneidade..

A negritude como um discurso político da identidade

Ao olharmos atentamente a produção literária afro-brasileira, identificamos autoras e autores que vinculam suas obras a um projeto político-literário e/ou a uma produção literária “consciente” da experiência do sujeito negro no Brasil. Essa forma discursiva, em grande parte, é uma tentativa de compreender, problematizar e tematizar o sujeito negro por meio de uma consciência política do dado da diferença. Autores como Luiz Gama, Lino Guedes, Solano Trindade e, na literatura contemporânea, Cuti, Conceição Evaristo, Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro, se debruçaram em uma escrita calcada na experiência racial vivida e dimensionada como uma consciência política do dado da diferença¹².

Neste eixo, o dado da afrodescendência é extremamente marcado e articulado. Conceição Evaristo, em seu texto “Literatura Negra: Uma Poética de Nossa Afro-brasilidade”, afirma que:

Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção

12 É essencial lembrarmos o trabalho realizado pelo grupo Quilombhoje com as publicações dos Cadernos Negros, iniciada nos anos 80. A publicação trata-se da primeira tentativa editorial de circular obras escritas e pensadas para sujeitos negros no Brasil, levando em conta os dados da autoria, da temática e do público. Para aprofundamento do tema, ver SOUZA (2005).

de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira (EVARISTO, 2009, p.19)

Conceição entrega-nos uma característica da textualidade afro-brasileira a partir de algumas premissas: a certeza sobre os aspectos positivos da etnicidade, da identidade negra, da valorização de traços fenotípicos e das heranças culturais da diáspora negra e do próprio continente africano. Trata-se, portanto, da escrita literária como um grito consciente e positivo da negritude.

Ao olharmos os famosos versos de Luiz Gama, de seu poema “Lá vai verso”, publicado em 1859, no livro *Trovas Burlescas*, escreve o autor:

Oh! Musa da Guiné, cor de azeviche,
Estátua de granito denegrado,
Ante quem o Leão se põe rendido,
Despido do furor de atroz braveza;
Empresta-me o cabaço d’urucungo,
Ensina-me a brandir tua marimba,
Inspira-me a ciência da candimba,
As vias me conduz d’alta grandeza (GAMA, 2016, p.30)

O poeta invoca a Musa da Guiné para inspirar seus versos e dar força para a condução da instância lírica à “alta grandeza”, positivando a referência racial. Existe no poema uma consciência da assimilação da negritude ao fazer poético, ditando o andamento do poema e guiando a instância lírica pelos signos próprios da afrodescendência.

No poema “Meu corpo igual”, do livro *Poemas da Recordação e Outros Movimentos* (2017), Conceição Evaristo se aproxima dessa mesma consciência política. Em uma estrofe, a autora escreve:

Na escuridão igual
meu corpo noite



abre vulcânico
a pele étnica
que me reveste. (EVARISTO, 2017, p.15)

A estrofe revela também uma consciência do dado da negritude que se espalha por todo o poema. Os dados da natureza (“a noite”, “a escuridão”, “o vulcânico”) tornam-se elementos que inscrevem a experiência racial ao fazer poético por meio de uma consciência da valorização do corpo negro - em uma incorporação da experiência racial à linguagem literária.

Essa forma discursiva pode articular uma linguagem que particulariza a experiência do povo negro no Brasil a partir de idiomas e dialetos de origem afro-brasileira. Solano Trindade, no poema “Olorum Shanu”, emula essa experiência racial utilizando um recurso linguístico que traz à tona elementos de ancestralidade, por meio dos mitos de religiões de matriz afro:

Depois
Veio **Obaladou**
Para evitar
Os males de **Oxum**
Olorum Shanu
Dada e **Orishako**
Com plantas e verduras
Olorum Shanu (TRINDADE, p.82, 2007, grifo nosso)

O léxico referencial evoca uma relação de memória e ancestralidade, objetivando a explicação da origem do mundo. Assim, não se trata apenas de uma narrativa religiosa, são signos que se ligam aos elementos mais profundos e complexos da negritude, atribuindo sentido a uma experiência racial específica: a da vivência nas religiões de matriz africana. A partir da utilização desses signos, uma dimensão política é estabelecida, concatenando os mitos das religiões afro-brasileiras à experiência dos sujeitos negros no Brasil.

Os três trechos sugerem a existência de uma consciência política do dado da afrodescendência em obras produzidas por sujeitos negros. Nutrindo-se um discurso positivo da etnicidade, visualiza-se um projeto literário consciente da situação da população negra no Brasil.

O discurso negro-feminino

O discurso negro-feminino busca dar sentido à experiência da mulher negra através das relações interdiscursivas que ultrapassam os referenciais do tempo secular e homogêneo da Modernidade. Fernanda Miranda, em seu artigo “Narrativa e experiência histórica nos romances de autoras negras brasileiras: silêncios prescritos”, relata:

Muitos romances de autoras negras no Brasil se comunicam (entre si) ao inscrever experiências históricas silenciadas em português. Trata-se de um corpo textual que evoca uma *episteme partilhada*, identificada pela sua ênfase em interpelar a História, tomando-a como um paradigma aberto que abarca novas possibilidades, desde o ponto de vista da experiência do sujeito negro. (MIRANDA, 2019, p.222)

A escrita de autoria negro-feminina tem o poder de interpelar a história e reescrevê-la a partir da experiência vivida pelas mulheres negras. Repensando os sentidos do tempo secular, essas obras inscrevem-se em uma nova temporalidade textual pautada primordialmente pela experiência. Dessa forma, constata-se “um corpus textual em que a autoria negra feminina estabelece o fio de contato e a forma de contar tece a conexão.” (MIRANDA, 2019, p.223).

É importante ressaltar que o dado da negritude nessa forma discursiva pode aparecer em sua forma consciente, em romances como *Ponciá Vicêncio* (2019), de Conceição Evaristo, quanto de forma não consciente e, muitas vezes, silenciosa, como no livro *As Mulheres de Tijucoapapo* (1992), de Marilene Felinto. No entanto, é o



discurso negro-feminino - como produção literária que parte do individual e se inscreve em uma nova temporalidade interdiscursiva coletiva - que dá sentido literário às experiências vividas pelas mulheres negras no Brasil.

O romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, é um dos primeiros momentos da historiografia literária brasileira em que uma obra apreende, a partir do ponto enunciativo da mulher negra, a experiência negro-feminina. O romance traz a história de Úrsula e do bacharel Tancredo. Em uma aparente história romântica clássica do amor predestinado, a autora oculta, nas lacunas formais, a subjetividade da mulher negra. Por exemplo, em um trecho, no capítulo XIX, a narração em terceira pessoa é subitamente interrompida e a instância narrativa é entregue à escrava Preta Susana, no momento em que ela contará à Antero, outro personagem negro da trama, sua vida no cativeiro:

Vou contar-te o meu cativeiro. Tinha chegado o tempo da colheita, e o milho e o inhame e o mendubim eram em abundância nas nossas roças. Era um destes dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgares, era uma manhã risonha, e bela, como o rosto de um infante, entretanto eu tinha um peso enorme no coração. Sim, eu estava triste, e não sabia a que atribuir minha tristeza. Era a primeira vez que me afligia tão incompreensível pesar. Minha filha sorria-se para mim, era ela gentilzinha, e em sua inocência semelhava um anjo. Desgraçada de mim! Deixei-a nos braços de minha mãe, e fui-me à roça colher milho. Ah! nunca mais devia eu vê-la... (DOS REIS, 2017, p.102)

A interrupção da narrativa e a entrega do ato narrativo à Susana quebram a forma do conteúdo narrado. Por um momento, o narrador descentraliza o foco nos personagens principais e incorpora à trama a experiência da mulher negra como cativa. Em adição à incorporação da voz da mulher negra, o trecho aponta a posição de Preta Susana como escrava e mãe: marcadores sociais essenciais para o emular da experiência da mulher negra sob as amarras da instituição da escravidão e do trabalho doméstico no século XIX.

A poeta Zainne Lima da Silva também projeta, no poema “Memórias do Cárcere”, de seu livro *Pedra Sobre Pedra* (2020), a experiência da mulher negra, extrapolando as noções usuais de tempo, espaço e memória:

amei homens
cujo prazer era gozar o silêncio
principalmente quando deviam
explicações
para eles silenciar era uma escolha
um repouso a quem o direito do dizer
esteve sempre e sempre garantido
eu descobri o poder da garganta
para quê calar se estive muda nos
corpos
de minhas tatará tetra bisa avó
se estive quieta em Eva e em Maria
se meu único som legítimo fora o
gemido de choro
dentro de um navio negreiro
o silêncio para mim é cárcere (...) (DA SILVA, 2020, p. 25)

O silêncio, instaurado nas relações de poder entre homens e mulheres negras, tem a capacidade de produzir sentido (ORLANDI, 1993) e significar a própria obra literária a partir de suas camadas discursivas. No contexto do poema, esse silêncio é carregado com o sentido de enclausuramento da mulher negra. No entanto, a instância poética negro-feminina, ao exprimir seus sentimentos e sensações, desmobiliza o enclausuramento imposto pelo silêncio. Uma vez quebrado o silenciamento, as linhas temporais e espaciais da experiência vivida fragmentam-se e a experiência racial da instância poética integra-se às experiências de suas antepassadas. Emula-se um novo espaço-tempo fora do eixo do tempo secular e do espaço histórico da Modernidade.

Os dois exemplos citados mostram como a criação literária renova e, em determinado sentido, inventa novos eixos temporais e espaciais no ato narrativo. Muito mais do que um mero diálogo entre obras, trata-se de uma rede interdiscursiva



construída coletivamente a partir de uma complexa relação entre o processo criativo individual e a constituição de uma experiência feminina coletiva.

A negra dor do mestiço

Livio Sansone, em seu livro *Negritude sem Etnicidade*, ao analisar o impacto das diferentes terminologias de cor na construção subjetiva de sujeitos negros, reflete:

Se existe entre os pesquisadores um consenso de que a subjetividade e as incoerências da terminologia da cor usada na vida cotidiana refletem a situação das relações raciais no Brasil, existem, ainda assim, divergências nas interpretações do significado político dessa terminologia. Para os que definem essas relações raciais como “ambíguas” e caracterizadas por um mascaramento constante da negritude - bem como da branquitude absoluta, que muitos brasileiros negam, sugerindo terem também sangue negro ou índio -, a fluidez no uso da terminologia da cor reflete a fragilidade da identidade negra. Segundo essa abordagem, os negros precisam de linhas raciais claras para ser respeitados e para fortalecer sua autoestima. (SANSONE, 2007, p.75)

Como sujeitos imersos em relações raciais ambíguas incorporam os elementos da identidade racial negra? A terminologia plural da cor não é somente marca da violência racial, mas também comprovação de como a consciência da negritude não é compartilhada universalmente entre todos os sujeitos marcados pelo estigma da diferença racial. Para os corpos que habitam as fronteiras dúbias da malha racial nacional (ANZALDUA, 1988), a negritude pode ser vista como ponto de desconhecimento e /ou negação. O negar torna-se sintoma da crise de representação da identidade racial que, por sua vez, aparta o corpo mestiço da possibilidade de identificação como negro ou afrodescendente.

Sendo as identidades erigidas por sistemas simbólicos da representação social da identidade (WOODWARD, 2000), a característica fronteira dos mestiços nesses sistemas propicia uma mobilidade entre dois mundos distintos, opostos no que se

refere à obtenção de bens e privilégios sociais. Se é correta a clássica afirmação de Frantz Fanon, em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*, que o “negro tem duas dimensões: uma com seu semelhante e outra com o branco” (FANON, 2008, p.33), é essencial identificarmos as formas pelas quais os sujeitos mestiços se inscrevem simultaneamente como corpos semelhantes e diferentes a cada um dos polos do binômio negritude/branquitude.

É dessa imbricada relação que surge o discurso da *Negra Dor do Mestiço*. Trata-se de uma forma discursiva presente nas lacunas da identidade racial, nos complexos pontos do pertencer e não pertencer. Diferente do discurso da *Política de Identidade*, içado a partir da consciência do dado da diferença, o discurso da *Negra dor do Mestiço* encontra-se no eixo da dúvida, da incompreensão e do desconhecido. Uma forma discursiva que não afirma abertamente a negritude; ou melhor, se a afirma, o faz pelo próprio silêncio. Se não se apropria da negritude como discurso consciente, do afirmar e do dizer, utiliza-se do não dito para dar sentido à experiência racial. Trata-se do que a linguista Eni Orlandi chama de *silêncio fundador*, não no sentido daquilo que é a “ausência de sons e palavras”, mas sim como o “princípio de toda significação” (ORLANDI, 1992, p.70). Assim, a “hipótese de que partimos é que o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço “diferencial” da significação: “lugar” que permite à linguagem significar.” (Ibidem, 1992, p.70)

A *Negra Dor do Mestiço* manifesta-se pelo silêncio que significa. É por meio deste que os sentidos são constituídos - materializando, pela própria linguagem, a experiência aglutinadora das constantes do desconhecimento, da negação e da dor. O dado da diferença apesar de marcar presença nas produções literárias vinculadas a este discurso, é sucinto e muitas vezes quase invisível.

Sugeriu-se anteriormente, para melhor compreensão das maneiras pelas quais a experiência racial é projetada na literatura, a desvinculação da negritude de uma consciência política do dado da diferença. Essa desvinculação é essencial para



compreendermos a dinâmica da relação entre Escritura x Experiência (DUARTE, 2008) na produção literária de sujeitos mestiços. Não podemos simplesmente ignorar os impactos da mestiçagem e da ideologia da Democracia Racial na formação subjetiva dos que habitam o interstício das identidades raciais; igualmente não podemos ignorar que o discurso da negritude também se altera pela experiência fronteiriça desses sujeitos.

Assim sendo, uma das particularidades do racismo brasileiro é a imposição do limbo identitário aos sujeitos mestiços, desarticulando-os de um contato íntimo e afetivo com produtos culturais afro-brasileiros¹³. Entretanto, vale afirmar que essa imposição não imobiliza o discurso da negritude, e sim torna-o latente em formas lacunares e significativo nas lacunas dos processos da formação da identidade racial.

É nesse eixo que dúvidas sobre a identidade racial de autoras e autores são levantadas. É o exemplo de Mário de Andrade que, possuidor de uma extensa obra literária que dialoga em muitos aspectos com as relações raciais nacionais, tem sua identidade racial colocada constantemente em xeque e o conteúdo de suas obras raramente contrastadas ao discurso da negritude. No entanto, se olharmos atentamente para suas produções, é possível mapear a negritude materializada a partir do silêncio. Em uma estrofe do poema *Reconhecimento de Nêmesis*, publicado no livro "A Costela do Grão Cão", de 1947, vemos como a experiência racial é pautada:

Mão morena dele pausa
No meu braço... **Estremeci.**
Sou eu quando era guri
Esse garoto feioso.
Eu era assim mesmo... Eu era
Olhos e cabelos só.
Tão vulgar que fazia dó.
Nenhuma fruta não viera

13 Entendo como produtos culturais negros os objetos simbólicos da negritude, construídos e significados a partir do contexto da diáspora africana no atlântico. (SANSONE, 2007). Entre os objetos culturais encontram-se a expressão musical, vestimenta, cortes de cabelo, obras de arte, poesias, romances, etc.

Madurando temporã.
Eu era menino mesmo,
Menino... Cabelos só,
Que à custa de muita escova
E de muita brilhantina,
Me ondulavam na cabeça
Que nem sapé na lagoa
Si vem brisando a manhã (DE ANDRADE, p.240, s/d, grifos nossos)

O dado racial, como elemento conscientemente identitário e político, não é levantado no poema. No entanto, o que dita a rememoração da infância pela instância lírica é o pousar da “mão morena”. A cor ganha relevância semântica e dela erigem-se os elementos negativos da infância que, incorporados ao presente da enunciação, ocasionam o “estremecimento”. Evidencia-se a criança em conflito com sua imagem do passado: adjetivando a cor da mão do pequeno garoto como sendo “morena”, a instância lírica estabelece uma ligação de negação com a imagem.

O jogo entre a representação de passado sistematicamente negada e o estado de sofrimento individual no presente é repetido ao longo do poema. O fluxo entre a negação do dado racial, o silêncio da dor e a formação subjetiva do sujeito é essencial para que possamos dimensionar os graus de consciência da negritude da instância lírica. Apesar de existir a percepção de um estado de mal-estar, não temos em nenhum momento a demarcação da certeza da procedência da dor e muito menos uma projeção política e consciente desse dado. Assim, a negritude é construída pela atribuição de sentido dada ao não-dito e ao próprio silêncio discursivo: é no conflito entre o dado racial e o signo silencioso da dor que o discurso da *Negra Dor do Mestiço* se materializa.

A análise das obras de autores e autoras que estão na linha tênue e fronteira da malha racial brasileira possibilita-nos perceber que a experiência da negritude não é transmitida apenas pela sua forma consciente, mas também por um modo particular e silencioso de dar sentido ao vivido. A incerteza, o desconhecimento, a



negação e a incompreensão são alguns modos pelos quais o silêncio se torna um canal de significação, uma forma discursiva que aglutina a dor e o sentimento do não pertencimento do sujeito mestiço ao binômio negritude/branquitude.

A branqui-negritude

Eduardo de Assis Duarte caracteriza a Temática como ponto discursivo crucial da literatura afro-brasileira. Mas seriam as obras literárias ditas afro-brasileiras apenas aquelas que partem da temática vinculada estritamente à negritude? Não seria também a branquitude um elemento constitutivo da experiência racial negra no Brasil?

Há uma parcela da literatura afro-brasileira que objetiva a desconstrução do outro lado da moeda do binômio racial. Nessa construção discursiva, relaciona-se a identidade negra ao Outro, ou seja, àquilo que ela não é. Dessa forma, a compreensão da negritude passa necessariamente pelos processos discursivos da formação de identidade da *branquitude*. Compreender o *Outro* é essencial para a compreensão do “eu”; sendo assim, o sujeito negro que complexifica e descortina as relações de poder construídas pelo polo identitário da *branquitude* o faz pelo seu próprio ponto de vista experiencial e discursivo como sujeito negro.

Machado de Assis foi um autor que, durante muito tempo, foi visto como um escritor interessado apenas nas elites nacionais e um intelectual que deixou de lado a história do povo negro. A afirmação traz discórdia entre pesquisadores, mas é evidente que muitos críticos concordam que seus principais romances nada trazem da problemática da experiência do povo negro no Brasil. Ora, no entanto, o quanto da *branquitude* do final do século XIX e início do século XX não é encontrada nos personagens Brás Cubas, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), ou até em Bentinho, de *Dom Casmurro* (1889)? Além disso, o quanto da obra de Machado, em sua totalidade, não descortina as contradições raciais imperantes nas dinâmicas

sociais de fins do século XIX e aponta as relações de domínio da *branquitude* como identidade social hegemônica? Por fim, o quanto se atribui à experiência racial negra/mestiça de Machado de Assis o poder desse descortinar?

Saliento novamente que os discursos da negritude podem ser compreendidos como formas múltiplas de atribuição de sentido ao sistema simbólico da representação social da identidade negra. O discurso da *Branqui-negritude* trata-se da desconstrução do discurso da branquitude pelo eixo da própria experiência negra em sua multiplicidade, problematizando as estruturas de poder das relações raciais do Brasil, em um constante processo de desmobilização do *constructo ideológico de poder* da branquitude (SCHUCMAN, 2012), este, por sua vez, baseado em “vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não brancos” (DA SILVA, 2017, p.30).

Lima Barreto (1881-1922), em muitos de seus romances, encara as relações de poder da *branquitude* e problematiza os conflitos raciais da época. Ao ater-nos ao romance *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), vemos como o herói principal está imerso nas relações de poder circunscritas ao polo da branquitude. Entusiasta de um pensamento nacional, idealista e imperial, retrógrado para o aparato intelectual da nova república, Policarpo não encontra espaço no rol do pensamento intelectual nacional-republicano do início do século XX. De um lado, Lima é perspicaz ao identificar as diferentes camadas discursivas da *branquitude* do final do século XIX e início do século XX, transpondo à trama as relações de poder entre distintos discursos da *branquitude* circulantes em sociedade; de outro, é contundente ao demonstrar que essas camadas discursivas exercem poder e conflitam-se pela hegemonia da representação social da identidade.

O discurso da *Branqui-negritude* possibilita a identificação de uma forma particular de empreender a negritude: a partir da problematização das relações de poder do *Outro*. Acredito que o desenvolvimento do conceito permitirá que autores como Machado de Assis, Lima Barreto, entre outros, se ainda não integram o rol dos grandes



autores afro-brasileiros, possam, pelo menos, ter seus trabalhos redimensionados por uma nova perspectiva da relação entre literatura e afrodescendência: a que utiliza de uma experiência vivida da negritude para desarticular o poder de seu contrário.

Considerações finais

Busquei tratar a literatura afro-brasileira como um conjunto interdiscursivo que, de distintas maneiras, projetam diferentes discursos que dão sentido às experiências dos sujeitos negros no Brasil. Levando em consideração que grande parte da história das relações raciais no Brasil se deu por um sistemático encobrimento das violências e por um imperativo projeto de cisão identitária das subjetividades negras, é natural que sujeitos materializem artisticamente a negritude de distintas maneiras. O olhar atento às obras literárias escritas por pessoas negras/mestiças nos dá um panorama de como esses discursos espelham a experiência da afrodescendência.

Mais do que encontrar um aparato teórico que possibilite a inclusão/exclusão de uma obra à vertente afro-brasileira, sugiro que críticos se atenham aos processos de formação da subjetividade de sujeitos negros e às formas pelas quais a experiência racial é emulada nas obras literárias. Acredito ser mais valoroso levantarmos os pontos da *Autoria*, a *Temática*, a *Linguagem*, o *Público* e o *Ponto de vista* como ferramentas de análise da formação discursiva da negritude, ao invés de sistematizá-los como conceitos fixos e comprovadores de uma “essência” afrodescendente.

Essa mudança teórico-conceitual é essencial e urgente para não cairmos no triste jogo das práticas de apagamento histórico das experiências e subjetividades dos povos dominados. Partir de certezas e dados absolutos quando tratamos das relações raciais brasileiras é impor uma unidade analítica homogênea a uma realidade histórico-social heterogênea. Pensar em formas absolutas da negritude, a partir dos eixos propostos por Eduardo de Assis Duarte, é fixar subjetividades distintas

como iguais, apagando, assim, as particularidades das distintas experiências raciais nacionais. Em contrapartida, torná-las unidades de análise auxilia-nos a compreensão dos discursos da negritude e permite-nos adentrar nas camadas mais profundas da realidade nacional, naquilo que é próprio da formação da negritude brasileira: o amálgama interdiscursivo das diferentes experiências do povo negro.

Espera-se que o artigo levante novos debates e reflexões acerca da literatura afro-brasileira. É claro que existem ainda pontos extremamente necessários para reflexão e lacunas a serem preenchidas neste trabalho. No entanto, o artigo não busca concluir e esgotar o assunto, pelo contrário, ele é apenas um pontapé inicial para que pesquisas futuras aprofundem os debates suscitados ou, até mesmo, contestem-nos.

Referências

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

BHABA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. IN: *Lima Barreto: obra reunida, volume 1*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018

BARRETO, Lima. *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*. IN: *Lima Barreto: obra reunida, volume 1*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BASTIDE, R.; FERNANDES, F. *Branços e Negros em São Paulo*. 4 ed. São Paulo: Global Editora, 2008

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987

BERND, Zilá . *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000

DA SILVA, Priscila Elisabete. *O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo*. IN: MULLER, Tânia M.P.; CARDOSO, Lourenço. *Branquitude - Estudos sobre a identidade branca no Brasil*. 1 ed. Curitiba, 2017



- DA SILVA, Zainne. *Pedra sobre pedra*. Belo Horizonte, Editora Venas Abiertas, 2020
- DE ANDRADE, Mário. *A costela do grão cão*. IN: *De Paulicéia Desvairada a Café (poesia completas)*. São Paulo: Círculo do livro, s/d
- DOS REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Por um conceito de literatura afro-brasileira*. In. *Terceira Margem*, v. 14, n. 23, p. 113-138, jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953/8012>. Acesso em: 14 Dez. 2017.
- EVARISTO, C. *Poemas de recordação*. 3 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017
- EVARISTO, C. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. *Scripta*, 13(25), 17-31. Recuperado de <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365> (2009)
- EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. 3.ed. São Paulo: Editora Pallas, 2019
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. 1. ed. Salvador: Edufba, 2008
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora, 2007
- FERNANDES, Florestan; BASTIDE, Roger. *Branços e negros em São Paulo*. São Paulo: Global Editora, 2008
- FERNANDES, Cleudemar Alves Fernandes. *Análise do Discurso - Reflexões Introdutórias*. São Paulo: Claraluz, 2007. Não paginado. Disponível em: <http://www.foucault.ileel.ufu.br/noticias/livro-analise-do-discurso-reflexoes-introdutorias-cleudemar-alves-fernandes>
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- PROENÇA-FILHO, Domício. O negro na literatura brasileira. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, Jan./Dez, 1988.
- GRUPPI, L. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 1978
- MIRANDA, F. R. Narrativa e experiência histórica nos romances de autoras negras brasileiras: silêncios prescritos. *Revista Crioula*. IN: *Narrativa e experiência histórica nos romances de autoras negras brasileiras*, São Paulo: v.1 n.23) p. 214-230. agos. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.156225>
- MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. Sãom Paulo: Editora 34, 2019
- FELINTO, Marilene. *Mulheres do Tijucoapapo*. São Paulo: Editora 34, 1992
- GAMA, Luiz. *Trovas Burlescas*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2016

MARIANO, José Victor Nunes; INACIO, Emerson. Estética da interseccionalidade, uma análise do conto Ana Davega, de Conceição Evaristo. IN: *Escrivivências de Mulheres Negras na Diáspora*, Revista Revell. Mato Grosso do Sul, 1 (24), 466–480, set. 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4818>

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

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

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio - No movimento dos Sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Panorama da literatura afro-brasileira*. Literafro. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/147-edimilson-de-almeida-pereira-panorama-da-literatura-afro-brasileira>

SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade*. Salvador: Pallas, 2004

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. Tese de doutorado. São Paulo: 2012

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-Descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. São Paulo: Auêntica, 2005.

TADEI, Emanuel Mariano. A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional. In: *Psicologia, ciência e profissão*. São Paulo v.22, n.4, p.2-13, 2002.

TRINDADE, Solano. *Poemas Antológicos*. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2011

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença*. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes 2014.

Poesia, experiência e memória: apontamentos sobre a ficcionalização do “eu lírico” na obra de Ana Paula Tavares¹

Poetry, experience and memory: notes on the fictionalization of the “lyrical speaker” in the poetic work of Ana Paula Tavares

Fernanda Sampaio Gomes dos Santos²

RESUMO: Ao longo da história da literatura, a função textual do sujeito lírico assumiu muitas condições diferentes, sendo frequentemente confundido com a figura do autor. No entanto, as teorias críticas modernas reconfiguraram o espaço central que era atribuído ao sujeito na lírica contemporânea, o que endossou as discussões transversais entre ficção e poesia, conforme avaliou o pesquisador Dominique Combe em suas reflexões acerca deste gênero literário. À luz dessa discussão teórico-crítica, este artigo propõe uma reflexão acerca da produção poética da escritora angolana Ana Paula Tavares.

ABSTRACT: Throughout the history of literature, there have been many different statuses for the function of the “lyrical speaker”, which was frequently mistaken with the figure of the author. However, modern critical theories reconfigured the central space that was often assigned for the subject in the lyrical genre, endorsing the cross-cutting discussions between fiction and poetry, according to Dominique Combe’s. Based on this theoretical-critical discussion, this article proposes a reflection about the poetic work of the angolan writer Ana Paula Tavares.

PALAVRAS-CHAVE: Sujeito lírico; Escrita de si; Literatura angolana.

KEYWORDS: Lyrical speaker; Self writingm; Angolan literature.

1 Este artigo é um breve recorte dos desdobramentos de uma comunicação apresentada em 2021, no XX Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

2 Graduada e licenciada em Letras. Atualmente, é mestranda na mesma área, onde desenvolve sua pesquisa com auxílio de bolsa CNPq.

O ensaio “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e autobiografia”, do pesquisador francês Dominique Combe, traduzido e publicado no Brasil por Vagner Camilo e Iside Mesquita, discute e problematiza a categoria textual do sujeito lírico, percorrendo seus diversos impasses existentes na tradição crítica, sobretudo a de matriz teórica alemã. Esses impasses dizem respeito à divisão feita entre o sujeito lírico e o sujeito autobiográfico, além da desapareição elocutória do poeta ao longo do percurso histórico da lírica. A partir disso, o autor busca a superação desses impasses com o auxílio da concepção dialética do conceito de sujeito lírico, estrategicamente posicionado em relação a um tempo referencial e ficcional criado no interior do poema, dando importância para o pressuposto inicial de que na escrita literária só há uma separação entre o sujeito da enunciação e o do enunciado (COMBE, 2010, p. 114). A partir dessas ideias, Combe realiza um movimento de busca por uma compreensão efetiva da real situação do sujeito lírico para a fortuna crítica diante desse questionamento metodológico introduzido por ele em seu texto.

Com isso, o ensaio de Combe passa a questionar quem é o sujeito que fala ao leitor no poema lírico, gênero cuja voz frequentemente é atrelada à figura sempre paradoxal do autor — em paralelo, trazendo o poema épico como um exemplo de gênero que consagrou a figura fundamental do narrador, sendo esse narrador em questão também um personagem ficcionalizado pelo próprio poema. Combe, revisitando a tradição bibliográfica de Schlegel e Hegel, lembra-nos qual foi o papel decisivo desempenhado pela poesia lírica na história das formas literárias durante muito tempo: a de compor um texto essencialmente subjetivo, cujo espaço conferido ao *eu* é profundamente dominante. Desse modo, a crítica especializada estabeleceu o ideal de que a vocação da lírica é unicamente exprimir a interioridade e as emoções do sujeito literário, excluindo do seu domínio a possibilidade de realizar a representação objetiva do mundo exterior. Para ilustrar isso, basta pensar em todo o período do



Romantismo, momento em que grande parte das obras traziam a figura do artista retratada por uma perspectiva bastante autocentrada.

A meu ver, essa perspectiva crítica deixa de lado uma questão muito importante para a lírica moderna e contemporânea: a da alteridade. A importância dessa questão se mostra latente principalmente ao levarmos em consideração que a forma como a subjetividade lírica é apresentada dentro da distribuição retórica dos gêneros textuais pode ser interpretada por um viés extremamente narcisista, conforme ressalta o próprio Combe no ensaio mencionado:

Concebe-se como a faculdade mestra do lirismo não tanto a imaginação, mas a memória, pois a poesia oferece a verdade da vida. O Romantismo pressupõe a transparência do sujeito, o que permite ao exegeta ler o poema como a “expressão” do “eu” criador. É, ainda, necessário que a linguagem seja adequada ao ser e à pessoa, e por isso, que se possa conhecer a pessoa “em si”, independentemente de sua obra [...] o poeta não poderia “mentir”, ou seja, ter a intenção de enganar seu leitor. Assim, o sujeito poético, que é igualmente o sujeito “real”, é também e, sobretudo, um sujeito “ético”, plenamente responsável por seus atos e palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito. (COMBE, 2010, pp. 115-116)

Combe lembra ainda que, em nome disso, Charles Baudelaire foi publicamente condenado ao escrever *As flores do mal* (1857), conjunto de poemas lido erroneamente em sua época como uma confissão da imoralidade cometida pelo próprio autor.³ Partindo dos artifícios para o uso da linguagem poética que foram consagrados após a publicação do livro de Baudelaire, Hugo Friedrich escreveu *Estrutura da Lírica Moderna* (1956) defendendo a dicotomia entre o sujeito lírico, que é completamente impessoal consoante as definições de Mallarmé, e o sujeito empírico, referente à existência concreta do autor. Desse modo, Baudelaire marcou o início do processo

3 Na mesma época, uma questão semelhante surgiu no terreno da literatura feita em prosa, endossando os debates sobre o espaço do autor na função de “narrador”: o romancista Gustave Flaubert recebeu um processo por ofensa moral após publicar, em 1856, o livro *Madame Bovary*, devido ao fato de o narrador do romance não se posicionar contra o comportamento libertino assumido pelos personagens e descrito ao longo das páginas.

de despersonalização da poesia, rebaixando a figura do poeta a um *flâneur* que é mobilizado pelo contato com a multidão que preenche as áreas urbanizadas. Essa representação poética caracteriza a modernidade na poesia e sugere uma existência separada entre o sujeito da lírica e um outro, que corresponde à figura real do autor.

Não obstante, é bastante importante lembrar do que escreveu Alain Badiou em seu ensaio “Poesia e comunismo”, destacando a literatura produzida no contexto da guerra civil espanhola para fazer considerações acerca da elaboração de uma escrita poética politicamente engajada como uma possibilidade de emancipação humana. Nesse sentido, é importante pensar no sujeito lírico enquanto um elemento capaz de fundar a noção de alteridade dentro do exercício da escrita literária. De acordo com o autor, o poeta é comunista na medida em que experimenta um amor pelas coisas que são comuns a todos, ou seja, pela vida comum. O poema, por ser elaborado tendo como base uma língua que é um bem comum, também é destinado ao que é comunal. Pensando com o auxílio de uma perspectiva utópica, a poesia reside entre os bens que podem se tornar compartilháveis em uma nova sociedade, que se desenha no horizonte futuro.

Retomando Victor Hugo, Badiou afirma em seu texto que o dever do poeta é buscar na língua um novo recurso para que essa língua não seja aquela da aristocracia dos cavaleiros, mas que seja a representação da epopeia do povo no processo de criar um novo mundo (BADIOU, 2021, p. 59). Portanto, a lírica é, no limite, uma maneira de formular uma (outra) forma de relacionamento com o mundo, dispensando desse modo a expectativa de uma cisão completa entre o sujeito e esse mesmo mundo, incluindo nele a humanidade e os outros seres vivos. Em outros termos, é por meio do artifício da linguagem poética que surge uma maneira para que o *eu* seja ampliado, indo ao encontro dos outros.

T.S. Eliot, em seu ensaio acerca do monólogo dramático em Browning, “As três vozes [...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação,



entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas da poesia” (1953), também tece alguns caminhos interessantes para a reflexão aqui levantada. Segundo Eliot, há uma distinção entre a voz poética estritamente lírica e as outras possíveis vozes que a poesia pode encarnar. Das vozes definidas por ele, a que mais interessa para essa investigação é a que apresenta uma aproximação com o gênero dramático e, portanto, culmina na construção textual de um personagem cuja expressão em versos não diz o que o poeta gostaria de dizer, mas apenas o que pode ser dito dentro dos limites estabelecidos para um personagem que está dialogando com outros seres (1991, p. 122).

A princípio, a tripartição estabelecida por Eliot recai na divisão clássica entre os gêneros textuais lírico, épico e dramático devido ao foco na relação estabelecida entre o artista e o objeto produzido, sendo o gênero dramático onde uma *outra* voz pode ser encenada e não na lírica. No entanto, onde podem ser enquadradas, no interior da produção lírica moderna e contemporânea, as experiências que são transpessoais ou referentes a toda uma coletividade, por exemplo, uma classe social, nacionalidade ou, até mesmo, um momento histórico? O escritor e pesquisador angolano Ruy Duarte de Carvalho, ao escrever sobre a língua portuguesa, sua língua materna em um país que comporta diversas outras línguas locais, propõe a necessidade de fazer a voz poética operar em dois sentidos diferentes.⁴ O primeiro desses sentidos diz respeito à língua portuguesa, idioma em que seus textos são produzidos e que, de algum modo, apresenta um aspecto em comum para a experiência histórica que une essa pluralidade de línguas. O outro, opera em um sentido diametralmente oposto

4 Reflexões feitas no ensaio “Falas & vozes”, publicado no livro *A câmara, a escrita e a coisa dita* (2008).

ao universo da língua portuguesa, explorando outras estruturas rítmicas, semânticas, sintáticas e também miméticas. Por fim, nas palavras de Ruy Duarte de Carvalho, é necessário “[...] arranjar outras maneiras de dizer, em português, o que noutras línguas se diria delas ou o que elas diziam noutras línguas” (CARVALHO, 2008, p. 10).

Há, portanto, uma busca contínua por uma forma que seja capaz de expressar por intermédio da linguagem elementos que são externos a ela. Desse modo, Ruy Duarte de Carvalho apresenta a estratégia de inserção de uma outra voz, que é diferente da voz autoral, embora surja de observações feitas pelo próprio autor, em uma prática análoga a um trabalho de campo ou uma etnografia poeticamente circunscrita. Essa mesma voz pode ser inserida na gênese da escrita como uma forma de alargamento do discurso lírico. Retornando ao texto de Combe, é possível encontrar nele a afirmação que poesia, apesar de ser comumente reconhecida como um gênero de dicção ou enunciação efetiva, apresenta um modelo em que o “eu empírico” se distingue do “eu lírico”, repensando desse modo a distinção retórica que utiliza a *mimesis* como um critério para a divisão dos gêneros textuais, além da forma em que é feita a oposição entre o subjetivo e o objetivo na literatura.⁵ No texto, Combe utiliza como um dos exemplos o poema “A Jovem Parca”, escrito por Paul Valéry. Esse poema, mesmo sendo escrito em primeira pessoa, tem em seu centro uma personagem cuja figura se distingue da existência empírica do autor, remetendo a um contexto meramente ficcional. (COMBE, 2010, pp. 122-123)

Além disso, Combe afirma, ao pensar na escrita de Goethe, que é por certo grau de autoficção que uma *verdade* autobiográfica muito mais consciente é alcançada:

[...] a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, como testemunham, aliás, numerosos textos autobiográficos impregnados de invenção romanesca. Convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico”, entre autobiografia

5 Para debater esses pontos, o autor recorre à discussão feita entre Käte Hamburger e Roman Ingarden, que pode ser respectivamente encontrada nos livros *A lógica da criação literária* (1957) e *A obra de arte literária* (1935).



e ficção, entre a “verdade” e a “poesia”, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e, assim, avaliar seu grau de “ficcionalidade”; mas, sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade”. (COMBE, 2010, pp. 123-124)

Voltando ao texto de Ruy Duarte de Carvalho, o autor remete ao desejo de que sua poesia pudesse aspirar à condição de “gênese de poesias alheias”, encontradas por ele em suas excursões pelo território angolano (CARVALHO, 2008, p. 7). A partir disso, surge a hipótese metodológica da *ficcionalização* e da criação de personagens mesmo dentro do âmbito da poesia lírica. No entanto, essa concepção acerca da criação poética surge de um contato imediato com a dimensão material da vida, apontando para uma possibilidade de que estejam misturadas as duas instâncias: a da ficção e a da experiência. Desse modo, podemos pensar que a produção poética aponta para algo que pode ter sido de fato presenciado ou experienciado e, de certa forma, permanece existindo no âmbito da linguagem sem que, para isso, o pacto autobiográfico seja realmente necessário.

Nesse sentido, faz-se urgente a produção de uma perspectiva crítica da produção literária da escritora angolana Ana Paula Tavares que parta da discussão acerca do sujeito lírico e do empírico. Paula é poeta, cronista, historiadora e professora da Universidade Nova de Lisboa, tendo feito a sua pesquisa de doutoramento na área de Antropologia. Além disso, Paula nasceu em uma pequena comunidade rural em Huíla, província localizada ao sul de Angola, mas por ter sido criada por sua madrinha portuguesa em um ambiente relativamente urbanizado, foi educada ainda na infância conforme um conjunto de hábitos culturais que foram impostos pela antiga metrópole.

Durante o momento inicial da sua vida, Paula apenas observou, com relativa distância, os hábitos da cultura tradicional *cuanhama*, grupo étnico pastoril que habita a sua região de origem. Com isso, a escritora foi desenvolvendo uma dupla consciência. Levando em conta as narrativas que concernem à experiência comunitária que observou durante toda a infância, Paula escreve sobre o amor, a morte, a guerra, a infância, o casamento, a traição, entre outros temas, de uma forma que não é comum na tradição da literatura ocidental. Dessa forma, a experiência comunitária e a memória, sobretudo a memória coletiva, dão força para a sua dicção poética, que está situada temporal e espacialmente. Por outro lado, as vozes que marcam a dicção poética de Paula também tocam em sentimentos que são comumente vivenciados em outros contextos, como o medo, o luto, a solidão ou o desejo, podendo produzir sentido mesmo para leitores que desconhecem o contexto onde estão inseridos os signos referidos por ela em seus textos.

A autora inscreve em sua poesia uma voz que é assumidamente feminina e comunica o seu modo de existência, utilizando o recurso da voz emulada em primeira pessoa como um artifício poético para elaborar o presente e o passado da tradição patriarcal:

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me já às costas a tábua Eylekessa
Filha de Tembo
organizo o milho
Trago nas pernas as pulseiras pesadas
dos dias que passaram... (TAVARES, 2011, p. 49)

Quando lançamos um olhar atento para a trajetória de Paula, é fácil perceber que as experiências narradas pela voz do sujeito lírico não correspondem à biografia da poeta. Mesmo assim, a produção poética aqui tratada não se resume à expectativa de um olhar externo ao objeto de investigação desprovido de qualquer sentimento que indique uma identificação pessoal mais específica, que reside além do exercício



da alteridade. Ainda que o conteúdo dos poemas não descreva a identidade formal da autora, os poemas apontam para um *dever* da vida da própria poeta, ou seja, um desejo de aproximação com as experiências que ela poderia ter vivido se estivesse verdadeiramente enraizada nas dinâmicas culturais que povoaram o seu imaginário desde a infância.

No que tange à biografia da escritora, o olhar lançado por ela para os seus objetos de interesse está pautado em qual poderia ter sido a sua experiência de vida, caso ela não tivesse deixado a comunidade em que nasceu para ser educada no ambiente urbano, tendo acesso a uma outra forma de estar no mundo. Desse modo, o olhar que desvenda e percorre o seu trabalho poético não é simplesmente um olhar etnográfico que não busca uma tentativa de aproximação:

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe

Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto

VOU
para o sul saltar o cercado (TAVARES, 2011, p. 55)

À primeira vista, esse poema remete ao sexismo, à violência patriarcal e ao sofrimento no interior de um relacionamento amoroso, devido a uma situação cotidiana tematizada no interior de seus versos: a reclusão da mulher, que tem sua existência circunscrita ao trabalho doméstico. No poema, essa violência é bastante antiga e coletivizada, na medida em que está historicamente enraizada na tradição, conforme sugere a recusa do sujeito lírico iminente nos versos que anunciam o desfecho do poema: “não bato a manteiga/não ponho o cinto [...]”.

No entanto, o poema também faz alusão ao colonialismo na medida em que emula processualmente o desmembramento do sujeito lírico como uma forma de inscrição em um universo que é alheio ao seu. Desse modo, as imagens evocadas pelo poema sugerem uma metáfora para o desmembramento social causado pela metrópole portuguesa em território angolano. Na esteira disso, o poema não descarta a possibilidade de remeter ao sentimento de exílio — sentimento que é comum e universal, mas que a própria autora experimentou ao deixar de estar inserida na cultura do local em que nasceu. Nesse sentido, o poema também está inscrito no interior de uma chave de interpretação que valoriza o uso de uma perspectiva histórica de leitura.

O poema também emula o momento de libertação do sujeito que garante a voz lírica e encontra na linguagem literária uma possibilidade de experimentar uma outra realidade, embora por intermédio de um viés ficcional, anunciando ao interlocutor implícito, também personagem do texto em questão: “VOU/ para o sul saltar o cercado”. Nesse sentido, Paula Tavares realiza um trabalho de mão dupla: a escritora inventa personagens que possam desempenhar a função de “porta-voz”, narrando a materialidade da vida de uma comunidade, mas simultaneamente imprime muitas marcas relacionadas à sua trajetória nesses personagens.

A extensão do *eu*, buscada com a intenção de fazer caber o *outro*, é o princípio estético no qual Paula Tavares solidifica sua voz autoral, de modo a equacionar o ato



poético e o ato político de uma forma que não seja redutível. Isso se dá na medida em que a escritora encontra na escrita literária, uma atividade de ordem estética, uma maneira de refletir acerca da produção material da vida e imbuir um plano de ação concreto. Esse plano de ação pode ser pensado a partir dos conceitos de *enraizamento* e *desenraizamento*, propostos pela filósofa francesa Simone Weil. Weil defendeu que o enraizamento era uma das necessidades mais importantes para a alma humana, portanto:

Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente. (Weil, 2001, 43)

Esse espaço de coletividade defendido por Weil é restituído na escrita de Paula Tavares, uma vez que os signos evocados pelos poemas apontam para um território epistêmico em que predominam as especificidades geográficas, históricas e socioculturais do universo cultural no qual se inscreve o texto, criando desse modo um cenário propício para combater de forma ativa o desenraizamento e retratando o espaço de origem como um lugar habitável, tendo como base a própria experiência da escritora.

Portanto, a partir da leitura dos poemas de Paula Tavares, qual seria o ponto de encontro entre a lírica e a memória, ou melhor dizendo, o sujeito lírico e o autobiográfico — tendo, no limite, a autoficção? Em seu ensaio acerca da função social do narrador, Walter Benjamin (1994, p. 205) também afirmou que o nosso tempo carece de experiências que sejam compartilháveis. Além disso, Benjamin lembra que, ao compartilhar experiências com uma coletividade, o narrador sempre imprime nelas as suas próprias marcas, como se estivesse efetuando manualmente a sua atividade

laboral. Nesse trabalho, o narrador presentifica seus próprios vestígios nas coisas narradas, seja como quem as viveu ou quem as relata. Transpondo o pensamento de Benjamin para a lírica contemporânea, as produções literárias sobre a memória não podem ter uma perspectiva impessoal ou neutra, seguindo o modelo do discurso oficial da História — em razão de elas estarem imersas no campo das experiências. Ao personificar as vozes das populações agropastoris que vivem na Huíla, a produção poética de Paula Tavares combate o esquecimento e a ruptura com o passado, possibilitando a coexistência de alteridades diferentes no interior do poema.

Referências bibliográficas

BADIOU, Alain. “Poesia e comunismo”. In: *Ouriço* [revista de poesia e crítica cultural]. Minas Gerais, Edições Macondo, 2021, pp. 58-70.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

COMBE, Dominique. “A Referência desdobrada. O Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. *Revista USP*, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009/2010.

ELIOT, T.S. “As três vozes da poesia”. In: *De poesia e poetas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Bauru: EDUSC, 2001.

Noémia de Sousa e José Craveirinha: uma poética de resistência

Noémia de Sousa and José Craveirinha: a poetic of resistance

Jaqueline Oliveira¹
Isaac Ramos²

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise comparativa da produção literária de Noémia de Sousa e José Craveirinha, importantes intelectuais da literatura nacionalista em Moçambique. Por meio de suas produções, os autores não apenas demonstravam insatisfação à ditadura salazarista, mas também buscavam o espírito nacionalista dos moçambicanos.

ABSTRACT: This work aims to present a Comparative analysis of the literary production of Noémia de Sousa and José Craveirinha, important intellectuals of nationalist literature in Mozambique. Through their productions, the authors not only showed disagreement with the Salazarist dictatorship but also sought the Mozambicans nationalist spirit.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Resistência; Noémia de Sousa; José Craveirinha.

KEYWORDS: Comparative Literature; Resistance; Noémia de Sousa; José Craveirinha.

1 Mestra em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) e Doutoranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

2 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL, da UNEMAT, campus de Tangará da Serra -M

Considerações iniciais

A literatura foi um dos fatores mais importantes no processo de libertação em Moçambique, colônia de Portugal que se tornou independente em 25 de junho de 1975, tendo em vista que: “pela denúncia ficcional das iniquidades, das humilhações e das brutalidades da ocupação, alimentou na imaginação dos nacionalistas urbanos a utopia de um amanhã de liberdade que se anunciava” (CABAÇO, 2010, p. 168). Dessa forma, na década de 40, surgiu uma geração responsável por uma literatura de caráter contrário ao sistema colonial, como afirma Francisco Noa (2018):

Aglutinados à volta de um periódico, *Itinerário* (1941-1955), que se publicava na então Lourenço Marques, ou com intervenções pontuais nele, são jovens que, de forma inconformada e inovadora, mas adulta, dão início a uma produção literária não só de reconhecida qualidade estética, temática e ideológica, como também seguindo tendências diversificadas [...]. Sem deixar de abraçar modelos provindos tanto da Europa, como da América Latina, casos do movimento modernista português e brasileiro ou da literatura nordestina brasileira, esses jovens poetas (negros, mestiços e brancos) distanciavam-se da visão e do ideário na literatura então em voga, a literatura colonial [que] privilegiava uma visão legitimadora da presença portuguesa em África, sobretudo, do ponto de vista do imaginário, com representações mais ou menos marcadas da subalternidade dos africanos. Subalternidade cultural, racial, psicológica e ética (...) (NOA, 2018, p. 35-36).

Como observamos, esses jovens intelectuais produziam uma literatura que procurava não apenas desmitificar a ideia de subalternidade do homem negro, mas também abordava questões ligadas à realidade sociopolítica de seu país. Essa geração buscava produzir uma literatura que, de fato, representasse a identidade cultural do homem africano, de forma a desconstruir o mito que se criou deste. Nesse sentido, se a literatura escrita pelo colonizador tinha como fundamento negar a humanidade do africano, a literatura nacionalista, ao se contrapor a esse discurso, buscava devolver essa humanidade. A poesia desta geração, carregada de um sentimento utópico, visa



conscientizar a população moçambicana da importância da libertação daquela nação. Sua literatura busca por meio do passado compreender o presente, vislumbrando um futuro além do mundo colonial. Nesse sentido ela se faz nostálgica, crítica e utópica.

No intuito de compreender melhor esta produção, o presente ensaio tem como objetivo apresentar a produção literária de dois importantes intelectuais desse momento, os poetas Noémia de Sousa (1926-2002) e José Craveirinha (1922-2003), que, por meio de suas produções literárias, não apenas demonstravam insatisfação ao império colonial português, como também buscavam erguer o espírito nacionalista em cada moçambicano.

O trabalho intelectual de Noémia de Sousa e José Craveirinha na luta contra o colonialismo

Edward Said, em seu estudo *Representações do Intelectual: as conferências Reith de 1993*, trabalha com a ideia do intelectual como uma figura representativa, isto é, aquele que possui vocação para a arte de representar outrem e, dessa maneira, define-se como porta voz dos fracos e sem voz. Sua função é levantar publicamente questões embaraçosas e confrontar ortodoxias e dogmas: “assim o intelectual age com base em princípios universais: que todos os seres humanos têm o direito de contar com padrões de comportamento decentes quanto à liberdade e a justiça da parte dos poderes ou nações do mundo” (SAID, 2005, p. 26). Portanto, entre os papéis do intelectual está o de alguém que existe para “subverter o poder da autoridade” (*Ibidem*, p. 94). Nas palavras de Said: “não houve nenhuma grande revolução na história moderna sem intelectuais; de modo inverso, não houve nenhum grande movimento contrarrevolucionário sem intelectuais” (*Ibidem*, p. 25). O ato de rebelar-se contra o poder se fez presente não só na produção literária, mas também na vida de Noémia de Sousa e José Craveirinha, representantes de uma poética que contestava o imperialismo português. O estudioso literário Benjamim Abdala Júnior nomina

esse intelectual de “escritor engajado”. Segundo ele, “os escritores engajados estão comprometidos com a transformação e suas respectivas críticas não lhes permitem descartar a experiência alheia” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 37). Às palavras de Said e Abdala Junior podemos anexar o pensamento da crítica feminista Bell Hooks (2005). Segundo ela, quando o trabalho intelectual é dirigido por uma preocupação com a mudança social e política, quando este trabalho se preocupa com a necessidade das pessoas, ele enaltece fundamentalmente a vida. Ou seja, o intelectual cumpre com o seu papel na sociedade. Ainda de acordo com Hooks, o trabalho intelectual é uma parte necessária na luta pela libertação de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas. Assim, com uma poética de cunho altamente social e denunciativo, tanto a voz de Noémia de Sousa quanto a de Craveirinha representam a definição de “intelectual” delineada por Said, Abdala Junior e Hooks. A produção desses dois autores invoca uma consciência por parte dos moçambicanos, desmascara o discurso colonial, exalta os valores étnicos e culturais de África e busca resgatar uma identidade negada pelo colonizador ao longo dos séculos de opressão.

Noémia estreou na senda literária moçambicana em 1948, com o poema *Canção Fraternal*, publicado no jornal *Mocidade Portuguesa*. Em seguida, surgiu a poesia de Craveirinha, que iniciou sua trajetória literária com a publicação de poemas no jornal *O Brado Africano*, dos irmãos José Albasini e João Albasini – mesmo jornal em que Noémia de Sousa atuava como colaboradora, juntamente com outros intelectuais, como João e Orlando Mendes, Ruy Guerra, Riardo Rangel e Cassiano Caldas.

Tanto Noémia quanto Craveirinha costumavam ter, frequentemente, suas obras associadas aos Movimentos da Negritude³ e do Pan-africanismo⁴. Para com-

3 O movimento da negritude foi idealizado fora da África. Ele provavelmente surgiu nos Estados Unidos, passou pelas Antilhas; em seguida atingiu a Europa, chegando a França onde adquiriu corpo e foi sistematizado. Depois, o movimento expandiu-se por toda a África negra e as Américas (inclusive o Brasil), tendo sua mensagem, assim, alcançado os negros da diáspora.

4 Pan-africanismo é o nome dado a um movimento que acredita que a união dos povos de todos os países do continente africano na luta contra o preconceito racial e os problemas sociais é uma alternativa para tentar resolvê-los.



preendermos melhor como as ideias destes dois movimentos se faziam presentes na poética dos escritores, analisaremos os poemas *Grito Negro*, de José Craveirinha, e *Poema*, de Noémia de Sousa, dois textos carregados por um discurso que busca o reavivamento da identidade do moçambicano, assim como a denúncia da violência sofrida por parte do imperialismo português. Começamos por *Grito Negro*, de José Craveirinha.

Grito Negro

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
e fazes-me tua mina, patrão.
Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão,
para te servir eternamente como força motriz
mas eternamente não, patrão.
Eu sou carvão
e tenho que arder sim;
queimar tudo com a força da minha combustão.
Eu sou carvão;
tenho que arder na exploração
arder até às cinzas da maldição
arder vivo como alcatrão, meu irmão,
até não ser mais a tua mina, patrão.
Eu sou carvão.
Tenho que arder
Queimar tudo com o fogo da minha combustão.
Sim!
Eu serei o teu carvão, patrão.
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 13-14).

O poema *Grito Negro*, escrito em 1964, integra a segunda fase da poesia de Craveirinha. Estruturado em versos de tamanhos diversos, sem métrica tradicional e regular, utiliza um vocabulário simples e objetivo, conduzindo a atenção do leitor para a temática racial, na qual reafirma sua identidade. Para o antropólogo Kabengele Munanga “a identidade consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de negro, em dizer de cabeça erguida: sou negro” (MUNANGA, 1988, p. 39). No poe-

ma, esse orgulho se afirma por intermédio da anáfora, isto é, a repetição da palavra “carvão”, manifestada pelo eu-lírico. Octávio Paz afirma que: “pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo” (PAZ, 1982, p. 43). Nesse sentido, a palavra “carvão”, metaforicamente, tem condições de representar o colonizado. De tal forma que o negro não é apenas retratado como o carvão, ele é o próprio carvão – rocha sedimentar de cor preta, extraída do solo por meio da mineração e utilizada como combustível para inúmeros fins, tal qual o negro que, arrancado do seio familiar para trabalhar nas minas, tornava-se o motor que fornecia a potência motriz do sistema colonial.

Para o teórico alemão Hugo Friedrich, “a palavra é um ser vivente, mais poderosa que aquele que a usa; nascida da escuridão, cria o sentido que quer” (FRIEDRICH, 1991, p. 31-32). E é através da palavra que o poeta buscava desmistificar o discurso colonial. A afirmação “eu sou carvão”, no poema, não é apenas afirmação do orgulho de ser negro, é um ato de consciência do poeta. Esse é o papel da poesia, como disse Octavio Paz: “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 1976, p. 47).

Há um tipo de exórdio de resistência nas palavras do poeta ao declarar: “mas eternamente não, patrão”: ele se mostra insatisfeito e disposto a não mais aceitar sua condição de servo. “As suas palavras lançam-se, flechas de impaciência, contra os deuses dominantes” (BOSI, 1977, p.159). Nesse sentido, a poesia “resiste aferando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (*Ibidem*, p. 145). É apegando-se às memórias do passado que o poeta vive o presente, não o aceitando, mas visualizando o futuro. Ele suporta o presente, preenchendo seu interior de esperança em viver o amanhã que se apresenta através da utopia.

Observa-se, na repetição e assonância dos vocábulos apresentados, a denotação de um conflito ideológico entre o colonizado e o colonizador. Os substantivos, *chão*, *carvão*, *patrão*, *combustão* representam a repressão colonial, enquanto o advérbio



de negação “não” indica que o colonizado se nega a sujeitar essa repressão. O carvão, retirado do chão de forma violenta, enriquece o patrão. A palavra “combustão” assume dupla função, já que, ao mesmo tempo que queima, resultando no efeito que se esperava, qual seja, a exploração total do negro, pode também representar a resistência e a oposição deste à ordem exploratória. Assim, não é um movimento de um único sentido revolucionário, mas dual, ou diríamos, dialético, que é agenciado pelo poeta demonstrando a potência do sujeito que, de dentro de seu assujeitamento, encontra forças para se rebelar e destruir a opressão.

Nos últimos versos, o eu-lírico deixa claro que usará da sua força não mais para enriquecer o patrão, mas para destruí-lo. Mais uma vez a anáfora se faz presente na repetição do verbo “arder”, que anuncia a destruição do sistema colonial. Arder significa: inflamar-se, estar em chamas, incendiar, queimar. Nesse sentido, a expressão “queimar tudo com o fogo da minha combustão” alude ao movimento independentista e ao triunfo da liberdade sobre a opressão colonial, à destruição e à expulsão do colonizador das terras moçambicanas.

A combustão do carvão é chamada de combustão viva, pois é nela que há a formação do fogo. Para que ocorra, é preciso que haja uma ignição, ou seja, algo como uma faísca. No que se refere ao colonizado, essa faísca exprime sua tomada de consciência e sua doação absoluta ao processo de luta pela independência de Moçambique. O processo de combustão do carvão resulta nas cinzas, ou seja, na destruição total da opressão colonial.

Após vermos considerações críticas de *Grito Negro*, de José Craveirinha, apresentamos *Poema*, de Noémia de Sousa, o texto faz parte da quinta seção da obra “Sangue Negro” (2016). Este, igualmente, revela-nos uma tomada de consciência do sujeito poético que, antes ludibriado pelo discurso colonial, começa a enxergar a farsa da missão civilizadora.

Poema

"Bates-me e ameaças-me,
Agora que levantei minha cabeça esclarecida
E gritei: "Basta!
Armas-me grades e queres crucificar-me
Agora que rasguei a venda cor-de-rosa
E gritei: "Basta!"

Condenas-me à escuridão eterna
agora que minha alma de África se iluminou
e descobriu o ludíbrio...
E gritei, mil vezes gritei: "Basta!"

Ó carrasco de olhos tortos,
De dentes afiados de antropófago
E brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
traz teus instrumentos de tortura
e amputa-me os membros, um a um...
Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...
- que eu, mais do que nunca,
dos limos da alma,
me erguerei lúcida, bramindo contra tudo:
Basta! Basta! Basta!
(SOUSA, 2016, p. 133).

De acordo com Paul Zumthor, "a leitura do texto poético é a escuta de uma voz" (2007, p. 87). Em *Poema*, esta voz é carregada de um esclarecimento que parte da consciência do sujeito poético e ganha vida por meio da palavra. Como explica Alfredo Bosi,

A palavra aparece como um "dentro de nós" em oposição a um mundo fora de nós. E à medida que a consciência se torna mais aguda, mais presente a si própria, a linguagem tende a ser menos mimética, mais modalizada, mais intelectual. O dentro vai trabalhando o fora (BOSI, 1977, p. 61).

Em *Poema*, Noémia de Sousa apresenta um eu-lírico elucidado: acostumado a andar de cabeça baixa, quando esclarecido é preenchido por uma consciência social.



Para Frantz Fanon, esse esclarecimento ocorre quando o colonizado entende que a sua vida vale tanto quanto a do colonizador. Segundo o teórico, “essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. Dela decorre toda nova e revolucionária segurança do colonizado” (FANON, 1968, p. 24). Nesse momento, ele grita “Basta!”. No contexto colonial, este grito é de revolta, denúncia e liberdade, ato revolucionário que transforma e liberta, remetendo por sua vez às palavras de Octávio Paz:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem (PAZ, 1982, p. 15).

Para Carmem Lúcia Tindó Secco, a poesia de Noémia surge num momento em que: “os sujeitos poéticos celebram o sangue negro, metáfora da ancestralidade africana reinventada e repensada por uma poesia lúcida que consegue dizer não a formas de imposição e autoritarismo” (SECCO, 2016, p.16). As mentiras, que antes os inferiorizavam, deixam de afetá-los. Ao dizer “basta!”, declara: “a minha alma de África se iluminou”.

A metáfora do grito é constante em todo o poema. A expressão “a venda cor-de-rosa” representa o processo de alienação que impede ao colonizado enxergar a verdadeira face do colono. Ao tornar-se consciente, o negro atribui adjetivos à figura do europeu, não como um desbravador, dotado de inteligência, civilizado e bondoso, mas um “carrasco de olhos tortos”, “dentes afiados de antropófago” e “mãos de orango”. Para Bosi, “predicar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas; referir o curso da experiência. Predicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista” (1977, p.24). A direção fundamental da linguagem é “suprir a

ausência de pessoas, coisas e ações, chamando-a, exprimindo o sentimento que elas provocam, articulando um ponto de vista sobre elas" (*Ibidem*, p. 60). Dessa maneira, ao fazer uso da linguagem zoomórfica na construção da imagem do colonizador (carasco de olhos tortos, dentes afiados de antropófago, mãos de orango), o colonizado usa a mesma chave de descrição que o colonizador usava contra ele mesmo.

Se "os negros perceberam que os brancos não eram super-homens, e sim, homens capazes de barbaridades pavorosas" (MUNANGA, 1988, p. 37), a poeta expõe essa barbárie, de modo que os cassetetes evidenciam a violência física, as grades representam o sistema de poder colonial que justifica a exploração, e o crucifixo simboliza a religião do europeu. O verso "esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna" refere-se aos africanos mortos nos combates contra o colonizador.

Na última estrofe do poema, o eu-lírico revela sua identidade feminina, que pode ser atribuída tanto a Noémia de Sousa quanto à África, considerada pela poeta como a Mãe-África. No verso "Me erguerei lúcida, bramindo contra tudo: Basta! Basta! Basta!", a poeta faz menção à fênix, pássaro da mitologia grega que, ao morrer, entra em autocombustão e ressurgue das cinzas. Outra característica da fênix é a sua força, que lhe permite carregar cargas muito pesadas enquanto voa. A anáfora, por intermédio da afirmação "Basta!", que ao final repete-se três vezes, atesta que o sujeito colonizado está consciente das atrocidades do colonizador e afirma que chegou o tempo da revolução.

Considerações finais

É perceptível que Noémia de Sousa e José Craveirinha sonhavam com um novo tempo para Moçambique. É o que Craveirinha deixa registrado em *Poema do futuro cidadão*: "vim de qualquer parte, de uma nação que ainda não existe. Vim e estou aqui!" (1980, p. 60). De acordo com Francisco Noa (2002), a visualização de um por-



vir para Moçambique se configura como utopia, ou seja, uma descrição imaginativa do que seria a sociedade ideal para o poeta. Na expectativa de um novo amanhã, o poeta vivenciava o presente.

É, pois, neste sentido, que se reconhece na poesia de José Craveirinha uma quase que incontrolável vocação utópica tal é a sedução pelo porvir, enquanto garantia de superação dos constrangimentos do presente, expressão de uma nem sempre mitigada nostalgia do futuro. Isto é, trata-se de uma contestatória interpelação da existência, um não lugar que se assume como alternativa (NOA, 2002, p. 69).

Craveirinha compartilhava essa esperança com Noémia, que acreditava que o sol da justiça poderia brilhar sobre a cabeça dos moçambicanos. Em *Poema da infância distante*, a poeta vislumbra esse porvir: “Um dia, o sol iluminará a vida. E será como uma nova infância raiando para todos” (SOUSA, 2016, p. 54). Mais que nostalgia, há confiança nas palavras da poeta.

A força da poética de Noémia de Sousa a faz ser lembrada como a mãe da poesia moçambicana, como diz Aldino Muianga: “com sua obra, Noémia de Sousa, mãe-poeta, poeta-mãe conquistou uma dimensão universal e deixou profundas marcas nas percepções sobre a escravatura, sobre os malefícios do colonialismo e da opressão” (2016, p. 163). José Craveirinha, que tem a negritude como aspecto dominante da sua poesia, é, conforme as palavras de Rui Baltazar, o maior poeta de Moçambique, aquele que tem “consciência do que escreve, para que escreve”.

José Craveirinha é o maior poeta de Moçambique, e tudo o que eu disser no decorrer desta palestra não pretende senão demonstrá-lo. Digo-o ao Craveirinha, aqui na vossa frente, porque eu sei que a afirmação lhe não fará mal. Digo-o porque Craveirinha tem, em alto grau, aquilo que eu muito admiro num poeta e num homem: consciência do que escreve, para que escreve, o sentido das responsabilidades assumidas com os seus versos. É que poetas, há muitos; poetas responsáveis, poucos (BALTAZAR, 2002, p. 90).

Muitas são as semelhanças na vida e na obra desses dois personagens das literaturas africanas de língua portuguesa. Seus poemas buscavam conscientizar o colonizado, pela denúncia da opressão colonial e pelo desmascaramento da missão civilizadora, presentes na escrita dos dois intelectuais. A literatura que se manifestava naquele momento procurava transformar a visão do colonizado em relação ao colonizador. Era uma literatura não apenas engajada, mas, sobretudo, revolucionária.

Para Spivak (1987), às formas com que o discurso colonial produz seus sujeitos dá-se o nome de 'outremização': trata-se dos meios com os quais os colonizadores conferiam aos colonizados o status de objeto, apontando-lhes características degradantes para firmar a relação binária 'Outro/outro'. Como um fator social, a literatura colonial, durante muito tempo, perdurou como um aparelho ideológico e político que reforçou esse status. Na literatura produzida pelo europeu, o africano é o outro, depravado, exótico, incivilizado, sem cultura e sem humanidade.

Mas a literatura produzida nos países colonizados não foi apenas a literatura do colonizador, como observamos na análise dos textos de Noémia de Sousa e José Craveirinha que destacam-se pelo imenso valor e pelo ativismo político. A poesia destes dois autores revela a esperança de um novo tempo, sem injustiças, desigualdade, intolerância, e busca resgatar, em cada homem e cada mulher, o orgulho de sua negritude, e, por isso, revela-se como um grito de resistência e um ato revolucionário.

Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamim. *Literatura História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no século XX*. 3ª ed. São Paulo: Cotia. 2017.

BALTAZAR, Rui. "Sobre a poesia de José Craveirinha". In: *Via Atlântica / USP*. São Paulo, n. 5, 2002. p. 89-107.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.



CABAÇO, José L. *Moçambique: Identidades, colonialismo e libertação*. Maputo: Marimbique, 2010.

CRAVEIRINHA, José. *Cela 1*. Lisboa: Edições 70, 1980.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Coleção Perspectivas do Homem, Vol. 42. Série Política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HOOKS, Bell. "Intelectuais negras". In: *Estudos feministas*. Florianópolis, v. 3, n.2, ago./dez. 2005.

MUIANGA, Aldino. "Noémia de Sousa: Poeta-Combatente, Heroína-Poeta". In: SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

MUNANGA, Kabenguele. *Negritude: Usos e sentidos*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

NOA, Francisco. "José Craveirinha: para além da utopia". In: *Via Atlântica / USP*. São Paulo, n. 5, p.69-76, 2002.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana: ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2018.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SECCO, Carmen. "Noémia de Sousa, a grande dama da poesia moçambicana". In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra R. G. Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

Os Retirantes (1879), de José do Patrocínio: texto fundador da literatura da seca

The retirantes (1879), by José do Patrocínio: founding text of the dry literature

Denise Rocha

RESUMO: O objetivo do estudo do romance *Os Retirantes*, publicado em 1879, é demonstrar que ele foi o introdutor do Realismo-Naturalismo no Brasil e da literatura da seca, que causou grande impacto nos escritores contemporâneos e naqueles da Geração de 1930. Para isso serão abordados dois aspectos: 1- A seca como fenômeno climático e social no Ceará: natureza depauperada; desagregação familiar; pessoas esqueléticas, doentes ou mortas; saques aos comboios e aos armazéns com provisões alimentícias; ataques de bandidos; prostituição; assédio sexual de mulheres pobres; animalização humana e canibalismo; sacrifício de animal doméstico para alimentação; epidemias, emigração para outros estados, entre outros aspectos, e 2- As relações de poder em época de escassez de água e alimentos. A obra de José do Patrocínio (1853-1909), baseada em investigações sobre a seca, que ele fez no Ceará, fundou um tipo de literatura com elementos regionais e influenciou ambientes literários, culturais e sociais, será estudada pela perspectiva das “paisagens do medo”, de Yi-Fu Tuan.

ABSTRACT: The aim of the study of the novel *The Retirantes*, published in 1879, is to demonstrate that he was the introducer of Realism-Naturalism in Brazil and the literature of the drought, that caused great impact in the contemporary writers and in those of the Generation of 1930. For this Will be addressed two aspects: 1- Drought as a climatic and social phenomenon in Ceará: depleted nature; Family breakdown; Squalid, sick, or dead people; Withdrawals to trains and warehouses with food supplies; Bandit attacks; prostitution; Sexual harassment of poor women; Human animalization and cannibalism; Pet sacrifice for food; Epidemics, emigration to other states, among other aspects, and 2- Power relations in times of water scarcity and food. The work of José do Patrocínio (1853-1909), based on research on the drought, which he did in Ceará, founded a type of literature with regional elements and influenced literary, cultural and social environments, will be studied from the perspective of “landscapes of the Fear “by Yi-Fu Tuan.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo-Naturalismo; literatura da seca; paisagem.

KEYWORDS: Realism-Naturalism; Drought literature; landscape.



Introdução

“A seca tem sido inverno para muita gente”.
José do Patrocínio. *Os Retirantes*, 2014, p. 376.¹

No dia 10 de maio de 1878, José do Patrocínio (1853-1905),² jornalista da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, partiu para Fortaleza, capital da província do Ceará, a fim de acompanhar a aplicação dos recursos governamentais de combate à seca, devido a diversos tipos de denúncias: apadrinhamento político na nomeação de cargos ligados aos programas de assistencialismo aos flagelados, corrupção e apropriação indébita de recursos - gêneros alimentícios, medicamentos, tecidos, dinheiro etc. - pelos chefes das comissões de ajuda do interior, entre outros aspectos. As constatadas irregularidades resultaram na suspensão das medidas de socorro, a qual provocou o êxodo de famílias de todas as classes sociais, em condições precárias, para a capital. Na cidade invadida por milhares de subnutridos, estes eram submetidos ao sistema de

- 1 A fala de um retirante anônimo em Fortaleza reflete um dos *leitmotives* do romance: a corrupção de funcionários responsáveis pelos programas de ajuda aos necessitados no interior que foi um fato histórico nos anos 1877-1878.
- 2 José do Patrocínio (1854-1905) era filho natural do padre João Carlos Monteiro e da escrava Justina. Passou a infância na fazenda da Lagoa de Cima, de seu pai, onde presenciou a situação desumana dos cativos. Concluiu o curso de Farmácia da Faculdade de Medicina, em 1874. Ingressou no Clube Republicano no qual participavam Quintino Bocaiúva, Pardal Mallet, Lopes Trovão, João Rodrigues Pacheco Vilanova e outros. Publicou, em 1875, o quinzenário *Os Ferrões*, com Demerval da Fonseca. No ano de 1877, iniciou suas atividades jornalísticas na *Gazeta de Notícias* e partiu, como correspondente do jornal, para o Ceará, a fim de investigar a situação da seca (1878). Um ano mais tarde publicou *Os Retirantes* e iniciou sua campanha pela Abolição na coluna *Semana Parlamentar*, do mesmo periódico, e adentrou à Associação Central Emancipadora, da qual participava Joaquim Nabuco, entre outros. Em 1881, seu sogro o ajudou a comprar a *Gazeta da Tarde*. Patrocínio fundou a Confederação Abolicionista e redigiu seu manifesto que foi assinado por André Rebouças e Aristides Lobo. No ano de 1882, o jornalista fez campanha abolicionista no Ceará que emancipou todos os seus escravos, em 1884. Em setembro de 1887, ele deixou a *Gazeta da Tarde* e passou a dirigir o jornal *Cidade do Rio*, onde pode saudar a abolição da escravatura em 1888. Anti-republicano se opôs a Floriano Peixoto, em 1891, sendo desterrado para Cucui. Dois anos mais tarde, seu jornal *Cidade do Rio* foi suspenso. Patrocínio escreveu três romances: *Pedro Espanhol* sobre o banditismo, *Os Retirantes* (1879) e *Mota Coqueiro ou a pena de morte* (1887), narrativa sobre personagem histórico (Manuel da Mota Coqueiro), um fazendeiro rico e idoso que foi condenado e morto na forca (1855), por ter sido o suposto mandante do assassinato de uma família de colonos, cuja filha jovem teria engravidado, em sua fazenda, em Macaé, Rio de Janeiro. O caso revelou ser um dos maiores erros judiciais do Brasil. (JOSÉ, s.d., *on-line*).

abarracamentos na periferia (casebres de palha e acomodações debaixo de árvores, ao ar livre), e viviam em péssimas condições de higiene, expostos às enfermidades e à promiscuidade.

Durante cerca de três meses, José do Patrocínio percorreu regiões assoladas pela estiagem e contratou o fotógrafo local, Joaquim Antônio Corrêa, para fazer o registro de pessoas, que seguiram para Fortaleza, a maior parte do tempo a pé, e cujos êxodos foram marcados pelas faltas - a de água, a dos mantimentos, a do transporte ferroviário, a dos medicamentos etc.- Testemunha ocular das tragédias individuais e coletivas, Patrocínio escreveu artigos sobre o tema, enviados, em 1878, para a *Gazeta de Notícias* e para *O BESOURO*-folha ilustrada, humorística e satyrica-, bem como *Os Retirantes*.

Os personagens - membros das conceituadas famílias Queiroz e Monte³ e a da simples Raimunda (Mundica), entre outros anônimas - partem para Fortaleza, em busca de uma vida melhor e são confrontados com cenas catastróficas durante a diáspora: natureza depauperada; desagregação familiar; pessoas esqueléticas, doentes ou mortas; saques aos comboios e aos armazéns com provisões alimentícias; ataques de bandidos; prostituição; assédio sexual dos detentores do poder; animalização humana e canibalismo; sacrifício de animal doméstico para alimentação; epidemias, entre outras tragédias individuais. Na capital, eles encontram uma cena dantesca: multidões de flagelados em estado precário de saúde, de higiene e desnutrição que ocupavam as ruas e praças e pedintes desesperados em uma cidade imersa surto de urbanização.

3 Patrocínio revela-se um pesquisador para a escrita do romance, pois além de investigar os fatos em jornais da região e com pessoas afetadas diretamente pela seca, algumas das quais foram fotografadas a pedido dele, o mesmo evoca um fato histórico cearense, o confronto entre as famílias Monte e Feitosa no sertão de Inhamuns.

Em *Os Retirantes*, Augusto Feitosa apaixona-se por Irena Monte, cujo pai proíbe o namoro por causa das rivalidades familiares.



Retirantes no romance são também os participantes de um triângulo amoroso ardente - padre Paula,⁴ Eulália e Mundica-, iniciado na vila de B.V. (Boa Viagem), cujos caminhos de amor, ciúme e vingança, no final do ano 1877 e começo de 1878, se entrelaçam desde a viagem forçada pela seca que os levou, inicialmente separados, para Quixeramobim, Quixadá, Conceição, Baturité, Arronches até Fortaleza.

No artigo *A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará*, Frederico de Castro Neves acentua que a obra, *Os Retirantes*, mostra a decadência socioeconômica:

A rapidez dessa decadência está ligada, de um lado, à desagregação da família camponesa, obrigada a circular pelas estradas destruídas e perigosas, por várias localidades, antes de dirigir-se à Fortaleza. Nesses sinuosos trajetos, narrados em parte no romance (na medida em que se cruzam com a trajetória dos Queiroz ou dos Monte), perdia-se a altivez e a proximidade cada vez maior da fome anestesiava os mecanismos de defesa da honra. Mortes e desencontros, nestes caminhos extremamente longos e secos (lembre-se não só da qualidade das estradas no Ceará do século XIX, mas também da distância que esses retirantes eram obrigados a percorrer), desfaziam a unidade familiar, por vezes pela partida ou morte de seu chefe, por vezes, pela ação desmoralizadora de elementos depravados de camadas mais abastadas, que rondavam permanentemente a desgraça dos pobres, especialmente das pobres donzelas. (NEVES, 2007, p. 93)

A seca, a fome e as doenças como “paisagens do medo”, serão estudadas segundo a concepção de Yi-Fu Tuan, em imagens concretas e literárias, que podem ser apreendidas nas fotografias, encomendadas por Patrocínio, e no seu romance, com destaque para as paisagens realistas-naturalistas da gente, fauna, flora e topografia.

4 O caráter anticlerical do romance, no qual outro religioso canalha também aparece, pode ser atribuído à biografia do autor, cujo pai, João Carlos Monteiro, era um conhecido padre que não o reconheceu publicamente.

1-A natureza desfigurada (Tuan)

Yi-Fu Tuan, em seu livro *Paisagens do medo*, esclarece:

Pense agora nas forças hostis. Algumas delas, como a doença e a seca, não podem ser percebidas diretamente a olho nu. A paisagem de doença é uma paisagem das consequências terríveis da doença: membros deformados, cadáveres, hospitais e cemitérios cheios e os incansáveis esforços das autoridades para combater uma epidemia [...]. A seca é a ausência de chuva, também um fenômeno invisível, exceto indiretamente pela devastação que produz: safra murcha, animais mortos e moribundos, pessoas mortas, desnutridas e em estado de pânico. (TUAN, 2005, p. 13).

As reflexões de Tuan sobre a paisagem deteriorada serão o aporte para a análise de *Os Retirantes*: a elaboração estética da seca, como fenômeno climático e cíclico, que degradou a natureza a *locus horribile*, e atingiu uma dimensão social fatídica devido à suspensão do programa de ajudas aos flagelados que os levou, em condição sub-humana, por estradas perigosas até Fortaleza.

2- Seca e governo cearense no século XIX

Os reiterados pedidos de ajuda para auxílio mais prolongado aos flagelados da seca, no ano de 1877, foram boicotados pelo governo, segundo Tomás Pompeu Filho, na obra *Ensaio Estatístico do Ceará* (1893):

O governo, mal inspirado, recusou em fins de 1877 a enviar socorros para o interior. [...] O êxodo tornou-se geral. Para a capital, Aracaty (sic), Sobral, Granja, Camocim e outros povoados do interior afluíram milhares de pessoas. Em todos eles a população adventícia era tríplice, quádrupla, até decupla (sic) da estável e, como faltassem casas para acomodá-la, ficavam ao relento, debaixo de árvores ou amontoados em sítios estreitos. As conseqüências (sic) deste regime não tardaram; febres de mau-caráter, varíola, prostituição, vadiagem e todos os seus



consectários desenrolaram-se triste e dolorosamente. (POMPEU FILHO, 1893, p. 33).

O estudo *A Sêcca nas Províncias do Norte*, de André Rebouças, publicado em 1877, teve grande repercussão na capital do império e suscitou discussões a respeito das causas do flagelo, dos modos de combatê-lo e do envio de auxílios.⁵

O farmacêutico Rodolpho Theofilo, autor do romance *A Fome* (1890) e contemporâneo da tragédia, escreveu em *História da Secca no Ceará (1877-1880)*, publicado em 1922, que Fortaleza recebeu migrantes de outros estados, como o Piauí, e a situação era péssima devido à fome e às doenças (THEOFILO, 1922, p. 356).⁶

Os retirantes aptos atuavam nos serviços de calçamento das ruas centrais da capital e nas obras da estrada de ferro de Baturité. Era possível receber ajuda para migração ao Pará, Amazonas, São Paulo e Rio de Janeiro (NUNES, 2009, p. 4 e 5), conforme esclarece Francivaldo Alves Nunes no artigo *Interesses e sentimentos caritativos nas ações de filantropia no Brasil (Caso da seca de 1877)*. [o personagem Rogério Monte, criador de animais, teve que trabalhar em serviço com pedras em Fortaleza e a tia e irmãs de Eulália migraram para outro estado].

3- José do Patrocínio e a reportagem investigativa da seca no Ceará (1878)

As consequências da seca do Ceará, publicadas no estudo de Rebouças (1877), mencionado anteriormente, e o envio governamental de retirantes para viverem no Rio de Janeiro etc., levaram José do Patrocínio a denunciar no artigo *Sermão de*

5 Na obra *Os degradados filhos da seca*, os autores Itamar de Souza e João Medeiros Filho enfatizam que, por causa da seca de 1877, a população de Fortaleza teria aumentado: no ano de 1872 tinha 21 mil habitantes e, em 1878, 114 mil. (SOUZA; MEDEIROS FILHO, 193, p. 52).

6 Segundo a fala do presidente da província do Ceará, Dr. Júlio de Albuquerque Barros, no dia 1º de novembro de 1878, eram diversos os tipos de socorro público: esmolas para famílias que não podiam subsistir do trabalho; salários para aqueles considerados “válidos” e estavam em serviços públicos; alojamentos e roupas; rações para os recém-chegados e emigrantes; transportes; e medicamentos e dietas para os doentes (CEARÁ, 1879, p. 48). Os chamados “socorros públicos oficiais” foram ampliados por outras formas de solidariedade, como a campanha de arrecadação liderada na corte pelo médico cearense Liberato de Castro Carreira.

Lágrimas, publicado na edição de 4 de maio de 1878, de *O BESOURO*-folha ilustrada, humorística e satírica, não somente a especulação com os gêneros alimentícios, bem como a situação da decadência moral das moças que viviam em abrigos cariocas:

Enquanto que os desventurados filhos do Norte veem a ganância envenenar com cal a farinha, especulando assim torpemente com a infelicidade de um povo; nós os moradores da corte vemos o governo consentir que as províncias desoladas sejam offendidas nos seus brios e honestidade. E a voz publica que todos os dias sahem do asylo de emigrantes grande número de donzellas cearenses, cuja boa fé é ilaqueada por indivíduos que lhes fallam como contractadores de trabalho e que por fim as transformam em mulheres perdidas. (PATROCÍNIO, 1878, p. 35 e 36).

No dia 10 de maio de 1878 partiu Patrocínio, como jornalista da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, para observar no Ceará, as mazelas da seca. Ele contratou o fotógrafo Joaquim Antônio Corrêa, proprietário de um ateliê na rua Formosa, em Fortaleza, para documentar o estado de saúde de retirantes esqueléticos.⁷ Além das matérias enviadas para o jornal, publicadas na primeira folha, na coluna *Folhetim*, sob o título *Viagem ao Norte*,⁸ ele remeteu duas fotografias de pessoas afetadas pela anasarca (ventre volumoso), para Raphael Bordallo Pinheiro (1846-1905), chargista português de *O BESOURO*, como prova documental dos horrores provocados em seres humanos.

7 Trata-se de catorze fotografias que estão no Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

8 Edições de 1 e 6 de junho; 20 e 23 de julho; 3, 15, 22 e 30 de agosto e 7 e 12 de setembro de 1878.

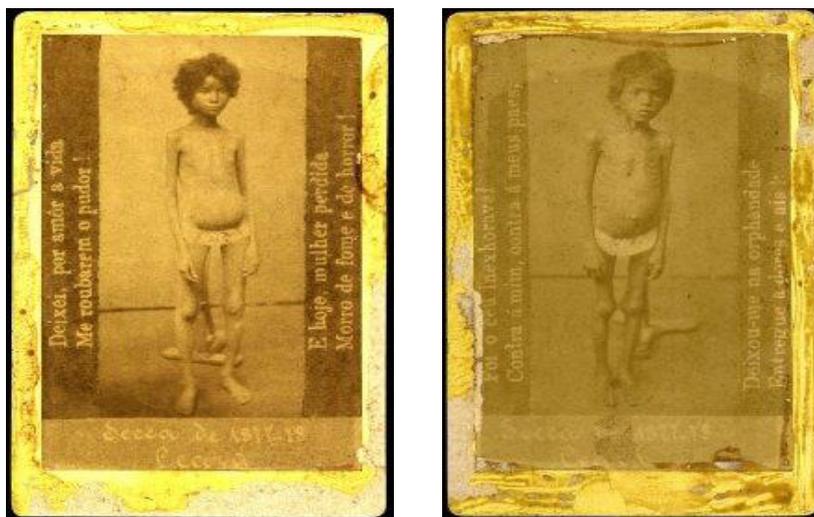


Figura 1 e 2- Meninos afetados pela seca. (Foto de J. A. Corrêa, Ceará).
(Secca de 1877-78. Ceará / Acervo FBN)

Rafael Bordallo adaptou as duas fotografias para formato *cartes-de-visite*, colocou ambas em uma mão descarnada e escreveu um texto provocativo: “Estado da população retirante... e ainda há quem lhe mande farinha falsificada e especule com elles!!!”

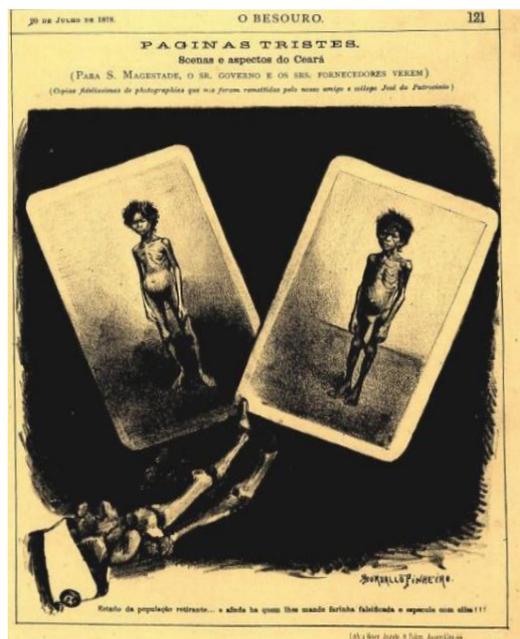


Figura 3- Desenho e texto de Rafael Bordallo Pinheiro
O Besouro, 20 de junho de 1878, nº 16, p. 121.

A montagem foi publicada (20 junho 1878, p. 21), nas “PÁGINAS TRISTES. Scenas e aspectos do Ceará”, continha a mensagem: “(PARA S. MAGESTADE, o SR. GOVERNO E OS SRS. FORNECEDORES VEREM). Cópias fidelíssimas de photographias que me foram remetidas pelo nosso amigo e collega José do Patrocínio”.

No editorial,⁹ denominado de O CEARÁ, foi esclarecido que as fotografias são “dois verdadeiros quadros de fome e miséria”, apesar dos “apregoados socorros”.¹⁰

4- *Os Retirantes (1879): a seca como paisagem geográfica e humana*

A longa narrativa, que elabora o painel documental da realidade cearense nos anos 1877 e início de 1878, está dividida em três partes - *A Paróquia Abandonada*, *A*

9 Editorial de *O BESOURO*, de 20 de julho de 1877, com o título O CEARÁ: “O nosso amigo José do Patrocínio, em viagem por aquella província, enviou-nos as duas photographias por que foram feitos os desenhos da nossa primeira pagina.

São dois verdadeiros quadros de fome e miséria. É n’ aquelle estado que os retirantes chegam a Capital, aonde quase sempre morrem, apezar dos apregoados socorros, que segundo informações exactas são distribuidos de uma maneira improficua.

A nossa estampa da primeira página é uma resposta cabal àquelle que accusavam de exageração, a pintura que so fazia do estado da infeliz província.

Repare o governo e repare o povo, na nossa estampa, que é a cópia fiel da desgraça da população cearense.

Continuaremos a reproduzir o que o nosso distincto collega nos enviar a tal respeito”. (*O BESOURO*, 1878, p. 122).

10 No Ceará, Patrocínio conheceu *O Retirante*, que proclamava ser o órgão das vítimas da seca. O periódico surgiu, em 1º de julho de 1877, e terminou em 24 de março de 1878 (35 números). A primeira carta, enviada do interior do estado, e publicada na coluna *Noticiário*, revelou a indignação pública com os desmandos dos donos do poder, ao enfatizar um padre canalha, comerciante da ajuda dos flagelados:

“[...] Aqui, como aí, trafica-se com as esmolas dos pobres - d’ essas almas heróicas abatidas, que se arrastam pelo pó revoltado - esfogueado de arábicos caminhos, ou pela lama das calçadas dos vendilhões, dos infames especuladores da caridade pública.

Um sacerdote, verdadeiro lobo entre essas ovelhas, apostata das doutrinas do Gólgota, enriquece: vende em grande escala para o centro o alívio dos desgraçados!

Esse Saturno de sotaina que devora os próprios filhos, as ovelhas confiadas aos seus cuidados, tem se portado como um sacrílego.

Registre-se mais na carta de nosso protesto solene esse nome, que devia com os meios que têm estado a sua disposição ser venerado e acatado.

Protestamos em nome dos desvalidos, em nome d’ essas inermes criancinhas que expiram, banhadas as faces com as lágrimas da consternação maternal!

Protestamos! “(O RETIRANTE, 8. Julho 1877, nº 3, p. 2)

O comportamento execrável de padres é tema de Patrocínio na sua narrativa.



Retirada e A Capital-, inicia-se em março de 1877, na vila de B.V. (Boa Viagem). Todos temem uma seca prolongada, a qual vai provocar o êxodo da população, a partir de outubro do mesmo ano, por estradas desertas e perigosas, em direção à Fortaleza.

Protagonistas da viagem interna e externa, pela miséria da natureza, fauna, flora, animais e pessoas, são o predador sexual, Padre Paula e suas ingênuas amantes, Mundica e Eulália.¹¹ Os caminhos tortuosos deles cruzam-se ao longo da odisséia pelo sertão em episódios de paixão, ciúme e terrorismo. Em Fortaleza, elas estão derrotadas e ele fica incólume às tragédias físicas, psicológicas e morais que provocou.

Os horrores da seca e sua dimensão ecológica, religiosa e social refletem o espaço do sertão cearense em transe (*locus horribile*) que degrada seres humanos e transforma muitos em bestas movidas pelo instinto de sobrevivência, e que são abordadas no romance que contém características científicas e realistas-naturalistas.¹²

11 Padre Paula seduziu a jovem Raimunda, filha do sacristão Marciano, indiferente aos comentários dos paroquianos. Ele fazia visitas quase diárias à residência da família numerosa e pobre, para desfrutar da “beleza oriental de Mundica, a quem chamava de ‘afilhada’”. Começou também um processo de sedução de Eulália, de 16 anos, filha do professor Queiroz, simulando interesse e desprezo em um jogo canalha, pois o distinto pai da jovem e sua tia jamais poderiam pensar na possibilidade de tais atitudes.

No velório do genitor de Eulália, o sedutor procura intimidades com ela a qual está desesperada. Padre Paula expressa: “- Mau começo – resmungou ele com azedume. - Vamos ter uma lua-de-mel tresandando a cadáver”. Apesar da recusa da moça, o predador diz: “- Não, eu quero que me escutes hoje, agora, em face de um cadáver e diante de Deus, o grito que há longos anos repito e que sinto sufocar-me o peito: eu amo!...te amo!... amo-te muito!”. E consegue desvirginar a jovem: “Eulália, desorientada, sem energia, sem vontade, entontecida pelas vigílias e pelo choro, opunha fraca resistência à sedução vitoriosa”. Com a confirmação da gravidez, exige o aborto, de forma violenta, mas sem sucesso: “-Não poderás, Eulália; lutarás em vão, porque para as mulheres como tu, não há perdão - murmurou o vigário. “- Cede... pelo amor que tinhas pelo seu pai, cede...” (PATROCÍNIO, 2014, p. 149-150 e 166).

Rejeitada, Mundica começa a perseguir Eulália e anuncia, dentro da igreja, a gravidez dela, revelação que a torna inimiga mortal de padre Paula.

Sedutor incorrigível, o vigário exigiu o aborto de Eulália; apunhalou um suposto rival; incitou os retirantes ao saque de um posto de ajuda aos flagelados; acusou a inocente Mundica de um roubo; entre outros delitos não condizentes com sua profissão clerical, mas que se deu bem. Ciente das imensas faltas do padre, acusado pelo seu comportamento inadequado na antiga paróquia, segundo notícias publicadas em um jornal da capital, o bispo de Fortaleza o protegeu e o nomeou para uma grande paróquia.

12 O discurso científico da época foi influenciado pelo materialismo evolucionista e biológico de Charles Darwin (1809-1882); pelo estudo da histeria feminina de Jean Martin Charcot (1825-1895); pela patologia mental (atavismo do criminoso para o mal e nevrose do homicídio) de Cesare Lombroso (1835-1909) e pelo determinismo biológico e psicológico de Hippolyte Taine (1828-1893), que abordava a influência do meio socioeconômico determinantes do indivíduo e suas reações e

Os sinais da estiagem tinham sido recorrentes no final do ano de 1876, e os paroquianos participaram da procissão de prece à Nossa Senhora da Piedade que refletia o desespero e a busca de um sinal dos céus para a chegada das chuvas:

Desde dezembro uma tristeza densa, como um nevoeiro, tinha empanado os espíritos ao verem a florescência dos cajueiros desperdiçada aos calores crus do estio. Nem um suor de tempestade embaciou a atmosfera, sempre de limpidez cristalina. Começou desta data a devoção solene, mas foi inteiramente em vão o apelo para o céu diante da misantropia da natureza. Os dias secos e ardentes continuaram a devastar o gado, as plantações e as pastagens, ao passo que os rios e os açudes empobreciam como fidalgos pródigos. (PATROCÍNIO, 2014, p. 1)

A degradação da natureza agravava-se cada vez mais, o volume de água do rio Jaguaribe diminuía consideravelmente e o gado morria à míngua:

Estava-se já em princípios de março, e a fatalidade parecia ratificar a crueza de tais predições. Do alto da colina, em que está a sede da paróquia, com suas casas esparsas pela extensão das ruas embrionárias e pelo contorno da praça; com a sua igreja caiada, sem torres, tendo um telheiro por campanário, viam-se os incalculáveis estragos do verão. Era um espetáculo solene e tristonho. A planície estendia-se amplamente, semelhante a uma cicatriz enorme no meio do verdor sadio das carnaubeiras novas e das grandes touceiras de mandacarus, cujos grupamentos de estolhos semelhavam-se a órgãos de esmeralda encravados na charneca. Os pequenos casais, que apareciam ao longe, com os seus tetos de palha, as suas paredes caiadas, e os currais de pau-a-pique, desertos e negros de estrume, recordavam outras tantas tendas da penúria. O rio Jaguaribe, perdida a abundância hibernal, estava reduzido a algumas poças. As suas ribanceiras descobertas, altas como dois muros; o seu leito despido em vastas coroas de areia, amarelas como âmbar, pareciam uma vala de cemitério, babando viva gula de cadáveres. Uma nuvem de urubus, que, dividindo-se e subdividindo-se, ora pousava nas capoeiras ou no solo, servia de outros tantos marcos à morte. É que o gado caía por centenas, como num matadouro, ou, faminto e sedento, cambaleava a fraqueza das suas

o comportamento psíquico subordinado às condições fisiológicas (impulsos inatos, bem como a hereditariedade e a “bestialidade” humana subjacente). As tendências cientificistas influenciaram o escritor francês Zola, cuja obra teve ecos no Brasil.



ossadas a roer folhas mortas pela intensidade da canícula. (PATROCÍNIO, 2014, p. 2)

O vigário Paula, ao constatar os sinais da estiagem, rememorou as palavras proféticas de um capuchinho italiano, que passara pelo sertão dizendo: “- Em 77 muito rasto e pouco pasto; em 78 muito pasto e pouco rasto”. (PATROCÍNIO, 2014, p. 5)

4.1-A paisagem de ruínas da natureza, das pessoas e das propriedades

Em *Os Retirantes* surgem as primeiras cenas detalhadas da literatura brasileira sobre a diáspora humana por causa da seca e da fome na parte 1- *A Paróquia Abandonada*.¹³ Inicia-se com a chegada em B.V., de desesperados que fugiam da falta de

13 No primeiro momento, *A Paróquia Abandonada* (21 capítulos), a ação indica o início do ano de 1877, em B.V., e enfatiza as primeiras manifestações da seca na Província do Ceará. O padre Paula revelou-se um conquistador contumaz, cativou Raimunda (Mundica), filha do sacristão Marciano, e assediou a casta Eulália, a quem conhecia desde a infância e que era a filha do Professor Queiroz. Na época anterior, o enciumado vigário apunhalou Augusto Feitosa nas costas, mas o rapaz tinha um romance secreto com Irina Monte, amiga de Eulália. Padre Paula acusou Rogério Monte de ter tentado matar o rapaz que se vira contra o pai da amada. Criador de animais, ele estava endividado por causa das consequências da seca na manada e tentou vender alguns escravos. Partiu com a filha para Aracati.

A empregada do padre encontrou indícios de um crime: a água ensanguentada na bacia e as roupas manchadas dele. O punhal do delito, o qual tinha as iniciais do dono, foi roubado por Eulália, abalando o autor.

O vigário foi nomeado chefe da comissão de socorros aos flagelados e as mercadorias estavam no armazém de Antão Ramos. Um primeiro grupo de retirantes chegou à vila, a fim de enterrar o patriarca, mas o religioso exigiu pagamento para a cerimônia e se apoderou de todo o dinheiro deles. Um dos homens, Virgulino da Silva, tinha a marca de uma cruz na testa que era o sinal de um criminoso e, devido ao estigma visual, somente Rogério Monte e sua filha Irina acolheram os retirantes. O sinal tinha sido feito pelo pai do rapaz como punição à agressão dele ao filho do patrão fazendeiro: o rapaz tinha se aproximado com interesses sexuais à sua irmã.

O grupo alojou-se em um engenho abandonado. Com outros homens, Virgulino, sem dar satisfação, abandonou a família para se juntar aos bandidos Viriatos do Cariri.

Padre Paula jogava com Mundica e Eulália, a quem seduziu sexualmente no dia do velório de seu pai, a engravidou e exigiu o aborto. O sacristão insinuou sobre a gestação para a tia da moça e a rival revelou o fato ao público na igreja, causando revolta nos paroquianos. Apavorado, o religioso passou o dia todo escondido em um grande armário na sacristia. A humilhada Eulália fugiu sozinha pela estrada perigosa, levando o punhal ensanguentado de Paula, amarrado ao peito.

Na noite deste fatídico dia, os retirantes, antes incitados pelo vigário, invadiram a vila e atacaram o armazém de Antão Romão para pegar os alimentos. Durante a violência morreram o dono e familiares, bem como o sacristão Marciano. No meio do tumulto, Padre Paula, disfarçado de vaqueiro, fugiu, mas foi atacado por Joaquim Maluco a quem assassinou, e partiu para a estrada rumo a capital.

água. Um familiar do moribundo patriarca relatou que saíram de Maria Pereira (hoje Mombaça), região de Inhamuns, passando por diversas agruras.

Pelas experiências de vida, segundo sua narrativa, o patriarca no seu “entendimento do tempo” consultou os elementos da natureza – as falas das pedras e as mensagens da cores–, que revelavam verdades climáticas:

Pelos seus cálculos o Ceará estava perdido. Há duas pedras na serra Grande, a Itaquiara e a que ele chamava Rei do Fogo. Quando a Itaquiara fala com a sua voz de pedra, há inverno; mas quando por alta noite o Rei do Fogo acende o seu penacho de luz muito azul e cor de ouro, é um ano de seca. O velho soube que por três vezes brilhou a chama do facho que ninguém acende, e fugiu aos três anos de seca, de epidemia e de morte. Inhamuns, porém, estava muito crestado da seca, e o pouco que o narrador e seu irmão tinham dava mal para sustentar as suas famílias. Extinguiu-se logo depois da chegada do velho com a sua gente, e então para fugir à fome resolveram partir. O velho coitado, não pode resistir às longas jornadas, e nesse dia pela madrugada tinha morrido, deixando uma ninhada de dez filhos. (PATROCÍNIO, 2014, p. 28)

Na ocasião da chegada deles em B. V., vila na qual havia uma comissão de socorros aos flagelados com distribuição de rações alimentícias, feita na venda de Antão Ramos, são confrontados com a canalhice do padre Paula que encomenda o corpo, mas se nega ao enterro em cemitério, sem pagamento, sabendo que eles dispunham de escassos recursos. Como honorário, ele aceita uma corrente de ouro com uma cruz que presenteia à sua amante Mundica. As pessoas chegaram em condição degradante:

Eram de Inhamuns, mesmo do interior do sertão; tinham abandonado um pedacinho de terra que possuíam, porque Inhamuns era hoje o mesmo que uma fornalha. A gente, de alpargatas, sentia tanto calor que nos pés como se estivesse descalço sobre brasas. Ia para 30 dias que o defunto, a quem Deus falasse na alma, tinha chegado a Inhamuns. Era de muito longe; morava lá para Maria Pereira, por esses bibocões do mundo, e, muito sabido no entendimento do tempo, não quis mais esperar para ver em que dava o verão. O velho meteu a cara e veio de



cabeça baixa, navegando por esses estradões fora que, até, Virgem!
Era um desconforme. (PATROCÍNIO, 2014, p. 28)

Ouvinte das terríveis notícias, Antão Ramos perguntou “- Mas já está tudo mau por lá, que é preciso fugir?” e teve a seguinte resposta:

-Já para um ano- continuou o narrador - não pousam em bando sobre as ramagens da oiticica as nuvens de papagaios e periquitos, e há mais de seis meses come-se a farinha ralada do miolo da carnaúba. A terra está rachada de secura, e da gadana não resta mais do que a ossada branca. Nós só deixamos a nossa terra, quando não tínhamos nem mais uma cabeça de gado; o último boi que apuramos é que nos tem servido para comer na viagem. Está tudo num desespero, e vem aí abaixo um povaréu de meter medo. (PATROCÍNIO, 2014, p. 28 e 29) Os retirantes pareciam espectros humanos, mirrados e desumanizados.
¹⁴O sacristão Marciano reconheceu em um deles o sinal de bandido, uma cruz riscada na testa,¹⁵ alertando a todos que desejavam abrigá-los

14 “Dir-se-ia um volvo da miséria trazida ao templo acintosamente, e ao vê-lo misturava-se a comiseiração com o nojo. Nos rostos escaveirados, a máscara da fome estagnava-lhes os olhares numa quietação comatosa, e dava-lhes às fisionomias a acentuação do idiotismo. O desleixo enxovalhava a mocidade, envilecia e deformava a meninice. Uma velhinha de pele pergaminhada, já não podendo sustentar-se nas pernas fatigadas, sentou-se covando um colo e mostrando os pés inchados, com profundos vincos das correias das alpargatas. Pestanejando silenciosa, com os braços descaídos, lembrava-se a gente das parcas sombrias que o cinzel assenta sobre os túmulos. Duas mulheres que traziam nos braços os filhos cobertos com uns farrapos esforçavam-se debalde por acalentá-los: as crianças, ao contato daqueles seios muxibentos, vagiam com o ruído fraco e triste dos sapos magnetizados. As moças, meio corpo em camisa, deixando a descoberto os colos queimados pelas soalheiras e empastados por escuras máscaras de suor e poeira, pareciam as personificações do desânimo. Os seus olhos cearenses, olhos cheios de erupções de altivez, ou de humildades de escrava, conservavam-se baixos, como se quisessem defender-lhes os seios virgens, que tufavam no morim encardido das camisas puídas. As crianças completavam o quadro: vestidas com umas camisolas que mal cobriam os ventres hidrópicos, cabelos emaranhados e piolhosos, olhos ictéricos, o tórax deprimido, braços e pernas atrofiados, pés inchados até os artelhos, assemelhavam-se a rãs mortas. Perfiladas e seguras aos vestidos das mulheres, chupando gulosamente os dedos, narravam no seu semblante bisonho uma longa história de sofrimento”. (PATROCÍNIO, 2014, p. 32 e 33).

15 Famintos e exaustos, pediram pouso na vila, mas o sacristão Marciano reconheceu em um deles, Virgulino da Silva, o sinal de um estigma de ladrão, a tatuagem de cruz na testa:

“-É um ladrão que está aqui, uma corja de ladrões, uma ninhada de ladrões. [...]

O sertanejo, humilhado, cambaleando, levou maquinalmente a mão à frente, como se quisesse apagar daí o sinal infamatório, mas retirou-a logo com a ligeireza de quem se queimasse num ferro em brasa. O pânico e o desespero injetaram-lhe os olhos de sangue e deixaram-no boquiaberto. [...]

- Eu juro por Nosso Senhor Jesus Cristo - soluçou o desventurado, a quem visavam as acusações.
- Não sou um ladrão.

E, caindo aos pés do impassível Paula, ajuntou:

-Deus está vendo, fulmine-me com um raio se eu minto... (PATROCÍNIO, 2014, p. 31 e 36).

por uma noite. Somente Rogério Monte se compadeceu e acolheu as 23 pessoas.

Na chegada dos retirantes, exaustos, desnutridos, imundos e em luto, Padre Paula não sentiu dó nem piedade. Estava, como um predador felino, imerso em pensamentos eróticos e animais com Eulália, que conhecia desde criança:

O vigário, porém, indiferente ao que lhe ia em torno, fumava a longas baforadas, imerso numa distração profunda. Tinha os olhos pregados na casa de Queiroz, onde Eulália e suas irmãs apascentavam também a sua curiosidade, no grupo formado à porta do templo. Esse olhar agudo, cheio de ludibricidade de sátiro, como que rompia todos os arcanos do pudor de Eulália, e mergulhava o observador no delírio de uma festa orgiaca. Balançando-se nas pernas encurvadas e bambas, acendendo cigarros uns após os outros, o seu semblante reproduzia o contentamento do tigre aspirando o cruor quente da vítima. (PATROCÍNIO, 2014, p. 31)

Durante o êxodo para Fortaleza, passando por Quixeramobim, Quixadá, Conceição, Baturité e Arronches, os viajantes observavam que a estiagem provocava a não somente a fome, bem como enfermidades mortais, que são evidentes em uma vila próxima de B. V., cujo padre chama-se Belmiro. A localidade anônima tinha se convertido em um “hospital de moribundos, vítimas de anasarca que “batia todas as portas com a fatalidade da morte. Acompanhavam-na as febres fulminantes e o grande cotejo de moléstias produzidas pela penúria em que viviam os retirantes”. (PATROCÍNIO, 2014, p. 351)

Na estrada, em direção à Quixadá, a degradação da natureza e das casas era assustadora, revelando as propriedades fantasmas:

O deserto, com o seu corpo pardacento, seco e ardente, havia-se estendido a fio comprido por toda a circunvizinhança. As casas tinham sido abandonadas, e as portas e janelas, desconjuntadas pelas ventanias freqüentes. Agravavam ainda mais a tristeza desses mesquinhos mo-

O sinal infame tinha sido tatuado na testa do rapaz, como corretivo feito pelo próprio pai dele. O jovem agredira o filho do fazendeiro, patrão deles, por ter assediado sexualmente sua irmã.



numentos da prosperidade extinta da província. A nudez substituíra a vegetação, e o verão deixara um rastro negro sobre os lugares outrora cultivados, como se fora uma lápide sobreposta aos mortos plantios. (PATROCÍNIO, 2014, p. 299).

Muitos viajantes alimentavam-se de uma planta nociva que provocava a morte nos organismos mais debilitados: “Ao lado do caminho viam-se já grandes montes de cascas secas de croata, orquídea venenosa, que entretanto serve de alimentação aos famintos”. Ao longe, o grupo sentiu o odor de “pútridas emanações», bem como observou uma cruz tosca e junto a ela “meio coberto pela folhagem, o cadáver de um homem mostrava parte dos intestinos, sob a véstia entreaberta”. (PATROCÍNIO, 2014, p. 239). Até Fortaleza são muitos os encontros com paisagens tétricas.

4.2-Paisagem familiar: desagregação da família e decadência

O segundo momento, **A Retirada**,¹⁶ começa, em outubro de 1877, com a partida de habitantes da paróquia de Padre Paula em direção à capital, em busca de gêneros

16 Nesta parte (XII capítulos) é apresentada a penosa viagem da população de B.V. que começou por causa da diminuição das remessas de gênero, a qual foi ocasionada pela constatação das improbidades dos comissários de ajuda à população.

Quatro famílias partiram rumo a Fortaleza: duas pobres, a de Mundica e a de Maria e, a de Eulália e a de Irina, que tinham recursos, O cachorro Amigo seguiu os familiares de Eulália.

A moça, humilhada pela tia D. Ana por causa da gestação, partiu sozinha, a pé, e chegou à venda do velho Inácio, localizada em uma estrada, onde encontrou um grupo de mascarados. Um deles, Virgulino, reconheceu-a como participante do grupo de apoio aos retirantes em B.V., e a presenteou com uma bolsa com dinheiro. A moça retomou a viagem, foi roubada e violentada por um dos bandidos, Depois do aborto provocado pela violência, ela foi resgatada por um deles e levada à venda, onde foi cuidada pela esposa de Inácio. Chegou ao local D. Ana Queiroz com as sobrinhas: Chiquinha, de 14 anos, e outras duas mais novas. Soube que Eulália ali se encontrava, mas a ignorou, e vendeu jóias a Inácio.

Eulália, que recebeu mais moedas de ouro de Virgulino, seguiu à procura dos familiares, acompanhada por um guia. Entrou em uma vila, assolada pela cólera, na qual Mundica era a amante do viúvo Cassiano, responsável pela comissão de socorros. Poderosa, ela tinha acusado D. Ana e Chiquinha de pegarem mais rações de água do que permitido. A afirmação caluniosa incitou a turba contra elas que fugiram esfomeadas. Chiquinha enforcou o cachorro Amigo e alimentou a todas. Padre Paula apareceu, disfarçado de retirante, acomodou-se na casa do vigário Belmiro o qual expressou desejo por Mundica. Ao se inteirar que sua antiga amante havia criado problemas para os familiares de Eulália, Paula decidiu se vingar e roubou uma lata de dinheiro que estava na casa de Cassiano. O amante acusou Mundica e a expulsou. No caminho, Eulália viu-a e enviou-lhe mantimentos pelo guia. Maria, esposa de Virgulino seguiu pela estrada com dois filhinhos, sua

de sobrevivência cujo fornecimento fora interrompido devido à denúncia de casos de corrupção no sistema de ajuda.

Quatro famílias conhecidas, entre outras anônimas, partiram para Fortaleza: duas pobres, a de Mundica e a de Maria da Silva, esposa de Virgulino, e a de Eulália Queiroz e de Irena Monte, que tinham recursos.

A família Queiroz. A distinta família do Professor Francisco Queiroz, viúvo, pai de quatro filhas, que eram criadas por sua irmã, D. Ana, começou a decair depois de seu falecimento e da notícia da gravidez da primogênita Eulália. Desonrada diante da comunidade católica, ela fugiu sozinha e praticamente sem recursos pela estrada longa e perigosa. Depois de receber ajuda financeira do bandido Virgulino, que conhecera em B.V., ela pode pagar alimentos e um guia que a acompanhou quase até Fortaleza. Desesperada à busca de notícias de seus parentes, ela foi informada sobre a fatal desgraça da desnutrição:

- Tem morrido muitas mulheres?
- É onde a doença faz seu roçado, e nas crianças então não falemos.
- Santo Deus!- exclamou Eulália, e foi com as lágrimas a marejarem-lhe que perguntou:
- E como se chama essa doença?

mãe e irmã. Em uma casa encontraram uma jovem mãe morta que tinha também duas crianças. Por piedade, Maria amamentou a mais nova, mas sua genitora preocupada com o leite iria faltar para o netinho e enforcou o nenê alheio.

Todas as três famílias chegaram em Quixadá, Mundica foi até a delegacia e acusou Eulália de roubo, pois tinha muito dinheiro. Ambas foram presas, e a jovem não confessou que as moedas tinham sido presente do bandido Virgulino. Padre Paula apareceu e defendeu Eulália, esclarecendo que a quantia roubada na outra vila tinha sido restituída. Libertada, a moça pagou pelo pouso em casa de duas prostitutas, onde o religioso a visitou e foi rejeitado.

Maria estava também no cárcere de Quixadá por infanticídio ao próprio filho em ato de canibalismo. Virgulino foi informado sobre o delito e com o objetivo de libertá-la, ele incitou as pessoas ao saque do armazém, apunhalou um guarda na prisão e saiu com a esposa que morreu logo depois de fome. Ao retornar para buscar o filho, o encontrou queimado pelo fogo, ateadado pela população revoltada com a fuga de Maria. Desesperado, ele se matou.

O próximo destino de todos os retirantes era Conceição, os quais deixaram Quixadá que logo depois foi tomada por enfermidades, como anasarca, resultante da fome. Seguiram até Baturité, cuja entrada havia sido barrada para os famintos. Eulália mentiu, disse que era da serra, entrou na cidade, mas não encontrou os familiares. De dentro do trem na estação de Arroches, a moça viu sua irmã Chiquinha na plataforma.



- Ora é muito de ver! Quem vem de cima não sabe o nome da doença dos retirantes?! É a fome... (PATROCÍNIO, 2014, p. 374).

D. Ana, Chiquinha, com quinze anos, e as três menores tinham saído da paróquia com dinheiro e jóias de ouro que facilitaram a compra de alimentos a preços exorbitantes. Sem capital e sem ajuda, Chiquinha teve que tomar uma decisão radical:

A moça hesitou inda, mas afinal, como se fosse tomada de um acesso de loucura, levantou-se, e, tomando um dos tições, chamou com uma castanhola o nobre cão, que as seguiu sem relutar. [...] e Chiquinha, entrando para o compartimento destinado à cozinha, amarrou com as cordas da rede o pescoço do Amigo. O animal, levantando-se nas patas traseiras, estendeu para ela as dianteiras e pousou-lhas sobre o ombro, como se a buscasse abraçar.

O choro da caçula, a sua triste queixa de que ia morrer soaram com mais força. A moça revestindo-se de uma heroicidade semelhante à alucinação, passou em um dos caibros a corda e puxou-a até que o fiel companheiro dos seus infortúnios começasse a sentir os primeiros efeitos do estrangulamento.

D. Ana, ouvindo o latir engasgado do Amigo, correu até o lugar da execução, mas Chiquinha longe de desanimar comunicou à tia a sua resolução e dentro em pouco o corpo do nobre animal caía em terra, inerte e sem vida.

- Vamos, minha tia, é preciso ter coragem, ou senão veremos todas aquelas crianças mortas.

Horas depois, as duras carnes do Amigo faziam calar a caçula, e, satisfazendo as duas meninas mais velhas, diminuía a dor das duas senhoras. (PATROCÍNIO, 2014, p. 303).

A família do sacristão Marciano. Por receber um salário indigno, insuficiente na época da seca, o sacristão sentia remorso “de ter aberto demais as portas de casa à necessidade de ganhar o pão. [...] -Antes isso; não quero mais comer daquele homem. O dinheiro, que ele manda para... a sua afilhada, não passará mais pelas minhas mãos. Receba-o quem quiser”. A prostituição de Mundica, na casa e na paróquia, levou o pai a optar pelo retiro:

As últimas palavras de Marciano encheram de esturpor os circunstantes. O cearense prefere a penúria a abandonar o torrão natal. Só quando a fome bate-lhe inexoravelmente à porta, quando a cova escancara-se-lhe aos pés de modo que o menor passo no solo do seu berço despenhá-loia para sempre nessa pavorosa garganta, cheia de mistérios e de assombros, o desgraçado despede-se das suas charnecas, da sombra das suas carnaubeiras e vai pedir um abrigo nas terras do exílio. (PATROCÍNIO, 2014, p. 153 e 154).

Marciano sucumbiu à fúria dos retirantes, que estavam alojados em um engenho abandonado nas cercanias e atacaram a venda que tinha os mantimentos enviados pelo governo, e mataram o proprietário, a esposa e o filhinho. A esposa e filhas do sacristão seguiram em busca de ajuda. Na vila próxima, Mundica tornou-se amante de um velho viúvo, Cassiano, chefe dos socorros aos flagelados, e exerce um poder perverso prejudicando D. Ana e Chiquinha, parentes de Eulália e a rival. Padre Paula, que chegou depois, foi informado dos desmandos dela e roubou uma lata de dinheiro atribuindo-lhe a culpa. Expulsas, Mundica e familiares, vão penar muito até chegarem à capital.

A família Silva. Virgulino da Silva, sua esposa Maria e dois filhos pequenos, bem como outros familiares, tinham chegado em B.V., fugidos da seca. Ele os abandonou, sem dar satisfação alguma, e se juntou ao bando dos Viriatos do Cariri.¹⁷ Maria prosseguiu com os meninos, sua mãe e duas irmãs em busca de socorros. Ao chegarem em uma casa abandonada, encontraram uma morta na rede, com um nenê de cerca de seis meses junto ao seio. Compadecida, ela o amamentou e provocou ódio em sua mãe que temia que o leite seria escasso para o neto. Com “olhar hostil, minucioso como um microscópio”, a idosa atacou o nenê com um lençol e o sufocou. (PATROCÍNIO, 2014, p. 245).

17 Um dos companheiros disse a ele: “-Fique certo, Virgulino, de que eu não fui convidá-los para virem comigo, só para fazê-los bandidos dos Viriatos. Bandidos são todos os homens em certa hora da vida. Eu fui chamá-los para dar-lhes com que alimentar as suas famílias; tomamos aos que têm e não querem dar aos que morrem de fome. Os juizes e os ricos podem nos condenar; os pobres chamarão ao que fazemos igualar as necessidades”. (PATROCÍNIO, 2014, p. 209)



Sem o conhecimento do infanticídio, Maria separou-se dos familiares e seguiu pela estrada perigosa com os filhinhos. Com fome intensa, tomou uma atitude bestial:

No seu olhar estampou-se o batalhar de sentimentos opostos que a desvairava e a criança, que se havia assentado acordando sobressaltada, teve tanto medo que se foi abraçar com o irmãozinho. Ela fitou-o com a gula do tigre e, gatinhando como ele, com movimentos largos, mas sem ruído, foi parar a pequena distância. Tornou-o a fitar e como se fosse uma jibóia esfamada se intumescesse dentro em si, empregando toda a sua elasticidade para dar força e precisão ao bote, encolheu-se e de um salto agarrou pelos cabelos a mísera vítima, levantou-se até a altura dos lábios, cobriu-a pela última vez de beijos, como a jibóia cobre a presa de baba, e perdeu de todo a cabeça. (PATROCÍNIO, 2014, p. 315)

Depois de bater a cabeça da criança até a morte, Maria preparou -o para consumo:

Ardia vivo, no meio do compartimento da casa, o qual devia ter sido a cozinha, um grande brasido sobre o qual chiava um pedaço de carne. De costas para ele, acorada defronte do cadáver nu de um menino, a mulher, munida de uma pequena faca, descarnava-lhe uma das coxas, cortando a frieza de um carnicheiro as carnes de um boi. (PATROCÍNIO, 2014, p. 316)

Quando imolava o próprio filho, ela foi surpreendida por um grupo de retirantes que chegou naquela casa abandonada e a levou para a delegacia de Quixeramobim. A visão do cadáver do pequenino provocou fúria da multidão que tencionava linchá-la:

Ao ver o corpo da criança barbaramente mutilado, cortadas as bochechas de modo que ficaram a descoberto os parietais, os maxilares, os dentes encravados numas gengivas já roxeadas, uma das coxas quase toda descarnada, a multidão teve um assomo de indignação contra a autora do crime, e tão violento que só o respeito de que gozava a autoridade evitou que ele fosse fatal.

-Morra a fera!

- Façamo-lhe o mesmo que ela fez à criança!

-Deite-se ao fogo esta mãe desnaturada!

-Morra a perversa! (PATROCÍNIO, 2014, p. 318)

Detida, Maria foi libertada pelo esposo Virgulino, que soubera do crime brutal,¹⁸mas sucumbiu à fome e provocou o suicídio do cônjuge.

A família Monte. A situação de Rogério Monte e sua filha Irina vai ser diferente, pois dispõem de poucos recursos. Vão até Aracati, e seguem de barco até a capital.

4.3-A paisagem de Fortaleza, invadida pelos retirantes

Na parte 3- *A Capital*-,¹⁹ são apresentadas a chegada de várias famílias, oriundas de B.V., à Fortaleza que se encontra em uma situação de efervescência social, por causa das mazelas da seca. A população local estava assustada com o elevado número de retirantes, esqueléticos, doentes, em andrajos e fedidos, que circulavam pelo centro da cidade, pedindo esmolas. A paisagem humana era assustadora:

18 Muitos casos de canibalismo foram registrados e veiculados pela imprensa.

19 No terceiro momento, *A Capital* (XVI capítulos), os retirantes encontraram hordas de desesperados que recebiam insuficientes rações de água, mantimentos e medicamentos. D. Ana e sobrinhas estavam em um dos abarracamentos populares, onde Chiquinha foi assediada sexualmente pelo comissário de ajuda, fato que provoca a fuga delas para outro. Encontraram Eulália, que tinha ficado duas semanas no hospital, por inanição, mas a tia foi inclemente e não permitiu o contato dela com suas irmãs.

Padre Paula e Eulália se viram, e ele destilou seu ódio por causa do furto de seu punhal e da rejeição dela, jogando a seus pés uns cobres como forma de pagamento pelos serviços sexuais dela na paróquia. Augusto Feitosa, que estava à procura de Irina e seu pai, Rogério Monte, os encontrou, em Fortaleza, no hospital: ela, febril, ele, cego e inchado, em consequência da anasarca, uma doença provocada pela fome. Anteriormente, os dois trabalhavam: ele como carregador de pedras para construções na cidade, como forma de receber ajuda do estado; e ela fazia rendas. Depois do enterro de Rogério, o casal reconciliou-se.

Para permitir uma melhor estadia para a família, Eulália tornou-se prostituta com várias concorrentes e acabou no baixo meretrício, juntamente com Mundica. Decidida a procurar uma vida melhor para as irmãs, a moça convenceu a tia a emigrar em navio fretado pelo governo e acompanhou o embarque delas.

Deteriorada, física e emocionalmente, o estado de saúde de Eulália piorou. Suas colegas de profissão e de moradia tentaram levá-la ao hospital, mas ao passarem pela praça central foram detidas pela polícia, abandonando a colega moribunda que foi vista por inúmeras pessoas indiferentes. Na tarde deste dia realizou-se nas proximidades o enlace de Irina e Augusto, cujo cortejo passou pelo local, onde a recém-casada reconheceu o corpo da amiga que foi levado para a sua casa. Junto à falecida os dois encontraram o punhal com as iniciais do padre manchado de sangue e com ele Eulália foi enterrada.

Padre Paula, sedutor de menores, que tentou matar Augusto Feitosa e assassinou Joaquim Maluco, incitou retirantes a saques, entre outros delitos, saiu ileso, física e moralmente, com a ajuda da cúria.



As crianças estavam quase todas nuas, e as suas faces escaveiradas, as barrigas monstros, as pernas muito finas revelavam que a estada na capital não lhes havia melhorado a sorte. As mulheres estavam em tão completo de miséria, que algumas delas mal podiam guardar a compostura e defender o pudor. (PATROCÍNIO, 2014, p. 372).

Nos locais de distribuição de rações, o “povo apinhado sussurrava como um enxame de varejas sobre um animal putrefato, e a especulação, postada em cada esquina, explorava-lhe a miséria. [...] Era o mercado da fome”. Os alimentos distribuídos não eram suficientes para aplacar as necessidades das famílias e, por isso “A honestidade, posta em ferias, aleiloava-se ali como em todas as cidades do Ceará, e a depravação passeava sobranceira e ovante através da fome alucinada e cobarde”. (PATROCÍNIO, 2014, p. 376 e 381). A degradação humana era aviltante:

O leilão da honra tornou-se um fato comezinho entre os desgraçados. Os maridos, os irmãos, os pais acossados pela fome entregavam esposas, irmãs e filhas à libertinagem a mais desenfreada, para dela tirarem a subsistência. A prostituição, esta nódoa que outrora não se lavava nunca mais aos olhos do povo sertanejo, tornou-se uma coisa comezinha, a respeito da qual não se discutia. (PATROCÍNIO, 2014, p. 448)

Mundica chegou com a família em condição estarrecedora, sem saúde e sem beleza. Seu fim foi no baixo meretrício para o qual levou suas irmãzinhas:

Uma claridade dissipou o lusco-fusco que ensombrava o lugar e a companheira pode ver, sob o lampião, uma mulher que olhava fixamente para a casa. Vestia uma porção de andrajos; cobriam-lhe a cabeça uns farrapos de toalha pardos de sujo, e pelos rasgões do corpinho viam-se-lhe os seios tufando uma camisa encardida. De uma estatura nobre, direita, a mulher parecia uma aparição vingadora, vomitada pela miséria. [...] Avilanada desde os tempos da paróquia, a rapariga havia na capital descido ao mais baixo e sórdido da perdição. Fazia parte da concorrência infame da vizinhança dos quartéis, e aí, aguardentada, fumando, vozeando e lutando, arrastava miseravelmente a vida, passando as semanas parte na cadeia, parte na mais assombrosa dissolução. Especulando com a virgindade e frescura das irmãs, Mun-

dica desde logo que pediam esmolas, especialmente nos hotéis e às reuniões dos rapazes. (PATROCÍNIO, 2014, p. 465 e 480).

Era possível ver pessoas, que fumavam e conversavam, carregando corpos: “Amarrados pelos artelhos, pelo ventre e pela nuca, espichavam-se dois cadáveres ao longo de um caibro. Iam, demais disso, completamente nus e estavam cobertos de pastas de imundícia. (PATROCÍNIO, 2014, p. 373). Outro morto destacava-se:

Era a vítima da anasarca; a inchação o deformava e tornava-o repelente. Largas fendas nas pernas dessoravam, desafiando a gula de um mosqueiro, que esvoejava e pousava sobre o corpo, ora sugando-o nos lagrimais, ora nos beiços roxos, de que escorria um ló de espuma, ora penetrando nas fendas fétidas. O cadáver tinha como sudário uma tanga feita com um pedaço imundo de lona. (PATROCÍNIO, 2014, p. 441).

Muitos morriam por causa de anasarca, como Rogério Monte, que foi encontrado “inchado e cego” por Augusto Feitosa, pretendente de Irina, em:

[...] uma sala de 40 palmos de comprimento sobre 20 de largo e em que se viam uns trinta e tantos leitos miseráveis, feitos com quatro forquilhas e envarados de bambus, sobre os quais, cobertos apenas por um cobertor de algodão escuro, jaziam os doentes. [...] o recinto fétido e asqueroso. (PATROCÍNIO, 2014, p. 475).

Eulália e sua família foram afetadas de maneira diferente pela seca. Consideradas “fidalgas da roça”, D. Ana e suas sobrinhas sofreram com o poder de um comissário de socorro que tentou estuprar Chiquinha. Elas foram encontradas por Eulália que se tornou prostituta ralé para manter-lhes uma vida digna e que organizou a migração delas para outro estado em navio fretado pelas autoridades. Melancólica e doente, a moça foi decaindo cada vez mais até que, moribunda, estava sendo levada pelas colegas de profissão ao hospital quando foram detidas pela polícia. Largada em praça pública, ela morreu na condição de indigente: “Dois homens haviam já amarrado os braços e pernas de um cadáver de mulher em torno de um pau e agora aperta-



vam-lhe também o corpo. O vestuário, porém, não era o de uma retirante e por isso mesmo chamava a atenção”. (PATROCÍNIO, 2014, p. 506). Nesse exato momento, foi reconhecida por Irina que regressava com o esposo Augusto Feitosa da cerimônia religiosa de matrimônio. Velada na casa da amiga, a prendada, bela e religiosa Eulália foi vítima do Padre Paula e das consequências da seca que provocou o aviltamento à dignidade da pessoa humana.

5- A recepção da crítica literária

Publicado em folhetins da *Gazeta de Notícias*, nos anos de 1879 e 1880, *Os Retirantes* foi tema de comentários da crítica especializada da mencionada folha, por Da Saison, na Revista *Illustrada*, por A. Gil, e no jornal *Novidades*, por Araripe Júnior.

Da Saison, na coluna *Bibliografia*, da *Gazeta de Notícias*, edição de 9 de abril de 1880, destaca o sucesso do romance *Motta Coqueiro ou a pena de morte*, de Patrocínio, e as qualidades literárias de *Os retirantes* que não alcançou o mesmo resultado junto ao público-leitor. E, por isso, o crítico questiona:

A quem cabe a culpa?

Ao autor?

Sim; evidentemente ao público, dividido em duas porções - uma que podia formular um juízo discreto, e é indiferente; outra, sem imputabilidade, que sentencia tiranicamente do que não entende.

Eis porque (sic), apenas publicados dez ou doze folhetins, o romance granjeou logo o qualificativo de maçador, cruel e imerecido.

O silêncio, calculado ou hostil, concorreu não pouco para a aceitação desse arresto, que se dilatou pela opinião como uma nódoa de azeite. (DA SAISON, 1880, p. 2).

O crítico A. Gil da Revista *Illustrada*, na coluna *Bibliografia*, do início de 1880, elogia o realismo do romance, destacando a observação direta do escritor das consequências da seca, refletidas na obra:

A acção passa-se no Ceará, na epocha bem calamitosa da última seca; e o autor, tristemente impressionado com as descripções que nos traziam os jornaes do norte, foi especialmente áquella província para escrevel-a. Esta circumstancia e a musa recta e justiceira do jornalista-litterato previnem desde logo o leitor de que não se trata de uma obra fantástica, mas de uma história real, cujos personagens existiram, se não com os mesmos nomes, mas com os mesmos instinctos e caracteres, que appareceram verdadeiros no meio das scenas tristes e comoventes que o Ceará foi o theatro. (GIL, 1880, p. 7).

O crítico sinaliza que, o romance rompe os paradigmas do Romantismo vigente. Vale lembrar que ação destaca os amores de um devasso e vingativo padre, que tenta matar um suposto rival e assassina um senhor em legítima defesa, exige o aborto de uma de suas amantes, incita os retirantes em um saque ao armazém de alimentos, entre outros tipos de violência. Para A. Gil, o insucesso deveu-se ao seguinte fato:

O fim do romancista foi sobretudo descrever-nos estas scenas, interessando ao mesmo tempo o espírito do leitor com a narração dos amores de um padre amoroso e debochado, circumstância muito natural para afugentar certa classe de leitores.

A nova escola, a escola da justiça terá ainda que lutar muito tempo contra os velhos preconceitos, contra as convenções das antigas escolas litterarias em que educou-se ou estragou-se o gosto do publico, habituado as fantasias fáceis, em detrimento embora da realidade. O público lê com grande avidéz e sem a menor perturbação digestiva história dos crimes que tem origem no confessionário e na sacristia, com uma condição de ser essa história narrada ou comentada nas gazetilhas diárias ou perante os tribunais civis; mas desde que o romancista apodera-se dela para expô-la em toda a sua hediondez, o público rejeita-a, desespera, clama contra o autor do livro e, não tendo o poder de condená-la as fogueiras da Inquisição, satisfaz o seu ódio atirando o livro à fogueira da sua cozinha... É o que deve ter acontecido a mais de um exemplar de os Retirantes, em que José do Patrocínio respeitou a verdade quando ainda mais crua, descrevendo com grande talento todas as misérias que foi especialmente testemunhar. (GIL, 1880, p. 7).



Araripe Júnior, em *A “terra” de Emilio Zola e o “homem” de Aluísio Azevedo: O romance no Brasil- invasão do naturalismo*, publicado em *Novidades* (28 de março de 1888), revela que o romance de Patrocínio não foi bem escrito, tampouco convincente:

Como sabem *Os retirantes* são a história da última seca do Ceará. O autor embarcou-se um dia para ir estudar o fato, no próprio teatro dos acontecimentos, e quando voltou, ainda tomado pelas emoções da viagem, travou da pena, e lançou no papel essa odisseia da fome. Não havia assunto que se prestasse mais as fúrias de um realista de raça do que essa catástrofe sem nome, aonde todos os espécimes da miséria e da degradação humana tiveram o seu lugar e a sua notação especial. Basta-me dizer que família houve no sertão, que abandonando os seus penates em janeiro de 1888, cheio de orgulho, de honradez e de prejuízos nobiliárquicos, chegasse meses depois nos abarracamentos da capital, com as noções de honra, dignidade e até da família completamente obliteradas, vendo-se então meninas de 14 e 15 anos, despidoras com perfeitíssimas alimárias, vendendo por 40 reis favores quase cheirando a sepultura.

Não obstante tudo isto, o romance de José do Patrocínio deixou-me frio. A razão é óbvia. Ele não vivera a vida daquelas cercanias, como a fizera com a de Campos; depois não fora o romancista, o fotógrafo, que se comissionara a terra, que ele mesmo chamou *Terra da Luz*. Quem escreveu *Os retirantes* foi o orador e o orador apaixonado, que chora, sensibiliza-se quando tem de escrever, exalta-se, enfurece-se quando deve observar. (ARARIPE JÚNIOR, 1888, p. 2).

A partir dos críticos e historiadores Araripe Júnior, José Veríssimo e Sílvio Romero, inspirados no Romantismo, foi iniciado o estabelecimento do cânone da literatura brasileira, constituído por autores e obras, que refletiam a identidade nacional. José do Patrocínio, com os romances realistas-naturalistas, *Coqueiro Mota ou a pena de morte* e *Os retirantes*, foi severamente criticado por Araripe Júnior e Veríssimo.

Sílvio Romero, entretanto, na obra *História da Literatura Brasileira*, enfatiza a importância do jornalista e escritor para a historiografia da literatura e da política:

Na história literária, terá de ser visto claro e distinto, pairando alto em quatro capítulos diversos: no que for consagrado especialmente aos grandes prosadores, os mais perfeitos mestres da palavra escrita, por-

que ele era, pelo colorido e pela vibração inconfundível de sua frase, um dos mais genuínos representantes do gênero em nossa língua; no capítulo dos oradores será forçoso destacar sua figura, qual a de um dos que mais eminentemente sabiam manejar essa força admirável e perigosa - a palavra falada; entre os romancistas, porque foi um dos primeiros que mais afoitamente levaram para a novelística as questões sociais entre os brasileiros. Estudando em *Mota Coqueiro* - um caso singularíssimo do modo de julgar em nossas justiças locais; em *Pedro Espanhol*, um exemplo de banditismo existente ainda hoje em todo o Brasil e nos começos do século passado existente até na capital da Colônia; em *Os Retirantes* - a pintura terrível dos fenômenos das secas no Ceará e das cenas pungentíssimas que as determinam; finalmente, no capítulo dos jornalistas - sua presença se imporá. (ROMERO, 1960, p. 1748).

Romero destaca, que apesar dos méritos literários de Patrocínio, o seu trabalho como jornalista será preponderante para a historiografia social, cultural e literária.²⁰

Conclusão

“Quando a necessidade bate pela porta da frente a
virtude sai pela porta do fundo”.
José do Patrocínio. *Os Retirantes*, 2014, p. 258.

A fala de padre Belmiro, mencionada cima, que revela uma das infames facetas da seca, é outro *leitmotiv* de *Os Retirantes*, cujos personagens, em estado de ansiedade total, partem de Boa Viagem, por Quixeramobim, Quixadá, Conceição, passando por Baturité, Arronches até Fortaleza: cidades abaladas pela estiagem de 1877 e 1878.

O teórico Yi-fu Tuan escreve que as “paisagens do medo” são:

[...] as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas. Sendo as forças que produzem caos onipresentes, as

²⁰ Na contemporaneidade, José do Patrocínio está praticamente invisível. Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (1959) não o menciona, e Alfredo Bosi na *História concisa da literatura brasileira* (1970), o destaca na lista dos homens que tomaram “as letras como instrumento de ação” (BOSI, 1982, p. 286), sequer comentando sua obra ficcional.



tentativas humanas para controlá-las são também onipresentes. De certa forma, toda construção humana –mental ou material – é um componente na paisagem do medo, porque existe para controlar o mal. (TUAN, 2005, p. 12).

Romance da rota da fome e do medo (doenças, ataque de bandidos ou de outros desesperados pela fome etc.), publicado em 1879,²¹ no Rio de Janeiro, pode ser considerado o introdutor do Realismo-Naturalismo no Brasil²² pois, além de conter elementos psicológicos, científicos e experimentais (Darwin e Taine), expressa o retrato do real, pois foi baseado nas experiências diretas do autor em contato com as consequências climáticas e sociais da seca e em notícias de jornais regionais.

Em tons sombrios, permeados pelo fatalismo dos retirantes, pela brutalidade realista da natureza e das pessoas e, por meio de imagens concretas e subjetivas (áridas descrições da gente, da fauna, da flora e da geografia, canibalismo, etc.),²³ *Os Retirantes* tem caráter de romance-reportagem inédito no século XIX, com suporte de ideias propagadas, principalmente por Taine (hereditariedade, o meio e o momento histórico).

A poética realista-naturalista e o estilo documental e científico do romance de Patrocínio, que revela uma visão desencantada do mundo e que a seca e sua influência no meio socioeconômico determinam certos comportamentos egoístas nos indivíduos pela preservação da própria vida em um ambiente hostil, teve grande impacto em ambientes sociais e literários.

21 *Os Retirantes*, publicado, inicialmente, em folhetim, teve sua primeira edição lançada pela tipografia do jornal *Gazeta de Notícias* (1879), a segunda, no ano de 1973, na coleção “Obras imortais de nossa literatura” da Editora Três, e a terceira *on-line* no “Projeto Livro Livre”, de Iba Mendes, em 2014.

22 Alfredo Bosi, na obra *História concisa da Literatura Brasileira*, afirma que *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, publicado em 1881, “passa pelo primeiro romance naturalista brasileiro”. (BOSI, 2006, p. 200). Ele não menciona *Os Retirantes*, de José do Patrocínio.

23 A narrativa aborda também a sexualidade desenfreada de padre Paula, que agia como um predador sexual (tigre e sátiro) e a “fraqueza física” de Mundica e Eulália que cederam aos impulsos biológicos, foram desvirginadas pelo vigário e se tornaram amantes dele, em uma época na qual a mulher solteira que se entregava aos prazeres da carne era marginalizada.

José do Patrocínio funda a literatura da seca, cuja temática tornou-se *leitmotiv* de outras narrativas, publicadas na mesma época, como *A Fome* (1890) e *O Paroara* (1899), de Rodolfo Teófilo, e *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio. O tema foi retomado no neo-realismo dos anos 1930: *A Bagaceira*, (192), de José Américo de Almeida, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1930), *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos etc., obras que contribuíram para consolidar uma imagem extremamente negativa e redutora do nordeste brasileiro, a das desgraças climáticas e pessoais, embora o sertão regional da área tenha normalmente chuvas em abundância para preservação da natureza e das pessoas.

Referências

ARARIPE JÚNIOR. A “terra” de Emilio Zola e o “homem” de Aluísio Azevedo: O romance no Brasil- invasão do naturalismo. *Novidades*, nº 69, p. 2, 28 mar. 1888.

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

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. de Vera Maria Xavier dos Santos e revisão técnica de Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, São Paulo: Edusc, 2004.

CEARÁ. Falla com que o Exm. Sr. Dr. José Júlio de Albuquerque Barros, presidente da província do Ceará, abriu a 1ª sessão da 24ª Legislatura da Assembleia Provincial, no dia 1º de novembro de 1878. Fortaleza: Typographia Brasileira, 1879.

GIL, A. Bibliografia. *Revista Illustrada*, anno 5, nº 193, p. 7, 1880. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/332747/per332747_1880_00193.pdf?>. Acesso em: 7 fev. 2021.

JOSÉ DO PATROCÍNIO. Disponível em: <www.biblio.com.br>. Acesso em: 7 fev. 2021.

NEVES, Frederico de Castro. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 178 no Ceará. *Revista Tempo*, nº 22, p. 80-97, jan.- jun. 2007.

NUNES, Francivaldo Alves. Interesses e sentimentos caritativos nas ações de filantropia no Brasil (Caso da seca de 1877). *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*, ano 1, nº 1, p. 1-11, jul. 2009.



O BESOURO. *O Ceará*. Editorial, p. 122, 20 jul. 1878. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=175>) . Acesso em: 7 fev. 2021.

O RETIRANTE. *Noticiário*. 8. Julho 1877, nº 3, p. 2.

PATROCÍNIO, José do. Sermão de Lágrimas. O BESOURO, p. 37 e 38, 4 ma. 1878. Disponível. em:< <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=52>>. Acesso em: 7 fev. 2021.

_____. *Os Retirantes*. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014. Disponível em: <www.poeteiro.com>. Acesso em: 7 fev. 2018.

POMPEU FILHO, Tomás. *Ensaio Estatístico do Ceará*. Fortaleza: Tipografia do jornal A República, 1893.

ROMERO, Sílvio. José do Patrocínio, In: _____. *História da Literatura Brasileira*. p. 1748-1750.

SOUZA, Itamar de; MEDEIROS FILHO, João. *Os degredados filhos da seca*. Petrópolis; RJ: Vozes, 193.

THEOFILO, Rodolpho. *História da Secca no Ceará (1877-1880)*.

TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. Trad. de Livia de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2005.

ICONOGRAFIA

Figuras 1 e 2. Disponível em:<<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1499>>. Acesso em: 7 fev. 2021.

Figura 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=175>) . Acesso em: 7 fev. 2021.

O “eu-Desconhecido” em Cecília Meireles

The “eu-Desconhecido” in Cecília Meireles

Cesar Marcos Casaroto Filho¹

RESUMO: No presente artigo, à luz das reflexões de Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Vladimir Safatle, viso analisar o “eu-desconhecido” na obra *Cânticos*, de Cecília Meireles, aquele que, tal qual o *flâneur*, sem um eu-fixado encapsulado em uma forma de vida que só faz repetir velhas formas, reinventa a si mesmo por meio de uma linguagem que revela uma voz singular e criadora.

ABSTRACT: In this article, based on Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben and Vladimir Safatle, I intend to analyse the “eu-desconhecido” in Cecilia Meireles’ *Cânticos*. The “eu-Desconhecido” is one that, like the *flâneur*, without a fixed self, does not encapsulate itself in a life form that repeats ancient forms, reinvents itself through a language that reveals a singular and creative voice.

PALAVRAS-CHAVE: Arte de si; Eu-Desconhecido; Singularidade; *Flâneur*.

KEYWORDS: Art of itself; Eu-Desconhecido; Singularity; *Flâneur*.

1 Doutorado concluído em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.



A escritura poética de Cecília Meireles não se dissocia da filosofia² que utiliza da linguagem para criar uma complexidade outra, uma ética singular concretizada por seu discurso. O lirismo dos *Cânticos* (2015) é prova de um trabalho estético operado não enquanto forma padrão, mas enquanto processo inconcluso. O objetivo aqui não é o esquadramento, mas a palavra aérea, a que, não engessada a paradigmas, livre, multiplica os caminhos no eterno. Ora, vivendo no eterno, o eu em Meireles não possui onde ou a si mesmo de uma forma preconcebida. O “eu” é aqui eminentemente estético. Não há substância que o cristalice no altar de um além-mundo próprio do transcendentalismo religioso. A palavra dançante de Meireles não tem forma fixa, ela é, a um só passo, etérea e eterna. O paradoxo é sua “essência”. Não há linearidade que resista ao eterno processo, a essência do devir, este que, conforme o filósofo Gilles Deleuze (2011a), é considerado processo inacabado, sem início, meio ou fim, o que é contrário ao cartesianismo ocidental. A melancolia aqui é combatida por meio do processo de proliferação de um eu-plástico. Não há eu, eu é tudo, constituído do mundo que o rodeia.

O ermo constituinte da poesia meireliana não tem nem “cor” nem “linha”: “Que importa as cores, para o Senhor da Luz? [...] Que importa as linhas, para o Senhor do Ritmo?” (2015, p. 59). Trata-se de uma sabedoria muito singular (nada genérica) que deverá ser encontrada na solidão – no silêncio essencial da palavra. “Contempla-te em redor” (MEIRELES, 2015, p. 59), diz a poesia em proveito do *homo aestheticus*, pois que tudo já é eterno: “Tudo é o mesmo. / Tudo é sem mudança. / Só as cores e as linhas mudaram.” (MEIRELES, 2015, p. 59).

Libertando-se dos “olhos ensombrados” daqueles a “que o mundo perturbou, / Com as novas formas. / Com as novas-tintas.” (MEIRELES, 2015, p. 59), é assim que “tu verás com os teus olhos. / Em sabedoria. / E verás muito além.” (MEIRELES, 2015,

2 Friedrich Nietzsche (2004) compreende a filosofia como uma forma de poesia. O “filósofo-artista” é autor da nova filosofia proposta pelo pensador alemão, da filosofia da pós-verdade.

p. 59). A sabedoria estética de tal poesia é a do artista, do filósofo, e de todo aquele que contempla a si mesmo de maneira imanente. A multiplicidade é transformada por meio da estetização de si. Porque se alimenta do diverso, vivendo no eterno – sem passado, presente ou futuro –, não no tempo cronológico, porque se insere no instante, o *homo aestheticus* transforma-se no “senhor de tudo”. O devir é justamente esse tempo que se diferencia do relógio mecânico, este que regula e limita a criatividade no sistema capitalista. O “senhor de tudo” diferencia-se³ dos “escravos” que “rugem”: “Não digas que és dono. / Sempre que disseres / Roubas-te a ti mesmo. / Tu, que és senhor de tudo... / Deixa os escravos rugirem, / Querendo.” (MEIRELES, 2015, p. 57).

O “senhor de tudo” não deve possuir a si mesmo. Esse gesto seria moralizar o eu que deve viver aéreo, em eterna floração. O “senhor de tudo” não julga, mas afirma a diferença. É fundamental compreender que o “senhor de tudo” aceita o diverso em si e no mundo. Não é “senhor de tudo” quem torna os próprios gestos Lei (forma normativa). A aceitação da multiplicidade é marca fundamental do esteta de si mesmo, sujeito indeterminado que, ao não aceitar uma suposta unidade preexistente às coisas, amplia a sua visão para além de horizontes predeterminados por algum código moral.

Ora, para que possamos pensar em um *homo aestheticus* eminentemente ético (a estética é uma questão política), precisamos pensar o sujeito sem substância, o “corpo sem órgãos”, corpo anarquista deleuziano (DELEUZE, 2011a), aquele que, conforme a obra *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* (2011b), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, não comporta organicidade devido ao acaso de que é acontecimento. Para Gilles Deleuze, o indefinido é a determinação do devir. Trata-se da “potência de um impessoal que não é uma generalidade” (DELEUZE, 2011a, p. 88). O indefinido é uma singularidade. Não há forma que delimite o sujeito indefinido. Na esteira de

3 Em sua teoria acerca do ressentimento, Nietzsche (2016) contrapõe o sentimento que envenena os pensamentos, próprio dos pessimistas “escravos de si”, à ética vitalista dos “senhores de si”, aqueles que, vivendo no eterno retorno, afirmam a vida por meio de um enorme Sim à multiplicidade, ao estranho.



Nietzsche, Deleuze (2011a) pensa Dioniso, “o artista criador”, como aquele que, vivendo no indefinido, é o “leve”, a eterna metamorfose em devir. Afirmativo, Dioniso dá “testemunho de uma vida que jorra, *ele eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação [...]*” (DELEUZE, 2011a, p. 136). A “vontade de potência” (NIETZSCHE, 2017c), enquanto energia aberta à transformação, possibilita a plasticidade do eu. Campo indeterminado que se deixa transformar, eu é tudo. É importante destacar que o “artista trágico”, aquele que pode (tem vontade de potência) ser tudo, ao contrário do “sujeito superior”, não julga, com o “espírito do Pesadume”, como diria Zaratustra (NIETZSCHE, 2013), não moraliza o movimento da vida. É artista aquele que se permite experimentar novas formas de vida. Diferente do “homem sublime”, que, conforme Deleuze (2011a), “ignora que afirmar não é carregar, atrelar-se, assumir o que é” (p. 130), Dioniso, o *homo aestheticus*, para o filósofo, desatrela, livra, descarrega aquilo que vive em uma poesia fluida. Trata-se de fazer da vida algo leve e afirmativo, não um *modus* ressentido no interior de um sistema de pensamento que cristaliza velhas fórmulas do pensar, aquelas que jazem, empoeiradas, no sarcófago do tempo. Versos que confirmam as ideias dionisíacas de leveza e de afirmação da vida são as do poema IV de *Cânticos*: “Adormece o teu corpo com a música da vida. / Encanta-te. / Esquece-te. / Tem por volúpia a dispersão. / Não queiras ser tu. / Quere ser a alma infinita de tudo.” (MEIRELES, 2015, p. 25). É a partir de uma conduta poética que não visa balizar os limites do eu que o eu-desconhecido meireliano vive em devir ou eterna transformação. Outro poema que confirma a busca da leveza é o V da mesma obra:

Esse teu corpo é um fardo. / É uma grande montanha abafando-te. / Não deixando sentir o vento livre / Do infinito. / Quebra o teu corpo em cavernas / Para dentro de ti rugir / A força livre do ar. / Destrói mais essa prisão de pedra. / Faze-te recepo. / Âmbito. / Espaço. / Amplia-te. / Sê o grande sopra / Que circula... (*idem.*, p. 27).

Assim o corpo aéreo do eu-desconhecido abre espaços dentro de si para a eterna transformação.

A linguagem poética não quer nada com a informação (instrumento de poder dominante); a sintaxe na poesia não quer e nem deve comunicar. Ao contrário do ato linguageiro de controle, a poesia faz silêncio com a música de uma sintaxe molecular. A poesia nada quer determinar, ela não se fecha no interior de conceitos prototípicos. A língua aqui está em devir. Assim diz-nos Deleuze acerca da singularidade poética: “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (DELEUZE, 2011a, p. 11). Para que tal movimento ocorra é necessário não a sintaxe do regramento, mas uma sintaxe em devir. É porque a arte da palavra diz o que dizem as crianças que seu verbo é sempre jovem. Trata-se da “fala poética, que efetua toda a potência de bifurcação e de variação, de heterogênesse e de modulação própria da língua.” (DELEUZE, 2011a, p. 140), uma “gramática do desequilíbrio” que põe à prova os modelos sacrossantos da sintaxe formal, enfim, “uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua [...]” (DELEUZE, 2011a, p. 144).

Tendo em vista o movimento do artista em seu processo de criação, em diálogo com Deleuze, Giorgio Agamben (2018) afirma a inoperância da poesia enquanto resistência ao instituído: “O que é, de fato, poesia, se não uma operação na linguagem, que desativa e torna inoperantes funções comunicativas e informativas desta, abrindo-as para um possível novo uso?” (AGAMBEN, 2018, p. 80). Porque desativa as funções mercantis (de informação), Agamben, junto ao filósofo judeu Benedictus de Espinosa, compreende ser a poesia aquilo que pode contemplar a “sua potência de dizer.” (AGAMBEN, 2018, p. 80). E novamente a poesia faz silêncio. A potência do dizer está sempre pulsante na obra aberta a novas tonalidades interpretativas possíveis de serem experienciadas.



Contemplando inutilmente a língua portuguesa (brasileira), a obra *Cânticos* de Meireles silencia no tempo do eterno, o não utilitário. Contra o pensamento mercantil que tudo deseja tornar cognoscível, o eu-desconhecido no poema III afirma:

Não digas onde começa a Terra, / Onde termina o céu. / Não digas até onde és tu. / Não digas desde onde é Deus. / Não fales palavras vãs. / Desfaze-te da vaidade triste de falar. / Pensa, completamente silencioso. / Até a glória de ficar silencioso, / Sem pensar. (MEIRELES, 2015, p. 23).

O corpo do eu-desconhecido silencia porque compreende que significar é sempre limitar a multiplicidade da vida no interior de conceitos fixos. Ele não deseja perscrutar Deus ou compreender o que é o eu, mas entender que a vida não é deslindável pela limitada compreensão humana. A linguagem eterna de Meireles, resistindo ao instituído, afirma o indefinido da vida em processo de infinita transformação do corpo escrevente, corpo vitalista do poeta que experiencia o tempo da contínua criação. Mas não é contínua criação a “evolução criadora” proposta pelo filósofo vitalista Henri Bergson (2010). Que é a evolução criadora se não processo intuitivo, não puramente inteligível e compartimentável, como quer a inteligência, mas, enquanto processo sem início, meio ou fim mecanicamente utilizáveis, corpo escrevente (no caso do poeta). Trata-se acima de tudo de um tempo contínuo impossível de ser organizado em um regramento mecânico, de um tempo de viver em contínua transformação. A evolução criadora pode ser contraposta com o pensamento vegetativo que só consegue repetir o passado, no interior de um monótono tempo do relógio das fábricas. Mas o ofício do poeta, entenderam muito bem Fernando Pessoa e Cecília Meireles, é feito no tempo da contemplação ativa. Por que não pensar no tempo que Bergson (2010) chama “afrouxamento” para a fruição poética em uma contemplação ativa? O ser em evolução criadora, visível na potência da escrita em Meireles, deve viver em contínua transformação.

Conforme Nietzsche, em seu brilhante texto sobre *A filosofia na era trágica dos gregos* (2017a), “para que o vir a ser não cesse, o ser primordial deve ser indefinido.” (NIETZSCHE, 2017a, p. 50). O definido engessa o devir. Heraclítico, Nietzsche sabe não ser possível entrar duas vezes no mesmo rio. O fluxo da vida não comporta formas estanques. O eterno vir a ser não pode deitar-se às margens plácidas de uma realidade resguardada do movimento instável da vida. A instabilidade, que é o próprio eu, “continuamente age e vem a ser, e jamais é [...]” (NIETZSCHE, 2017a, p. 59).

Agora tudo é ficção. Não há mais porque o homem acreditar na Verdade: “[...] em sua afirmação segundo a qual o ser é uma ficção, Heráclito terá eternamente razão. O mundo das aparências é o único real, o mundo-verdade foi acrescentado da mentira.” (NIETZSCHE, 2017b, p. 32). Belas imagens tecidas por Nietzsche associando o movimento do artista ao da criança encontram no fogo arquetípico a vontade de potência do eterno vir a ser: “E, do mesmo modo que a criança ou o artista brincam, brinca também o fogo eternamente vivo, construindo e destruindo, sem culpa.” (NIETZSCHE, 2017a, p. 68-69). Que é a poesia senão um jogo com a linguagem que não quer nada com os velhos moralismos? Uma brincadeira que desacomoda velhas interpretações?

Não se trata de um impulso sacrílego, mas de um movimento do *homo aestheticus* que, brincando, “invoca novos mundos à existência” (NIETZSCHE, 2017a, p. 69). Não há mais que se pensar em finalidade para a existência. Trata-se de uma brincadeira, um “impulso artístico para o jogo.” (NIETZSCHE, 2017a, p. 136). Ora, é justamente porque brinca com a língua, promovendo uma sintaxe do desequilíbrio, que a voz meireliana, em fabulosos versos livres, instaura uma linguagem estrangeira ao próprio idioma em que escreve. O processo de autoconhecimento que permeia todos os poemas do *Cânticos* (2015) está associado a esse novo uso da palavra.

Aqui a obra não está tomada pelo hábito devido ao “tremor”. Giorgio Agamben (2018), ao analisar os versos dantescos que expressam o tremor da mão do artista



no hábito da arte, argumenta que o verdadeiro escritor está entre o “estilo” e a “maneira”, o “hábito” e a “vacilação íntima”. Na arte verdadeira, o estilo deve se desapropriar em maneira (aquilo que se abre para um novo uso possível). O movimento da obra não está apartado do da vida, a vontade de potência pulsa nos versos aéreos de Cecília. Em tal obra, a vontade de vida resiste à impotência do ressentimento. O silêncio não informativo dessa poesia é a eterna afirmação do indeterminado. Não há Eu em Meireles, eu é plástico, jamais conclusivo.

“Não queiras ter Pátria. / Não arranques pedaços ao mar. / Não queiras ter.” (MEIRELES, 2015, p. 19), assim inicia o cântico I, afirmando, já de início, o despatriamento próprio ao “sujeito sem predicados”. O verbo de posse - “ter” - não é apreciado pelo sujeito plástico, o que vive todos os tempos e espaços por ser, tal como o *flâneur*, multidão. “Que o teu olhar estando em toda parte / Te ponha em tudo [...]” (MEIRELES, 2015, p. 19): indeterminado o olhar não é fixo. A abertura para novas formas de vida aqui é inegável. O *flâneur*, enquanto homem da multidão, é, para o poeta Charles Baudelaire (2010), aquele que não possui lar, aquele cujo eu (proletário) é coletivo. Para o poeta, o olhar do *flâneur* é como um imenso caleidoscópio aberto ao novo, olhar do verdadeiro artista, aquele que não quer reproduzir velhas formas. Ainda, na esteira do filósofo Vladimir Safatle (2018), destaco o despatriamento enquanto algo necessário ao sujeito sem predicados (substância), o *flâneur*. Baseando-se no *Manifesto do partido comunista* (MARX; ENGELS, 1987), em que “proletário” é entendido como o que não possui pátria, Safatle (2018) pensa o sujeito enquanto processo heteronômico, um vir a ser que, vivendo no negativo, é uma indeterminação em perpétua metamorfose.

Em qual tempo deve existir a indeterminação que advém do cuidado de si (o autoconhecimento), do próprio ato poético? “Faze-te sem limites no tempo” (MEIRELES, 2015, p. 21): o eterno é o tempo do artista de si, o despatriado. “Não queiras ser tu / Quere ser a alma infinita de tudo” (MEIRELES, 2015, p. 25): trata-se de uma ética outra,

que visa vencer o medo instaurado pela posse de si e dos outros: “Vence a miséria de ter medo. / Troca-te pelo Desconhecido. / Não vês, então, que ele é maior? / Não vês que ele não tem fim? / Não vês que ele és tu mesmo? / Tu que andas esquecido de ti?” (MEIRELES, 2015, p. 25). Não tem espaço aqui o “homem sublime”, indivíduo crente em saber aquilo que ele é a ponto de moralizar as existências outras.

O homem deve, por meio de uma lógica não heroica, reconhecer suas limitações em relação ao Desconhecido, pois há algo maior que a vida individual e de que somos parte. Eu é aqui o Desconhecido, por isso: “Adormece o teu corpo com a música da vida. / Encanta-se. / Esquece-te.” (MEIRELES, 2015, p. 25). Liberto das falaciosas predicções substantivas, a volúpia do eu-Desconhecido é a dispersão: “Tem por volúpia a dispersão.” (MEIRELES, 2015, p. 25). Não há forma que o cristalice no eu indeterminado. Sabendo-se indeterminado, com a potência da fala poética, o eu-Desconhecido assim canta: “Não digas: ‘o mundo é belo’. / Quando foi que viste o mundo? / Não digas: ‘o amor é triste’. / Que é que tu conheces do amor?” (MEIRELES, 2015, p. 33), e então: “Não digas: ‘eu sofro’. / Que é que dentro de ti és tu? / Que foi que te ensinaram / Que era *sofrer*?” (MEIRELES, 2015, p. 33). Deus está morto, não há mais o que imponha um sofrimento essencial. A estética da cruz é pelo eu-Desconhecido enfaticamente questionada. Se eu é ficção, não há mais sofrimento enquanto marca da culpa.

Feita por meio de um processo inconcluso, a poesia expressa o eu-Desconhecido como parte de tudo o que existe, pois ele é o próprio mundo: “Tu não morrerás. / Não há nuvens que te escureçam. / Não há ventos que te desfaçam. / Não há águas que te afoguem. / Tu és a própria nuvem. / O próprio vento. / A própria chuva sem fim...” (MEIRELES, 2015, p. 39). Tal como o dia, o eu-Desconhecido deve renascer eternamente. O eterno retorno é o movimento do indeterminado, aquele que se multiplica em tudo, processo inconcluso operado na imanência: “Renova-te. / Renasce em ti mesmo. / Multiplica os teus olhos, para verem mais.” (MEIRELES, 2015, p. 43). A



visão é algumas vezes invocada, recebendo novos matizes a cada poema. A ideia de expansão de fronteiras ao poeta despatriado está relacionada ao olhar que permite a multiplicação de modos de percepção do mundo. Ao falar do olhar calidoscópico do *flâneur*, ou *homo aestheticus*, afirma o filósofo dândi Daniel Salvatore Schiffer (2012) que o perspectivismo nietzscheano é próprio do artista (o dândi) que faz de si mesmo obra de arte.

“Destrói os braços que tiverem semeado, / Para se esquecerem de colher.” (MEIRELES, 2015, p. 43) – o despatriado não pode criar raízes. Aberta a novas experiências, a ética do artista de si não aguarda frutos. Ele se esquece de colher. “Não queiras ser. / Não ambiciones. / Não marques limites ao teu caminho.” (MEIRELES, 2015, p. 47), assim deve agir “o que vem e o que vai. / Sem forma. / Sem termo. / Como uma grande luz difusa. / Filha de nenhum sol.” (MEIRELES, 2015, p. 47). Brumoso, o indeterminado não tem forma predeterminada, ele é o de todos os horizontes. Nada sendo, o artista de si é tudo. Ser é limitar-se. O eu-Desconhecido está sempre aberto a um novo uso da palavra que nada comunica. O espaço para o eu-Desconhecido não é fixo: “Não tem mais lar o que mora em tudo.” (MEIRELES, 2015, p. 55). É necessário que se disperse aquele que se torna tudo. Enorme caleidoscópio flanante, o eu-Desconhecido pode ser reconhecido por todos por meio da sua língua poética, aquela que, plural, não se encapsula no interior de um eu unitário.

“Porque te dispersaste... / Circulas em todas as vidas / Pairas sobre todas as coisas / E todos te sentem / Sentem-te como a si mesmos / E não sabem falar de ti.” (MEIRELES, 2015, p. 55): descentrado de si mesmo, o eu-Desconhecido não impõe barreiras às novas experiências. As forças do eu-Desconhecido atravessam anarquicamente a fala poética. A lógica da herança, que marca o eu por meio de determinações estruturais, limita a plasticidade do afirmador da indeterminação, o verdadeiro artista, o eu-Desconhecido: “Não digas: Este que me deu corpo é meu Pai. / Esta que me deu corpo é minha Mãe. / Muito mais teu Pai e tua Mãe são os

que te fizeram. / Em espírito. / E esses foram sem número. / Sem nome. / De todos os tempos.” (MEIRELES, 2015, p. 65). Porque tudo está em tudo, o eu-Desconhecido sabe que ele é “o próprio mundo.” (MEIRELES, 2015, p. 65). Não há um passo na arte dionisíaca que não seja coletivo. Ser é plural, não hierárquico. Não há elo de sangue que limite a porosidade da evolução criadora de um eu-Desconhecido tão intenso que nunca é igual a si mesmo.

O eu-Desconhecido não é um sonho por realizar: “Vai. / Sem caminho marcado. / Tu és o de todos os caminhos.” (MEIRELES, 2015, p. 63). Para que se abram os caminhos é fundamental não compartimentar utilitariamente o movimento. Espaço e tempo ao *homo aestheticus* não são regidos pelos ponteiros das fábricas. O contemplador não é propriedade de si e dos objetos de um sujeito racional. “Sê apenas uma presença. / Invisível presença silenciosa.” (MEIRELES, 2015, p. 63), afinal de contas, o silêncio é pré-requisito de uma vida contemplativamente crítica, aberta para novas visadas próprias do olhar do esteta. O silêncio é povoado de possibilidades de inventar a si implicadas eticamente no mundo. Ainda, para Nietzsche (2017b), é o desassossego que mantém a eterna juventude. A alma criativa, poeta, para que realmente abale as velhas verdades, não pode jamais descansar em sua contemplação.

A solidão é necessária ao ato criativo. Todo o ato que se lança para o estranho entra em embate com o desconhecido. É na solidão criativa que encontramos caminhos – em nosso processo de autoconhecimento. Diz o poeta Rainer Maria Rilke: “O que é necessário é apenas o seguinte: solidão, uma grande solidão interior. Entrar em si mesmo e não encontrar ninguém durante horas, é preciso conseguir isso.” (RILKE, 2019, p. 56). O processo de dispersão é estritamente necessário àquele que deseja ser “grande”, múltiplo, “senhor de tudo” porque contemplador de si mesmo e da própria língua. Assim: “É bom ser solitário, pois a solidão é difícil; o fato de uma coisa ser difícil tem de ser mais um motivo para fazê-la.” (MEIRELES, 2015, p. 65). O poeta, aquele que não opta pelo caminho das conveniências, para que crie precisa



enfrentar o indeterminado, o estranho, o disforme, o brumoso. É preciso haver coragem diante do imprevisto próprio da dinâmica da vida.

Luz difusa, no ato criativo, por meio da fala poética o eu-Desconhecido entra em choque com o indeterminado. Disperso, o eu-Desconhecido lança-se ao indeterminado. Não há mais um olhar habitual, um local fixo; é nômade o sujeito da dispersão. “Não digas onde acaba o dia. / Onde começa a noite. / Não fales palavras vãs. / As palavras do mundo. / Não digas onde começa a Terra, / Onde termina o céu. / Não digas até onde és tu. / Não digas desde onde é Deus.” (MEIRELES, 2015, p. 23), e sobretudo “Não fales palavras vãs. / Desfaze-te da vaidade triste de falar.” (MEIRELES, 2015, p. 23). Ora, é porque não esquadrinha, ao contrário do moralista, a existência e o seu movimento descontínuo, que o eu-Desconhecido é silencioso. Não há significado para o desconhecido. Como poderia fazer sentido aquele que se sabe campo de eterna indeterminação?

Estoicamente, o eu-Desconhecido deve resistir ao ouro que hão de lhe oferecer: “Eles te virão oferecer o ouro da Terra. / E tu dirás que não. / A beleza. / E tu dirás que não. / O amor. / E tu dirás que não, para sempre.” (MEIRELES, 2015, p. 45). Não há como ser o sujeito da posse. Não se trata, porém, de um desapego filantrópico, cuja salvação dependeria de atos vazios de compromisso ético consigo mesmo e com o outro (a salvação para a obtenção de um espaço no além-mundo é um ato mercantil), trata-se, antes de mais nada, de um grande Não ao ouro “d’além da Terra”: “Eles te oferecerão o ouro d’além da Terra. / E tu dirás sempre o mesmo. / Porque tens o segredo de tudo. / E sabes que o único bem é o teu.” (MEIRELES, 2015, p. 45). Ora, o eu-Desconhecido extravasa todo modelo. Não há ouro que o compre. A complexa crítica policromática do sujeito indeterminado não o reduz a objeto de compra e venda.

Impossível de ser demarcado, o eu-Desconhecido “vive em todos os tempos” (MEIRELES, 2015, p. 41) com voz singular. “Não fales as palavras dos homens. / Palavras com vida humana. / Que nascem, que crescem, que morrem. / Faze a tua palavra

perfeita. / Dize somente coisas eternas.” (MEIRELES, 2015, p. 41): criar uma língua é essencial àquele que é ele mesmo, ou seja, tudo. Sem hostilidade para com o ritornelo cósmico, eterno retorno, o eu-Desconhecido repete-se “para sempre. / Em todos os corações. / Em todos os mundos.” (MEIRELES, 2015, p. 41), afinal de contas, todos se reconhecem no sujeito em contínua expansão.

“Não busques para lá. / O que é, és tu. / Está em ti. / Em tudo. / A gota esteve na nuvem. / Na seiva. / No sangue. / Na terra. / E no rio que se abriu no mar. / E no mar que se coalhou em mundo.” (MEIRELES, 2015, p. 61): não deve buscar fora de si aquele que se sabe tudo. Água em fluxo eterno, jamais igual a si mesma, o eu-Desconhecido é parte de tudo o que existe. Diante disso, “faze-te à imagem do mar.” (MEIRELES, 2015, p. 61), afinal de contas, eu é movimento no desconhecido. Segundo o *Dicionário de símbolos* (2012), o mar é “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 592). Em eterna metamorfose, eu-Desconhecido é movimento paradoxal das águas. Não tem fronteiras ou pátria quem é mar. Por isso, feito a imagem do mar, “dá-te à sede das praias / Dá-te à boca azul do céu” (MEIRELES, 2015, p. 61); no entanto, “foge de novo à terra. / Mas não toques nas estrelas. / Volve de novo a ti. / Retoma-te.” (MEIRELES, 2015, p. 61). Ora, aquele que, como o mar, vem e vai, o que vai sem caminho marcado não pode acontecer além da distância que os seus braços podem alcançar. Os braços do eu-Desconhecido “são muito curtos.” (MEIRELES, 2015, p. 37); por isso, com tais braços, ele não poderá “impedir / Que passem, os que terão de passar [...]” (MEIRELES, 2015, p. 37). Por função disso, é necessário que se volva ao seio da terra. Sê tu em ti, uma singularidade sem forma imposta. Não está além, em algum local fantasioso, aquilo que já és, e o que és é a própria vida, movimento em perpétua metamorfose.



Por fim, que é o eu-Desconhecido senão o descontínuo transformador de si, eu-plástico que, sabendo das limitações humanas, vivendo no real aceita-o de forma a transformá-lo de uma maneira possível? A gramática do desconhecido e o silêncio em que ela acontece nos versos meirelianos resiste à Lei transcendental que contempla um livre-arbítrio quimérico. O livre-arbítrio de fato só é possível a quem não está engessado ao uno (NIETZSCHE, 2017a). O eu-Desconhecido é heraclítico, o próprio movimento do mar. Aqui a música da poesia só pode afirmar o eterno ao silenciar. Que é o eterno ao eu-Desconhecido senão o silêncio elementar de si?

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: UNESP, 2010.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. URSS: Edições Progresso, 1987.
- MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. 4. ed. São Paulo: Global, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Porto Alegre: L&PM, 2017a.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. 1. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. 6. ed. São Paulo: Centauro, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017c.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas e um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Manifeste dandy*. Paris: François Bourin, 2012.

Eu não voltava pra lá mas é nunca Escrita como prática de vida em *Cine Studio 33*, de Estela Rosa

I would never go back there Writing as a practice of life in *Cine Studio 33* of Estela Rosa

Caio Arnizaut Riscado¹

RESUMO: A partir do livro *Cine Studio 33*, de Estela Rosa, o artigo aborda a escrita como prática de vida para localizar um modo de estar no mundo comprometido com os encontros. A memória, a comunidade e suas personagens são tratadas como instâncias móveis que se reelaboram a partir de dinâmicas relacionais. Os poemas e a organização da publicação são lidos como materialidades sensíveis para propor a noção de “dramaturgia do livro” e identificar práticas de não pertencimento que marcam a inespecificidade como característica da produção literária contemporânea.

ABSTRACT: Based on the book *Cine Studio 33*, by Estela Rosa, the article approaches writing as a practice of life to suggest a way of being in the world committed to encounters. Memory, the community, and its characters are treated as mobile instances that are re-elaborated from relational dynamics. The poems and the edition of the publication are read as sensitive materialities to propose the notion of “book dramaturgy” and to identify practices of non-belonging that mark unspecificity as a characteristic of contemporary literary production.

PALAVRAS-CHAVE: Estela Rosa; Cine Studio 33; escrita como prática de vida; comunidade; inespecificidade

KEYWORDS: Estela Rosa; Cine Studio 33; writing as practice of life; community; unspecificity

1 Professor colaborador voluntário e pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ), artista pesquisador, diretor teatral e performer.

Introdução

No livro *Literatura e ética: da forma para a força* (2014), a pesquisadora Diana Klinger elabora reflexões acerca do que pode a literatura. Embasada pela pergunta de Spinoza (o que pode o corpo), a autora refaz o exercício a partir de uma perspectiva literária e aposta em um entendimento da escrita “como forma prática ou ritual, uma forma de estar no mundo” (KLINGER, 2014, p.49). Com essa proposição, Klinger se afasta da ideia de representação, bem como de identidade, para pensar a escrita como forma de existência ou, em suas palavras, “ato de linguagem” (KLINGER, 2014, p.49). Tal ato, implicado numa ideia de prática, naquilo que se faz de maneira continuada e persistente, transfere para a escrita uma dimensão ritualística. Mas, nessa proposição, a dimensão ritualística não se aproxima do desejo (ou procura) pela transcendência. Ao contrário, Klinger propõe que a escrita estaria mais perto de “um ritual que suspende o mundo para construir um outro território” (KLINGER, 2014, p.51), portanto mais próxima da ideia de exercício ou prática de vida.

Na fundação de um outro território não se fala em uma percepção fixa da comunidade e nem se romantiza a ideia de comunhão. Pensar a possibilidade de um outro território, através da escrita, seria pensar em nossas práticas, atitudes, comportamentos e, por fim, relações para “embaralhar os fios da linguagem, isto é, do comum, da comunidade” (KLINGER, 2014, p.51). Nesse sentido, a tarefa da escrita estaria mais próxima da ideia de imanência, de estar no mundo (e em relação com as coisas do mundo) a partir de uma vontade de vida, turbinada pela potência dos afetos. O chamado ético da escrita, então, carregaria com ele a noção de um sujeito relacional, atravessado pelo encontro dos corpos e suas potências. Por essa via, ainda de acordo com Klinger, pensaríamos a escrita não em uma relação entre linguagem e realidade, mas entre linguagem e existência.



Dito isso, a questão que se coloca como central no estabelecimento de uma ética é o seu próprio entendimento como possibilidade de estudo das composições entre as relações. Ou seja, a escrita como força do viver, potência do existir, compromissada com os encontros e, principalmente, com as reverberações produzidas neles e por eles. Então, a escrita de um outro território não buscaria o espelhamento do controle das representações que se querem totalizantes ou que reforçam a falsa questão da perda de um elo coletivo. Tal questão resulta da idealização de um passado em que as experiências anteriores são analisadas a partir de um ponto de vista nostálgico e pouco crítico. Perceber a escrita como modo de existência não é reservar para ela a árdua tarefa de salvação do comum. Na contramão desse entendimento, a escrita como potência de vida vai trabalhar com e pelos afetos exatamente por compreender que eles não pertencem aos indivíduos, mas às relações.

Entendem-se por afeto os efeitos corporais de uma dinâmica relacional, tanto sensoriais, conscientes ou não, como emotivos, já conscientes. Os afetos surgem nas relações, na capacidade de agir e ser atingido entre corpos. Corpos não possuem afetos, mas potencialidades de afetar, pois os afetos acontecem na relação, em função da relação. Não são propriedades de um corpo, mas eventos, marcas e vestígios de um encontro, de uma dinâmica relacional. (KLINGER, 2014, p.81).

A partir desse contexto, pensando os afetos não como propriedade, mas eventos, marcas e vestígios de um encontro, e a ideia da escrita como prática de vida, que gostaria de olhar para algumas passagens do segundo livro da poeta Estela Rosa, *Cine Studio 33*, lançado pela Editora Macondo, em 2021. Na publicação, através de narrativas de curtas duração, a poeta retoma acontecimentos da sua vida que, apesar de distintos, expressam, em sua maioria, uma ligação com a figura paterna e com a cidade de Miguel Pereira, município do estado do Rio de Janeiro onde a poeta passou sua infância e adolescência, na qual ainda residem seus pais e parte da família. Para

estruturar essa conversa com a produção literária de Rosa, considero interessante fazer três destaques que servirão como guia para as reflexões que costuro nesse texto.

A cidade

O primeiro deles diz respeito à própria cidade de Miguel Pereira e às diferentes relações que a escritora constrói com ela. Na minha leitura, as investidas de Rosa não buscam recuperar a imagem de uma cidade perdida em que as lembranças da infância e adolescência figuram como uma espécie de porto seguro ou embasam um discurso romântico sobre sua “origem”. Distante de uma visão nostálgica e essencialista sobre o passado, a memória em Rosa é um exercício de estranhamento que busca, através dos eventos e encontros, localizar atravessamentos entre corpo e território para, na verdade, se desidentificar deles e com eles. Enquanto paisagem, a cidade não é só memória de um passado que ecoa no presente. Ela é constantemente atualizada pelos múltiplos enquadramentos do agora. É, ao mesmo tempo, espaço e possibilidade de fuga (do espaço). Nas palavras de Klinger: “o território não existe como dado para nenhum indivíduo, ele deve ser inventado. Talvez seja essa a tarefa da arte e da literatura no mundo contemporâneo: não `representar o mundo`, mas `torná-lo expressivo`” (KLINGER, 2014, p.164).

Se, na máxima repetida da ideia de formação é usual afirmarmos que o espaço nos forma, a escrita de Rosa funciona como um lembrete que sinaliza também o movimento inverso. Sem negar influência e saudade, os versos de *Cine Studio 33* não nos deixam esquecer que: se o espaço formou a escritora, sua escrita não para de (re)formar a cidade, de inventá-la como território. A memória, então, não se coloca como refém do passado. Apesar de interpelada pelas experiências vividas, Estela Rosa não se apresenta plenamente identificada com elas. Mais do que recordar o vivido,



seus escritos expõem a fissura entre subjetividade e a comunidade para a qual, ao invés de idealizar a pulsão romântica do retorno, a escritora não pensa em voltar:

cê acorda um dia pensando no quintal da casa dos teus pais e de repente tá completamente deprê deitada na cama pensando em como seria mais fácil estar lá na cidadezinha do interior plantando uns temperos tomando um chá de capim cidreira tirado direto do quintal e aí você passa a manhã com o café mal passado atravessado na garganta achando tudo uma grande merda e tentando entoar um raul seixas pra quem sabe a vida andar. (...) mas, olha, agora que engoli o café, te juro, se eu pudesse, se eu pudesse mesmo, eu não voltava pra lá mas é nunca. (ROSA, 2021, p.27-28).

O pai

“Miguel Pereira, a Cidade das Rosas, o terceiro melhor clima do mundo, antiga Estiva, antiga Vassouras, antiga Estância, mas nunca mais antiga que meu pai mineiro cidadão da Serra (ROSA, 2021, p.72)”. O segundo destaque que gostaria de fazer é endereçado à aparição da figura paterna nos poemas de Rosa. O pai da escritora, Carlos (ou Carlinhos), não se faz presente como personagem que desencadeia episódios traumáticos, como amplamente explorado pelas narrativas ficcionais e biográficas, e nem como exemplo de homem a ser seguido. No livro que, de certa forma, não deixa de ser uma homenagem, a escritora apresenta seu pai a partir de vestígios de sua ligação com o território, a cidade de Miguel Pereira, e de como esses laços influenciaram, e ainda influenciam, a temperatura do seu convívio em família:

meu pai era fiscal de obras e nunca conheci burocracia que parasse seu trabalho, então ele facilitava as coisas pro françois que presentearva meu pai com pares de tênis le cheval, agendas eletrônicas cassio, canetas de ponta finíssima – meu pai sonhava ser arquiteto – e teclados yamanha 2000. se eu não fosse essa que nada sabe, se eu fosse miguel a 618 metros acima do mar, agora eu poderia estar com meu yamaha 2000, sendo um astro pop da serra, tocando nikita na festa

de santo antônio, fazendo meu pai chorar, como sempre faço. (ROSA, 2021, p.25-26).

Dessas ligações, Rosa escolhe destacar momentos e elementos banais, ordinários, escrevendo seu pai como se escreve a vida de uma pessoa qualquer, atravessada pelos acontecimentos e afetos produzidos nos encontros. Dessa forma, Carlos não é a personagem que promete o futuro e nem a que recupera uma ideia de passado que justifique os modos de escrita, ou escolha por essa prática de vida, eleitos por sua filha. A imagem do pai é atualizada a cada momento na contação de dados ou curiosidades sobre ele. As operações de escrita organizadas pela autora dizem mais do que as qualidades, defeitos ou feitos do homem em questão.

Em 1994, Bebeto comemorava o nascimento de seu filho, Mattheus, com um gol na Copa do Mundo, eu tinha oito anos. Quando nasci, meu pai soube porque um colega de trabalho o encontrou na padaria da cidade, enquanto ele comia pão francês com banana, e disse: não tem jeito, Carlinhos, errou de novo, mais uma menina (ROSA, 2021, p.79)².

Não se trata de criar uma imagem fixa e, portanto, segura da figura paterna como elemento de representação social ou familiar. Nos versos de Rosa, vamos conhecendo Carlos na medida em que apresentá-lo é uma forma de apresentar as

2 Embora não faça parte do escopo de análise desse artigo, cabe dizer, em nota, da escolha feita pela poeta para marcar, através da fala do colega do seu pai, o machismo e a misoginia estruturais presentes em nossa sociedade. Estela Rosa é a caçula dos seus pais que tiveram três filhas mulheres. O “erro”, sinalizado na fala do colega, refere-se ao fato de o casal não ter gerado um filho homem que, de acordo com a lógica machista e misógina, seria considerado um acerto. Mais do que revelar sua repulsa às mulheridades, essa fala localiza a dominação masculinista e falocêntrica, pois retira das mulheres suas capacidades de agência e mobilidade. Pensando a partir do cenário que a própria poeta nos apresenta, ou seja, uma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro, cabe ainda dizer do silenciamento sofrido por algumas mulheres que, desde a infância, são isoladas das atividades e funções sociais, sendo obrigadas a prestar serviços domésticos não reconhecidos e, muito menos, remunerados. Mas, é importante frisar, que este tipo de conduta machista não se restringe somente ao interior e pode ser amplamente mapeado nas principais capitais do país. Para localizar a contundência da marcação de Rosa, basta lembrar das inúmeras declarações de Jair Messias Bolsonaro, atual presidente do Brasil. Em 2017, durante uma palestra no Rio de Janeiro quando ainda era pré-candidato a presidência do país, Bolsonaro disse: “eu tenho cinco filhos. Foram quatro homens, aí no quinto eu dei uma fraquejada e veio uma mulher”. Para acessar um dos meios que noticiaram a declaração de Bolsonaro, ver: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/pop/jair-bolsonaro-polemica-palestra/> – último acesso em: 14/04/2022.



estratégias de escrita e construção da narrativa. A operação em linguagem faz do seu pai mero acontecimento narrativo, sem que para isso seja preciso desdenhar da personagem. Ao invés disso, quanto mais nos aproximamos de Carlos, mais entendemos a sua localização como dispositivo de continuidade narrativa, gatilho de construção e costura textual, em que a exposição e a suposta criação de uma identidade autoficcional e performativa para a escritora ficam em segundo plano. O mais importante é que avancemos na proposição da escrita como fabulação desse outro território, formado nos encontros entre histórias de pai, filha e cidade, do que na recepção de um compartilhamento poético que ultrapassa as barreiras do privado.

Interessa pensar esse livro distante da categoria de diário, do compartilhamento de intimidades, para refletir sobre a figura do pai como veículo de produção da narrativa, exercício de escrita, logo, produção de potência e de vida. Por essa razão, é que também escolho abrir esse texto com as reflexões de Klinger, pois, com a ajuda da pesquisadora, é que consigo ler os versos de Rosa como uma proposição de exercício continuado consigo. Exercício em que a figura do pai não predetermina e nem revela o sujeito da escrita, mas o coloca em um estado relacional em que a memória passa a ser trabalhada como força e não como fardo. E, como força, ela pode direcionar a escrita para uma conversa entre linguagem e existência e não, somente, entre linguagem e realidade.

No livro citado, Diana Klinger usa como epígrafe para o capítulo “Em nome próprio” uma frase extraída de Hanna Arendt: “seria preciso que a memória fosse uma força e não um fardo” (ARENDRT apud KLINGER, 2014, p.87). Rever o passado pode provocar desdobramentos em diferentes direções. Os mais interessantes, arrisco dizer, indicam a revisão que elabora a memória enquanto força. Nesse caminho, o passado estaria cheio de futuro e a ação de olhar para o que passou seria também uma possibilidade de fabulação. A partir dessa perspectiva, seria possível pensar o

passado como “o agora” que fazemos dele. E a ação de contar histórias como uma atividade própria de re-visão das histórias.

Mas a mudança de narrativa, a criação de uma outra postura em relação ao passado, não implica, necessariamente, em apagamento. A recusa da identidade não elimina os fatos, mas questiona a sua construção em linguagem. O recuo ao passado pode atuar como potência do por vir. E a história, nossas diferentes inclinações em relação com a memória, como uma explosão de possíveis. Dentro desses possíveis, estaria o movimento de desidentificação: o movimento que localiza a identidade, mas que não se resume e nem se define por completo por ela; elabora e age os limites do contorno como força, e não como fardo.

“Meu pai é cidadão honorário de Miguel Pereira, na área dos fundos, um diploma: Pelos bens promovidos à cidade, concedemos a Carlos o título de Cidadão Miguelense” (ROSA, 2021, p.75), escreve Rosa. Para além de pai da escritora, assim como todas nós, Carlos passeia por funções sociais e afetivas que são múltiplas. A apresentação desses outros vínculos fala mais dos afetos que constroem essa relação (entre pai, filha e cidade) do que sobre a ligação sanguínea e familiar que essencializa uma identidade. Carlos é, ao mesmo tempo, a personagem que aproxima e afasta Estela Rosa da sua comunidade de criação. A personagem do pai não essencializa determinada característica da “origem” porque é apresentada de forma multifacetada: para cada enquadramento, uma estratégia narrativa diferente é adotada pela escritora.

As fotografias dessa história não dependem uma das outras porque não almejam o traçado de uma linha linear e evolutiva. Carlos, sua filha e a cidade são composições que se reorganizam a cada novo movimento da narrativa que entendo como caleidoscópica. Nesse entendimento, os espelhos são os mesmos, mas os ângulos de visão, as mudanças de postura, alteram significativamente as combinações reveladas. É como se cada imagem pudesse ser estrangeira da matéria de sua construção.



Na pequena cidade narrada por Estela, para quem não conhece a escritora, pouco importa sua filiação quando tem mais força o nome do seu pai como indicativo de direção para a circulação nas ruas. Feito uma anônima de sua própria terra, em Miguel Pereira, Estela poderia dizer: “me leve para a casa do Carlinhos da Prefeitura” - sem revelar para o motorista que Carlinhos é, além de “da Prefeitura”, seu pai.

Seguindo para o norte, na RJ-125, passamos pela divisa Japeri – Miguel Pereira. Primeiro o bairro Paes Leme, seguido de Mangueiras, localizado no quarto distrito, anexado à cidade em 1985, o distrito de Conrado. Seguindo em linha reta, à esquerda montanhas, à direita vacas, Santa Branca, duas cachoeiras, a Polícia Rodoviária (...) Chegamos ao bairro da minha família, Vila Margarida, que já foi Prefeitura Velha, já foi Centro, já foi Buraco dos Burros, já foi a casa depois do chalé e, pro táxi, é a casa do Carlinhos da Prefeitura, meu pai. (ROSA, 2021, p.71).

O cinema

O Cine Studio 33, localizado na Rua Machado Bitencourt, 489, loja “B”, tinha lotação de 99 lugares e pertencia ao seu Manoel Ramos. As atividades do cinema foram encerradas em 2004, mas não sem antes ele fazer uma ponta no curta Uma pequena mensagem do Brasil ou A saga de Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic de Daniela Thomas e Walter Salles, filmado em 2002. Na época, o filme em cartaz era Titanic e o técnico se chamava Odair Ferreira (ROSA, 2021, P.73).

O terceiro destaque é sobre o título do livro, sua relação com a narrativa e a poética que se desdobra em materialidade no projeto de edição. Como nos conta Rosa, o Cine Studio 33 era um cinema de rua onde a autora passou por experiências marcantes. Mas, apesar de pontuais, essas experiências não resumem e nem formam por completo sua subjetividade. Assim como a presença do pai, o cinema é utilizado em escrita como trampolim narrativo para o acesso de memórias diversas. Não só os filmes, mas as pessoas e toda o ritual que era agitado pelos cinemas de rua. Não se

trata somente de recordar o espaço do cinema, mas pensar a cidade em sua ausência. Pois as situações vividas ali, no escuro daquela sala, não têm mais local. E, justamente por não pertencerem mais a um determinado espaço fixo, que elas funcionam como dispositivos que reinventam o território, alargando a paisagem, sua fantasmagoria e a vontade de ser outra. Embora o livro carregue como título o nome do cinema, a obra não é *sobre* esse espaço. A obra, na verdade, se constrói *com* a ausência dele, transformando episódios diversos em filmes que jamais serão vistos.

só conseguia pensar no pequeno palco onde ficava a tela do cinema cine studio 33, quase de frente para a antiga casa da minha amiga de infância onde tantas vezes conversamos sobre dom quixote e sancho pança, garotos que atravessaram a tela do nosso pequeno cinema. mas o cine studio 33, agora abandonado, só passa na tela algumas recordações. (ROSA, 2021, p.23).

Os casos que não fazem relação direta com o cinema, que não se justificam por sua existência passada, ganham, na dramaturgia do livro, a roupagem de uma narrativa fílmica-teatral. Ao avançar nas páginas, vamos percebendo que tudo é história e que todas elas passam nessa tela de projeção construída por Rosa. O livro é inteiro um cinema de obras não estreadas. As narrativas de curta duração assumem, assim, um caráter próximo a estética de um trailer: fazem anúncios, provocam, mas não entregam finais conclusivos. No Cine Studio de Rosa, nós estamos sempre conhecendo personagens e tramas, mas nunca de maneira acabada.

Utilizo a expressão “dramaturgia do livro” porque a minha análise da obra de Estela Rosa se aproxima das investigações articuladas por Eugenio Barba (2010) a respeito do próprio entendimento do que é, ou do que pode vir a ser, a dramaturgia e suas diferentes camadas. Para o diretor, a dramaturgia se apresenta como “a criação de uma complexa rede de fios no lugar de simples relações” (BARBA, 2010, p.41). A criação dessa rede incluiria também o pensamento de que a dramaturgia



não se dirige somente aos aspectos literários da encenação, mas à elaboração do espetáculo como um todo e os seus vários componentes.

Dentre esses componentes, estaria também a dramaturgia da espectadora, ou seja, sua participação determinante na recepção do que lhe é apresentado. Traçando um paralelo entre os objetos, espetáculo e livro, a dramaturgia em Rosa não se refere somente as qualidades literárias de sua produção, mas a todo o conjunto de operações sensíveis e materialidades que sustentam o corpo de sua proposição. As obras não estreadas, o inacabamento de personagens e tramas, encontram repouso nas trocas mais densas, na experiência da leitura que supera o desejo da narração de uma história com enredo linear. As narrativas de curta duração se (re)fazem através do compartilhamento, através da cocriação de sentidos entre artista, obra, recepção e as forças, nem sempre visíveis, que se agitam nesse tipo de encontro.

Pode parecer estranho falar de “dramaturgia do espectador”, e muitas vezes disseram na minha cara que é uma expressão que não tem sentido nenhum. Eu a mantive com teimosia. Ela me servia para indicar meu principal esforço: criar um espetáculo que pudesse assumir um sentido compartilhado e, ao mesmo tempo, que pudesse sussurrar uma diferente confiança para cada um dos espectadores. (BARBA, 2010, p.43).

Assim como nos trailers, cada narrativa/poema deixa pontas soltas, fotografias que se apresentam como fragmentos autônomos de um todo emaranhado. Nessa sobreposição de camadas, trailer atrás de trailer, o livro está sempre recomeçando – assim como a autora, a cidade e suas personagens. Ou como quando vamos ao cinema/teatro e nos abrimos ao inesperado, imersas voluntariamente em uma narrativa que, é sabido, não temos controle. E, mesmo assim, fazemos o filme, ligamos os pontos através da singularidade da nossa recepção de participantes ativas³. Assim

3 Sobre a participação ativa da espectadora ou leitora, Rancière diz: “O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara e interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a

como em Rancière (2012), o cinema de Rosa sabe da emancipação da espectadora. Ou melhor, constrói o escuro de sua sala a partir dela e com ela – nas relações.

Como narradora, Rosa não é proprietária das histórias do fim do cinema e nem das imagens para os filmes que cria com a sua ausência. Suas narrativas de curta duração são passagens, sugestões que resultam das diferentes inclinações que ela escolhe para (re)formar o espaço, sua memória e as memórias do espaço. Se não fosse por uma foto impressa no livro, poderíamos até duvidar da existência do Cine Studio 33. E essa dúvida que é, por si só, uma falsa questão, não diminuiria em nada a nossa experiência como leitoras. Isso porque o cinema se faz a medida em que inventamos ele, sua possibilidade como fruto da relação que travamos com as narrativas do livro em sua ausência: “em uma cidade do interior as coisas chegam com atraso a foto do cine studio 33 é de 2002 mas parece, sinceramente, ser de 1994, o único fato que atesta a data é o nome do filme em cartaz (...) que prova ser então o ano de 2002 pós-bug do milênio nós sobrevivemos o cinema não” (ROSA, 2021, p.32). A (r)existência do cinema se dá no entre, nessa “terceira coisa”, que não pertence a recepção e nem a autora, mas que, como os afetos, surge da relação entre esses vetores/agentes.

O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012, p.19).

Assim como as narrativas que assumem uma característica cinematográfica, o livro, enquanto objeto, também é estruturado como se fosse um filme. Divido em três partes, a edição nos apresenta a ideia de um roteiro que é, ao mesmo tempo,

à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”. (RANCIÈRE, 2012, p.17).



plano de filmagem e exibição das sequências já montadas. Se, na primeira e segunda partes do livro, imaginamos os seus planos, na terceira somos apresentadas as “Cenas Extras” que, além de introduzir elementos novos, comentam as passagens anteriores. Como o extra de um filme, a terceira parte do livro revela um pouco do seu processo de feitura, cenas dos bastidores, comentários e, inclusive, acréscimos de informações que podem reorganizar a recepção da leitora sobre as narrativas anteriores. Ou seja, sobre a “dramaturgia do livro” e suas infinitas possibilidades de composição e recombinação entre camadas - “uma complexa rede de fios” (BARBA, 2010, p.41).

A aparição do processo, esse traço de exposição dos modos de fazer e seus meandros, aproxima a produção de Rosa das experiências de investigação artística que se dão na literatura como campo expandido das artes. Sua poética enfatiza o transbordamento de alguns limites, propondo, inclusive, uma fissura no tratado tradicional e hierárquico entre autora e leitora, ação e contemplação. Para a pesquisadora Florencia Garramuño (2014), esse transbordamento sintomático da literatura contemporânea supera a ideia de comunidade emancipada, desenhada por Rancière (2012), porque estaria propiciando, nas palavras da autora, “um novo cenário de igualdade” (GARRAMUÑO, 2014, 27). Esse novo cenário seria fruto da “implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética” (GARRAMUÑO, 2014, 27) em que os entrecruzamentos de ações, modos e meios apostam no inespecífico como detonador de práticas de não pertencimento.

Essas práticas também podem ser observadas em outras características do livro de Rosa que, por exemplo, opera sua poesia com acentuada presença da prosa. Ainda de acordo com Garramuño, o poema em prosa seria “concebido como o *outro* do poema em verso” (GARRAMUÑO, 2014, p.53, grifo da autora) através do qual a literatura costuraria apostas para fora de si mesma. A convocação desse outro elabora movimentos que perturbam a identidade da poesia quando ela é localizada como

disciplina, ou seja, como um campo estático. Utilizando-se de dispositivos tradicionalmente não relacionados com o seu campo, a escrita de Rosa passeia por dentro das estruturas conhecidas para produzir possibilidades de fuga (não pertencimento) delas.

Além da exposição do processo e a investigação do poema em prosa, outras materialidades se fazem presentes na poética de Rosa, apontando para (des)caminhos que apresentam pontes e laços inesperados. A poeta utiliza da internet, da música/canção, de dados científicos, da intervenção da rádio, do desenho de mapas geográficos e de alguns saberes populares para criar, mais do que apropriações, outras formas de movência para as linguagens.

No prólogo do livro (p.13), por exemplo, ela cita três aplicativos (*Spotify, Facebook e Twitter*), expondo o modo como eles atravessam o seu processo de escrita. No poema “no deserto, um cavalo e seu homem sem nome” (p.32), uma nota da autora revela uma pesquisa feita na *Wikipedia*. Esse mesmo recurso aparece em outros poemas, inclusive com a citação de verbetes (p.61). Cantores como Raul Seixas (p.27) e Zélia Duncan (p.43) são citados em títulos de poemas ao lado de datas que sinalizam episódios marcantes, para os artistas e para Rosa. Em “Miguel”, um programa de rádio é citado para informar sobre o tratamento da tuberculose, disponível pelo SUS de forma gratuita (p.65). Mapas, nomes de bairros, ruas e estabelecimentos aparecem em muitos poemas, desenhando diferentes percursos entre as paisagens percorridas por Rosa. As crendices e saberes populares são acessadas em momentos variados do livro e aparecem de forma marcante na construção do poema “a cebola de deus” (p.47), que falarei mais a seguir. Assim como no cinema, todas as músicas citadas por Rosa ao longo do livro aparecem listadas ao final, apresentadas como trilha sonora da obra em questão. Sua mobilidade conceitual e formal aponta para a exploração de uma literatura que se quer inespecífica, que opera outros modos de organização do relato literário em que as singularidades não representam uma comunidade ou campo, pois querem desfixá-los.



Essa saída do que é próprio, no sentido de propriedade de cada linguagem, mira o inespecífico para que o relato literário possa se desinscrever de uma estrutura estável. Essa instabilidade, diga-se de passagem, consciente, percorre lugares heterogêneos, mas não para se declarar somente híbrida. Como projeto, o inespecífico busca o impróprio para, como veremos a seguir, desconfiar de si mesmo. Em outras palavras, para provocar o “não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica” (GARRAMUÑO, 2014, p.16).

Retomando a discussão sobre as “Cenas Extras”, destaco duas passagens. Na primeira delas, a escritora comenta uma parte do seu diálogo com Otávio Campos, criador da Macondo e editor do livro, e como seu pai reagiu à proposta de capa dele:

No dia 14 de julho, Otávio mandou a primeira e única versão da capa de Cine Studio 33. Digo primeira e única porque, sendo eu montada em um cavalo, não tenho nada do que reclamar. Ele enviou a capa e fui aprovar com meu pai, afinal, ele aparece tantas vezes por aqui que achei importante essa delicadeza. Mandei por mensagem e perguntei se tinha gostado. Me disse que sim, ficou muito bonita esta capa, parabéns, é claro que gostei. Em seguida emendou numa torrente pisciana que naquele dia mesmo, ontem, 14 de julho, ele tinha se lembrado muito da história que inspirou eu e o cavalo na capa, essa dele ter sido convidado a ser jóquei na cidade grande. Isso porque dia 14 de julho é o dia do Propagandista de Laboratórios e foi um deles quem fez o convite para que ele se apresentasse no Jóquei da Gávea com uma carta assinada nas mãos. Mas não estava nos planos de Deus, disse meu pai, e esse passou. Fazer o quê? (ROSA, 2021, p.80).

A passagem não só justifica a escolha de capa do livro como também relaciona a imagem descrita com eventos anteriormente narrados. O caso do Jóquei da Gávea, contado por Rosa entre as páginas 32 e 35, ganha novos contornos. Se nas imagens filmadas e estreadas por nossa leitura o pai da escritora não aceita o convite de ser jóquei por medo ou receio do fracasso: “talvez meu pai tenha tido medo da proposta como teria medo de acreditar em si mesmo (...) tinha sincero medo de ser rico de

ser uma aposta de ser um fracasso” (ROSA, 2021, p.34), nas “Cenas Extras” o caso é jogado para as vontades de Deus. A razão da recusa do pai oscila e a perda de um motivo exato aumenta o campo de atravessamentos da história. O medo, o fracasso e até Deus, são trabalhados como performances de possibilidades para o jogo da memória em linguagem.

Nessa ação de retomada e expansão da narrativa que ocorre nas “Cenas Extras”, Rosa não desmente o que foi dito, mas faz com que a linguagem duvide de si mesma. A memória é problematizada, mas não em termos de verdade ou mentira. O que está em questão é a relação entre literatura e vida, o encontro que impulsiona a necessidade da escrita. Faço uso das palavras de Klinger (2014) para localizar o que percebo na produção de Rosa: “caminhos para ressignificar a perda, o medo, a identidade, a falta, o desejo. Percebo neles uma problematização do mundo e do seu lugar nele, uma invenção de uma linguagem que desconfia de si mesma. Uma teimosia: escrever, apesar de tudo” (p.84).

Esse tipo de relação inespecífica entre as partes do livro ocorre uma outra vez no caso em que a escritora relata uma simpatia praticada, no sentido de mantida viva, por seu pai. Na primeira parte, a simpatia é descrita em detalhes, com orientações específicas para quem, por acaso, resolva se arriscar. Por meio dessa descrição, conhecemos os elementos necessários e o modo como eles devem ser trabalhados para que se alcance a benção desejada. A simpatia narrada é uma espécie de ritual que mescla saberes religiosos, populares e um bocado de trabalho da imaginação.

Na verdade, a imaginação parece ser a ação mais presente na descrição de Rosa que, além de seguir os passos ritualísticos, opera comentários que orientam a leitora, supostamente, praticante: “você pega a metade de baixo da cebola, pede pro menino olhar pra longe, pro outro lado, ele de costas, o pé virado pra você, você vai esfregando aquela metade da cebola e vai rezando. o que você vai rezar, não dá pra saber, é deus e a cebola que calculam pra você na hora” (ROSA, 2021, p.48). A reza de



dentro da simpatia revela uma possibilidade de abertura, uma invocação da relação que se estabelece no momento de execução entre a praticante, Deus e a cebola. O ritual é meticulosamente descrito e pensamos que a escritora tem total domínio da prática passada adiante, mas não.

Em mais uma passagem das “Cenas Extras”, descobrimos, segundo seu pai, que Rosa conta de maneira equivocada a simpatia. Apesar disso, o texto da primeira parte não é revisto e podemos entrar em contato com duas versões da ritualística de uma fé popular praticada. O “erro” de Rosa não descredibiliza seu primeiro texto. Ele expande seu caráter literário, imaginativo e político quando em associação direta com o exercício que faz da memória uma força de rearticulação temporal. O recuo ao passado, então, promove conversas no presente, multiplicando temporalidades e produzindo revisões. Re-visões, ou seja, pensando o sentido daquilo que é visto de novo (mais uma vez), mas sem, necessariamente, ser corrigido:

Não pude estar com meu pai no dia dos pais em 2020, então escrevi sua simpatia mais famosa, essa da cebola que seca cravos no pé. Dias depois, li para ele o que tinha escrito. Ele ficou atento do outro lado da câmera. No final, perguntei se ele tinha gostado. Antes de responder, soltou um chiado e disse que era uma pena, que estava errada a simpatia. Para que o cravo suma, a cebola precisa ser plantada bem longe do menino, numa terra em que o menino nunca vá caminhar, nunca passar por cima da cebola, nunca andar onde se enterra sua raiz, nunca estar onde esteve a cebola, deus e meu pai. (ROSA, 2021, p.81).

Na escrita de Rosa, a multiplicação dessas temporalidades é o que nos permite imaginar outras imaginações. Ou seja, ampliar os enquadramentos e buscar outras possibilidades de produção poética para as vivências e sentimentos acumulados. Se, nas palavras da autora, “o chapéu da memória é uma boina de aba curta” (ROSA, 2021, p.36), significa que ele não cobre por completo o nosso rosto, deixando que os raios de sol ainda iluminem outros caminhos. Essa luz que escapa da proteção, que perturba e ao mesmo tempo convoca, é também um dos motores da escrita de

Rosa quando engajada no exercício de olhar de novo para as situações passadas. Mais uma vez, esse tipo de re-visão não implica em retorno ou reconciliação. O que se propõe em escrita é, justamente, o alargamento dos planos dados como certos, a (re)elaboração de determinadas situações para, como sinalizado no começo desse texto, a fundação de um outro território.

Por meio da literatura, assim como na re-visão da simpatia de seu pai, a autora persegue a ideia de “nunca andar onde se enterra sua raiz” (ROSA, 2021, p.81) para, no encadeamento de novas imaginações de escrita, produzir outras inscrições. Apesar da cidade “ser a mesma”, do pai continuar vivo e do acesso as lembranças, nada se revela igual. Cada narrativa, cada poema, dura enquanto durar a força do seu chamado e a forma como o percebemos. Assim como nos ensina o segundo poema do livro, a produção de outras inscrições é tarefa imaginativa, de manejo da linguagem, mas também manual. A revisão por multiplicação das temporalidades requer um corpo todo engajado no encontro com o embaralho dos fios da memória. Em escrita, logo em existência, “desguedelhar ou carpear em linguagem regional, desenfrear, desfazer os nós – operação feita à mão” (ROSA, 2021, p.19): desfazer para reinscrever.

Considerações finais

Apesar da estrutura fílmica do livro sugerir uma espécie de linha narrativa para a leitura, as histórias de curta duração são independentes. Mesmo quando, nas “Cenas Extras”, se comenta o que já foi dito, o comentário não se apresenta, necessariamente, preso a noção anterior. Não se trata de acúmulo, mas de uma re-visão por expansão. Assim como a recepção é livre para jogar com o livro e criar o roteiro de leitura para o filme que deseja ler e imaginar, a autora não se seduz por definições ou narrativas fixadas.



No Cine Studio de Estela Rosa, mais importante do que contar histórias é destacar o vínculo significativo que elas constroem ao juntarem numa mesma narrativa sentimentos opostos como os de identificação e recusa. Mais importante do que os momentos de início e fim das jornadas são os seus percursos. As marcações feitas numa trajetória entre espaço e sujeito, cidade e escritora, mas sem deixar que essas mesmas marcas sejam limitadoras de uma subjetividade como refém do mito da origem. Ao contrário disso, Rosa revisa a cidade na medida em que a observa a partir daquilo que lhe é extrínseco. Seu percurso é marcado por momentos de localização do vínculo, mas sem perder de vista a urgência do desenraizamento. Seu projeto inespecífico revela práticas de não pertencimento que agitam o impróprio das relações contornadas no livro.

Nesse movimento, Rosa cria (des)caminhos ao combinar suas memórias de maneira nômade, colocando a cidade, seu pai e sua própria experiência como escritora em estado constante de negociação. Sua escrita injeta força no espaço e no tempo, possibilitando a criação de um trajeto movente para si e para a obra que apresenta. Seu livro não é um objeto terminal, uma sentença que congela o espaço da cidade e as personagens que aborda. Interessada por outras direções, o livro de Rosa é uma possibilidade, uma mirada singular, mas que não se apoia em nenhuma especificidade, para as infinitas opções de composição das forças que nos atravessam. Como numa sala de edição, o livro que temos em mãos é só mais um plano de montagem, a criação de um percurso na eterna trama de multiplicação das paisagens.

Referências

BARBA, Eugenio. *Queimar a Casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROSA, Estela. *Cine Studio 33*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

Silenciamentos, invisibilidades e subversões de gênero em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha

Silencing, invisibilities and gender subversions in *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, by Martha Batalha

Jessé Carvalho Lebkuchen¹
Jian Marcel Zimmermann²

RESUMO: Este trabalho analisa diferentes experiências de gênero no romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha. Nota-se que a realidade vivida pela protagonista não é a mesma das personagens que ocupam papéis antagônicos ou secundários, existindo vários níveis de invisibilidade de gênero. Nesse sentido, o que pode ser considerado como uma forma de subversão, para Eurídice Gusmão, é uma ação cotidiana de outras mulheres da narrativa, que sofrem outros tipos de silenciamentos, necessitando também novas formas de resistência.

ABSTRACT: This work analyzes different gender experiences in the book *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, by Martha Batalha. In this essay, we showed that the reality experienced by the protagonist is different from the characters who occupy antagonistic or secondary roles, with several levels of gender invisibility. In this sense, what can be considered a form of subversion for Eurídice Gusmão is a daily action of other women in the narrative, who suffer other types of silencing, requiring new forms of resistance.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero; Interseccionalidade; Literatura brasileira contemporânea.

KEYWORDS: Gender; Intersectionality; Contemporary Brazilian literature.

1 Graduado em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal de Pelotas. Especialista em Linguagens Verbais e Visuais e suas Tecnologias no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Tradução. Atualmente cursa Doutorado em Letras, na área de Teoria da Literatura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

2 Graduado em Letras - Português e Literaturas da Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Letras, na área de História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande. Doutor em Letras, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizou Pós-Doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é professor de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense.

Espaços de gênero na literatura brasileira contemporânea

Neste artigo, temos como objetivo discutir as diferentes formas de silenciamentos e invisibilidades de gênero, bem como suas subversões, em algumas personagens do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, buscando problematizar como as violências de gênero atingem a diferentes mulheres de um mesmo núcleo, em espaços contextuais distintos, de performatividade, classe e raça. Na primeira seção, discutimos alguns marcos teóricos voltados ao gênero, embasando-se em Judith Butler e bell hooks, e aos estudos da literatura brasileira contemporânea, como os de Regina Dalcastagnè e Jaime Ginzburg. Nas demais, analisamos algumas das personagens mulheres da obra. Na primeira etapa da análise, o foco será direcionado à protagonista Eurídice. Após, às outras mulheres que não predominam a história, mas que contribuem para o seu desenvolvimento e, por conseguinte, são complexas, recebendo, em partes da obra, o foco narrativo, como Guida e Maria das Dores.

Pensamos o conceito de gênero da perspectiva de Butler (2019), não como algo definido, mas como um processo contínuo de discursos que generificam e sexualizam corpos, desde (ou até mesmo antes do) seu nascimento, condicionantes de como o sujeito deve atuar. Percebemos *sexo* e *gênero* como construtos socioculturais que servem como barreiras ou limites, condicionam as experiências, definem as possibilidades identitárias a partir de uma visão hegemônica. Ainda segundo a filósofa, é um problema determinar o sujeito do feminismo, o “ser” mulher, pois isso implica várias intersecções. O existir como mulher cisgênero branca de classe média-alta não é o mesmo que o “ser” de uma outra mulher em condições sociais distintas, seja por sua raça, origem, classe social, sexualidade etc. Os problemas de gênero não se encerram por si só, todavia, devem ser tomados em conta em diferentes circunstâncias histórico, políticas e sociais.

Considerarmos a inexistência de um sujeito mulher, pela pluralidade de mulheres e identificações e desidentificações de gênero, permite-nos inferir que somente um feminismo não contempla todas as existências, pensando apenas em uma teoria, a dominante. Seguimos o raciocínio de hooks (2015, p. 201), que aponta uma crítica de que essa perspectiva única é passível de um “individualismo liberal”, ou seja, como se bastassem algumas conquistas, direcionadas a um grupo de mulheres específicas, para alcançar o objetivo de igualdade de gênero, esquecendo ou desconsiderando que existem diferentes sujeitos de gênero. Mesmo quando se luta por direitos individuais e coletivos, há a necessidade de um olhar amplo, que escute e contemple as reivindicações de outros sujeitos, que possuem vivências distintas. Nisso a importância de buscar evitar o sufoco das dissidências, não impondo a sua experiência pessoal e a sua capacidade de juízo como determinantes de quais demandas devem ser ouvidas ou não. “Resistimos à dominação hegemônica do pensamento feminista insistindo que ele é uma teoria em formação, em que devemos necessariamente criticar, questionar, reexaminar e explorar novas possibilidades” (HOOKS, 2015, p. 202).

É nesse viés que entram as teorias feministas decoloniais, que pensam em várias problemáticas que são emergentes em sociedades e culturas como as latino-americanas e buscam relacionar gênero a partir de outras intersecções, como raça, classe, feminilidades (e mesmo masculinidades) etc., como bem aborda Gomes (2018):

É por isso que usar o gênero como categoria de análise em um trabalho brasileiro e latino-americano precisa se transformar em usar o gênero como categoria de análise decolonial: mais do que falar de interseccionalidade de raça, classe e gênero, de analisar como essas categorias de opressão funcionam criando experiências diferentes, trata-se de analisar como essas categorias juntas, trabalhando em redes, são ao mesmo tempo causa e efeito d(n)a criação dos conceitos umas das outras. Isso significa dizer que a forma como compreendemos o gênero depende de como compreendemos a raça e a classe, e o contrário igualmente. (GOMES, 2018, p. 71).

Com essas problemáticas em mente, podemos pensar como o gênero é abordado em obras literárias nacionais da contemporaneidade. Em seu estudo quantitativo, Dalcastagnè (2012) traça um panorama de como a literatura brasileira das últimas décadas tem um mesmo perfil, tanto em questões de autoria quanto em suas personagens. A maioria dos livros são escritos por homens, geralmente brancos e provenientes das classes médias. Nas personagens construídas com características distintas deste perfil, os estereótipos são frequentes e predominantes. Neste texto, entretanto, usaremos o artigo “Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades” (2021), que amplia e atualiza os dados da pesquisa, considerando 689 romances publicados nas principais editoras do país entre os anos de 1965 e 1979 e entre 1990 e 2014. Algumas questões sobre a autoria de mulheres na literatura são interessantes e, ao mesmo tempo, causam certo desconforto, porque mesmo hoje, alguns anos passados e com essa discussão muito em alta, ainda podem ser percebidos:

A produção literária das mulheres ainda é rotulada como literatura feminina, que se contrapõe à literatura *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo masculino para singularizar a produção dos homens. Assim, é muito frequente que cada escritora seja vista como representante de uma certa dicção feminina típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria. Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriados às mulheres, enquanto outros ficam praticamente como áreas interditadas. (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 120).

Ademais dos problemas relacionados à publicação de mulheres em grandes editoras, considerando que, nos dados analisados por Dalcastagnè (2021), entre os anos 1990 e 2014, em comparação aos homens, a produção sempre foi inferior a um terço, podemos considerar outras complicações, ao pensar que o número de personagens mulheres com protagonismo também é semelhante. Além de enfrentar barreiras na divulgação de suas escritas, as mulheres são condicionadas a redigir de

certas maneiras, como em uma espécie de “literatura feminina”, sofrendo assim, ao mesmo tempo, um apagamento e uma violência, que diminuem e silenciam suas narrativas.

No romance de Martha Batalha, temos um contraponto a esse silenciamento, já que acessamos uma literatura realizada por uma mulher, em sua respectiva posição social, com uma narrativa de vivências de personagens mulheres, trazendo uma variedade entre elas, mesmo que enfoque em apenas uma (ou duas, entendendo Guida também como uma protagonista), que se posiciona em um espaço de privilégio, na perspectiva de outros aspectos sociais que transpassam o gênero. Portanto, as complexidades não se encerram somente nas questões de autoria, mas também se inserem nas personagens mulheres da literatura brasileira contemporânea:

Ao mesmo tempo em que se vão fazendo escritoras, as mulheres continuam sendo, também, objetos da representação literária, tanto de autores homens quanto de outras mulheres. Essas representações apontam diferentes modos de encarar a situação da mulher na sociedade, incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito. Na medida em que, nas últimas décadas, transformou-se aceleradamente a posição feminina nos diversos espaços do mundo social, a narrativa contemporânea é um campo especialmente fértil para se analisar o problema da representação (como um todo) das mulheres no Brasil de hoje. Mas, quando falamos em mulher, é preciso lembrar que a condição feminina é, sempre, plural. (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 120).

Aqui entram algumas questões levantadas anteriormente quando discutimos Butler, pois o ser mulher não é o mesmo para todas as personagens do romance. Veremos que isso ocorre, de formas gradativas, mesmo no foco narrativo. Enquanto temos como protagonista uma mulher branca de classe média, com uma família e condição estável, pelo menos aparentemente, as mulheres que recebem outros pequenos enfoques em partes do livro (exceto Guida, que recebe um protagonismo/antagonismo), em uma espécie de intervalos narrativos, em alguns casos até como

se fosse uma perda de tempo narrar suas histórias, possuem outras características que trazem outras complexidades, seja criar um ou mais filhos sozinha, viver uma vida infeliz por sua aparência (algo exigido ainda mais das mulheres), entre outras condições, que geralmente envolvem a necessidade de trabalhar para sua própria sobrevivência e de suas famílias. O mesmo trabalho que, para Eurídice Gusmão, é um sonho ou uma forma de visibilidade, para as outras mulheres já é uma realidade que não diminui suas invisibilidades sociais. Não é em vão que o livro se intitula com o nome da personagem e não “A vida invisível”, como em sua adaptação cinematográfica lançada em 2019, “A vida invisível de Guida Gusmão” ou “A vida invisível de Maria das Dores”.

Cabe ainda ressaltar na pesquisa de Dalcastagnè (2021) a ocupação das personagens mulheres nos romances contemporâneos brasileiros. Novamente, próximo a um terço (22%) é composto de donas de casa, predominantemente brancas, traço aparente na construção da protagonista Eurídice. Profissionais do sexo e empregadas domésticas aparecem com uma porcentagem similar (5,2% e 5%, respectivamente). Importante problematizar esses números, considerando a obra de análise, que possui várias personagens enquadradas em profissões visadas de forma pejorativa socialmente. Entretanto, podemos intuir que muitas dessas personagens nem são citadas em outras narrativas, por não serem consideradas relevantes, embora isso não signifique que elas não sejam existentes nos espaços ficcionais. A ausência também é um objeto a ser pensado, visto as profissões dadas aos homens serem múltiplas e geralmente marcadas, no mesmo estudo. No romance, temos acesso à profissão de praticamente todas as personagens masculinas, incluindo detalhes, como em qual banco o marido de Eurídice trabalha e quais funções desempenha. As histórias dos homens, mesmo quando não se trata exatamente das suas, circundam esses elementos, pois eles não são vistos somente como pertencentes ou partes de alguém.

Essas lacunas são ainda mais consideráveis quando nos deparamos com os dados raciais indicados por Dalcastagnè (2021), percebendo números abaixo de 10% de personagens negras, enquanto as marcadas como brancas estão em aproximadamente 80%. Interessa-nos mencionar que mesmo quando são existentes, como no caso da obra analisada, podemos mirar traços de preconceito e desvalia ou, em um outro extremo, como uma superdotação, que transforma e mesmo branqueia certas personagens. Assim, são reforçados os estereótipos e definidores sociais. É importante lembrar que a literatura nunca é neutra, obtendo a possibilidade de reafirmar discursos e posicionamentos que embasam a desigualdade social ou de lutar contra a maré, trazer novas possibilidades para o real através da ficção, de encontro ao que nos relata Ginzburg (2012), ao tratar sobre o narrador brasileiro contemporâneo:

No contexto de difusão de teorias pós-coloniais, parte da produção literária rompe com formas etnocêntricas, e estabelece a ética como horizonte de interação entre o sujeito e o outro. Nesse sentido, são priorizadas situações narrativas que privilegiam grupos historicamente reprimidos e silenciados. A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diversos pontos de vista possíveis (GINZBURG, 2012, p. 205).

Dessa forma, é possível perceber pequenos avanços, principalmente na última década, provavelmente pelas necessidades e reivindicações identitárias que se tornaram sintomas de urgência, como o tratar de gênero nessa narrativa de ficção histórica, muito pelo aumento do uso engajado das redes sociais, de indivíduos e coletivos que buscam por esse tipo de literatura questionadora de padrões, que impulsionaram uma espécie de *boom* no mercado editorial brasileiro, que cada vez mais se preocupa em apontar outros espaços possíveis na contemporaneidade.

A vida invisível de Eurídice Gusmão

É nesse espaço de contestação de territórios que a obra de Martha Batalha adentra. Em sua resenha sobre o romance, Bernd (2019, p. 254) aponta que *A vida invisível de Eurídice Gusmão* faz parte de “uma escritura feminina ‘desconcertante’, manifestando uma urgência de escrever para denunciar a invisibilidade e a inaudibilidade de toda uma geração de mulheres que a precedeu e que não teve voz nem vez na cena pública brasileira”. O romance revela, portanto, uma condição de resistência, de visão crítica, tanto internamente, no contexto temporal da narrativa, quanto em um momento externo atual, que é assinalada pela autora, no prólogo, mostrando que essas mulheres ainda estão aqui, que essas violências ainda são reproduzidas e, de certa maneira, continuadas.

Nesse romance temos a história centrada em Eurídice Gusmão, uma mulher nascida nas primeiras décadas do século XX que, assim como a sua irmã, Guida Gusmão, foi criada em uma família de origem portuguesa, de uma maneira conservadora, com a educação direcionada somente para serem boas esposas, mães e donas de casa. Nesse viés, observamos um antagonismo: enquanto Eurídice se torna o bom exemplo, com um casamento estável e em ascensão social-financeira, Guida é a escória familiar, por ter de criar um filho sozinha, após ser abandonada pelo seu companheiro. Nessa situação, as duas se distanciam e perdem qualquer possibilidade de contato por anos.

Apesar de esse ser o drama principal do romance, não é o objeto central da nossa análise, mas como essas mulheres vivenciam o gênero, em um mesmo período, de formas distintas. Outras mulheres também têm suas histórias contadas nessa narrativa, em papéis secundários, mas relevantes, entre elas Zélia, a vizinha fofoqueira, Filomena, a ex-prostituta que cuida de crianças e auxilia Guida, as empregadas e as

auxiliares de Eurídice em suas tentativas de manter uma profissão, um afazer que não fosse o doméstico. Nesta seção, focaremos em Eurídice.

A personagem principal é uma criação idealizada de uma mulher padrão no período datado. Casou-se logo em sua juventude com Antenor, um homem trabalhador e bem-sucedido financeiramente, em seu emprego estável no Banco do Brasil. Já no início do casamento, especificamente nove meses e dois dias após as bodas, ela cumpre o papel indicado às mulheres desse período e tem filhos, Cecília, e posteriormente e em um curto distanciamento temporal, Afonso. Temos aqui, portanto, uma família digna de comercial de televisão, todos em suas respectivas funções sociais. Porém, antes de chegarmos a esse ponto da narrativa, os problemas de Eurídice iniciam-se logo nas comemorações do matrimônio, quando Antenor desconfia de sua integridade, pensando em um posicionamento machista do sujeito.

Foi uma cerimônia simples, seguida por uma festa simples, e por uma lua de mel complicada. O lençol não ficou sujo, e Antenor se indignou. “Por onde raios você andou?” “Eu não andei por canto algum.” “Ah, andou, mulher.” “Não, não andei.” “Não me venha com desculpas, você sabe muito bem o que deveríamos ter visto aqui.” “Sim, eu sei, minha irmã me explicou.” “Vagabunda. Eu me casei com uma vagabunda.” Não fale assim, Antenor.” “Pois falo e repito. Vagabunda, vagabunda, vagabunda.” Sozinha na cama, corpo escondido sob o cobertor, Eurídice chorava baixinho pelos *vagabundas* que ouviu, pelos *vagabundas* que a rua inteira ouviu. E porque tinha doído, primeiro entre as pernas e depois no coração. Nas semanas seguintes a coisa acalmou, e Antenor achou que não precisava devolver a mulher. Ela sabia desaparecer com os pedaços de cebola, lavava e passava muito bem, falava pouco e tinha um traseiro bonito. Além do mais, o incidente da noite de núpcias serviu para deixá-lo mais alto, fazendo com que precisasse baixar a cabeça ao se dirigir à esposa. Lá de baixo Eurídice aceitava. Ela sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras “Do lar” (BATALHA, 2016, (p. 10-11).

Podemos perceber, nesse trecho, a necessidade de a mulher ser “pura”, “virgem” e “dedicada” a um homem só, condição não exigida em situação inversa. O simples

não sangrar após a primeira relação sexual é visto como um fator que possibilitaria uma “devolução” da mulher, como se ela estivesse corrompida ou defeituosa, um objeto que não seguiu as instruções para um bom funcionamento. Ao mesmo tempo, o saber desempenhar atividades correspondentes aos serviços caseiros a transforma novamente em uma mulher digna ou, pelo menos, diminui a sua sentença moral. Ademais, Antenor segue a vida propondo-se ser um bom marido, que “não exigia demais” (BATALHA, 2016, p. 33), informação irônica que aparece após o narrador trazer-nos inúmeras informações e detalhes das reivindicações necessárias para ele manter o bom humor e a tranquilidade no lar. Desta forma, “fica evidente que a permanência era uma obsessão de Antenor, que enxergava o casamento, não como uma relação, mas como um pacto colonialista: tudo e todos deveriam seguir uma rotina determinada por ele” (TORRES, 2020, p. 56).

Demonstra-se, portanto, a submissão imposta à Eurídice, que incorpora sentimentos de desvalia, tanto pelas situações vividas quanto por sua condição de dona de casa. De acordo com Freire (2020, p. 131), a personagem atuava como tantas outras mulheres que eram brilhantes, mas silenciadas, e que “viam o casamento como sua condição inata e estavam condicionadas, mesmo à própria revelia, a saber seu lugar na sociedade, ou seja, tornar-se uma boa mãe e esposa, ainda que em detrimento da sua felicidade e da sua realização pessoal”. Porém, Eurídice não conseguia lidar com essa situação da mesma forma em todos os momentos, pois tinha um conflito entre a sua identidade com a “Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice” (BATALHA, 2016, p. 55). Diferentemente de Antenor, que estava tranquilo em sua posição no ambiente familiar, a condição dada à personagem não era confortável, “como se estivesse sempre sufocada, buscando, aflita, pelo oxigênio que não encontrava entre as paredes da sua casa” (TORRES, 2020, p. 56).

Com o passar do tempo, ultrapassando os limites dados a uma dona de casa, Eurídice busca por formas de exercer atividades em que atingia níveis altos de exce-

lência como uma profissão, o que causa problemas tanto no ambiente interno, com o seu marido, por conta de um posicionamento conservador e machista, quanto no externo, na visão dos vizinhos, que anunciam como se a família estivesse passando por problemas financeiros e que, por isso, Eurídice necessitava de um ofício. Uma de suas tentativas é através da culinária, área em que sonha se tornar uma das escritoras de livros de receitas que ela e outras donas de casa se inspiravam, pensando em ensinar suas próprias criações gastronômicas para outras pessoas, pois cozinhava muito bem. Com esse intuito, começa a tentar comidas novas, para a felicidade momentânea de Antenor, que ainda não sabe de seu projeto. Rapidamente, termina seu primeiro volume, porém, ao anunciar a novidade ao marido, em um jantar especial, não tem a reação esperada ou, melhor, desejada.

“Olha aqui, Antenor”, ela disse, aproximando o caderno do marido. “Anotei aqui todas as minhas receitas. Você acha que posso publicar?” Antenor encontrou ali uma desculpa para deixar o prato de lado. Deu um arrotto discreto e folheou o caderno de notas. Eurídice esperou imóvel, ouvindo o farfalhar das folhas. Até o marido gargalhar. “Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?” Aquela gargalhada entrou por um ouvido de Eurídice. E nunca mais saiu pelo outro. Ela baixou a cabeça, ocupou as mãos com os babados do avental e tentou se explicar. Disse que cozinhava há anos, e que os pratos pareciam bons. Mas Antenor não estava ali para conversa mole. Ele só dizia o que considerava importante. “Passe-me os palitos.” E Eurídice, que nunca tinha visto a vida além daquela casa e daquele bairro, ou da casa e do bairro dos pais, achou que o marido tinha razão. (BATALHA, 2016, p. 31).

Outro projeto desenvolvido é o da costura, com mais sucesso, mesmo que tenha sido realizado de formas mais subversivas, pois dessa vez Eurídice o esconde de Antenor, que só descobre após algum tempo. A personagem passa a criar roupas para si, primeiramente como *hobby*, até verificar que pode usar isso como uma profissão, não pelo dinheiro, pois cobrava somente o que precisava para cobrir os gastos materiais necessários e pagar as funcionárias que a auxiliavam. Desenvolve

o trabalho em um ambiente fora da visão de Antenor, mesmo sendo em sua casa, espaço a que voltava todos os dias do trabalho e encontrava do mesmo jeito que estava quando saía pelas manhãs. Entretanto, em um dia que ele estava em casa por uma enfermidade, desce para a sala e vê as mulheres vizinhas experimentando vestidos, como se estivessem em uma boutique e, mais uma vez, interrompe um projeto profissional de Eurídice, de uma forma ainda mais agressiva. Porém, segundo Torres (2020, p. 57), “[o] que ele não previu foi que [...] a contenção das paredes do lar não conseguiria abafar o imaginário fértil de Eurídice e a sua vontade de existir. Não era um animal a ser domado, era uma mulher, com direitos, aspirações e, mais que isso, inspirações”. Eurídice nunca desistiu de tentar ser visível, mesmo sem conseguir, pelo menos para o seu marido, que somente a enxergava como uma peça de sua casa, de sua família e não como um sujeito, com suas próprias singularidades e objetivos.

As invisibilidades das outras mulheres (que não são Eurídice Gusmão)

Guida, apesar de pertencer à mesma família de Eurídice, tem uma vida totalmente oposta à da irmã mais nova durante a vida adulta. Seus problemas iniciam ao demonstrar interesses românticos por Marcos e começar um relacionamento com ele, mesmo sendo descendente de uma casa nobre do Rio de Janeiro, já demarcando sua origem apenas pelo sobrenome. Porém, apesar de sua condição favorável em questões financeiras, o estudante de Medicina não possui muito êxito na profissão, por não ter nem mesmo realizado suas provas durante o curso, feitas por um colega seu, que é negro e de origem humilde. Com isso, acaba perdendo todos os pacientes, por disponibilizar o mesmo tratamento para todas as enfermidades, obviamente, sem grande sucesso. Para resolver seu problema, Marcos acaba voltando para o seu “berço de ouro”, abandonando quem conhecemos inicialmente como a irmã de Eurídice Gusmão.

Entretanto, para Guida, a situação não se tranquiliza tão facilmente, por estar grávida. Ao tentar voltar para a casa da família sozinha, sem o companheiro, com uma aparência que não ocultava a gravidez, recebe uma negativa de acolhimento do seu pai, que nem mesmo a reconhece como filha. Podemos pensar aqui o papel da mulher como mãe, em comparação à sua irmã, Eurídice, em que os filhos eram considerados uma bênção e uma continuidade na geração familiar, por ser enlaçada em matrimônio. Ao contrário de seu caso, cuja gravidez era vista pela família como um fardo, uma vergonha, algo que não deveria existir, como podemos notar nesse trecho: “Pai?” ... “Pai?” ... “Sou eu, pai. Sua filha Guida.” Seu Manuel não levantou a cabeça, e só deixou de cerrar os dentes para pôr fim à situação. “Só tenho uma filha. Ela se chama Eurídice.” (BATALHA, 2016, p. 106).

As problemáticas de maternidades e constituições familiares também aparecem em outras personagens mulheres da obra. Uma delas, que aparece de forma ocasional na narrativa, mas que está presente no espaço do romance recorrentemente, marcando mais uma ausência, é Maria das Dores, que trabalhava como empregada doméstica de Eurídice Gusmão, descrita em sua primeira aparição como uma aquisição, como um objeto, “uma das maravilhas daquela e de tantas outras épocas” (BATALHA, 2016, p. 37). No trecho abaixo, podemos perceber a relação hierárquica e as condições de trabalho problemáticas, demonstrando como o tratamento, mesmo entre pessoas do mesmo gênero, pode ser desigual, em polos opostos, a depender de outros fatores.

Maria das Dores, coitada, ganhou ainda mais dores. Para Eurídice sempre havia franzidos na cama já feita, risquinhos no piso encerado, pentelhos no box lavado. Ela não se importava de começar a trabalhar às sete da manhã e de ir embora depois das oito da noite, não se importava em fazer todos os dias a mesma refeição de arroz, feijão e músculo, não se importava em passar as blusas de linho e os ternos de casimira no quartinho dos fundos, que no verão atingia temperaturas de meios-dias equatoriais, desde que pudesse chegar em casa todos os dias para ver seus três amores. Maria das Dores era mãe de

três filhos que se criavam sozinhos, que se alimentavam dos pratos que ela guardava no forno e se vestiam das roupas que ela deixava na cômoda, e que agora já tinham idade para andar soltos na casa, não sendo mais necessário acorrentá-los no quarto para se manterem longe das facas e fogos da cozinha. (BATALHA, 2016, p. 37-38).

Portanto, mesmo um sujeito ou um grupo que sofre violências sociais pode ocupar, em outros momentos e contextos, papéis opressivos. Enquanto Eurídice é silenciada por Antenor, por seus discursos e atitudes machistas, ela tem uma relação repreensiva com Maria das Dores, que está em uma condição de inferioridade pela posição social e empregatícia em que atua, profissão que geralmente é direcionada a pessoas não-brancas na literatura, reflexo também encontrado em espaços da realidade brasileira, histórica e contemporânea, como observamos na pesquisa de Dalcastagnè (2021). Isso vai ao encontro do que hooks (2015) problematiza.

Ocupando essa posição, suportamos o fardo da opressão machista, racista e classista. Ao mesmo tempo, somos o grupo que não foi socializado para assumir o papel de explorador/opressor, no sentido de que não nos permitem ter qualquer “outro” não institucionalizado que possamos explorar ou oprimir. (As crianças não representam um outro institucionalizado, embora possam ser oprimidas pelos pais.) As mulheres brancas e os homens negros têm as duas condições. Podem agir como opressores ou ser oprimidos. Os homens negros podem ser vitimados pelo racismo, mas o sexismo lhes permite atuar como exploradores e opressores das mulheres. As mulheres brancas podem ser vitimizadas pelo sexismo, mas o racismo lhes permite atuar como exploradoras e opressoras de pessoas negras. Ambos os grupos têm liderado os movimentos de libertação que favorecem seus interesses e apoiam a contínua opressão de outros grupos. O sexismo masculino negro prejudicou a luta para erradicar o racismo, assim como o racismo feminino branco prejudica a luta feminista. Enquanto definirem a libertação como a obtenção de igualdade social com os homens brancos da classe dominante, esses dois grupos, ou qualquer outro, terão um grande interesse na exploração e opressão continuada de outros. (hooks, 2015, p. 207-208).



Enquanto para Eurídice a dedicação aos filhos é exclusiva e até mesmo chega a ser um enfado, por ser sua única possibilidade, para Maria das Dores a maternidade é apenas mais uma de suas funções diárias. Entretanto, para a empregada, chegar em casa e ver os filhos era o momento mais desejado do dia, mesmo com todo o trabalho que ainda teria em preparar o alimento, a vestimenta e as outras demandas da casa, para eles terem a possibilidade de se criar “sozinhos”, ressaltando as aspas, durante os turnos em que a mãe trabalhava, situação habitual, pois ela “chegava a tempo de servir o café dos patrões e ia embora depois do último prato do jantar lavado” (BATALHA, 2016, p. 37). O romance também traz uma espécie de silenciamento narrativo, por mostrar que a história dela, assim como a de outras mulheres que não tem o sobrenome Gusmão, não é tão importante de ser contada: “Mas esta não é a história de Maria das Dores. Maria das Dores inclusive só aparece por aqui de vez em quando, na hora de lavar uma louça ou fazer uma cama. Esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido” (BATALHA, 2016, p. 38).

Retomemos o início desta seção, quando abordamos sobre o colega de faculdade do então companheiro de Guida e progenitor de seu filho. Consideramos importante marcar essa questão, mesmo não sendo o recorte da análise, tratando-se de uma personagem masculina, por estarmos discutindo também sobre interseccionalidades. Ao longo da narrativa, o colega de Marcos que, diferentemente dele, não é nomeado como “doutor”, como médico, é embranquecido conforme vai mostrando suas qualidades intelectuais e profissionais. Se, nas primeiras aparições, ele é narrado como “meio mulato” e “meio pobre”, algo dado como características negativas, isso vai mudando ao demonstrar que era “muito capaz. Tão capaz que depois de se formar montou consultório e trabalhou nos melhores hospitais do Rio, deixando de ser ao longo da vida um meio mulato para se tornar um quase branco” (BATALHA, 2016, p. 99), indicando narrativamente que a branquitude carrega aspectos positivos em sociedades racistas, diferentemente da negritude. Isso parece-nos relevante pois as

mesmas características de “ascensão social” não são possibilitadas para as mulheres negras do romance, que seguem sempre como “a neguinha” (BATALHA, 2016, p. 52). Ou seja, as violências de gênero são somatizadas às de raça, dificultando ainda mais a visibilidade de sujeitos.

Poderíamos falar também sobre outras mulheres da narrativa, sobre prostituição e objetificação dos corpos, sobre a sororidade que provinha das classes mais rebaixadas da sociedade e mesmo sobre outros aportes como masculinidades, ainda voltados às discussões de gênero, pois as histórias que são visibilizadas, mesmo que brevemente, são muitas. Ademais, caberia abordar como Eurídice demonstra uma subversão em somente ser narrada com o sobrenome de família, mesmo que paterno, Gusmão, e não com o Campelo de seu marido. Provavelmente esse eco de diferentes personagens, com múltiplas camadas de profundidade, é o aspecto mais surpreendente em um romance com menos de duzentas páginas. O *tec tec tec* que conta a história da invisibilidade de um sujeito só acaba despertando diversas visibilidades e invisibilidades que passam muitas vezes despercebidas, assim como os sujeitos reais que não são nem apontados por grande parte da literatura brasileira.

A(s) história(s) da(s) invisibilidade(s)

Nesse ensaio, costurando estudos de gênero e literatura, pudemos perceber uma característica das narrativas da contemporaneidade brasileira apontada por Perrone-Moisés (2016):

A literatura de ficção, como certa corrente historiográfica contemporânea, se interessa pelas vidas de homens e mulheres comuns naqueles períodos conturbados, fixados pela historiografia tradicional em grandes relatos documentais. A particularidade da ficção, com relação à história da vida cotidiana, é a liberdade de inventar não apenas personagens, mas também seus pensamentos e sentimentos. As novas mídias estocam uma enorme quantidade de informação histórica, mas elas



são efêmeras: as pessoas as utilizam de modo rápido e fragmentado, e os próprios sistemas são logo superados por outros, tornando-se obsoletos. Os romances contemporâneos enfocados nos trágicos acontecimentos do século passado reativam, no leitor, uma memória que tende a esmorecer com o tempo e, a partir dela, suscitam uma reflexão que deve servir ao presente e ao futuro". (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 261).

A vida invisível de Eurídice Gusmão revisita o passado histórico nacional ficcionalmente, trazendo personagens comuns, cotidianos, que buscam por uma visibilidade, mesmo com os entraves causados por serem mulheres, de diferentes contextos sociais. Vemos que, na verdade, a invisibilidade tem traços visíveis, como na intersecção racial, que é marcada socialmente como uma diferença, muitas vezes colocada em posição marginalizada. Ao mesmo tempo, pode ser mostrada de formas positivas, em uma perspectiva, no caso de Eurídice, que é vista pela sociedade com uma vida invejável, apesar de a personagem não se sentir assim.

Portanto, os silenciamentos e subversões de gênero não são os mesmos. Percebemos que a invisibilidade de Eurídice é causada por conseguir ser apenas uma dona de casa, mesmo com os inúmeros talentos que desenvolve desde a infância. O sonho da protagonista nunca foi o de ser apenas uma esposa e mãe, mas de ser uma artista, cozinheira, costureira e, por fim, escritora. Na nota da autora, ao final do romance, temos algumas possibilidades interpretativas.

Não se sabe se os escritos de Eurídice receberão algum dia a devida atenção [...]. Mas não Antenor. Este não conseguirá olhar para nada que pertenceu a Eurídice, na consequência de ter os olhos de novo transbordando, e de dizer, "Eurídice era uma grande mulher, Eurídice era uma grande mulher". De qualquer forma, se alguém, algum dia, achar na principal gaveta do escritório a encadernação do papel-ofício contendo na primeira página o título *A história da invisibilidade*, e tiver a sabedoria de ler aquelas páginas, entenderá que é um livro importante demais para pertencer a apenas uma biblioteca. (BATALHA, 2016, p. 187-188, grifo da autora).

Podemos pensar, primeiro, que o romance é baseado no *A história da invisibilidade*, escrito pela própria Eurídice. Porém, o que traz à tona aqui é novamente a dificuldade que Antenor ou outros homens de sua geração, como o pai da protagonista, teriam de reconhecer e valorizar os talentos de sua esposa, de sua filha etc. Compreendemos, assim, que a história da invisibilidade de Eurídice Gusmão segue existindo, retomando o prólogo que foi citado na segunda seção.

Ao mesmo tempo, refletimos que nem todas as mulheres sofrem as violências de gênero da mesma forma, como dito anteriormente. Se, para Eurídice, o problema maior era não poder desenvolver um trabalho, um ofício, outras mulheres, como a sua própria irmã, que veio do mesmo ambiente que o seu, não experienciam o “ser” mulher da mesma forma. Isso nos mostra que há vários níveis de invisibilidade de gênero e o que seria uma subversão, para Eurídice, é uma ação cotidiana da maioria das mulheres, como Filomena, Dona Maricotinha e outras tantas. Ainda, é interessante salientar um trecho do livro, que descreve outra faceta:

E aqui o leitor se pergunta: será que todas as mulheres nesta história são tristes ou amargas? De jeito nenhum. Algumas conhecidas de Eurídice tiveram sorte. Isaltina gostava de bordar e tinha o privilégio de rir com dentes perfeitos, o que ela fazia com bastante constância, porque tinha um marido com quem gostava de conversar e que era capaz de pagar a conta do dentista. Margarida era viúva e muito feliz, porque Deus lhe tomou o marido mas deixou-lhe a pensão, e que alívio que não foi o contrário. Celina não se casou, mas teve uma boa herança. Também tinha um bom amigo, que via às quartas e sextas. (BATALHA, 2016, p. 47).

Dessa forma, as experiências de cada sujeito são únicas, com alguns enfrentamentos de gênero em comum, mas que seguirão existindo, de formas individuais e, principalmente, coletivas. Isso se comprova, no campo literário, ao considerar que os espaços da literatura brasileira contemporânea estão sendo cada vez mais questionados, ocupados e exigidos, e que as invisibilidades estão sendo narradas,



percebidas e visualizadas. Se no século XX, a vida de Eurídice é, de muitas maneiras, invisível, no século XXI, Martha Batalha tem a oportunidade de nos apresentar a vida dessa personagem, juntamente às outras mulheres que já não são mais somente invisíveis, pelo menos não para nós.

Referências

BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BERND, Zilá. O extremo contemporâneo na literatura brasileira. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 253-257, set. 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, R. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: Alterações e continuidades. *Letras de Hoje*, v. 56, n. 1, p. 109-143, jun. 2021.

FREIRE, Pollianna de Fátima Santos. *Afetos possíveis: a representação de diferentes tipos de arranjos familiares na literatura brasileira contemporânea*. 2020. 296 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2020.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*, Milano, v. 2, p. 199-221, 2012.

GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. *Civitas*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65-82, abr. 2018.

hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 16, p. 193-210, jan./abr. 2015.

PERRONE- MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TORRES, Maximiliano. “Não era dor / o que sentia / era abismo”: cartografias de um eu em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha. *Ártemis*, João Pessoa, v. 29, n. 1, p. 46-61, jan./jun. 2020.

Uma adaptação à brasileira: Uma análise comparativa entre *João e Maria*, dos irmãos Grimm, e a versão do programa Conta Pra Mim

An adaptation on Brazilian style: A comparative analyses between *Hansel and Gretel*, from the Grimm brothers, and the Conta Pra Mim program's version

Antonio Augusto Castro do Nascimento¹

RESUMO: Este artigo traça uma análise comparativa entre o conto de fadas *João e Maria*, escrito pelos irmãos Grimm, e a disponibilizada pelo programa Conta Pra Mim, do Ministério da Educação (MEC), cuja coleção de livros veio a público em 2020. A partir de teorias sobre o conto de fadas (Volobuef, 1993 e 2011; Coelho, 2003; Zipes, 2012) e sobre adaptações (Hutcheon, 2013), pretende-se tensionar as ausências e alterações feitas pela versão brasileira e refletir acerca da problemática que isso representa para a literatura infantil.

ABSTRACT: This article draws a comparative analysis between the fairytale *Hansel and Gretel*, written by the Grimm brothers, and the one from the Conta Pra Mim program, an initiative of the Ministry of Education, whose collection of books came to public in 2020. From theories about the fairytale (Volobuef, 1993 e 2011, Coelho, 2003; Zipes, 2012) and adaptations (Hutcheon, 2013), it is intended to stress the absences and alterations made by the Brazilian version and to reflect about the problem that this represents for children's literature.

PALAVRAS-CHAVE: Conto de fadas; Adaptação; Conta Pra Mim.

KEYWORDS: Fairytale; Adaptation; Conta Pra Mim.

1 Bacharelado em Letras. Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPGECLLP/USP).



Introdução

Quando pensamos em contos de fadas, são muitas as referências que nos assaltam: a princesa de bom coração, o príncipe destemido, a bruxa malvada, a fada madrinha. Não à toa, as histórias clássicas, que há centenas de anos vêm compondo o imaginário popular, têm inúmeras versões e adaptações, cada qual com suas particularidades e mudanças. Comparar as mudanças entre diferentes versões sempre dá algumas pistas sobre o tempo e o espaço em que nos localizamos. A fim de fazer isto, este artigo propõe uma análise comparativa entre duas versões de *João e Maria* — a original, publicada pelos irmãos Grimm em 1812 no livro *Kinder- und Hausmärchen* e a disponibilizada pelo programa Conta Pra Mim, do Ministério da Educação do governo de Jair Bolsonaro, em 2020.

Lançado no fim de 2019, o programa é parte integrante do Plano Nacional de Alfabetização do Ministério da Educação, e se ancora na ideia de “literacia familiar”, em que pais fomentam o gosto pelos livros nos filhos por meio de leituras conjuntas em voz alta, feitas em família. Para tanto, o governo disponibilizou, num primeiro momento, quarenta livros para download, sendo metade deles contos de fadas.

Desde seu início, o programa foi alvo de críticas por especialistas, que apontaram incongruências e desacertos tanto na teoria em que o programa se ancora, quanto nos materiais disponibilizados às famílias. Houve, inclusive, um manifesto assinado por mais de três mil educadores que se posicionaram contra o programa em um documento, em que vale destacar a crítica sobre as histórias:

Nos livros de literatura, a criança encontra aberturas diversas para compreender o mundo, que é grande e complexo. Esse programa do atual governo decide privilegiar narrativas que estabelecem verdades prontas e fechadas ao invés de proporcionar um repertório que

contemple os conflitos, os desejos, os medos, as alegrias e os sonhos humanos, com convites para caminhos plurais.²

Tendo isso em vista, a análise de qualquer um dos contos de fadas do programa se mostraria profícua, mas, para os fins deste artigo, buscamos em *João e Maria*, os dois irmãos abandonados na floresta à procura de um caminho para casa, os elementos para debater que visão de mundo que o MEC deixa transparecer por trás dessas histórias. Para isso, fazemos uso de teóricos sobre contos de fada, como Nelly Novaes Coelho (2003), Jack Zipes (2012) e Karin Volobuef (1993 e 2011), e, para refletir acerca da problemática que rodeia as adaptações, Linda Hutcheon (2013).

O conto de fadas: primeiras questões

Nelly Novaes Coelho, em *O conto de fadas: Símbolos, mitos, arquétipos*, começa o livro com uma pergunta: “Quem teria inventado essas estórias que os avós dos nossos avós já conheciam e contavam para as crianças, nas noites de serão familiar?” (COELHO, 2003, p.20). O pesquisador norte-americano Jack Zipes começa o livro *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre* com o que poderia ser uma quase resposta:

“A maior parte dos folcloristas e críticos literários tem concordado amplamente, de fato, que o conto de fadas emanou de tradições orais e que a história dos gêneros dos contos relacionados ao conto de fadas é complexa e não pode ser reduzida a explicações simples ou positivistas.” (ZIPES, 2012, p. XI, tradução minha).³

Fato é que os contos de fadas estão, há séculos, “na boca do povo”. Embora esta não seja a expressão mais acadêmica para fazermos uso, é difícil pensar em

2 Fonte: <https://www.publishnews.com.br/materias/2020/10/21/em-manifesto-educadores-questionam-programa-conta-para-mim>. Acesso em 25 jun. 22.

3 No original: “Most folklorists and literary critics have, in fact, largely agreed that the fairy tale emanated from oral traditions, and that the history of tale types related to the fairy tale is complex and cannot be reduced to simple or positivist explanations”.



uma maneira mais assertiva de se referir a uma literatura que nasceu no seio da sociedade e sobreviveu sendo contada de geração em geração familiar, ao pé da cama e nas rodas de conversa das ruas. E, embora a pergunta “Quem teria inventado?” permaneça um mistério, hoje podemos determinar os responsáveis pelo surgimento de versões escritas dos contos. No livro supracitado, Nelly Novaes Coelho comenta um pouco sobre a importância colossal dos franceses Charles Perrault (1628-1703) e Jean de La Fontaine (1621-1695); dos irmãos alemães Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) e do dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), todos responsáveis pelo registro de narrativas maravilhosas que circulavam em seus países, garantindo a sobrevivência dessas histórias por anos a fio.

Karin Volobuef é assertiva ao afirmar que o caráter oral do conto de fadas fez dele “um fruto e um bem da coletividade” (VOLOBUEF, 1993, p. 100) — algo que se comprova ao pensarmos que, mesmo séculos depois, o conto de fadas continua a ter grande circulação na sociedade, e é difícil imaginar alguém que não tenha pelo menos uma vaga ideia do que histórias como *Cinderela*, *A bela adormecida* e *Chapeuzinho Vermelho* tratam.

Zipes comenta que o conto de fadas se modificou ao longo dos anos, sendo hoje muito diferente do que era quando existia apenas no domínio oral. De acordo com o autor, quando o conto ainda não havia sido escrito, impresso e publicado, ele era um “um conto oral simples e imaginativo, contendo elementos mágicos e miraculosos, e relacionado ao sistema de crenças, valores, ritos e experiências das pessoas pagãs” (ZIPES, 2012, p. 21, tradução minha) ⁴, mas a passagem do tempo e a sua maior circulação ao redor de países fez, naturalmente, com que o conto de fadas também se alterasse. Interessante notar que, para Zipes, essa alteração se deu por meio da ação combinada de diferentes mediações: a oral, a escrita e outras mais tecnológicas e modernas, como o cinema e a fotografia — segundo ele, a evolução da

4 No original: “simple, imaginative oral tale containing magical and miraculous elements and was related to the belief systems, values, rites, and experiences of pagan people”.

tecnologia serviu ainda mais para a disseminação e popularidade do conto de fadas, que ganhou presença na internet e, assim, entrou em contato com pessoas que não têm necessariamente um interesse particular em literatura ou história.

Não é à toa que os contos de fadas mais populares (aqueles que ganharam suas primeiras versões com Perrault, Andersen ou os irmãos Grimm) têm, hoje, tantas versões diferentes, que continuam a ser produzidas. Essas histórias não ocupam apenas um lugar na memória das pessoas, mas são meios de articulação de seus desejos e visões de mundo. Assim, estudar determinadas versões de um conto muitas vezes promove uma visada de tais manifestações — e é o que acreditamos ocorrer nos contos disponibilizados pelo programa Conta Pra Mim.

O que se conta no Conta Pra Mim

Lançado em dezembro de 2019 pela Secretaria de Alfabetização do Ministério da Educação (MEC), o programa Conta Pra Mim veio a público em agosto de 2020. Ele é parte importante da Política Nacional de Alfabetização do governo de Jair Bolsonaro, cujo objetivo é

inserir o Brasil no rol de países que escolheram a ciência como fundamento na elaboração de suas políticas públicas de alfabetização, levando para a sala de aula os achados das ciências cognitivas e promovendo, em consonância com o pacto federativo, as práticas de alfabetização mais eficazes, a fim de criar melhores condições para o ensino e a aprendizagem das habilidades de leitura e de escrita em todo o país.⁵

O Conta Pra Mim é fundamentado sobre o conceito de “Literacia Familiar”, que consiste no envolvimento de pais e filhos nas práticas de leitura, que devem ser feitas preferencialmente em conjunto e em voz alta. No entendimento do Conta Pra Mim, a literacia familiar é essencial para o diálogo ente adultos e crianças sobre questões

5 Disponível em <http://alfabetizacao.mec.gov.br/politica-nacional-de-alfabetizacao-2/o-que-e>. Acesso em 15 abr. 2022.



que rodeiam a educação e a formação do indivíduo ainda na primeira infância. No site do programa, o conceito é explicado por meio de um vídeo e quatro frases (há também um Guia de Literacia Familiar de 72 páginas, disponibilizado ao fim da página), e, entre elas, vale destacar: “Não é preciso ter muito estudo, materiais caros nem morar em uma casa toda equipada e espaçosa para praticar a Literacia Familiar. Ela é acessível a todos! Bastam duas coisas: você e seu filho!”.⁶

Esta frase destaca um ponto importante do programa, que é a tentativa de aproximar a literatura das famílias brasileiras, frisando que o acesso à literacia familiar não depende de dinheiro ou classe social — mas também demonstra um aparente desconhecimento da realidade do país, como veremos a seguir. No site, também há orientações diretas sobre as “práticas de literacia familiar”, sendo elas: interação verbal; leitura dialogada; narração de histórias; contatos com a escrita; atividades diversas e narração.

É importante frisar que o conceito de literacia familiar não encontra consenso entre especialistas. Quando a coleção veio a público, alguns veículos de imprensa chamaram de pronto especialistas para comentarem sobre o programa, a coleção e as justificativas do governo sobre a aplicação da literacia. Dentre eles, o jornalista Rubens Valente escreveu um artigo chamado “Conta Outra” para a revista literária *Quatro Cinco Um*, e conversou com José Castilho Marques Neto, que atuou como secretário-executivo do Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL)⁷ em anos anteriores. Os livros da coleção contêm, em suas páginas finais, algumas orientações sobre como aplicar a literacia àquela história. Sobre isso, e o programa, Castilho comenta:

Essas platitudes valem para uma família de classe média alta, talvez dos EUA. [...] A maior parte dos “mandamentos” é fantasiosa, fora da

6 Disponível em: <http://alfabetizacao.mec.gov.br/contapramim>, no tópico “Literacia Familiar”. Acesso em 15 abr. 2022.

7 Inclusive, o PNLL teve o seu Conselho Consultivo extinto em 2019. Fonte: <https://www.publishnews.com.br/materias/2019/07/24/bolsonaro-extingue-conselho-consultivo-do-plano-nacional-do-livro-e-leitura>. Acesso em 15 abr. 2022.

realidade. Pode ser encarada como cinismo. É uma solicitação cínica, já que o próprio Estado não provê as devidas condições para que os pais possam de fato chegar em casa e encontrar as crianças que, durante o dia, já foram à escola em tempo integral. (CASTILHO, 2020, apud VALENTE, 2020) ⁸

Além de notar uma incompatibilidade entre o que programa apresenta para com a realidade brasileira, Castilho não deixa de comentar o fato de que o Ministério da Educação não abraçou a vasta e potente produção brasileira na literatura infantil, e produziu os quarenta livros do zero. ⁹ Os autores dos livros são Rosana Mont'Alverne, Ricardo Moreira Figueiredo Filho e Adriana Araújo. A maior parte das obras é assinada por Ricardo, até então desconhecido no universo da literatura infantil, que é doutor em ciência e cultura da história pela Universidade Federal de Minas Gerais,¹⁰ e a edição dos livros é creditada a Marismar Borém, dona da editora de livros infantis Cora, também mineira. As ilustrações ficaram a cargo de Vanessa Alexandre — como destacado por Valente na *Quatro Cinco Um*, na representação das personagens nas ilustrações:

Apenas quatro dos quarenta livros apresentam supostos afrodescendentes — para especialistas, na verdade são pessoas brancas apenas pintadas de marrom — como personagens principais. Não há protagonistas indígenas nem asiáticos. (VALENTE, 2020).

Outro fator que chama bastante a atenção e interessa particularmente a este trabalho é a edição e mudança na narrativa pela qual muitos contos passaram. Contos de fadas clássicos como *João e Maria*, *Os três porquinhos*, *Branca de Neve* e *Rapunzel*

8 Disponível em <https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/politicas-do-livro/conta-outra>. Acesso em 15 abr. 2022.

9 Desses quarenta, vinte são contos de fadas. Os títulos são *A luz azul*, *A princesa e a ervilha*, *A água da vida*, *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela*, *João e Maria*, *João e o pé de feijão*, *João Magrelo*, *O alfaiate valente*, *O flautista de Hamelin*, *O gato de botas*, *O jovem gigante*, *O patinho feio*, *O pobre e o rico*, *O pássaro encantado*, *O rei e a flauta*, *Os músicos de Bremen*, *Os três porquinhos* e *Rapunzel*.

10 Fonte: <https://www.escavador.com/sobre/6039057/ricardo-moreira-figueiredo-filho>. Acesso em 15 abr. 2022.



têm uma roupagem diferente da que conhecemos, e especialmente distante de suas versões originais — o artigo de Valente para a *Quatro Cinco Um* começa, inclusive, expondo tais pontos:

João e Maria não foram abandonados na floresta pela sua mãe, pelo contrário, foi ela quem ensinou o truque para eles não se perderem. Branca de Neve não beijou o príncipe. O flautista de Hamelin não hipnotizou criança nenhuma para se vingar, ele foi remunerado após expulsar os ratos e celebrou o feito com um jantar na vila. Rapunzel não engravidou do príncipe nem deu à luz duas crianças na floresta. (VALENTE, 2020)

Adaptações alteradas não são nem um pouco ingênuas, muito pelo contrário — as novas roupagens que uma história ganha, mesmo quando o esqueleto permanece o mesmo, dão muitos indícios sobre o que os autores querem passar ao leitor. Conforme nos diz Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*:

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. (HUTCHEON, 2013, p. 28)

Para refletir sobre os motivos que levaram a essas mudanças, trataremos de analisar mais detidamente a narrativa de *João e Maria* do Conta Pra Mim. Para isso, faremos também um breve panorama sobre a primeira versão do conto, dos irmãos Grimm.

Os irmãos Grimm

Em 1812, ou seja, ainda nas primeiras décadas do século XIX, Jacob e Wilhelm Grimm lançaram o primeiro volume do então intitulado *Kinder- und Hausmärchen* que reunia 86 narrativas maravilhosas colhidas da tradição oral pelos irmãos. Em 1815,

três anos depois, viria a público um segundo volume, esse com 70 narrativas. Esse trabalho teve suma importância para a história da literatura, como Karin Volobuef indica no texto “Os irmãos Grimm: entre a magia e a erudição”:

Os Irmãos Grimm entendiam que o manancial de contos e de manifestações folclóricas – preservadas por séculos na tradição oral popular – no século XIX já corria o risco de perder-se, de ser esquecido. Daí seu empenho a favor de um registro extensivo e fiel. Sabemos, no entanto, que eles não deixaram de retocar as narrativas que coletaram: não apenas as versões publicadas divergem das anotações inicialmente feitas à mão, como os contos continuaram sendo retocados de edição em edição. Mesmo assim, sua proposta foi de manter viva essa herança cultural, anotando diversas versões de um mesmo conto, guardando informações precisas sobre a coleta (como local, data e informante que relatou o conto) e acrescentando comentários e estudos. (VOLOBUEF, 2011, p. 13)

O esforço dos irmãos, Volobuef indica, também serviu como incentivo para movimentos semelhantes terem início em outros países, e produziu uma reunião de narrativas maravilhosas, que ao longo do século se transformaram, adaptaram e mudaram — afinal, são “um fruto e um bem da coletividade”, como comentamos no início. Por isso, o leitor contemporâneo, quando entra em contato com esses contos, depara com passagens que podem causar estranhamento e mal-estar. Isso porque, como Marcus Mazzari comenta no posfácio da atual edição brasileira do livro:

Tão logo tenha percorrido as primeiras páginas deste volume, o leitor se verá num reino que talvez possa causar-lhe certo estranhamento, pois estará muito distante das imagens e versões mais amenas comumente associadas aos contos dos irmãos Grimm. Violências e atrocidades irão ao seu encontro sob as configurações mais variadas: crianças em extrema aflição — *abandonadas, por exemplo, na floresta para morrerem de fome ou serem devoradas por feras* —; meninas ou jovens mulheres submetidas a toda sorte de injustiças e perseguições [...]. (MAZZARI, 2018, p. 609, destaque meu)



Nesse trecho, Mazzari já destaca a situação-chave do conto “João e Maria”, que analisaremos com mais atenção a seguir.

Hänsel und Greten de lá pra cá

“João e Maria” — Hänsel und Greten, no original — é o décimo quinto conto do primeiro volume das narrativas colhidas pelos Grimm. Na história, os irmãos vivem com a mãe ¹¹ e o pai, um lenhador, diante de uma gigantesca floresta. A família passa fome, e a mãe das crianças persuade o pai a levá-las para a floresta e abandoná-las, a fim de que sobre mais comidas para os dois: “Ouça, marido, amanhã bem cedinho dê um pão às duas crianças e leve-as para o meio da floresta, onde a mata for mais espessa. Faça uma fogueira e vá embora deixando-as ali, porque não podemos mais alimentá-las” (GRIMM, 2018, p. 57). As crianças ouvem o plano maligno, e se salvam da primeira vez, deixando pedras no caminho e conseguindo voltar para a casa, por ideia de João. Porém, a mãe quer realmente se livrar dos irmãos, e na segunda vez eles são levados para ainda mais longe — e não são bem-sucedidos sem voltar, ficando perdidos em meio às árvores. Até darem de cara com “uma casinha toda feita de pão, coberta com bolo e cujas janelas eram de açúcar bem branco” (p. 60).

Lá, João e Maria descobrem posteriormente, habitava uma bruxa malvada, que por quatro semanas engorda João a fim de comê-lo, e obriga Maria a cozinhar para ele. No dia em que eles seriam cozinhados, porém, Maria consegue dar um fim à bruxa:

Mas Deus inspirou Maria, que disse: “Eu não sei bem como fazer, me mostre primeiro, sente-se na tábua que eu a empurro”. E a velha sentou-se na tábua, e, por ser bem levinha, Maria a empurrou o mais longe que podia e em seguida fechou a porta rapidamente e colocou a trava de ferro. (p. 62).

11 Em muitas traduções, essa personagem é a madrasta e não a mãe.

As crianças se libertam, encontram muitas pedras preciosas e pérolas na casa, e conseguem retornar para seu antigo lar com elas. E assim termina o conto: “O pai ficou muito feliz em revê-las; não tivera nenhum dia de alegria desde que as crianças partiram, e agora era um homem rico. A mãe, porém, havia morrido.” (p. 62).

A leitura dessa versão original suscita, como Mazzari indicou, um estranhamento no leitor — duas crianças são abandonadas por ação ativa de seus pais, sendo a mãe deles quem fizera um plano tão vil. Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*, encontra diversas possibilidades de análise, sentimentos e emoções que a leitura pode despertar nas crianças, para citar alguns: a ansiedade infantil frente a situações adversas como a fome e a pobreza; o medo do abandono materno; as consequências de se lidar com os obstáculos da vida por meio da fuga; a bruxa que surge como figura materna acalentadora — “Oi, crianças, como vieram parar aqui? Entrem comigo que irão passar bem”, (p. 60) diz ela aos irmãos quando os flagra comendo sua casa —, para depois revelar a face vil; como são as mulheres as inimigas nessa história e como a cooperação dos irmãos entre si é essencial para se salvarem.

Este aspecto, aliás, é explorado por Dayse Oliveira Barbosa em sua dissertação de mestrado, *Grimm e Majidí: figurações da cumplicidade na infância em João e Maria e Filhos do paraíso*. Em seu trabalho, Barbosa analisa algumas versões de *João e Maria* — a dos irmãos Grimm, que apresentamos aqui, a da canção de Chico Buarque, a de Flávio de Souza, a de Tatiana Belinky, a de Ruth Rocha e a de Neil Gaiman — atendo-se à cumplicidade entre os irmãos para resolução da trama, e mais tarde comparando-as ao filme iraniano *Filhos do paraíso* (direção de Majid Majudí [1998]). Segundo a autora:

Faz-se notável que, apesar das distinções estruturais, essas obras têm por base a cumplicidade entre irmãos. No caso da letra da canção de Chico Buarque, quando locutor e interlocutor se distanciam, perde-se o sentido da vida, como é demonstrado nos últimos versos (“E agora eu era um louco a perguntar/ O que é que a vida vai fazer de mim?”).



No caso das narrativas, João e Maria complementam-se e as ações de ambos alcançam sentido graças à integração entre eles, a perfazer todo o enredo. (BARBOSA, 2019, p. 45)

É nítido como obras com estruturas e roupagens tão diferentes guardam um ponto em comum — um dos pontos-chave de *João e Maria*. Barbosa comenta também que escolheu apenas algumas das versões do conto, que é dotado de “variadas versões, tanto escritas — em cordel, por exemplo — quanto em outras mídias, como as produções hollywoodianas” (p. 44).

De fato, há um grande número de versões de *João e Maria*. Na literatura infantil brasileira, autores como Ruth Rocha, José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, Mauricio de Sousa, Rosinha e Flávio de Souza ¹² criaram seus próprios Joões e Marias. Isso sem mencionar as produções específicas de cada país e as multimídias, como o filme de ação *João e Maria: Caçadores de bruxas* (direção de Tommy Wirkola [2013]) e mais recentemente *Maria e João: o conto das bruxas* (direção de Osgood Perkins II [2020]), que traz uma roupagem de terror à história.

Há, é claro, diferenças fundamentais entre as obras, cada uma servindo a um propósito, se poético para uma canção, se mais próximo ao suspense e terror para conquista de uma maior audiência cinematográfica. O livro *João e Maria* da coleção Conta Pra Mim não é exceção: também vem com adaptações que o transformam em uma história quase nova, mais próxima do que o Ministério da Educação do governo de Jair Bolsonaro acredita ser adequado às crianças e para a realização de uma “literacia familiar” bem-sucedida. A seguir, nos deteremos na análise desta versão, para pensarmos em seguida nos porquês de as mudanças terem ocorrido.

12 *João e Maria*, de Ruth Rocha e ilustrado por Adilson Farias (Salamandra, 2010); *Joões e Marias*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta e ilustrado por Laurent Cardon (Companhia das Letrinhas, 2016); *Turma da Mônica — João e Maria*(Girassol, 2016); *João e Maria*, Rosinha (Callis, 2015) *João e Maria*, de Flávio de Souza e ilustrado por Gilles Eduar (FTD Educação, 2010).

João e Maria no Conta Pra Mim

A primeira página de *João e Maria*, do programa Conta Pra Mim, já chama a atenção de quem conhece pelo menos um pouco da história:

Era uma vez dois irmãos: João e Maria. Eles gostavam de passear pela floresta para colher flores. Antes de saírem, a mãe sempre trazia um punhado de pedrinhas brancas e dizia:

— Levem e espalhem pelo caminho. Depois, voltem recolhendo as pedrinhas. Assim, não haverá perigo de vocês se perderem. Vão com Deus! (MONT'ALVERNE, MEC, p. 3)

Nessa versão, há uma mãe boa, muito diferente da encontrada na narrativa dos Grimm e de tantas outras, o que é comum às adaptações. De acordo com Linda Hutcheon, histórias adaptadas podem, e muitas vezes vão, ter alterações:

As unidades separadas da história (ou da fábula) também podem ser transmidiadas — bem como resumidas em versões condensadas ou traduzidas para outros idiomas (HAMON, 1977, p. 264). Porém, elas podem perfeitamente mudar — radicalmente, em sua grande maioria — durante o processo de adaptação, e não apenas no ordenamento do enredo, embora esse seja o caso mais óbvio. O ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas. (HUTCHEON, 2013, p. 30)

Ou seja, mudanças são naturais às adaptações. Porém, vale a pena nos determos na mãe que o Conta Pra Mim apresenta: na história, ela não apenas deseja que os filhos fiquem bem, mas é quem lhes dá a ideia de utilizar pedras para encontrar o caminho de volta sempre que saem para passear na floresta e colher flores — assim, a narrativa elimina também a astúcia de João, que é quem tem a ideia em outras versões. As migalhas de pão que acabam condenando as crianças a ficarem perdidas na floresta também são oferecidas pela mãe, que as dá aos filhos em um dia que não havia pedrinhas, mas em momento algum ela o faz com más intenções. Depois



que os pássaros acabam com as chances de encontrarem o caminho de volta, João e Maria ficam às voltas até encontrarem uma “casa engraçada, toda feita de bolos, biscoitos e pão de ló. As telhas eram feitas de chocolate, e as flores do jardim, de caramelos, balas e docinhos” (MONT’ALVERNE, MEC, p. 7), que elas logo começam a devorar. Nisso, a bruxa surge, engaiola João e torna Maria sua empregada. A tensão se resolve com Maria prendendo a vilã no forno e voltando com o irmão para casa, com sacos cheios de moedas de ouro. Lá, encontram os pais e “O encontro virou uma festa, com muitos beijos e abraços” (p. 13). Vale dizer que a ilustração das personagens fez todos brancos, com cabelos pretos ou castanhos, e sem qualquer indício de diversidade.

Como Maria Tatar comenta na introdução do livro *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada* (Zahar, 2013):

Os contos de fadas, outrora narrados por camponeses ao pé da lareira para afugentar o tédio dos afazes domésticos, foram transplantados com grande sucesso para o quarto das crianças, onde florescem na forma de entretenimento e edificação. *Esses contos, que passam a constituir um poderoso legado cultural transmitido de geração em geração, fornecem mais que prazeres amenos, enlevos encantadores e deleites divertidos. Contêm muito de “doloroso e aterrorizante”, como notou o historiador da arte Kenneth Clark ao evocar seus encontros com as histórias dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen na infância.* Despertando a um só tempo *medo e alumbramento*, os contos de fadas atraíram ao longo de séculos tanto defensores entusiásticos, que celebram seus encantos vigorosos, quanto críticos severos, que deploram sua violência. (TATAR, 2013, s/p, destaque meu)¹³

A narrativa disponibilizada pelo Conta Pra Mim, por outro lado, procura eliminar qualquer face “dolorosa e aterrorizante” de suas linhas. Ali, a mãe/madrasta má e egoísta, que pensa em si mesma antes dos próprios filhos, e os tira de cena quando passa a ver neles uma ameaça ao próprio sustento, não existe. A história, assim, se transforma em uma narrativa muito mais singela, em que a bruxa má é a única face

13 Referência tirada de e-book.

do mal e de quem os irmãos conseguem muito rapidamente se livrar. Em entrevista ao site Blog da Letrinhas, a professora e escritora Katia Canton comenta que

Testemunhar lados obscuros nas histórias — com os limites éticos que temos em nossa cultura, é claro — faz pensar e ensina a lutar, a se posicionar, a crescer. Esse é um dos modos importantes do funcionamento das narrativas dos contos de fadas para crianças e adultos. Ensinar a lutar e a vencer nossos medos. Encarar as sombras para transcendê-las.¹⁴

Eliminar “as sombras” de um conto subestima a inteligência e capacidade emocional de uma criança que, dentro desse entendimento, seria incapaz de lidar com as emoções despertadas por uma história em que a figura materna é má. Além disso, ela passa um ideal de sociedade em que toda mãe é boa e dedicada e incapaz de qualquer ato vil, algo descolado da realidade e com o qual as crianças, querendo ou não, acabam entrando em contato.

Rubens Valente, para o artigo da revista *Quatro Cinco Um*, também entrevistou a pesquisadora Cristiane Tavares, que destaca um trecho presente no Guia de Literacia Familiar que o programa disponibiliza, e provê de forma bastante clara qual é a visão manifestada pelo MEC, a partir do Conta Pra Mim, acerca da literatura infantil:

as histórias infantis tendem a transmitir uma mensagem positiva, apresentando o valor das virtudes, dando conselhos ou ensinando regras de boa conduta. Essa habilidade permite entender que Chapeuzinho Vermelho não deveria conversar com estranhos; que Cachinhos Dourados não deveria entrar na casa dos outros sem ser convidada; e que Pedro não deveria mentir sobre o lobo. (MEC, 2020, p. 20)

A abordagem feita é simplista e genérica, e intui que toda obra literária para crianças deve, necessariamente, conter “valor das virtudes” e “regras de boa conduta”, ou seja, a literatura infantil deve ser, antes de tudo, moralizante e educativa. Esta visão

14 Fonte: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Quem-tem-medo-dos-contos-de-fada>. em 15 abr. 2022.



se mostra ainda mais retrógrada quando fazemos um breve panorama histórico da literatura infantil brasileira, que, principalmente a partir da década de 1970, rompeu com o que Edmir Perrotti chama de “discurso utilitário”:

Nascida sob o signo da edificação, do moralismo, da prescrição, essa literatura [infantil] esteve sempre mais próxima da Pedagogia, naquilo que esta possui de pragmático, que da Arte. Tal compromisso dificultou-lhe a assimilação dos processos renovadores presentes na arte brasileira a partir da década de 20. Seria necessário aguardar os anos 70, quando *um novo público urbano de extração média emerge enquanto grupo consumidor, capaz de sustentar um processo de renovação*, para que pudéssemos colocar em questão a concepção social da literatura para crianças e jovens. (PERROTTI, 1986, p. 13, destaque meu)

Vale destacar, ainda, o conceito de “indigenização”, que Linda Hutcheon traz ao comentar sobre as particularidades que determinada obra sofre ao ser transportada a um novo lugar:

No discurso político, a indigenização é utilizada dentro de um contexto nacional em referência à formação de um discurso de nação diferente do dominante; num contexto religioso, como no discurso relacionado à missão da igreja, o termo refere-se a uma igreja nativizada e um cristianismo recontextualizado. Mas a vantagem do uso antropológico mais amplo na reflexão sobre a adaptação é que ele implica atuação: *as pessoas escolhem o que querem transplantar para o seu próprio solo. Os adaptadores de histórias viajantes exercem poder sobre o que adaptam*. (HUTCHEON, 2013, p. 202, destaque meu)

Ora, se quem adapta as “histórias viajantes” — uma definição muito acertada para os contos de fada — em novos territórios é dotado de poder de escolha, é possível afirmar que a narrativa do Conta Pra Mim é um posicionamento do programa, e por consequência do Ministério da Educação e do governo federal, frente à literatura infantil, que aqui se mostra apenas como instrumento de um discurso moralizante e pedagógico para as crianças. Isto é claro, inclusive, pelos elementos paratextuais que acompanham as histórias, como a mensagem que consta ao lado da ficha de

créditos de todos os contos de fadas do programa: “Contos de fadas são uma ótima forma de estimular a imaginação da criança, ao apresentá-la a um universo em que a coragem, a solidariedade e o perdão são as grandes armas dos heróis”. É curioso que os únicos traços dos contos de fadas destacados sejam coragem, solidariedade e perdão, quando sabemos que nessas narrativas está presente uma infinidade de motivos e sentimentos, como a maldade, a raiva, a traição, a esperança, o abandono e a esperteza, para citar alguns.

O processo de indigenização, de acordo com Hutcheon, “pode dar origem a obras de um hibridismo estranho” (2013, p. 203) — neste caso, este hibridismo não se caracteriza por uma incorporação de elementos nacionais à história, mas muito mais pelas ausências do que é considerado, pelo programa, impróprio aos pequenos leitores, mas que na verdade é matéria de composição da vida humana, parte essencial do que nos constitui.

Considerações finais

Ana Maria Machado comenta na palestra, transformada em texto, “O trânsito da memória — Literatura e transição para a democracia no Brasil”, presente no livro *Contracorrente: Conversas sobre leitura e política*, que o cenário da literatura infantil pós-Monteiro Lobato e pré-ditadura era bastante árido:

Após a morte de Lobato, porém, tudo isso andou para trás e o terreno fértil foi ocupado por uma série de pseudoautores, mais voltados para a educação, às vezes até que bem-intencionados, mas em geral sem talento, derramando sobre as crianças uma enxurrada de livros moralizantes, conservadores e conformistas, salvo uma ou outra exceção. (MACHADO, 1999, p. 14)

Essa situação mudaria, como vimos, a partir dos anos 1970, e nas palavras de Perrotti: “Surgem assim propostas novas, utilizando recursos expressivos até então



específicos do domínio da literatura para adultos, o que altera a posição dos elementos envolvidos na e pela narrativa.” (PERROTTI, 1986, p. 12).

O *Conta Pra Mim*, no entanto, ao disponibilizar contos de fadas editados com o conteúdo suavizado, como ocorre em *João e Maria*, parece estar mais próximo desse cenário em que os livros para crianças eram “moralizantes, conservadores e conformistas”, ignorando o que há de mais potente nesses contos, que “são íntimos e pessoais, contando-nos sobre a busca de romance e riquezas, de poder e privilégio e, o mais importante, sobre um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança de casa” (TATAR, 2013). Importante que não esqueçamos o caminho para fora da floresta, como João e Maria tantas vezes nos ensinaram — um percurso onde a criatividade e o respeito à inteligência dos pequenos leitores andam sempre juntos.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Dayse Oliveira. *Grimm e Majidí: figurações da cumplicidade na infância em João e Maria e Filhos do paraíso*. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.8.2019.tde-27062019-133517. Acesso em 15 abr. 2022.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 16ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BLOG DA LETRINHAS. “Quem tem medo dos contos de fada?”. Acesso em 15 abr. 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Alfabetização. *Conta pra Mim: Guia de Literacia Familiar*. Brasília: MEC/Sealf, 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Alfabetização. “Conta pra mim”. <http://alfabetizacao.mec.gov.br/contapramim>. Acesso em 15 abr. 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Alfabetização. “O que é?”. Disponível em <http://alfabetizacao.mec.gov.br/politica-nacional-de-alfabetizacao-2/o-que-e>. Acesso em 15 abr. 2022.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

ESCAVADOR. Currículo de Ricardo Moreira Figueiredo Filho. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/6039057/ricardo-moreira-figueiredo-filho>. Acesso em 15 abr. 2022.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos, infantis e domésticos*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2018.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2ª edição. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: Conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos, infantis e domésticos*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 599-611.

MONT'ALVERNE, Rosana. *João e Maria*. Organizado por Ministério da Educação — MEC; coordenado por Secretaria de Alfabetização — Sealf.. Brasília, DF: MEC/Sealf, 2020.

PERROTTI, Edimir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

PUBLISHNEWS. "Bolsonaro extingue Conselho Consultivo do Plano Nacional do Livro e Leitura". Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2019/07/24/bolsonaro-extingue-conselho-consultivo-do-plano-nacional-do-livro-e-leitura>. Acesso em 15 abr. 2022.

PUBLISHNEWS. "Em manifesto, educadores questionam programa 'Conta pra Mim'". Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2020/10/21/em-manifesto-educadores-questionam-programa-conta-para-mim>. Acesso em 25 jun. 22.

TATAR, Maria (Edição, introdução e notas). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VALENTE, Rubens. Conta outra. In: *Quatro Cinco Um*. São Paulo: Quatro Cinco Um, 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/politicas-do-livro/conta-outra>. Acesso em 15 abr. 2022.

VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. In: *Revista de Letras*, Vol. 33 (1993), pp. 99-114. Araraquara: UNESP Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 1993.

VOLOBUEF, Karin. Os irmãos Grimm: entre a magia e a erudição. In: *Insólito, mitos, lendas e crenças — Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa*



ficcional/ II Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional — Conferências. GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina Silva (Orgs.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

ZIPES, Jack. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. New Jersey: Princeton University Press, 2012.

De peixe a humano: Metamorfoses e interações entre animais e humanos em duas narrativas da obra *Murūgawa*

From fish to human: Metamorphoses and interactions between animals and humans in two narratives from the book *Murūgawa*

Marina Almeida Simões do Nascimento¹

RESUMO: A partir de duas histórias breves, publicadas no livro *Murūgawa* (2007), de Yaguarê Yamã, analisamos como o pensamento indígena sobre o mundo se revela tanto no enredo quanto na forma de narrar essas histórias. Na obra, voltada ao público juvenil, as interações e metamorfoses mostram como os indígenas veem os animais: como seres espiritualizados e com subjetividade própria. Esta leitura apoia-se nos estudos literários e na antropologia, sobretudo na teoria do perspectivismo ameríndio.

ABSTRACT: Based on two short stories published in the book *Murūgawa* (2007), by Yaguarê Yamã, this paper will attempt to analyze how the indigenous worldview reveals itself both in the plot and in the way these stories are told. In these works, targeted at a younger audience, the interactions and metamorphoses show us how the indigenous peoples perceive animals: as spiritual beings with their own subjectivity. This study bases itself on the contributions of literary studies and anthropology, especially in the theory of Amerindian perspectivism.

PALAVRAS-CHAVE: Mitos indígenas; Literatura juvenil; Yaguarê Yamã.

KEYWORDS: Indigenous myths; Youth literature, Yaguarê Yamã.

1 Mestranda. Graduada em Letras.



A leitura de histórias tradicionais indígenas pode nos apresentar a universos e visões de mundo muito diferentes dos da cultura ocidental. O estranhamento que essas histórias podem causar são parte de sua potência, mas para se aproximar de seus sentidos maiores é preciso um movimento de olhar para a cultura de onde vieram. Em vista disso, Janice Thiél (2012) defende a necessidade de desenvolvimento de letramentos adequados para a compreensão desses textos, um caminho ainda em construção nos estudos literários brasileiros. Na busca por essa aproximação, vamos analisar duas histórias da obra *Murũgawa – Mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007a), de Yaguarê Yamã, com apoio da teoria do perspectivismo ameríndio, sobretudo a partir da obra do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2014).

A escolha do perspectivismo ameríndio para ajudar a pensar essa obra se dá a partir do entendimento de que uma leitura adequada dessas histórias precisa se aproximar dos povos indígenas e dos mundos que eles pensam. Nas palavras de Marília Librandi (2018), a filosofia proposta por Viveiros de Castro busca “[...] considerar os índios não como objetos, mas como interlocutores para que um efetivo diálogo possa ocorrer.” (LIBRANDI, 2018, p. 204). Assim, além da própria leitura desses autores indígenas, utilizaremos o perspectivismo como segundo apoio para a aproximação com esse universo.

Nos livros de Yaguarê Yamã conhecemos a cultura e as histórias das etnias às quais ele pertence, os Maraguá e Saterê-Mawé, seus costumes, valores e algumas palavras de suas línguas, ainda que as obras sejam publicadas em língua portuguesa. Seus contos trazem animais e seres humanos que se comunicam, convivem e que passam por metamorfoses entre a forma animal e a humana. Sua floresta é também plena de entidades e seres poderosos, misteriosos e assustadores.

Selecionamos dois textos curtos publicados em *Murũgawa*: “A origem do peixe-boi ou Guaruguá” e “Arunguayara e os pescadores”. Nessas histórias, acompanhamos importantes metamorfoses – de animal para humano e de humano para entidade

protetora –, que estarão no foco desta discussão, na medida em que podem revelar muito sobre esse mundo indígena que concebe a troca entre humanos e animais e o entendimento de uma humanidade comum a seres de espécies diferentes. As narrativas deste livro, voltado para o público juvenil não-indígena, podem ser lidas a partir de diferentes graus de aprofundamento sobre a cultura e o pensamento indígena, como veremos.

Murūgawa divide suas histórias em três gêneros: mitos, contos e fábulas. Nos mitos, encontramos histórias que trazem a origem do mundo e de alguns animais e plantas, com transformações de humanos em outros seres. Entre as histórias classificadas como contos encontramos narrativas com alguma marcação temporal ou mais próximas da atualidade. Aqui não há transformações dos seres, mas aparições dos espíritos e entidades da floresta. Já no bloco fábulas, encontramos histórias curtas, em geral sobre os animais, a origem de algumas de suas características, suas regras, colaborações, disputas e vinganças.

“A origem do peixe-boi ou Guaruguá” encontra-se listado entre os mitos e traz uma história de transformação de animal em humano e também de humano em entidade protetora. Já “Arunguayara e os pescadores” está listado entre os contos e mostra uma aparição da entidade Arunguayara, cujo surgimento conhecemos ao ler o mito de origem do peixe-boi.

Embora no texto não fique claro se a divisão nesses três gêneros partiu da editora ou do próprio autor, em *Sehaypóri – o livro sagrado do povo Saterê-Mawé* (2007b), outra obra de sua autoria, Yaguarê Yamã aborda essa questão e divide as histórias tradicionais de seu povo em três gêneros – mitos, lendas e fábulas –, numa busca por aproximá-los dos gêneros literários ocidentais. Segundo ele: “Essa divisão é feita de acordo com o perfil de cada história dentro da literatura, em um padrão que se iguala a qualquer outra escola literária.” (YAMÃ, 2007b, p. 12)



Na definição do autor, os mitos “[...] revelam a realidade contida na cultura e explicam sua existência relacionada ao ato de bravura ou à perseverança de uma pessoa, originando assim rituais e cultos de personagens.” (YAMÃ, 2007b, p. 12-13) Já as lendas, que parecem corresponder ao que foi classificado como conto em *Murũ-gawa*, são definidas como “[...] um complemento ou uma extensão dos mitos, porém narradas de forma menos complexa, mais leve.” (YAMÃ, 2007b, p. 13) As fábulas, por sua vez, são pensadas com um objetivo educacional para as crianças: “Elas mostram o quanto homens podem aprender com os bichos, revelando os sentimentos humanos como forma de esclarecimento, como nas fábulas de outros povos”. (YAMÃ, 2007b, p. 14)

Ao pensar nas várias concepções para o conceito de mito, Mircea Eliade (1972) aponta dois sentidos diferentes: a acepção mais usual da palavra na linguagem contemporânea, que entende mito como uma “invenção” e “ficção”, e uma outra perspectiva, que vai aproximar a ideia de mito da forma como ele é compreendido pelas sociedades tradicionais, como “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar” (ELIADE, 1972, p. 6). A segunda forma parece concordar com a concepção adotada pelo próprio Yaguarê Yamã em sua obra. Além disso, as histórias por ele elencadas como mitos, a exemplo da do surgimento do peixe-boi, contam sobre a criação da realidade do mundo, característica primordial do mito, segundo Mircea Eliade (1972):

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (ELIADE, 1972, p. 9)

Segundo ele, os indígenas fazem uma distinção entre essas “histórias verdadeiras” e as “histórias falsas” – os contos e fábulas, que não trazem os deuses ou entes sobrenaturais como protagonistas e cujos acontecimentos não modificam a condição humana e seu modo de existir no mundo, como acontece com os mitos (ELIADE, 1972, p. 12-13). Embora “Arunguayara e os pescadores”, o segundo conto aqui analisado, narre a aparição de uma entidade sobrenatural, suas ações nessa história não modificam o curso dos acontecimentos para a vida humana, como ocorre no mito do surgimento do peixe boi. A separação feita por Yaguarê Yamã entre os tipos de histórias narrados em seus livros parece entender também uma divisão entre histórias sagradas e cotidianas, as primeiras acontecidas num tempo mítico e as segundas num tempo mais próximo, algumas vezes com elementos de marcação temporal, inclusive.

Essa concepção também está de acordo com o notado por Maria Inês de Almeida (2004) que, ao observar como os indígenas se referem em seus textos aos mitos, vê um consenso em relação a utilização desse conceito: “[...] nem lenda, nem conto, mas uma história verdadeira que explica, no plano religioso (mas nem por isso não-lógico ou não-racional), as origens do mundo ou de um dos seus sentidos constituintes” (ALMEIDA, 2004, p. 251).

Metamorfoses e casamentos entre espécies no mito Maraguá

Em “A origem do peixe-boi ou Guaruguá”, encontramos uma série de metamorfoses de animais em humanos e vemos suas consequências para toda a comunidade dos seres vivos. Numa breve síntese, o mito conta a história de um tempo em que humanos e peixes viviam em guerra – desse tempo vem o costume das pessoas comerem peixes e de alguns peixes comerem gente. Monãg, a divindade Maraguá, resolveu dar um fim a esta guerra. Para isso, chamou o *piraruku* Guaporé, filho do



senhor dos peixes, o Grande Piraruku, e ordenou que ele se transformasse em gente e seduzisse Panãby piã, a filha do *tuxawa* (o chefe) Maraguá. Naquela noite, a moça escolheria um guerreiro para se casar e o filho do Grande Piraruku se transformou num jovem rapaz e passou a noite ao lado dos demais pretendentes tocando seu *maraká*.

Ao ver o *piraruku*, a jovem se apaixonou, mas não pode escolhê-lo, pois ele não pertence a seu povo. Assim, ela acaba escolhendo outro rapaz. Quando começa a dança do matrimônio, o *piraruku* se dirige para a beira do rio. Ao final da noite, a jovem evita seu novo marido, diz que precisa se banhar e vai, sozinha, para a ribanceira. Lá ela encontra o *piraruku* e passa toda a madrugada com ele. Alguns meses depois, ela aparece grávida. As pessoas vão cumprimentá-la, mas ela corre, se joga no rio e afunda. O mistério só é explicado com a ajuda do pajé, que conta aos demais que ela foi enfeitiçada pelos peixes e agora é esposa de Guaporé, o *piraruku* pai de seu filho. O fruto da união entre humanos e peixes será o Guaruguá, ou peixe-boi, que vem para selar a paz entre os humanos e os peixes, segundo a vontade de Monãg.

A história conclui que a partir de então os Maraguá não se alimentaram mais de peixes, pois seria como se alimentar de um parente. Foi também a partir deste momento que passaram a se avistar os peixes-boi no porto – animal que não existia até então. Já sua mãe, Panãby piã, se torna Guayara, protetora dos peixes.

Analisaremos também o conto “Arunguayara e os pescadores”, que conta a história dos homens que foram pescar no lago Jurupary, morada dos peixes-boi encantados. Após um primeiro dia de pesca abundante, os pescadores se preparavam para continuar o trabalho no dia seguinte, quando o barco foi cercado por peixes-boi e, do meio do cardume, surgiu uma mulher. Ela é Arunguayara e ordena que os homens interrompam a pesca, sob o risco de serem enfeitiçados. Os homens ainda tentam negociar a pesca de mais animais, mas ela é irredutível. Eles decidem ir embora daquele lugar e nunca mais voltar para pescar ali.

Como vemos, a história sobre a origem do peixe-boi se passa num tempo em que humanos e peixes viviam em guerra. O uso do termo “guerra” em vez de “caça” já pode causar algum estranhamento, pois combate-se em guerra outro povo ou nação, não outra espécie. Podemos usar o termo “guerra” para nos referir de forma figurada ao combate contra uma outra espécie, mas este não parece ser o caso nesta história. O autor nos explica que a guerra se dava “[...] entre os humanos, moradores da terra, e os peixes, moradores da água” (YAMÃ, 2007a, p. 11), fazendo um paralelo entre os dois. A comparação aproxima humanos e peixes, como se o *habitat* de cada um fosse a principal diferença entre eles, e não o fato de se tratar de seres humanos e de peixes. Esta guerra, que, de acordo com o mito, não se sabe como começou, também determina o momento em que pessoas passaram a comer peixes e em que alguns peixes, a exemplo da piranha, passaram a comer pessoas. Ou seja, os costumes alimentares desses dois grupos também são narrados de forma a aproximá-los.

A comparação entre humanos e peixes continua no próximo parágrafo. Descontente com a guerra, Monãg, o criador do universo, ordena ao filho do Grande Piraruku que seduza a filha do líder dos Maraguá. A história constrói assim outro paralelismo entre as duas espécies: os peixes têm seu líder, assim como os humanos. E o fim da guerra envolverá os filhos de ambos. Aqui vemos a relação de parentesco humano se estender também ao mundo dos peixes. A própria ideia de que peixes e humanos possam se unir parte da noção de que há alguma correspondência entre o grupo humano e o animal.

Por trás dessa aproximação entre seres distintos parece estar a concepção, comum a muitos povos do continente americano, de que o mundo é “[...] habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, posição 5242). Segundo a teoria do perspectivismo ameríndio, elaborada por antropólogos



como Viveiros de Castro, os animais e os humanos também podem ter espírito e partilhar conosco de uma humanidade comum:

[...] o tema mitológico da separação entre humanos e não-humanos, isto é, cultura e natureza, não significava a mesma coisa que em nossa mitologia evolucionista. A proposição presente nos mitos é: os animais eram humanos e deixaram de sê-lo, a humanidade é o fundo comum da humanidade e da animalidade. Em nossa mitologia é o contrário: nós humanos éramos animais e “deixamos” de sê-lo, com a emergência da cultura etc. Para nós, a condição genérica é a animalidade: “todo mundo” é animal, só que uns são mais animais que os outros, e nós somos os menos. Nas mitologias indígenas, todo mundo é humano, apenas uns são menos humanos que os outros. Vários animais são muito distantes dos humanos, mas são todos ou quase todos, na origem, humanos, o que vai ao encontro da ideia do animismo, a de que o fundo universal da realidade é o espírito. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, posição 7249)

Assim, os animais se veem como pessoas, possuem uma subjetividade como a da consciência humana e, do seu ponto de vista, também têm uma organização e um entendimento do mundo semelhante ao nosso. Essa noção também vem embaralhar a distinção ocidental entre natureza e cultura, pois a natureza de um pode ser a cultura de outros. Bruce Albert (2018) também fala sobre essa noção a partir de seu trabalho com os Yanomami:

Por conseguinte, os Yanomami consideram que as diferentes espécies animais e as pessoas que eles englobam são povos igualmente dotados de subjetividade e sociabilidade (qualidades primárias) como as pessoas humanas (em suas variedades), e que se distinguem apenas pela sua corporalidade e suas diferentes vocalizações (qualidades secundárias). As cores e os padrões das plumagens e pelagens são, nesse aspecto, tantas quanto as pinturas corporais, assim como os gritos e chamados são tantos quanto as línguas naturais; todos são traços distintivos adquiridos como resultado da metamorfose dos primeiros antepassados. (ALBERT, 2018, não paginado)

Essa concepção parece estar muito presente no conto sobre a origem do peixe-boi. Humanos e peixes, moradores da terra e da água, viviam em guerra, tinham suas formas de organização, seus líderes, suas relações familiares... E, sendo seres dotados de ponto de vista e subjetividade, os animais têm também uma alma ou espírito, pois: “É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, posição 5550)

É a existência de um espírito nos peixes que possibilita sua transformação, a passagem da forma de peixe à de humano. E é o fato de possuir uma cultura, diferente, mas que pode ser aproximada da humana, que permite que ele compreenda a organização do povo Maraguá, suas regras matrimoniais e participe da celebração de casamento. E é por possuir um espírito que Guaporé é capaz de se encantar pela filha do *tuxawa* e de se unir a ela.

A metamorfose do peixe em humano é outro ponto importante da história. Segundo a teoria do perspectivismo, a forma animal oculta um interior humano, visível apenas para a própria espécie ou para alguns seres, como os xamãs (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, posição 5282). Como se a forma animal fosse uma “roupa”, que pode ser vestida ou retirada e que, sob ela, revela-se o interior humano. É graças à existência dessa roupa que o peixe pode se transformar e, ao retirá-la, assumir uma forma humana.

A história conta ainda com uma segunda transformação: a das escamas do peixe em *maraká*. O instrumento será utilizado durante toda a noite por Guaporé, que o toca de maneira ritmada e em baixo volume. Dessa forma, ele não chama a atenção dos demais participantes da festa, mas é o suficiente para fazer a jovem Panãby piã notá-lo e se apaixonar por ele, como uma espécie de feitiço.

Por fim, após passar dias e dias trancada em casa, a jovem filha do *tuxawa* revela sua gravidez à comunidade e, em seguida, se joga no rio e afunda. Sem entender o que havia acontecido, a população recorre ao Pajé Maior. É ele quem vai



explicar à comunidade que a jovem foi enfeitiçada pelos peixes e terá um filho peixe-boi, fruto da união entre peixe e humana – uma tentativa de Monãg de acabar com a guerra entre humanos e peixes. O pajé é a figura que consegue compreender outros mundos além do humano, portanto ele é o único capaz de explicar a história de metamorfoses e interações entre o mundo humano e o dos peixes, assim como compreender os objetivos de Monãg. A própria comunidade só conhece essas histórias por intermédio do pajé.

Viveiros de Castro (2014) diz que o xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade de certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades de outras espécies:

Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, posição 5366)

Assim, o pajé é a única figura capaz de entender a história e relacionar os fatos, pois tem acesso a outras subjetividades. E é ele o responsável por contar aos demais o que se passou, atuando como uma espécie de tradutor de mundos e assumindo aqui o papel de primeiro narrador desse mito.

O Pajé Maior ainda fala que Monãg quer que os peixes voltem a ser vistos como irmãos. O narrador explica, em seguida, que desde então os Maraguá não se alimentaram mais de peixe, pois seria como matar um descendente, um filho de Panãby piã. Esse parece ser outro ponto importante da história: contar a origem das regras e costumes alimentares. A guerra entre peixes e homens deu início ao costume das pessoas comerem peixes e de alguns peixes se alimentarem de pessoas. Depois, foi preciso haver uma união e o nascimento de um filho, fruto de um peixe e uma humana, para que o costume fosse rompido e se criasse uma outra regra alimentar.

Viveiros de Castro (2014) aponta que há muitos mitos ameríndios em que encontramos casamentos entre seres de espécies diferentes, evidenciando analogias e a relação estreita do perspectivismo com a troca, a “reciprocidade de perspectivas”. Mas o autor lembra que a metamorfose não é um processo tranquilo, pois carrega consigo o temor de não se poder diferenciar o humano do animal e de se ver a alma humana no corpo do animal que se come. Disso, advém uma série de restrições e precauções alimentares que fazem parte dos costumes culturais de diferentes etnias. Além disso, “[...] boa parte do trabalho do xamã consiste na transformação dos animais mortos em corpos puramente naturais, desespiritualizados e assim possíveis de serem consumidos sem riscos.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, posição 5845)

As regras alimentares apresentadas ao longo da história parecem seguir essa lógica. A partir do momento em que os peixes se tornam parentes, que passam a ter uma relação com o povo, deixam de ser consumidos. Quando o espírito desses animais se torna mais evidente na relação com os humanos, através do estabelecimento de uma relação entre eles, se apresenta a restrição alimentar para proteger esses “irmãos”.

Ao final da história, fica a dúvida sobre se os Maraguá não comem peixes, mesmo vivendo na beira de um rio, ou se a restrição ocorre apenas sob certas circunstâncias. No próximo conto analisado, que parece dar continuidade a essa história, a situação é um pouco diferente e mostra a complexidade das interdições. O conto traz a história de pescadores que parecem não pertencer à etnia Maraguá, e ali fala-se da pesca excessiva, da pesca de peixes-boi, e não de qualquer peixe, e da pesca em um lago específico, o Jurupary, “[...] morada principal dos peixes-boi encantados” (YAMÃ, 2007a, p. 79), onde não se deveria pescar. Assim, entendemos que a interdição vai se desenhando de forma mais complexa e específica. Em comum com outras histórias do livro, fica a proibição do excesso da pesca ou caça para além do necessário para a alimentação.



O mito sobre o surgimento dos peixes-boi também traz um retrato dos costumes tradicionais do povo Maraguá em relação ao casamento. Por meio de sua descrição, acompanhamos a escolha de um marido pela jovem filha do *tuxawa*, as danças matrimoniais, a regra de escolher alguém que pertença àquele povo, a mudança para a casa do novo marido ao final daquela noite. Além das tradições, vemos as transgressões da jovem, apaixonada pelo filho do Grande Piraruku. O texto deixa claro o sentido de fuga das regras em suas ações, mas não parece trazer consigo um sentido de imoralidade ou de culpa por parte da jovem ou do narrador. O próprio fato de a união ter sido orientada por uma divindade deve colaborar com a naturalidade dessa abordagem, que parece estar de acordo com o que encontramos em outros textos indígenas. Maria Inês de Almeida (2009), ao analisar poemas de autoria indígena de diferentes etnias, destaca a existência de um “erotismo bem vivido” nesses textos, que também encontramos nesta história. A pesquisadora ainda identifica uma expressão sentimental que ela associa a uma tradição lírica romântica, provável influência de manuais escolares, músicas sertanejas e do cancionário tradicional do sertão. A descrição de um apaixonamento à primeira vista da jovem pelo peixe transformado em guerreiro, mais que de um feitiço, pode também ser fruto dessa influência da lírica ocidental na obra.

Por fim, o mito sobre o surgimento dos peixes-boi conta ainda como Panãby piã é transformada em Guayara, protetora dos peixes. Ela aparecerá também no segundo conto analisado, com o nome Arunguayara. O segundo texto traz a senhora dos peixes-boi protegendo seus animais da pesca predatória. Os pescadores aqui aparentemente são ribeirinhos, moradores da região que também interagem com as entidades da tradição indígena, ainda que não pertençam a essa identidade. Neste conto, o castigo acontece muito mais pelo excesso, pela pesca predatória, do que pelo fato de os homens pescarem peixes ou peixes-boi, afinal a ligação de parentesco não faz tanto sentido fora do universo Maraguá. Transformada em Arunguayara, a

mulher só apareceu após um dia de farta pesca, quando os pescadores se preparavam para continuar enchendo seu barco de animais. Ela os ameaça com um feitiço se não pararem de maltratar seus peixes. Os homens ainda tentam argumentar que sem os peixes morrerão de fome, mas a entidade não considera sua fala e repete o aviso. Anteriormente, o narrador já havia deixado claro a abundância da pesca no primeiro dia, que os homens pretendiam repetir nesse segundo dia, mostrando que sua argumentação não era verdadeira.

A protetora, “mãe dos peixes-boi”, é mãe tanto por zelar por eles quanto por ter dado origem ao primeiro animal da espécie. De origem humana, esse ser vem para garantir o respeito aos animais que protege. Sobre essas entidades ou espíritos-mestres, muito comuns no continente americano, Viveiro de Castro aponta que eles são “dotados de uma intencionalidade análoga à humana” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, posição 5316), que aparece mesmo quando os animais em si não são espiritualizados. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, posição 5318)

Cultura em movimento

No mito do peixe-boi, ao se referir à protetora Guayara, o autor utiliza também o nome pelo qual a entidade é mais conhecida pelo país: “quanto à mãe, dizem que se transformou em Guayara, a Yara da mitologia tupi.” (YAMÃ, 2007a, p. 14)

É a segunda vez no conto em que o autor faz aproximações com a cosmologia tupi. Na primeira referência à Monãg, criador do mundo Maraguá, ele diz “Monãg, como é chamado Tupana em maraguá.” (YAMÃ, 2007a, p. 11) Tupana é a divindade dos Saterê-Mawé, povo tupi que habita a mesma região da Amazônia que os Maraguá. Esses dois elementos tupi num livro de contos Maraguá nos dão notícia do entrelaçamento entre essas culturas. Os Maraguá, embora pertençam a outro tronco linguístico, o aruak, têm influência e convivência com os tupi, como podemos ler numa



entrevista em que Yamã comenta sobre a vida na sua aldeia, que hoje reúne povos das duas etnias: “Na nossa aldeia, tem o pessoal que fala saterê, o que fala nyēēgatú, maraguá, é uma salada. Muitas vezes na conversa, um fala saterê, o outro responde em maraguá, mas a gente reconhece a língua do outro e se entende.” (NASCIMENTO, 2020, não paginado)

Embora faça uma distinção clara entre a cultura Maraguá e a Saterê-mawé, tendo inclusive um outro livro destinado às histórias da tradição Saterê-mawé, podemos ler no texto o cotidiano da aldeia, de culturas que se aproximam e de línguas que se traduzem. A observação serve para nos lembrar que os mitos oferecidos aqui não são histórias que pairam no tempo e espaço, mas que têm uma autoria – coletiva de sua tradição oral e também individual do escritor que as registrou ao seu modo –, e podem se atualizar, mudando conforme se transforma o cotidiano da aldeia e dos indígenas que vivenciam esses mitos. São histórias vivas, assim como seus autores, seus narradores e seu povo.

Lévi-Strauss (2004) mostra como os mitos sofrem modificações ao passarem de um narrador para outro ou mesmo de um povo para outro. Para o autor, a mudança de alguns elementos não necessariamente altera a coerência global do mito, do mesmo modo que a história pode ser contada de diferentes maneiras, sem que isso altere a natureza dos fatos ocorridos:

Um comentador ingênuo, procedente de um outro planeta, poderia se espantar, com mais razão (já que se trata então de história e não de mito), que, na massa de obras consagradas à Revolução Francesa, os mesmos incidentes não sejam sempre mencionados ou ignorados, e que os relatados por vários autores apareçam sob ópticas diferentes. E, no entanto, essas variantes se referem ao mesmo país, ao mesmo período, aos mesmos acontecimentos, cuja realidade se espalha por todos os planos de uma estrutura em camadas. O critério de validade não se prende, portanto, aos elementos da história. Perseguidos isoladamente, cada um deles seria intangível. Mas ao menos alguns deles adquirem consistência, pelo fato de poderem integrar-se numa série

cujos termos recebem mais ou menos credibilidade, dependendo de sua coerência global. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 32)

Sobre esse aspecto, vale a pena ainda nos determos numa ilustração do livro, publicada na página 16 e 17, ainda na sessão dedicada aos mitos. Assim como as demais, a ilustração foi feita pelo próprio autor, Yaguarê Yamã. Nesta imagem, vemos uma aldeia indígena à beira do rio, com a floresta ao fundo, o pôr do sol e o voo de pássaros. Porém, diferente do que poderíamos imaginar, poucas casas parecem seguir o modelo tradicional com telhado de palha. Numa das construções, lemos a palavra *Escola*, e em outra, *Igreja Adventista*. Por meio da imagem, o autor parece nos mostrar o lugar de onde ele fala: uma aldeia indígena do século XXI, com igreja cristã, com escola, com construções mais tradicionais convivendo com outros materiais, numa nova integração entre um mundo indígena tradicional e o mundo indígena de hoje.

Vale também uma observação sobre a decisão de publicar um livro de histórias tradicionais do povo Maraguá. Além de questões de mercado editorial, cuja discussão não caberia neste espaço, os mitos de um grupo indígena ajudam a estruturar a própria identidade dessa sociedade, criando uma unidade entre diferentes gerações. Assim, essas histórias adquirem também um papel de documentação histórica, jurídica e ideológica da origem desse povo, o que pode assegurar a existência e continuidade do grupo étnico (THIÉL, 2012, p. 82-83). Em *Murūgawa*, por exemplo, o próprio fato de marcar que as histórias se passam em locais tradicionais de presença do povo Maraguá – como o lago Jurupary, da segunda história analisada – é uma forma de afirmar sua presença histórica e de direito na região onde vivem.

Maria Inês de Almeida (2004) aponta que a escrita de seus mitos pelos próprios indígenas, e não mais de etnógrafos e folcloristas, traz os textos para o campo da produção literária, ainda que, neste caso, as fronteiras usuais entre autoria individual e coletiva se embaralhem:



Escrevendo seus mitos, os índios assumem justamente sua dimensão estética, entendida como vontade de fazer obra de arte, embora continuem a colocar em cena figuras e não exatamente personagens, embora continuem a fazer peças literárias que, diferentemente do que os teóricos pressupõem sobre o romance, não são obras individuais. (ALMEIDA, 2004, p. 248)

Essa autoria coletiva fica ainda mais evidente em outras narrativas deste livro, que foi composto por histórias que o autor já conhecia, que são o caso das duas analisadas aqui, e por outras relatadas por alguns “contadores de história” do povo Maraguá. Nesse segundo caso, o autor, que transcreve, traduz e redige as histórias, dá também o crédito para seus narradores orais, trazendo seus nomes no início da narrativa e uma breve descrição sobre quem são na apresentação inicial do livro. Assim, o entendimento de que se trata de uma autoria coletiva e de que há uma origem oral transmitida por meio da contação de histórias se apresenta no livro por seu próprio formato. E essa noção se estende, inclusive, para as narrativas redigidas apenas pelo autor. A contracapa nos diz que o livro é formado pelas “histórias que [o autor] já conhecia” e pelas que “ouviu de membros ilustres” de seu povo (YAMÃ, 2007a). Inseridas nesse contexto, fica evidente que as histórias se tornaram conhecidas do autor por meio das narrações que acontecem na aldeia Maraguá, evidenciando o caráter coletivo mesmo das que trazem apenas sua assinatura individual.

É importante ainda lembrarmos que as histórias aqui narradas foram traduzidas para o português pelo autor. O uso de algumas palavras em sua língua, remetendo para um glossário ao final do livro, parece funcionar como um lembrete dessa outra cultura que narra sua história para o não-indígena – público-alvo do livro. Uma marca de que essas histórias vêm de outra língua e cultura, e são contadas por um autor que afirma sua diferença ao escolher manter essas palavras. Além disso, o autor se utiliza de algumas palavras já dicionarizadas na língua portuguesa, porém, grafadas de outra maneira, como *maraká* e *piraruku* (grafia que mantivemos neste texto).

Também nesses casos, a opção parece vir para trazer um estranhamento, uma pausa na leitura e, sobretudo, uma diferença. Essa grafia ainda serve como lembrança sobre a origem indígena desses vocábulos, lembrando o papel da cultura e da língua indígena na cultura nacional.

Considerações finais

As narrativas de *Murūgawa* nos apresentam a uma forma indígena de olhar para o mundo. Encontramos diversos elementos do complexo pensamento apresentado pelo perspectivismo ameríndio nas histórias, sejam as metamorfoses e os paralelos entre humanos e peixes, seja o papel do pajé no contato entre esses dois mundos ou as regras alimentares advindas da noção de parentesco entre as duas espécies.

No livro, a divisão entre mitos, contos e fábulas busca separar as histórias que podem se passar no tempo cotidiano e cronológico – mesmo quando essas histórias envolvem o contato com entidades da natureza – e as histórias sobre as origens do mundo e do modo de vida Maraguá, que trazem a forma da cultura olhar para a realidade e se passam num tempo mítico e muito distante. Além disso, vale ressaltar o papel de afirmação da etnia no ato de contar os mitos Maraguá.

E se as histórias têm uma autoria coletiva, de origem oral e antiga, o que fica claro no próprio formato do livro, também é preciso lembrar que as narrativas lidas aqui têm um autor que as ouviu, traduziu e recontou ao seu modo. Encontramos tanto em elementos do texto quanto nas ilustrações, indícios dessa autoria e do lugar em que ela se encontra – uma aldeia brasileira no século XXI. O autor, que escreve em português numa publicação voltada para jovens não-indígenas, também faz questão de usar alguns termos na sua língua nativa, marcando também na escolha das palavras a origem dessas histórias e o processo de tradução por que passaram.



Referências

ALBERT, Bruce. A floresta poliglota. Tradução de Vinícius Alves. In: *Blog sub specie aeternitatis*. [S.l.], 5 nov. 2018. Disponível em: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/05/a-floresta-poliglota-bruce-albert/>. Acesso em: 28 abr. 2022.

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE UFMG, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido* (Mitológicas v. 1). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LIBRANDI, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando. (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. Disponível em: <https://www.editorafi.org/438indigena>. Acesso em: 28 abr. 2022.

NASCIMENTO, Marina Almeida S. *Pelos livros, trazer a beleza da aldeia para a cidade*. Portal Escrevendo o Futuro, [S.l.], 2021. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/yaguare-yama-pelos-livros-trazer-a-beleza-da-aldeia-para-a-cidade/>. Acesso em 10 abr. 2022.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. Livro eletrônico. 9713 posições.

YAMÃ, Jaguarê. *Murûgawa – Mitos, Contos e Fábulas do povo Maraguá*. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.

YAMÃ, Yaguarê. *Sehaypóri* – O Livro Sagrado do Povo Saterê-Mawé. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2007b.

 **RESENHA**

A Bela e a Fera: um reconto

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *A Bela e a Fera: um reconto*. Ilustrações de Gabriel Pacheco. São Paulo: nVersinhos, 2021.

Paulo César Ribeiro Filho¹

Charles Perrault (1628-1703), membro da Academia Francesa, entrou para a história da literatura ao publicar o conjunto de contos que perduraria no imaginário dos homens do Ocidente e estabeleceria uma relação metonímica com a própria noção de literatura para a infância: “Chapeuzinho Vermelho”, “Cinderela”, “A Bela Adormecida”, “O Pequeno Polegar” e “O Gato de Botas” são, atualmente, os títulos indubitavelmente mais populares entre as *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, coletânea publicada em 1697, mais conhecida pelo subtítulo *Contos da Mamãe Ganso*. Decerto que o êxito editorial de tais narrativas feéricas pode ser explicado, em partes, pelo sucesso de suas adaptações cinematográficas pelos Estúdios Disney.

Para além dos contos de fadas de autoria masculina, que correspondem à vultosa maioria dos títulos mais conhecidos (“João e Maria”, “Rapunzel” e “Branca de Neve”, pelos alemães Jacob e Wilhelm Grimm; e “A Pequena Sereia”, “O Patinho Feio” e “O Soldadinho de Chumbo”, pelo dinamarquês Hans Christian Andersen), o recém-lançado *A Bela e a Fera: um reconto* (Editora nVersinhos, 2021) revisita um dos maiores clássicos da literatura ocidental, cuja versão original remonta a 1740 e é assinada pela francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1695-1755).

Entre a última década do *fin de siècle* francês e a aurora do século XVIII, sob o reinado de Luís XIV, a moda dos contos de fadas atingiu o seu ápice. A arte da ga-

1 Doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (área de Literatura Infantil e Juvenil) da FFLCH-USP. Bolsista CAPES.



lanterna e a preciosidade literária, uma das vertentes artísticas do Barroco francês, ditavam o gosto dos nobres frequentadores dos salões de leitura. Esses dois fundamentos estimularam a criação de recursos estéticos e formas de efabulação que foram determinantes para o engendramento do modelo primordial do conto de fadas produzido à época, direcionado a leitores adultos. Nelly Novaes Coelho (1922-2017, *in memoriam*), pioneira no estudo do conto de fadas de autoria feminina no Brasil e fundadora da área de Literatura Infantil e Juvenil da Universidade de São Paulo, afirma que, entre as peculiaridades da produção feérica de autoria feminina, destacam-se recursos específicos, como a construção de uma “prosa narrativa caudalosa, exuberante, fantasista [...], sem nenhum ‘espírito de ordem’, nenhuma ‘objetividade’, nenhum ‘racionalismo’ organizador”, mas, pelo contrário, “o excessivo, o tumultuado, o inverossímil, a fantasia mais exuberante” (COELHO, 1985, p. 56-57). A adjetivação proposta por Nelly Novaes Coelho amplifica os ecos da estética preciosa que tanto ressoam através da composição labiríntica da obra-prima de Gabrielle de Villeneuve, considerada a última grande representante do conto de fadas literário francês.

Note-se que esse primeiro registro literário de “A Bela e a Fera” desenreda não apenas a trama central conhecida do grande público – a do amor entre a suposta filha de um comerciante falido e um príncipe transformado em monstro –, mas também a história por trás da funesta metamorfose e a complexa intriga que subjaz ao nascimento e às patentes de Bela. A vida e a obra da autora foram tema da tese de doutorado de Aída Carla Rangel de Sousa (2018), da Universidade Federal de Santa Catarina.

Cerca de dezesseis anos depois da publicação de Villeneuve, o conto foi revisado e reescrito por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), reconhecida escritora e educadora francesa que, à época, reelaborou a trama principal e publicou uma versão mais enxuta em sua *Magazine das Crianças*, periódico com ares de cartilha criado com o intuito de instruir a formação moral de meninas e moças. A

referida versão de 1756, assinada por Beaumont, acabou adquirindo o estatuto de canônica e serviu de base para a adaptação cinematográfica dos Estúdios Disney em 1991 e para o reconto de Sandra Trabucco Valenzuela, magistralmente ilustrado por Gabriel Pacheco.

Com um registro de linguagem acessível mesmo às faixas etárias correspondentes às séries iniciais do Ensino Fundamental II (mas sem por isso abandonar o requinte, a precisão e a adequação vocabular inerentes ao gênero literário em questão), o texto de Sandra Valenzuela reelabora o tecido narrativo canônico e oportuniza ao seu leitor o contato com uma nova *textura*, mediando, através da linguagem, o diálogo entre a arte literária do século XVIII e a da contemporaneidade. Sem reformar a trama relida por Beaumont, o enredo do reconto presta a mais alta homenagem à eclipsada literatura feérica de autoria feminina dos séculos XVII e XVIII, *corpus* que se encontra em pleno processo de redescoberta.



Figura 1 – A família de Bela, por Gabriel Pacheco
Fonte: VALENZUELA, 2021, p. 8.

As belíssimas ilustrações do renomado artista mexicano Gabriel Pacheco não fazem outra coisa senão dignificar o gênero conto de fadas. A cada página, uma nova obra de arte se agiganta diante do olhar do leitor, que é convidado a perscrutar pausadamente todos os detalhes das imagens dispostas em página dupla. As formas alongadas, pálidas e desproporcionais dos personagens, associadas à potência do cinza, do ocre e das nuances de uma paleta pastel de tonalidades quentes em interação com o azul profundo e o vermelho sangue, traduzem, em linguagem gráfica e cromática, tanto as concepções de ruína, angústia e privação implícitas ao

conto, quanto os contrastes e binômios que demarcam todo o contexto que subjaz ao improvável nascimento do amor entre uma moça delicada e um ser monstruoso.

Em suma, o objeto livro (em capa dura) e a obra de arte concebida por Sandra Trabucco Valenzuela e Gabriel Pacheco entronizam não apenas esse emaranhado de experiências humanas encapsuladas em linguagem que é o conto de fadas, mas também a literatura feérica de autoria feminina, que há muito aguardava por realizações tais.

Referências

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1985.

SOUSA, Aída Carla Rangel. Tradução comentada de *La Belle et la Bête* (1740), de Madame de Villeneuve. 2018. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/191260/PGET0395-T.pdf>. Acesso em 2 de maio de 2022.



ENTREVISTA

Entrevista sobre lógica e gênero com Gabrielle Weber, Vitor Ian Miranda e Erick Gregner

Interview on logic and gender with Gabrielle Weber, Vitor Ian Miranda and Erick Gregner

Mário César Lugarinho¹
Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa²

RESUMO: Como desdobramento de um estudo sobre autobiografias trans e filosofias da lógica, realizamos três entrevistas com pesquisadores que questionam os modelos binários que regem as matrizes culturais hegemônicas. Dessa maneira, foram apresentadas outras perspectivas lógicas para os estudos de gênero, a partir de reflexões sobre linguagens lógicas, matemáticas e semióticas não conformadas à normatividade.

ABSTRACT: As a result of a study on trans autobiographies and philosophies of logic, we conducted three interviews with researchers who question the binary models that govern hegemonic cultural matrices. Thus, other logical perspectives for gender studies were presented, based on reflections on logical, mathematical, and semiotic languages not conforming to normativity.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos de gênero; Lógica; Linguagem.

KEYWORDS: Gender studies; Logic; Language.

1 Professor Associado da Universidade de São Paulo. E-mail: lugarinho@usp.br.

2 Mestrando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP. E-mail: cjpuosso@gmail.com.



Este conjunto de entrevistas foi realizado nos meses de abril e maio de 2022 e surgiu como desdobramento de meu projeto de mestrado sobre autobiografias trans no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, orientado por Mário César Lugarinho. São incomuns as pontes entre estudos literários, de gênero e filosofias da lógica. No entanto, as discussões da lógica atuam como um plano de fundo das discussões de gênero e podem proporcionar renovações para esses estudos ao partir de outras perspectivas e outros enfoques sobre seus temas. Por isso, realizamos esta série de entrevistas com pesquisadores trans sobre possíveis relações entre o sistema de sexo/gênero e a disciplina da lógica, com suas interfaces matemáticas, físicas e semióticas.

Nossa proposta é enfrentar os preconceitos existentes em relação à interdisciplinaridade entre áreas de humanidades e áreas de exatas. O cruzamento de estudos literários autobiográficos com filosofias da lógica tem nos revelado que linguagens ou línguas, presentes tanto nas literaturas de língua portuguesa quanto nas lógicas matemáticas, podem ser traduzidas e intercambiadas. Isso, por vezes, auxilia a compreensão de problemas como os que surgem a partir dos sistemas de sexo/gênero hegemônicos, com seus modelos binários e universalistas, que excluem diversas outras filosofias de vida. Assim, estudos sobre lógicas, sejam elas matemáticas ou semióticas, podem ser considerados mapas importantes para a localização e para o desenvolvimento dos problemas sugeridos pelos estudos de gênero e pelos estudos literários.

Nas três entrevistas a seguir, encontraremos reiteradas críticas ao sistema da cisgeneridade, que partilha da mesma binaridade que os sistemas clássicos da lógica, da matemática e da semiótica. Notaremos que as pessoas entrevistadas indicam abordagens e modelos alternativos para os estudos de gênero, que não se reduzem ao modelo hegemônico homem/mulher como paradigma científico inquestionável. Com isso, podemos considerar que estas falas emanam outras lógicas e perspectivas

de sexo/gênero que, frequentemente, são apagadas e silenciadas pela sociedade, embora tenham valores científicos, éticos e vitais que insistem em serem compreendidos e escutados.

A primeira entrevistada desta série é Gabrielle Weber: travesti, cientista molecular (USP, 2006), doutora em Física (USP, 2011) e professora da Escola de Engenharia de Lorena (USP). Estuda sistemas integráveis no contexto da física de altas energias e da matéria condensada, além de sistemas topológicos e grafeno. É divulgadora científica e desenvolvedora de jogos didáticos. Trabalha também com a questão da diversidade na ciência com ênfase na causa LGBTQIA+.

Na sequência, temos a participação de Vitor Ian Miranda, homem trans, professor de ciências humanas e mestrando em Filosofia na UNIFESP. Pesquisa o conceito de regras na filosofia da linguagem e da matemática, de Wittgenstein, e na filosofia da tecnologia de Ellul. Há alguns anos tem refletido sobre possíveis relações entre metafísica, filosofia da linguagem, lógica e gênero, como reformulações do conceito de verdade objetiva. Também tem pensado a possibilidade de utilização de lógicas modais e paraconsistentes para lidar com paradoxos nas ciências.

Por fim, temos Erick da Silva Gregner, pessoa transmasculina e estudante de Letras na UFSCar. O interesse nos estudos de gênero já o fez dialogar com as áreas do direito e da saúde e, mais recentemente, dedicar-se à semiótica e à literatura. Eventualmente facilita aulas, formações ou palestras sobre gênero e literatura.

Entrevista Gabrielle Weber

Revista Crioula: Gabrielle, conte um pouquinho pra gente como você tem relacionado física, matemática e gênero no seu trabalho e na sua vida.

Gabrielle Weber: Como muitas coisas na minha carreira acadêmica, começou por acaso. Eu estava tentando entender o que era ser travesti, o que era ser uma pessoa trans, e comecei a ler livros de humanidades, textos mais teóricos. Como



uma pessoa de exatas, eu não entendia porcaria nenhuma, afinal eu não tinha sido letrada nesse tipo de conteúdo. Então, foi o momento de precisar traduzir as coisas para a linguagem que eu estava acostumada, no caso a matemática, e nesse processo de tradução, acabei colocando algumas coisas a mais, porque nenhuma tradução é totalmente fidedigna. Com isso, vieram essas interpretações do sistema de gênero cruzadas com a física e com a matemática.

RC: Você poderia nos contar algumas das relações que tem criado entre conceitos da física, da matemática e dos estudos de gênero?

GW: Quando as pessoas falam em gênero e tentam escapar da simplicidade exagerada do binário, elas interpolam, entre o masculino e o feminino, uma linha, para abarcar mais identidades. Será que essa é realmente uma boa aproximação? Sim, ela é melhor do que a do binário, mas será que se a gente considerar mais dimensões, ou seja, mais linhas entre o masculino e o feminino, de uma maneira mais multidimensional, não temos uma aproximação muito melhor do que a que encontramos na realidade cotidiana? Essa é uma ideia que eu tenho tentado explorar no que eu chamo de geometria do gênero, que é juntar gênero e espaços vetoriais³.

RC: Você poderia nos contar brevemente como se dá a geometria do gênero?

GW: Para podermos conversar sobre essa geometria do gênero, precisamos dissecar dois conceitos fundamentais: o de independência linear e o de espaço vetorial gerado. Só que para isso você primeiro precisa saber o que é um vetor. Eu poderia, como uma boa matemática, simplesmente falar que é um elemento de um espaço vetorial. Estaria sendo precisa, porém você, provavelmente, não entenderia nada. Uma forma alternativa e mais intuitiva de introduzir a noção de vetor é atra-

3 Para mais sobre “geometria do gênero”, conferir o vídeo de Gabrielle Weber com o coletivo Mammutes na Ciência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KYIkyFMSkxo>. Acesso em: 02 mai. 2022.

vés da identificação de segmentos de reta orientados que têm o mesmo tamanho, a mesma direção e o mesmo sentido. Em outras palavras, setas com comprimento fixo que podem ser transladadas rigidamente, ou seja, sem alterar a sua direção e o seu sentido. Essa possibilidade de transladar rigidamente os vetores permite que introduzamos uma noção de soma para esses objetos. Assim, para somarmos dois vetores bastaria arrastar a bunda de um para a cabeça do outro e imaginar o vetor resultante como o segmento de reta definido entre a bunda do segundo e a cabeça do primeiro. Além disso, a gente também pode dilatar, comprimir ou inverter o sentido de um desses vetores com uma operação chamada multiplicação por escalar, que consiste, basicamente, em multiplicar esse vetor por um número. Com isso estamos quase prontos para atacar aqueles dois conceitos fundamentais. Falta só eu explicar o que é uma combinação linear. E isso é bem simples. Imagine que você tem um conjunto de vetores, que vou chamar de S . Pegue cada um dos vetores de S e multiplique por um número qualquer, e depois some tudo. Acabamos de fazer uma combinação linear. Se você fizer todas as infinitas combinações lineares possíveis a partir de um dado conjunto S de vetores, você terá acabado de obter o espaço vetorial gerado por S . Finalmente, um conjunto S é dito linearmente independente se não formos capazes de escrever nenhum de seus vetores como uma combinação linear dos demais. Uma consequência muito importante de conjuntos linearmente independentes é que, a cada vetor gerado por esse conjunto, corresponde uma única combinação linear. Logo, se considerarmos um conjunto S_1 com um único vetor não nulo e, por isso, linearmente independente, somos capazes de gerar uma linha. Consequentemente, obtemos o espectro de gênero usual que interpola entre o feminino e o masculino. Assim, abarcamos algumas identidades gênero não-binárias. Mas, será que contemplamos todas? Consideremos, então, duas identidades: a primeira correspondendo a uma pessoa perfeitamente andrógina e a segunda, a uma pessoa agênero. Ora, nesse modelo, ambas deveriam corresponder ao zero.



Só que isso é claramente problemático, afinal deveríamos ter uma correspondência biunívoca entre pontos dessa linha e identidades de gênero. Como podemos resolver esse problema? Elementar, minhe care desbravadore das geometrias do gênero, introduzindo mais uma direção nesse espaço. Seja, então, um conjunto S^2 , com dois vetores, linearmente independente. Nesse caso, o espaço vetorial gerado é um plano, com uma linha, digamos a horizontal, descrevendo a 'mulheridade' e a outra, a vertical, correspondendo a 'hombridade'. Com isso, podemos considerar que os pontos na linha diagonal correspondam às identidades perfeitamente andróginas e, em particular, o ponto de intersecção das linhas de 'mulheridade' e 'hombridade', o nosso zero, corresponda à ageneridade. *A priori*, nada nos impediria de continuar acrescentando direções nesse espaço ou de mudar o significado que cada uma das linhas (horizontal, vertical ou diagonal) têm de forma a melhor descrever a dinâmica de gênero de algum contexto social.

Entrevista com Vitor Ian Miranda Martins

Revista Crioula: Vitor, quais as possíveis relações entre lógica e gênero?

Vitor Ian Miranda Martins: Bom, eu gostaria de começar a responder essa pergunta com uma falácia muito comum, que é a seguinte: "só há macho e fêmea, logo todos devem ser macho ou fêmea", ou "só há macho e fêmea, logo todos devem se comportar como macho ou fêmea". Nesse exemplo, alguém está se remetendo à natureza a partir de um 'dever ser', uma implicação ética, e isso é uma falácia naturalista. Outro exemplo que podemos pensar é quando alguém diz que o sexo é biológico. Basicamente, as pessoas entendem o sexo como biológico, mas elas não entendem que 'sexo' é uma categoria analítica pra biologia. Não é como se o sexo fosse uma entidade natural, o elemento natural, ele é só uma categoria analítica, que serve para analisar os fenômenos da biologia. Quando a gente pensa na diferença sexual a partir das diversas áreas da biologia, a categoria 'sexo' é tida, em cada uma

das áreas, não como uma entidade metafísica ou ontológica, um ser, mas como uma categoria analítica útil para analisar os fenômenos. Vamos pensar o seguinte exemplo: é comum, no cotidiano, se fazer um ultrassom do neném na barriga pra ver o 'sexo' do bebê, como se 'sexo' fosse uma entidade: o que aquela criança é ou o que ela deve ser por natureza. Além de haver uma falácia aí, há também um problema de interpretação de um conceito analítico como uma entidade natural. Sendo o sexo é um conceito analítico, o tomamos como marcador das diversas áreas da biologia. Por exemplo, ao analisar a diferença sexual do ponto de vista dos cromossomos você pode perguntar: será que ela é binária? Não! Já arrematamos a noção binária de macho e fêmea, XX, XY, no marcador do cromossomo. Na área da biologia molecular, a divisão celular do sexo é mais complexa que a noção de binaridade, pois há conjuntos de genes e o 'sexo', esse conceito analítico que utilizamos cotidianamente, não dá conta da complexidade desses conjuntos. Isso também poderia nos remeter ao campo de uma discussão metafísica: o que seria o sexo? Seria uma entidade natural? O que nos coloca diante de outro problema, o paradoxo de sexo/gênero. A saber, se dizemos que o 'gênero' é uma interpretação sociocultural do 'sexo', tomamos o sexo como uma entidade natural. Qual o problema disso? O essencialismo. Por outro lado, se dizemos que o sexo é uma construção social como o gênero, perdemos a potência desse conceito, desse marcador, de nos revelar alguma objetividade, o que compromete a própria biologia como disciplina científica. Temos esses desafios, porque não há um consenso de como é a diferenciação sexual. A lógica nos ajudaria nessas questões metafísicas, no sentido do sexo entendido, no senso comum e na cultura, como uma entidade natural, pois nessas questões estão em jogo lógicas de identidade. Lógicas de identidade contemporâneas, como as lógicas modais, por exemplo, podem ajudar a entender melhor a categoria de sexo. Podemos pensar também em lógicas que rompem com a lógica clássica, como a lógica paraconsistente. Seria possível ter uma paraconsistência do conceito analítico de sexo? Isto é, poderíamos pensar o



sexo a partir de contradições? Ou será que quando eu digo ‘sexo’ na morfologia, eu preciso também dizer em outra área e disso retirar uma paraconsistência, ou pensar numa consistência que conecte diferentes áreas da biologia? Acho que a lógica nos ajudaria nisso. Basicamente são desafios, questões, mas eu acho que essa é uma possível relação.

RC: Você poderia nos contar um pouco mais sobre termos como “analítico”, “lógica modal” e “lógica paraconsistente”?

VIMM: ‘Analítico’ vem do grego *análysis*, que significa ‘resolução’. Aristóteles usava esse termo para denominar sua lógica de identidade, certos princípios e os pressupostos metafísicos ao longo dos textos do *Organon*. Um conceito analítico é, basicamente, algo idêntico a si mesmo, como: B é B. Portanto, uma categoria analítica não serve de justificativa essencialista, naturalista, como totalidade. E não servir de justificativa essencialista não garante à ‘analítica’ o caráter de ser somente um conceito construído socialmente. Lógicas modais, grosso modo, referem-se a sentenças contendo os seguintes marcadores: ‘possibilidade’, ‘impossibilidade’, ‘poderia’, ‘não poderia’, ‘necessidade’, ‘contingência’, entre outros. Essas lógicas fazem parte da área da metafísica modal. Em alguns casos, elas podem ter interpretações realistas e ontológicas, em que os objetos/identidades são vistos como entidades reais e/ou que têm existência. Em outros casos, podem ter interpretações instrumentalistas, em que não se trata do objeto ele mesmo, não sendo um conteúdo referencial. É a metafísica modal que estrutura a forma lógica e a semântica dos ‘mundos possíveis’. Os ‘mundos possíveis’ têm uma semântica própria, distinta da lógica aristotélica, para lidar com as categorias de verdadeiro/falso, e para lidar com a lógica de identidade e com o próprio essencialismo. Já as lógicas paraconsistentes são lógicas contemporâneas que rompem com alguns princípios da lógica clássica, como o princípio de não-contradição (Aristóteles), permitindo a relação entre deduções contrárias e/ou

contraditórias. Nessas lógicas, são repensadas as noções de 'trivialidade', 'consistência' e 'inconsistência', e noções como 'grau de certeza' são repensados a partir de termos como: 'indeterminado', 'inconsistente', 'quase verdadeiro', 'quase falso', 'totalmente verdadeiro', 'totalmente falso'. Essas lógicas são utilizadas em diversas áreas do conhecimento, como ciências da computação, engenharias, fundamentos da mecânica quântica, ciências cognitivas, entre outras. Newton da Costa, lógico brasileiro, foi o primeiro a desenvolver diversos sistemas lógicos com contradições para além do sistema proposicional, como na teoria dos conjuntos e nos cálculos de predicados.

RC: E como, mais diretamente, essas lógicas contribuiriam em relação às questões de sexo/gênero, como você havia citado?

VIMM: Bem, se pensarmos que o sexo é uma categoria de análise na área da biologia, vemos que na medida em que essa área de conhecimento se expande, seus marcadores analíticos vão apresentando novos problemas. O sexo é uma dessas categorias que dependem de análises experimentais, bem como de problemáticas lógico-analíticas. Ou seja, a afirmação desse conceito depende dos pressupostos da área específica em que ele é dito e do próprio enunciado, na sintaxe, na semântica e na pragmática lógica, em que afirma-se sua existência. Por exemplo, se pensarmos nas ciências biológicas atuais, como as cognitivas e as neurociências, não existe um consenso sobre onde se localizaria exatamente o marcador de sexo. Até existem estudos sobre, mas não consensos sobre marcadores. É pensando nesse problema que as lógicas modais, bem como as lógicas paraconsistentes poderiam nos ajudar com os enunciados específicos das ciências biológicas, que em seu nome já carregam além do termo 'bio', justamente a palavra 'lógica'! Se pensarmos que a lógica modal lida com noções como a de 'possibilidade', por exemplo, podemos inferir através dela que em certas áreas da biologia é 'possível' que o marcador de sexo seja binário, porém podemos inferir, ao mesmo tempo, que, em outras áreas e enunciados é



'possível' também que esse marcador não seja binário. É o caso de quando se busca estudar o conceito de sexo com base na divisão biológico-cromossômica, em que, evidentemente, a divisão binária de sexo não dá conta. Principalmente quando refletimos sobre a existência de pessoas intersexuais, que infelizmente sofrem constantes apagamentos na sociedade e até mesmo dentro da comunidade LGBTQIA+. Não há exatamente um consenso de como devem ser divididas, nem de quantas formas existem de intersexualidade. O ponto é: eles existem! Atualmente afirma-se a possibilidade de 47 ou mais formas de intersexualidade, em cerca de 1 pessoa a cada 100. Quanto às lógicas paraconsistentes, são lógicas alternativas que permitem contrariedade e/ou contradição dentro de uma teoria científica. Ou seja, se pensarmos o conceito de 'sexo' através de lógicas paraconsistentes, talvez possamos compreendê-lo de diversas maneiras e não apenas em um modelo único. Podemos, por exemplo, compreendê-lo um conceito binário em determinadas áreas das biológicas, e em outras áreas como um conceito plural, não-binário; ou, simplesmente, como um conceito que funciona dentro de certos enunciados, mas não dentro de outros, de forma que essas ideias possam ser contrárias e contraditórias entre si. Isso possibilitaria a renovação do conceito de objetividade das ciências biológicas. Essas lógicas, mexendo justamente na noção de 'trivialidade' que é um aspecto técnico da prova de uma teoria como, por exemplo, a divisão binária entre verdadeiro e falso. A 'trivialidade' amplia essa noção, sejam pelas inferências modais, a partir da noção de 'possibilidade', seja pela paraconsistência, que abarca valores científicos além do binário verdadeiro/falso. Na medida em que as resistências LGBTQIA+ vão sendo lentamente mais ouvidas e em que as ciências biológicas avançam em seus termos e teorias, a noção de 'sexo' enfraquece e não pode ser inferida simplesmente como uma categoria correspondente a um verdadeiro ou um falso. Obviamente, essas são hipóteses, mas não são discussões vãs ou sem fundamento. Elas nos remetem

a biólogos e filósofos da ciência como Richard Lewontin e Anne-Fausto Sterling, por exemplo. São questões importantes e que ainda estão aí.

Entrevista com Erick da Silva Gregner

RC: Erick, como se dão as relações entre semiótica, lógica e gênero que você tem estudado?

Erick da Silva Gregner: Bem, a semiótica é uma área do conhecimento que estuda os efeitos de sentido que são produzidos nos textos, ou seja, ela busca elementos que estão colocados em um determinado texto e que produzem um certo sentido para nós. Por exemplo, pensar em um filme que tem uma cena que nos provoca riso. Através da semiótica a gente olha para essa cena e busca quais elementos que provocam esse riso. Pode ser a expressão no rosto de algum personagem, alguma palavra ou frase que foi dita, algum objeto que esteja na cena, até mesmo o ângulo em que foi filmada essa cena, entre outras diversas possibilidades. O texto, para a semiótica, é tido como algo que tenha um sentido e que comunique. Por isso conseguimos analisar filmes, músicas, danças, esculturas, textos escritos, entre outras produções. A semiótica se constituiu, construiu suas bases, muito próxima da lógica tradicional, em que encontramos formulações como, por exemplo, “se algo é, ele é e não pode não-ser”, que criam uma ideia muito estável, que tem pouco movimento, de verdade e falsidade. Isso leva a gente a pensar imediatamente em gênero ou pelo menos no conceito de gênero que a gente tem como mais conhecido e consolidado na sociedade. Esse conceito que criou duas categorias que são homem e mulher, em que se você faz parte de uma delas, você faz parte dela e você não pode não fazer. Isso cria essa ideia de oposição dessas duas categorias e ao mesmo tempo também cria uma ideia de complementaridade. Então parece que elas criam um sentido, um todo tão grande de sentido, que impossibilita outras existências. Mas a gente sabe que isso não é um fato, isso não é uma verdade. O que existe de bom entre essas



três coisas é que a semiótica, a lógica e o gênero são construções humanas e, por isso, elas são passíveis de reconstruções, de questionamentos e de diálogos. É mais ou menos isso que a gente vem tentando trabalhar.

 **POESIA, CONTOS
E OUTRAS PROSAS**

Um Preto doutor

Daniel Cardoso Alves¹



1 Geógrafo, filósofo, pedagogo e poeta. Professor universitário (UEMG) e doutorando em Educação (UEMG).

Preto, nordestino, pobre e favelado	Sotaque arrastado
Filho de doméstica	Ridicularizado
De pai não declarado	Culturalmente inferior
Sujeito sem futuro	Hostilizado
Determinado	Paraíba, baianada
Retirante no sudeste	Violentado
Obstinado	Cabeça chata, preguiçoso
Forasteiro invasor	Discriminado
Desprezado	Sem requinte, atrevido
Subjugado	Sangue de insubordinado
Analfabeto, ignorante	Politizado
Incapacitado	Subversor da opressão
Palhaço, sem noção	Determinismo aniquilado
Rotulado	Cultura de poder
Superado, eliminado	Privilegiado
Ultrapassado	Cidadão de batalha
Bitolado, aloprado	Pelejado
Defasado	Ser aquilombado
Estigmatizado, renegado	Jamais alienado
Injustiçado	Prova do provável
Desacreditado, pormenorizado	Doutor renomado
No máximo esforçado	Exaltado
Guerreado, marginalizado	Destino transformado
Invejado	Inusitado
Odiado, ameaçado	Preto, nordestino, pobre e favelado
Atacado	Nunca estagnado
Multi e ado, preto, nordestino e	Fazedor de sua história
Maltratado	Emancipado
Multi adjetivado, um pobre	Vida de luta
Excomungado	Proletariado
Ainda assim, um preto	Sujeito de labuta
Não adestrado	Preto arretado
Averso ao Ser paralisado	
Encorajado	

Enigma e alagado suporte

Marcelo Calderari Miguel¹

Metamorfose Lunar Do Ser

Eu não quero ser teu!
Tenho minha fases como a lua!
Fases de andar sozinho pela rua!
Fases sem vergonha da nudez pública.
Façanhas em torno da escala diatônica das notas!

As principais quatro fases da Lua tenho:
A celebração cheia, o pontencializar mudanças.
A crescente invisibilidade do Ser.
A minguante dificuldade de se desfazer de coisas.
A nova embriaguez no tricotear de recusas.

São fases e, algumas vezes com com trânsito astrológico!
Fases de encanto e de desencantar do mundo!
Fases de utopias, distopia e retrotopia em vivências (trans)formadoras!
E há em mim as fases apocalípticas das trombetas e metamorfoses duras.

As fase vida estão no alinhamento entre o Sol, a Terra e a Lua!
Fases e faces que transverter o pesadelo em bem humorado algo.
A escolha é também tua, no luar me restabeleço!
Na calada da noite tramo planos, entrelaço torpes desejos.
Fases que arrebatam chakras: a colcha dupla face de retalhos existe?

1 Mestrando em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes. Especialista em Educação Científica Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Arquivologia e Biblioteconomia pela Ufes. Docente na Rede de Ensino Técnico no Espírito Santo. Endereço: Av. Princesa Isabel, 86 - Centro, Vitória, ES - Brasil, CEP. 29010-360 | Id. Lattes: 5290994830537934 | marcelo.miguel@edu.ufes.br | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7876-9392>

Desodorante Percalço, Unívoco E Luzindo

Encerra a noite, ergue-se o dia.

Canta a faceira magia, ultrajante sina.

Na roda a água, a substancial energia, ressurreição pauta.

O mover da maré, revitaliza-te o bálsamo, robusteceste onda.

Tudo isso é afeto e alimento, cuidado que suplanta a nossa estadia.

Reconhece-se a emocional conexão, o despertar das sensações positivas.

Litúrgico desejo, bênçãos entre montanha e vales, raízes de semeadura resgata.

Entre desejo e largos planos, cruzam-se gracejos e se catalogam estrelas súbitas.

Fiel sinal de eclosão, vertente trem de desventuras, plural oração e lirismo de vida.

O alvorecer da saudade redireciona sinos e lemes, poeiras e lentes da alteridade abrupta.

Fundo a fundo, entre sonoridades e partículas; o básico pressuposto da vacância.

A galante teoria do caos, foca ausência, ergue no peito a genuína e espúria lembrança.

Bendito limite, trâmite de audácia, calibre ilustre e cósmico, ajunta alegria e justiça.



Divina Transgressão, Consciência Espúria.

Emaranhando desentendimento, a divina natureza os Caos provoca.
Entre palermas a inépcia. Articularam eles, os gênios da calamidade pública.
Réprobo e atônito! Eles quem? Eles vós? Ou eles das bolsas e dos mínimos?
Eles, os insensatos e apáticos, infante e carente de humanização.
Insaciáveis lançaram visível calamidade, a torrente tangente e caótica.
Refutam-se insanamente, nas públicas vias saíram, sem máscaras ou vicissitudes.
E houve sucessivas mudanças, ideia de caos se transforma no passar das eras, dística.
Na pandemia, um desarmado descompasso, encobrendo falhas vastas e enclaves.
Torpeza! Catalisa reversas jogadas, acirra o pórtico e midiático enalço louco.
Calamidade pública Brasil, de norte a sul instalada, covil de malezas e moléstias.
Repugnante ensejo e a epidemia instalada, anômala as questões e sociais minúcias.
Migalha e drama, política feita no desamor, aludido pavor esboça a desigualdade.
Vulneráveis cerceiam dores, empresta significação a ribalta e monturo desleixo.
Somos humanos, o sistema é único, saúde não pode se brutalizar em fúnebre canto.
Insista, externizando e eternizada cidadania, a hermenêutica da sedativa tarja preta.
Divina consciência e transgressão, benesse doutrina, a fulcral pista no amplexo caos.

A boa aventura

Olhais para o alto em meio à luz.

Sobre o vento sombrio retumba uma cruz.

As brisas dos deuses refulgentes vós tocais de leve.

Como os dedos da artista em corda de neves.

Ao longo dos anos, ao longo dos anos conheci o amor, me sinto feliz onde estou.

Aqui o destino não é nebuloso e o dia é tão intenso como grandioso.

Salvo do destino os celestiais anjos, arcanjos e querubins.

E assim vivo sorrindo quando surge um festim.



Parabólica Urgência Da Periferia

Antenado estamos?

Como antenados, caramba?

Transmissão e Interferências; lá se foram as parabólicas...

Tomando no peito o golpe, cinismo ressalta.

Icônica escória, mórbida e trivial, refletor titubear.

Cá me vem à piedade, salutar ambição, canalha estória.

Presencial e a distante controvérsia, absorta patente movimentada.

Lúgubre e flâmula, espelha pêsames, abrupta evasão e infrequência.

Conversor camaleônico, o verbete não traz vida, cinismo exortar.

Austero na frivolidade, escroto e espúrio, o sinal aberto na banda.

Com todo vapor ao colapso a insolência, diante econômica sazonalidade.

Aponta um sórdido deboche, empáfia estável, ao errático telhado da casa.