

**ANAIIS ELETRÔNICOS DO II SIMPÓSIO DE
LITERATURA LATINO-AMERICANA
CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES -
SILLAC 2023**

**ANAIS ELETRÔNICOS DO II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E
INTERSECÇÕES – SILLAC 2023**

Organizador dos anais:

Rodrigo de Freitas Faqueri

ISBN: 978-65-00-91070-4

SILLAC

**Simpósio de Literatura Latino-americana Contemporânea
2023 – Itaquaquecetuba (SP)**

EXPEDIENTE

COMISSÃO ORGANIZADORA

A comissão organizadora do II Simpósio de Literatura Latino-americana contemporânea (SILLAC) está constituída da seguinte forma:

Promoção

Curso de Licenciatura em Letras do IFSP – Campus Itaquaquecetuba e Grupo de Pesquisa "O insólito ficcional na literatura contemporânea"

Instituições Organizadoras

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo – Campus Itaquaquecetuba (IFSP – ITQ)

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Universidade de Pernambuco (UPE)

Membros da Comissão Organizadora do Evento

Rodrigo de Freitas Faqueri – CV: <http://lattes.cnpq.br/9695208949895236>

Daniele Aparecida Pereira Zaratini – CV: <http://lattes.cnpq.br/9017594931294100>

Ana Lucia Trevisan – CV: <http://lattes.cnpq.br/6107851924008207>

Cláudia Cristina Ferreira – CV: <http://lattes.cnpq.br/8437076931332585>

Caio Vitor Marques Miranda – CV: <http://lattes.cnpq.br/2212160479870164>

Fernanda da Cunha Correia – CV: <http://lattes.cnpq.br/0608576895399865>

Juliana Lucia do Amaral Molnr – CV: <http://lattes.cnpq.br/4082422959708257>

Mediadores Convidados

Ana Claudia Jacinto de Mauro – CV: <http://lattes.cnpq.br/0069018552747321>

Cristiane Toledo Maria – CV: <http://lattes.cnpq.br/2292887981316800>

Kelen Cristiane dos Santos Chacon – CV: <http://lattes.cnpq.br/0116978600153047>

Pedro Marques Neto – CV: <http://lattes.cnpq.br/4376963234545670>

Apoio Técnico

Alexsandro dos Santos Junior – CV: <http://lattes.cnpq.br/8564141578908608>

Leonardo Jose Tenorio Mourao Torres – CV: <http://lattes.cnpq.br/7832536123089184>

Lucas Sousa Fraga

Michel Silva de Souza – CV: <http://lattes.cnpq.br/8874461760892404>

Sumário

APRESENTAÇÃO: Intersecções na literatura latino-americana contemporânea	6
<i>Rodrigo de Freitas Faqueri (IFSP) e Daniele Ap. Pereira Zaratín (UPE)</i>	
Representações do Trabalho na literatura brasileira contemporânea	9
<i>Analia Bicalho Vencioneck (UFRJ)</i>	
A representação da violência contra a mulher na literatura contemporânea argentina e brasileira	22
<i>Carolina Montebelo Barcelos (PUC - Rio)</i>	
Manutenção ou ruptura? Uma análise da construção da personagem feminina na obra “Segredo de Amor” de Maria de Figueiredo	34
<i>Chrisllyne Farias da Silva (UEPB) e Aldinida Medeiros (UEPB)</i>	
Voz e subjetividade negras na poesia da poeta cubana Nancy Morejón	44
<i>Giselle Maria Santos de Araujo (IFRS)</i>	
Metade Cara, Metade Máscara: Outras Formações da Literatura Brasileira	56
<i>Giulia Geovana Campos de Lima (UFG) e Tarsilla Couto de Brito (UFG)</i>	
Fim dos meus natais de macarronada: uma vivência infantil de racismo	72
<i>Jhulya Cavalcanti Silva (IFSP)</i>	
<i>Exquisitos recuerdos: a memória labiríntica da América Latina em “Casualmente” (2017), de Chico Buarque</i>	80
<i>João Vitor Rodrigues Alencar (IFPA)</i>	
Ecos dos feminismos no romance contemporâneo brasileiro <i>As meninas</i>, de Lygia Fagundes Telles	87
<i>Josélia Tuschinski (UPF) e Ivânia Campigotto Aquino (UPF)</i>	
A figuração do rio na poesia de Mário de Andrade e Marcos Siscar	103
<i>Laila Souza de Paula (UFF)</i>	
A experiência catártica em <i>Perpetinha: um drama nos babaçuais</i>, de Carmo Bernardes	113
<i>Layane Serracena (UnB)</i>	
Encruzilhada (afro)epistêmica e Cimarronaje: Paradigmas outros acerca da Literatura Latino-americana em <i>Crónica de músicos y diablos</i>, de Gregorio Martínez Navarro	123
<i>Lucy Miranda do Nascimento (UFMT)</i>	
A construção da memória na literatura contemporânea brasileira: uma reflexão sobre ‘Solução de dois estados’, de Michel Laub	140
<i>Mauro Gabriel Morais da Fonseca (UFJF)</i>	
Percursos simbólicos em <i>Vermelho Amargo</i>	151
<i>Michelle Aranda Facchin (FATEC)</i>	

Traduzir silêncios: a herança de matriarcas na poesia brasileira contemporânea 161

Taís Bravo Cerqueira (PUC – Rio)

As personagens mulheres da obra *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum: transições no espaço urbano 172

Vitória Avelino Martins dos Santos (UNITAU)

APRESENTAÇÃO

Intersecções na literatura latino-americana contemporânea

Rodrigo de Freitas Faqueri (IFSP-ITQ)

Daniele Ap. Pereira Zaratini (UPE)

A literatura percorre diferentes veredas que se entrelaçam e engendram linhas e trajetos com objetivos distintos para chegar a diversos destinos desde sua origem. Assim, o ser humano, ao longo de sua existência, buscou formas de sanar seus anseios e de completar suas necessidades em relação ao mundo ao qual pertencia. Neste ponto, é que surgem as narrativas ficcionais e o universo que as abrange: para que este indivíduo, inquieto por natureza, seja capaz de englobar nessa nova realidade ficcional, de maneira arbitrária, elementos da realidade empírica, assim como se fazer valer de aspectos sociohistóricos para desenvolver suas novas narrativas.

Além disso, podemos apontar que a literatura, conforme Candido (2004, p. 182), “[...] desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante.” Com sua natureza intertextual e auto-reflexiva (Giacon, 2009), a literatura traz também em seu cerne a necessidade do ser humano em explicitar seus desejos sobre os mais variados temas a partir de enredos ímpares, responsáveis por alimentar as “artérias literárias com a inconformidade e o conflito existentes nos anseios sociais.” (Faqueri & Zaratini, 2018, p. 217).

Neste aspecto, a literatura se torna o processo imaginário que tece e rege as suas regras de análise. Bastazin (2006, p. 37) afirma que “o trabalho com a palavra origina ideias que, entretidas, criam o objeto poético”.

Por esses e por outros motivos, como leitores, pesquisadores e críticos literários temos a responsabilidade de desfrutar ao máximo do que um texto literário nos proporciona, de modo a nos aperfeiçoarmos como seres humanos em constante desenvolvimento a partir da fruição estético-artística encontrada no contrato com a literatura, pois ela é capaz de nos tirar de um ponto de inércia para nos mergulhar em pensamentos questionadores sobre muitos temas.

Voltando nossos olhares para a literatura latino-americana, nos deparamos com uma produção plural que abrange textos produzidos nos países que possuem as línguas derivadas do

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

latim como oficiais. A consciência literária de latinidade, como aponta Flávio Aguiar, veio da busca de uma “unidade” dos povos latino-americanos e foi ganhando destaque principalmente após 1965, quando ocorreu o Congresso de Escritores Latino-Americanos em Gênova e ali foi fundada a 1ª Sociedade de Escritores Latino-Americanos. Dirigida inicialmente pelo guatemalteco Miguel Ángel Asturias e pelo brasileiro João Guimarães Rosa, essa sociedade e outras tantas iniciativas buscavam dar visibilidade para fomentar uma perspectiva de diversidade cultural dos países latino-americanos, tão bem observada no extrato literário produzido pela região.

Candido (2023) aponta o sistema literário como um processo orgânico, com a participação efetiva dos atores desta ação, que se estabelece em face do reconhecimento de uma geração por outra. Rama (2008), por sua vez, traça um paralelo com o pensamento do teórico brasileiro para conceituar uma visão do fazer literário da América Latina. Neste sentido, autores e teóricos da região evidenciaram a necessidade de se debater e discutir sobre este tema e sobre a produção literária latino-americana.

A partir desta perspectiva, o Simpósio de Literatura Latino-americana Contemporânea (SILLAC) surgiu de discussões entre os seus organizadores sobre a necessidade de se expandir os estudos sobre a produção literária desta região. Não só buscávamos trazer à tona este aspecto, como também objetivávamos evidenciar trabalhos que versassem sobre tal fazer literário tão profícuo. Não à toa, tínhamos o interesse na literatura da região, visto que, como pesquisadores da área, temos frequentemente revisitado as obras produzidas neste espaço em nossos estudos.

Dessa forma, o SILLAC, em sua natureza, objetiva promover o diálogo e o intercâmbio de experiências entre pesquisadore(a)s brasileiro(a)s e estrangeiro(a)s que se dedicam aos estudos da literatura latino-americana contemporânea, entendida como a produção literária realizada a partir de 1970. Sem desmerecimento nenhum às produções anteriores a este período, o evento busca trazer como mote a contemporaneidade em sua essência.

Nas últimas décadas, entre o fim do século XX e início do XXI, conseguimos observar uma multiplicidade de obras ficcionais cujos enredos trazem uma pluralidade de formas de representação a partir de trajetórias de personagens, em contextos eufóricos e/ou disfóricos, que ressignificam a concepção de identidade(s). Não só isso é visto, como também podemos destacar o fazer literário e as tensões existentes na realidade expressos na literatura para se (tentar) compreender tudo que está ao nosso redor.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

Assim, o SILLAC se constituiu como espaço de reunião de trabalhos e pesquisas, trazendo discussões pertinentes à produção literária em questão, traçando novas trilhas, capazes de descortinar os elementos que constroem os caminhos das narrativas literárias e se cruzam, a cada nova trama, para reformular o universo ficcional permanentemente.

Agradecemos a todos que compartilharam suas vozes e saberes no evento e nestes anais, fruto do esforço de análise e reflexão de todos, contribuindo junto aos leitores, acadêmicos ou não, suas percepções e visões sobre a produção literária contemporânea e suas diferentes manifestações, intersecções, tensões e imaginários da América Latina.

Boa leitura!

Referências

AGUIAR, Flávio. Literatura. *In: Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe*. Disponível em: <<https://sites.usp.br/portallatinoamericano/espanol-literatura>>. Acesso em 04 jan. 2023.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Editora Todavia, 2023.

CANDIDO, A. O direito à literatura. *In: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

FAQUERI, Rodrigo de Freitas; ZARATIN, Daniele Aparecida Pereira. O papel da literatura na formação docente: reflexões sobre a construção de um pensamento estético-literário para as aulas de LE. *In: ORTEGA CLÍMACO, Adriana; ORTEGA, Raquel da Silva; MILREU, Isis. (Org.). Ensino de Literaturas Hispânicas: Reflexões, Propostas e Relatos*. 1ª ed. Campina Grande: EDUFCEG, 2018, p. 207-229.

GIACON, Eliane Maria de Oliveira. Natureza e Função da Literatura. **Web revista página de debates: questões de Linguística e Linguagem**. UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, n. 6, p. 1-8, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.linguisticaelinguagem.cepad.net.br/EDICOES/07/Arquivos/06.pdf>> . Acesso em: 03 jan. 2023.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2.ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

Representações do Trabalho na literatura brasileira contemporânea

Representaciones del Trabajo en la literatura brasileña contemporánea

Analia Bicalho Vencioneck¹

Resumo

O texto a seguir trata dos resultados iniciais de uma pesquisa sobre as representações do trabalho na ficção literária contemporânea brasileira, cujo recorte de análise contempla, a princípio, quatro romances: *Perifobia* (2018), de Lília Guerra, *Os Supridores* (2021), de José Falero, *Solitária* (2022), de Eliane Alves Cruz e *Via Ápia* (2022), de Geovani Martins. Para todos os efeitos, quanto à noção de trabalho, entende-se aqui o conceito marxiano de “**trabalho alienado**” como ponto de partida para a compreensão da situação contemporânea do precariado (Braga, 2011; Standing, 2013) e do panorama do mercado de consumo (bem como dos “sujeitos monetários sem dinheiro”, para citar Kurz, 1993), tensionando, posteriormente, o trabalho doméstico e reprodutivo dentro desse campo de compreensão. Pretende-se observar se tais narrativas realmente evidenciam uma forma particular de compreensão em torno da relação entre sujeito e trabalho (reforçando ou contrariando a premissa inicial das primeiras leituras individuais das obras); e, se sim, como elas operam essa expressão. Tais obras são compreendidas como produções estéticas e políticas, a par da reflexão empreendida por Rancière (2018a; 2018b), e de modo geral entende-se que todas, em maior ou menor grau, implicam em uma filosofia política e cultural particulares do sujeito trabalhador contemporâneo na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; trabalho alienado; trabalho doméstico; estética e política.

Resumen

El siguiente texto presenta los resultados iniciales de una investigación sobre las representaciones del trabajo en la ficción literaria contemporánea brasileña, cuyo enfoque de análisis comprende, en principio, cuatro novelas: ‘*Perifobia* (2018), de Lília Guerra, *Os Supridores* (2021), de José Falero, *Solitária* (2022), de Eliane Alves Cruz y *Via Ápia* (2022), de Geovani Martins. Para todos los efectos, a respecto de la noción de trabajo, se entiende aquí el concepto marxiano de "trabajo alienado" como punto de partida para la comprensión de la situación contemporánea del precariado (Braga, 2011; Standing, 2013) y del panorama del mercado de consumo (así como de los "sujetos monetarios sin dinero", para citar a Kurz, 1991), tensionando posteriormente el trabajo doméstico y reproductivo dentro de este campo de comprensión. Se pretende observar si estas narrativas realmente evidencian una forma particular de comprensión en torno a la relación entre sujeto y trabajo (reforzando o contradiciendo la premissa inicial de las primeras lecturas individuales de las obras); y, en caso afirmativo, cómo operan esta expresión. Estas obras se comprenden como producciones estéticas y políticas, al par con la reflexión emprendida por Rancière (2018a; 2018b), y en términos generales se entiende que todas, en mayor o menor medida, implican una filosofía política y cultural específica del sujeto trabajador contemporáneo en la sociedad brasileña.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (PPGCL) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: vencioneck.analia@letras.ufrj.br

Palabras clave: Literatura brasileira contemporânea; trabalho alienado; trabalho doméstico; estética y política.

Introdução

A proposta de se observar a relação entre literatura e trabalho na contemporaneidade surgiu da expressão “metrabaladoras”, utilizada na obra *Desabrigo*, escrita e publicada por Antônio Fraga em 1945. A publicação desse texto coloca em cena a experiência marginal vivida no antigo Centro do Rio de Janeiro a partir da perspectiva de um “intelectual mediador” (Gramsci, 2004; Said, 1997). A obra é precursora no que se refere à enunciação das margens na ficção e oferece o léxico para uma terminologia conceitual de literatura e trabalho com a expressão “metrabaladoras” que, aliada à palavra “metralhadoras” e à máquina “reminton”², alude ao trabalho de escrita do narrador da obra como um gesto de reação violenta ao silêncio obliterante, na literatura, das vidas marginais da cidade³. Fraga compreende a literatura como *compromisso social*⁴, alinhado a uma reflexão crítica sobre as categorias “proletariado” e “lumpemproletariado”, tomando partido também desta última (dentro do espectro da marginalidade) e reconhecendo-a como digna de menção. Antônio Fraga, que suscita, pelo seu etos, a atitude de mediação entre uma elite intelectual-beletrista e a população marginal, semianalfabeta, que não escreve por si, também insere na literatura um gesto anárquico de objetivo político e literário.

Desenvolvimento

Ao avançarmos para o contexto literário dos últimos vinte e cinco anos, veremos, de fato, uma mudança no perfil desse escritor mediador, bem como uma mudança substancial na expressão de mediação discursiva – pode-se mencionar, para tanto, os manifestos “Terrorismo Literário” (2005), de Ferréz, e “Antropofagia Periférica” (2007), de Sérgio Vaz. Um tipo de

² Remington Arms, uma tradicional empresa que desde o século XIX produz armas de fogo e munições, mas que também popularizou as antigas máquinas de escrever. “Metralhar na remington”, portanto, é uma expressão ambígua que incorpora o paradoxal alcance da marca *Remington*, da morte à escrita.

³ Importa dizer que uma imagem literária similar foi utilizada por Orestes Barbosa em *Bambambã* (1929), e que, provavelmente, há uma relação intertextual no uso da expressão.

⁴ cf. Acervo de Antônio Fraga, CRB, 2023.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

engajamento social pode ser reconhecido também entre os autores das ficções abordadas neste estudo, a partir de afirmações feitas em entrevistas recentes⁵, nas quais assumem publicamente o teor político de determinadas escolhas literárias, e a importância de se escrever de dentro sobre uma determinada vivência retratada na literatura. Importa, também, reconhecer as diferenças que tal ideia de escrita como compromisso social apresenta na contemporaneidade, como, por exemplo, em relação a certos escritores periféricos e a relação que estabelecem com seus territórios de origem (Faria et al, 2015), ou quanto ao compromisso com a discussão racial e suas implicações psicológicas e materiais.

Já a categoria “Trabalho” é o ponto referencial que articula as obras, a motivação temática que aglutina outras reivindicações a respeito da noção de pertencimento e dignidade a partir de um macro plano; para tanto, compreendeu-se o *trabalho alienado* (Marx, 1982) como o conceito material basilar para empreender a interpretação desse fenômeno tanto histórica quanto contemporaneamente. Outro conceito importante, derivado do trabalho, é o de *precarizado* (Standing, 2013), expressão que caracteriza a suposta emergência de uma nova classe social a partir da década de 1950, contestada por Braga (2011) como um projeto inerente ao capitalismo, e bem sucedido. A questão implica, sem dúvida, em uma compreensão mais ampla da categoria, observando quando a questão trabalho e não-trabalho se imbricam de modo abusivo no cotidiano, bem como quando tal imbricação resulta em um tipo de situação análoga à escravidão, considerando para tanto o panorama histórico-social brasileiro e as recentes transformações abordadas pelos estudos do trabalho. Outra categoria de atuação trabalho-não-trabalho é o doméstico (Federici, 2021) e seu modelo, que implica em uma absorção e, concomitantemente, segregação espacial e afetiva da(o) doméstica(o). O fenômeno, quando observado a partir de expressões literárias recentes, considerando-se para tanto o surgimento de novos sujeitos da enunciação periférica (Patrocínio, 2023), exige um olhar atento sobre suas problemáticas, bem como suas expressões a nível estético.

O trabalhador prototípico brasileiro ainda é, em grande parte, associado a um tipo idealmente manufaturado pela concepção industrial de “trabalhador operário”, o trabalhador burocratizado (Graeber, 2015), o “homem confinado” de Foucault (apud. Telles, p. 178), absorvido pela máquina moderna, excluídos os trabalhadores informais, os agricultores não-assalariados e que não detêm terras, os artistas independentes, por não constituírem classe

⁵ cf. referências bibliográficas: José Falero para Quatro Cinco Um (2021); Eliane Alves Cruz para a Folha de S.P. (2022); Geovani Martins para a Quatro Cinco Um (2022); Lília Guerra para Escrevendo o Futuro (2018).

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

organizada. Luiz Ruffato, em entrevista (2006), diz espantar-se pelo fato de que a “literatura brasileira não tem uma tradição classe média baixa ou operária”; nela “só encontramos, no máximo, o pequeno funcionário”. Diz ele: “Minha pretensão é trazer essa ausência para dentro da literatura, trazer à discussão exatamente o que acontece no Brasil. Talvez isso aconteça porque não reconhecemos *o outro*.” Mas por que um outro?

Jacques Rancière, em “O efeito de realidade e a política da ficção” (2018a), nos elucida algo a esse respeito ao comentar sobre a descrição realista na ficção:

Os personagens que corporificam os refinamentos do nascimento, da educação e do coração não deixavam espaço para figuras secundárias, ainda menos para objetos materiais (...) Isto deixava amplo e fértil espaço para a análise dos sentimentos mais refinados (...) e difíceis de decifrar nas almas da elite”. (p. 70)

A literatura estabelecia uma divisão bem delimitada entre as almas da elite e as classes mais baixas, e (cito) “quando essa divisão desaparece, a ficção se entope”, para uma parte da recepção crítica, “de eventos insignificantes”, que na verdade estabelecem um efeito de igualdade, entendido como um tipo de democracia literária. A mudança de perspectiva colocada na literatura por um novo sujeito da enunciação possibilita o reconhecimento de questões até então obliteradas, e amplia a percepção do “real”, não mais centrado unicamente na perspectiva de uma elite. Um novo espaço, uma nova geografia, uma nova economia e o reconhecimento de um mesmo espaço através de novas perspectivas: estes são elementos com os quais a crítica literária precisa estar disposta a reconhecer em sua totalidade estético-política.

Essa “alteridade” que se insere na literatura, em fato, nada mais é do que uma experiência da própria realidade, e sua alteridade se realiza, portanto, apenas em relação ao sujeito prototípico da enunciação literária. O trabalhador é um outro; o marginal, sobre o qual escreve Fraga, também; e ainda que sejam polarizados, de acordo com o senso comum, aquilo que os constitui, e que os separa do espaço da enunciação político-literária, convergem em muitos pontos. Estamos diante de um problema relacionado à questão da representação, problema que certamente não se encerra na simples partilha do gesto enunciativo. Pensando a partir da (aparente) dicotomia entre marginalidade e trabalho na literatura, considera-se neste estudo temático dois marcos literários: a publicação de *Cidade de Deus*, 1997, de Paulo Lins, e *Inferno Provisório*, de Ruffato, em 2016. Enquanto o título de *Cidade de Deus*, referente ao topônimo no qual se passa a narrativa, a *neofavela* formada na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, enfatiza o paradoxo entre nome e predicado quando este encontra a realidade

extremamente violenta narrada na obra, o título da pentalogia de Ruffato parte de uma abstração teológica e teleológica: há, implicado no título, um processo de superação da adversidade; o “provisório” surge como promessa, um *telos* para o destino sôfrego do trabalhador médio brasileiro. Estamos diante de dois projetos narrativos distintos, mas que colocam em cena problemas de ordem político-social: a formação da classe trabalhadora brasileira, extremamente indistinta, e a feição de uma classe “marginal” e violenta, ligada ao crime e à contravenção.

O que parte da literatura contemporânea periférica presente neste recorte irá abordar em grande medida, no entanto, refere-se a certa indiscernibilidade dessas fronteiras entre marginal e trabalhador; pressupõe-se a superação de uma (falsa) oposição, implicada não pela simples interioridade de caráter humana, mas por circunstâncias econômico-sociais alienantes. Na contramão do “telos” positivo do trabalho sugestionado por Ruffato, teríamos um cenário de precarização contínua do trabalho – precarização que na verdade se revela devidamente estabelecida, atualizada dentro de seus próprios termos –, de modo que a sociabilidade pelo trabalho começa a se enfraquecer e a ser substituída por uma relação ainda por nomear. Na contramão do cenário de exclusão desolador apresentado em *Cidade de Deus*, a globalização promete uma integração social maior através do consumo, e ameniza certas possibilidades de conflito, assim como a ascensão de um projeto culturalista que toma como bandeira a afirmação de uma identidade periférica através do mercado da arte. No entanto, não há síntese no que se refere a essa (aparente) contradição.

Seria a partir do contexto de globalização que teria emergido uma nova face de trabalhadores precarizados, predominantes nas grandes cidades. Standing (2013) define *precarizado* como um neologismo que funde o adjetivo “precário” ao substantivo relacionado, “proletário”, referindo-se a uma classe em formação no contexto de globalização, acelerado após a década de 1980. Caracteriza, nesse sentido, uma condição de enorme expressividade, que sistematiza aspectos da informalidade, referindo-se a um modo de subsistência marcado por baixos salários, empregos com pouca ou nenhuma garantia legal de proteção ao trabalhador, e uma insegurança geral quanto ao vínculo empregatício:

não eram classe trabalhadora, nem classe média, nem “informal”. O que eram elas? Um lampejo de reconhecimento teria ocorrido ao serem definidas como tendo uma existência precária. Amigos, parentes e colegas também estariam numa condição temporária de algum tipo, sem garantia de que estariam fazendo dali a alguns anos, ou ainda meses ou semanas, o que faziam naquele momento. Muitas vezes eles nem sequer desejavam ou tentavam fazê-lo dessa maneira. (Standing, 2013, p. 22)

Ruy Braga (2011) traduz sua compreensão do precariado brasileiro de modo articulado ao conceito marxiano de *superpopulação relativa*, contemplando também a crítica lulista de Francisco de Oliveira⁶, e afirma que o proletariado precarizado está no coração do próprio modelo de produção capitalista, isto é: a precarização seria uma dimensão intrínseca ao processo de mercantilização do trabalho na sociedade brasileira (p. 18), uma vez que o capitalismo brasileiro precisou reproduzir condições de um trabalho barato para poder prosperar. Para o sociólogo trata-se, portanto, não de uma “nova classe” que surge graças ao agravamento da crise capitalista, mas como parte integrante da própria classe trabalhadora.

Telles (2006) irá discorrer sobre as mutações do trabalho e afirmará a impossibilidade de se compreender a realidade do trabalho a partir das binariedades que pautavam um certo ritmo da vida social (p. 175) e que conferiam ao trabalhador a ideia de uma divisão ordenada das instâncias da vida social (trabalho e não-trabalho), de modo que as circunstâncias variadas do trabalho precário e intermitente redefinem tempos e espaços da experiência social, alterando também a experiência urbana, bem como as experiências domésticas e subjetivas. Quanto ao recorte selecionado, buscou-se abordar obras que tratem da questão do trabalho sem, no entanto, que se encerre a leitura pelo recorte temático. *Perifobia* (2018), *Os supridores* (2021), *Solitária* (2022) e *Via Ápia* (2022) apresentam na formulação de suas narrativas o trabalho, formal e informal, como epicentros de ação, cada qual dentro de um determinado contexto, abordando em maior ou menor grau questões como racismo, sexismo, violência policial, exploração de trabalho, alimentação e vida cotidiana, segregação espacial e criminalidade.

A própria noção de “trabalho”, apesar de estar ideologicamente associada à ordem estatal, e historicamente ao poder de um senhorio, também está vinculada a uma noção mais ampla de “marginalidade” ou, nos termos de Rancière, refere-se igualmente aos “sem parte” na divisão política da cidade, destituídos da posse do logos – ainda que compreendam e sejam capazes de enunciar. (Rancière, 2018b). Tal afirmação remonta ao passado escravocrata brasileiro, no qual o trabalho exercido pela mão de obra escravizada coexistia com ideias econômicas liberais, gerando o que seria um descompasso ideológico, enquanto no âmbito das relações de senhorio mais próximas, o “favor” seria o mecanismo de engendramento das classes coloniais (latifundiário, escravo e “homem livre”, este último a “mediação universal”), enquanto que a escravidão seria o mecanismo de acumulação primitiva, permitindo que se

⁶ cf. *Crítica à razão dualista; O ornitorrinco* (2003).

economizasse qualquer investimento na especialização do trabalho (Schwarz, 2007). A situação do trabalho no Brasil

Se recuperarmos sua etimologia, a palavra “trabalho” expressa a ideia de sacrifício, própria do termo “tripalium”, que designava “instrumento utilizado por agricultores para bater o trigo, as espigas de milho, o linho, para rasgá-los e esfiapá-los” (Ribeiro; Léda, 2004) apropriado também para a aplicação de punições em seres humanos. A origem do termo “labor” também remete ao trabalho árduo e massante, de modo que nos encaminha a pensarmos que a própria relação entre objeto e função se aproxima do princípio da alienação do trabalho, que indistingue trabalhador e produto, ambos parte do mesmo processo produtivo. Na Antiguidade Clássica, o trabalho era uma atividade desprezada pelos cidadãos livres, tendo sido ressignificado apenas a partir do Renascimento, entendido como realização pessoal, e passou a designar uma identidade social importante para o indivíduo. Alcança o status de atividade-em-si, preenchendo a vida daquele que a exerce, uma vez que “as razões para trabalhar estão no próprio trabalho e não fora dele ou em qualquer de suas consequências” (Albornoz, 1994, p.59). A marginalidade, no contexto brasileiro, em especial, implicaria em um desvio da função de serviço – de produção de mais valia –, e não em uma oposição ao trabalho como atividade de cuidado ou de fruição; trata-se de uma recusa à lógica do favor, que coexiste com a do trabalho como significador moral.

Os limites entre marginalidade, criminalidade e trabalho são profundamente difusos em *Os Supridores* e *Via ápia*. É marcante nos dois romances a ideia de “*reverie*” (modesta em um caso, megalomaniaca em outro) que essa classe trabalhadora, sem perspectivas de alcançar qualquer bem durável, vislumbra alcançar. Mas no romance de Martins entrevemos um realismo cotidiano que de tão calcado na realidade, não necessariamente a contesta a nível político – o narrador preocupa-se apenas em focar a vida dos cinco jovens, seus dilemas e sua perspectiva. O trabalho não é romantizado, ao menos não pelas gerações mais jovens, que vêm nas demandas do contrato conforme às leis trabalhistas um esforço muito longe de ser recompensador; elas não ambicionam adquirir grandes bens por meio do trabalho, porque reconhecem a falha do discurso meritocrático aplicada às suas realidades, compreendendo a impossibilidade de alcançar bens duráveis com o dinheiro do próprio trabalho uma vez que para eles os que restam são sempre os piores. No entanto, as possibilidades que se apresentam através do trabalho autônomo e *freelancer* também não parecem sugerir qualquer mudança qualitativa de vida, nem sugerem uma sociabilização, ou sindicalização, pelo trabalho. Para Washington,

em *Via Ápia*, o máximo de coletivização pelo trabalho que se apresenta ocorre após a entrevista de emprego, quando vão dar um pulo na praia; sem dinheiro, não conseguem nem mesmo lancha juntos, e cada qual segue para seu bairro distante. A sociabilidade ocorre entre os amigos de bairro, e não entre os colegas de trabalho, determinando assim alguma prevalência do índice de competitividade sobre a organização do trabalho em termos de classe.

É possível apontar aproximações e distanciamentos entre tais obras quanto ao tratamento comum do trabalho. A representação do trabalho em si, isto é, da atividade que constitui suas funções, é feita a partir de um atravessamento experiencial: Em *Via Ápia*, lemos a descrição dos corpos pelo salão de festas infantis no primeiro capítulo, como os esforços necessários a cada atividade, as relações entre empregados que ascendem de cargo e aqueles que passam a ser subordinados daqueles. Washington constata que o garçom de bebidas levanta maiores pesos, mas em compensação gasta menos energia que os animadores das festas infantis; há um empenho maior em narrar o “aqui e o agora”:

É sempre aquela história; quando curte um lazer, o ponteiro não tem pena, em cinco minutos passa um mês. No trabalho que é foda, tudo se arrasta. Ainda mais com essa larica que não para de crescer. (...) (Via Ápia, 2022, p. 11).
Era pra ser um bagulho rápido, só pra garantir um qualquer enquanto ele não passava da idade obrigatória de alistamento militar. Isso já faz três anos. O que faltava então pra correr atrás de um trabalho responsa? Carteira assinada, Riocard, Sodexo. (p. 12)

Esse tipo de atenção à mecânica dos movimentos do trabalho e às sensações físicas do trabalhador não está presente em *Os Supridores* – está, predominantemente, no espaço e nas relações sociais interativas e amplas, no sentido do trabalho para além da mecânica, na reflexão mais ampla de seu exercício. O romance de José Falero nos oferece uma descrição aguda em torno das transformações espaciais que caracterizam a periferia na qual se passa a narrativa – sua historicização –, algo que não se encontra sistematizado na obra de Martins; no trecho a seguir, por exemplo, dois personagens, Pedro e Marques, discutem a relação do trabalho e da mais valia:

Seus bisavós tinham sido pobres a vida inteira, seus avós tinham sido pobres a vida inteira, seus pais tinham sido pobres a vida inteira: até onde iria dar isso? Teria sua família uma grande ‘tradição na vadiagem?’ (...) Todos os seus ancestrais tinham trabalhado muito ao longo da vida, tinham pertencido à classe social que mantinha a merda do país funcionando, e se sempre foram pobres, era porque tinha alguma coisa errada... (Os supridores, 2021, p. 24), (...) existe um limite até onde a gente pode fazer as coisa sozinho, Marques. Existe um limite. (...) Uns faz camisa, outros planta batata, outros varre rua, outros dá aula de matemática. Não importa: é tudo trabalho. Com o trabalho, as pessoa contribui na sociedade, tendeu? Com o trabalho, as pessoa produz,

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

as pessoa faz existir coisa que até então não existia, coisa que as outras pessoa precisa. Só que cada um tem o seu limite (...), quando tu tem grana demais (...) isso significa que os nego que fizeram por merecer tão a ver navio, por culpa tua. (p. 46).

Pedro será o grande articulista da narrativa, aquele que consegue traduzir para os companheiros a concepção de mais valia e os termos de uma organização eficiente de venda de maconha. Entre o trabalho formal no Supermercado Fênix e a venda de drogas ilícitas, os personagens vão experienciando transformações importantes quanto ao consumo de bens antes intangíveis, e em relação à subserviência cotidiana aos seus patrões, mas quanto aos hábitos e gostos mais arraigados, bem como sua relação com a comunidade, pouco ou nada mudam.

As personagens da narrativa fragmentária de Lilia Guerra, em *Perifobia* – obra constituída de capítulos que se assemelham a contos, mas que contam com liberdade suficiente para afastarem-se e religarem-se através da teia de relações das personagens – experimentam, em maior ou menor grau, as agruras de um trabalho exploratório; no entanto, percebe-se a prevalência de uma atitude positiva, contestatória, em relação ao trabalho informal; quanto ao trabalho doméstico, lemos nas atitudes das jovens personagens uma postura reativa diante da exploração e uma potência de vontade capaz de transformar as relações sociais e as relações dos sujeitos com o mundo do trabalho. Sem recorrer a maniqueísmos fáceis, Guerra recorre a formulações tanto impassíveis quanto delicadas e sensíveis de uma realidade precária:

Dei o cano no serviço em plena segunda-feira. Puta que pariu! Sensação boa. O pau quebrando lá fora e eu, encantada. Só de pensar na cara da dona Celeste, que eu apelidei de Cepeste, dá bem pra imaginar por que motivo, naquele olho cinzento enfeitado de ruga, fulminando a pia cheia de louça e a bagunça do fim de semana por arrumar, arrepiei. Mulher folgada. No meu dia de faxina, não lava um copo. Ela ficou de cara feia, mas fazer o quê? Lavar louça não é minha obrigação, a não ser que for combinado por fora, mas ela dá uma de desentendida. E com a ninharia que me paga, se faz de vítima. Dinheiro chorado. (Perifobia, 2018, p. 27)

“A saúde minou por causa do trabalho pesado da vida inteira, do forno para o tanque, do ferro para o esfregão. Da lida no roçado na casa da madrinha que a criou com menos amor do que se oferece a um animal de carga. Sentiu-se recompensada com seu diminuto galardão. Não se dava conta de que o obtivera por merecimento e que o valor ínfimo era muito inferior ao que ela necessitaria para sobreviver com dignidade. Sentia-se homenageada. Crianças...” (Perifobia, p. 303).

Em *Solitária*, de Eliane Alves Cruz, iremos nos deparar com uma construção sensível da narrativa a partir da perspectiva de mãe e filha, que compartilham a experiência de dividirem um minúsculo quartinho de fundos dentro da casa de uma abastada família, para a qual a mãe (Eunice) trabalha, além de inserir, magistralmente, ao final da narrativa, a perspectiva do quarto

de empregada, formulando um verdadeiro caleidoscópio da subalternidade doméstica. Inspirada em uma história real ocorrida em Recife – o crime que ficou conhecido como “Caso Miguel”, em 2020 –, a narrativa perpassa tal tragédia, mas aponta, também, para possibilidades otimistas em relação ao futuro de mãe e filha. A mãe, doméstica, e a filha, que a acompanha desde a infância até a vida adulta no trabalho, emprestam à narrativa suas perspectivas sobre aquela mesma vivência, colocando em perspectiva importantes diferenças geracionais, o que terá implicações políticas fortes. Cada capítulo diz respeito a um cômodo da casa, e através desse trânsito do olhar pela construção do poder no âmbito doméstico, a narrativa acompanha o culminar trágico de problemas éticos e morais ligados à experiência de classe. Quanto ao trabalho, a perspectiva sustentada pela geração da filha (Mabel), a que prevalece na obra, diz respeito à negação de uma relação de trabalho que carregue a feição do privilégio de classe, isto é, o rosto do mando que, no Brasil, historicamente, está associado à branquitude escravocrata:

Mabel: “– O que foi? Minha bronca é com aquele tipo de trabalho doméstico lá do Golden Plate, mãe. Procurei uma agência e é um trabalho com hora, com função certinha. Sem essa de “família” dentro da família, de acúmulo de função. Tra-ba-lho como outro qualquer. E é temporário também, D. Eunice. Só pra juntar mais grana. Tenho que pagar cursos, material, livros... tudo uma fortuna. Sem isso não passo nas próximas provas! Tenho um objetivo e a senhora sabe qual é.” (Solitária, 2022, p. 124)

A recusa da filha segue notadamente na direção oposta da subserviência e vinculação afetiva da mãe, Eunice, à família para a qual trabalha. A síntese, operada na obra, é realizada pela perspectiva do quarto de empregada, que consegue descrever as sensações objetivas e comuns que constituem a experiência de mãe e filha dentro da segregação espacial própria de uma arquitetura do microcolonato burguês:

Todo quarto de empregada é próximo à grande lixeira da casa, porque está sempre nos fundos do profundo do imóvel. Nós, os quartinhos, estamos sempre perto dos odores da vida das pessoas que não nos habitam. Perfume francês, patê de fígado de pato, vinho caro, trufas, papel higiênico, absorventes, suor. Quase tudo era deles. (p. 139)

Conclusão

Com base nesse corpus específico, escolhido a partir de critérios como período de publicação, contemplação da temática do trabalho social médio e engajamento autoral quanto às questões da ordem político-social abordadas nas obras, busco estabelecer para cada obra um tipo de motivo particular, que poderia nomear como a filosofia particular ou uma afirmação de

valor quanto ao trabalho, dentro de suas esferas estéticas específicas; mas, em todo caso, todas elas, em maior ou menor grau, recusam a aderência ao trabalho formal historicamente designada a elas, aos seus familiares, aos seus vizinhos e amigos, como uma espécie de recusa à vida alienada às custas de um péssimo reconhecimento quanto ao valor do próprio trabalho, e mesmo quanto à designação dos corpos no espaço urbano. As personagens se permitem imaginarem-se em vidas diferentes, e muitas delas se recusam a cumprir o mesmo protocolo social da geração anterior, que condicionou a realidade tal como conhecem, ainda que, dentro do quadro específico deste recorte, as obras reproduzam fielmente uma perspectiva de gênero marcada pela experiência autoral: se não na prática do próprio escritor, na proximidade e na escuta entre gerações. É preciso, assim, observar criticamente a constituição dessa imaginação, seus saltos e seus limites; objetiva-se, posteriormente, a escrita como esse lugar de confluência entre projeto político e identidade, filosofia e identidade.

Referências Bibliográficas

- ABÍLIO, Ludmila Costhek. “Uberização: a era do trabalho just-in-time?”. **Revista Estudos Avançados**, n. 34 (98), 2020.
- BRAGA, Ruy. **A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- CARONE, Edgard. **Movimento Operário no Brasil (1877 - 1944)**. 2a ed. São Paulo: DIFEL, 1984.
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. 2.ed. Campinas: UNICAMP, 2002.
- CRUZ, Eliane Alves. **Solitária**. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ESCREVENDO O FUTURO. Perifobia: a periferia é sempre mais distante. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/perifobia-a-periferia-e-sempre-mais-distante/>>. Acesso em: [15 jun. 2023].
- FALERO, José. **Os Supridores**. 1a ed. São Paulo: Todavia, 2020.
- FARIA, A. et. al. (orgs). **Modos da Margem: figuração da marginalidade na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- FRAGA, Antônio. **Desabrigo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

FEDERICI, Silvia. **O patriarcado do salário**. Notas sobre Marx, gênero e feminismo. Vol. 1. Tradução de Heci Regina Candiani. 1a ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

FOLHA DE S. PAULO. “Quem é Eliana Alves Cruz, que conta histórias do Brasil escravocrata de ontem e hoje”. **Folha de S. Paulo**, 2 mai. 2022. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/quem-e-eliana-alves-cruz-que-conta-historias-do-brasil-escravocrata-de-ontem-e-hoje.shtml>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

G1. Mulher é presa após filho da empregada cair do 9º andar de um edifício no Recife. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/06/04/mulher-e-presa-apos-filho-da-empregada-cair-do-9o-andar-de-um-edificio-no-recife.ghtml>>. Acesso em: [29 nov. 2023].

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Vol. II.: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. 3a ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GUERRA, Lilia. **Perifobia**. 1a ed. São Paulo: Patuá, 2018.

KURZ, Robert. **O colapso da modernização**. Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia global. Trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1993.

MARX, Karl. **O Capital**. Crítica da Economia Política. Editorial Avante! - Edições Progresso Lisboa-Moscovo, 1982. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/capital/livro1/index.htm>>.

QUATRO CINCO UM. Voz do Morro. Entrevista com Geovani Martins. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/literatura-negra/voz-do-morro>>. Acesso em: [15 jun 2023].

QUATRO CINCO UM. José Falero. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/fichamento/jose-falero>>. Acesso em: [15 jun 2023].

RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficção”. Trad. Carolina Santos. **Revista Novos Estudos**, n. 86, mar. 2018a.

_____. **O desentendimento**. Política e filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018b.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muito cavalos**. 2a ed. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. “Literatura com um projeto”. Entrevista com Heloísa Buarque de Holanda e Ana Ligia Matos. **Revista Z Cultural**. Disponível em:

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

<<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/>>. 10 mar. 2006. Acesso em: 28 out. 2022.

_____. **Inferno Provisório**. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cultura e política**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2007.

SILVA, Maria Célia Barbosa R. **Antônio Fraga: personagem de si mesmo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?**. Trad. Sandra Regina Eduarte Oliveira, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STANDING, Guy. **O Precariado: a nova classe perigosa**. 1a ed. Coleção Invenções Democráticas. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

TELLES, Vera da Silva. Mutações do trabalho e experiência urbana. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, v. 18, n. ju 2006, p. 173-195, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/s0103-20702006000100010>>. Acesso em: [07 mai. 2023].

VERMELHO. Sérgio Vaz: manifesto da antropofagia periférica. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/sergio-vaz-manifesto-da-antropofagia-periferica/>>. Acesso em: [20 ago 2023].

FOLHA DE S.PAULO. Quem é Eliana Alves Cruz, que conta histórias do Brasil escravocrata de ontem e hoje. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/quem-e-eliana-alves-cruz-que-conta-historias-do-brasil-escravocrata-de-ontem-e-hoje.shtml>>. Acesso em: [10 jun 2023].

A representação da violência contra a mulher na literatura contemporânea argentina e brasileira

The representation of violence against women in contemporary Argentinean and Brazilian literature

Carolina Montebelo Barcelos⁷

Resumo

De acordo com o Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe – sob os auspícios da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe, uma regional das Nações Unidas sediada no Chile -, em 2021, 11 países registraram uma taxa de feminicídio superior a uma vítima por cada 100.000 mulheres, e o Brasil, o México e a Argentina lideram os índices em números absolutos. A literatura latino-americana contemporânea vem reverberando esse tipo de crime como ponto central das narrativas. Desse modo, pretende-se, neste artigo, examinar dois romances com a referida temática: *Garotas mortas*, da argentina Selva Almada, de 2018, e *Mulheres empilhadas*, da brasileira Patrícia Melo, de 2019. Para fins de suporte teórico, serão cotejados com os romances considerações acerca do feminicídio realizadas pela ativista Diana Russell e pelas antropólogas Rita Laura Segato e Marcela Lagarde y de Los Ríos, reflexões sobre a violência contra a mulher na literatura pela crítica e teórica literária Eurídice Figueiredo e a denúncia dos mecanismos de dominação masculina e de colonialidade de gênero combatidos na perspectiva do feminismo decolonial conforme discutido pela socióloga argentina María Lugones.

Palavras-chave: Representação. Violência de gênero. Feminicídio. Literatura Contemporânea. América Latina

Abstract

According to the Latin American and Caribbean Gender Equality Observatory - under the auspices of the Economic Commission for Latin America and the Caribbean, a regional of the United Nations headquartered in Chile -, in 2021, 11 countries recorded a femicide rate higher than one victim for every 100,000 women, and Brazil, Mexico and Argentina lead the rates in absolute numbers. Contemporary Latin American literature has been reverberating this type of crime as a central point of the narratives. Thus, the aim of the article is to examine two novels with the aforementioned theme: *Garotas mortas*, by the Argentinean Selva Almada, from 2018, and *Mulheres Empilhadas*, by the Brazilian Patrícia Melo, from 2019. For the purposes of theoretical underpinning, considerations about femicide carried out by activist Diana Russell and anthropologists Rita Laura Segato and Marcela Lagarde y de Los Ríos, reflections on violence against women in literature by literary critic and theorist Eurídice Figueiredo and the denunciation of the mechanisms of male and of gender coloniality challenged from the perspective of decolonial feminism as discussed by Argentine sociologist María Lugones will be compared with the novels.

⁷ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. PUC-Rio. E-mail: carolinabarcelos@hotmail.com

Keywords: Representation. Gender violence. Femicide. Contemporary Literature. Latin America

Introdução

Na década de 1990, no México, a poeta Susana Chávez foi uma das pioneiras em visibilizar o desaparecimento e assassinato de mulheres ocorridos na Ciudad Juárez. Assim, criou o movimento *Ni una mujer menos, ni una muerta más* e militou em organizações feministas para esclarecer os feminicídios.

Em 2011, Susana Chávez foi estuprada e assassinada por 3 homens. A justiça descartou o crime como feminicídio, alegando que havia sido um “encontro infeliz” de uma mulher com três homens bêbados (ARENAS, 2022.)

Em 2015, quatro anos depois do feminicídio da poeta mexicana, uma adolescente de 14 anos foi morta a pauladas pelo namorado na Argentina. Gestou-se, então, em Buenos Aires, o movimento *Ni Una Menos*, baseado na frase de Susana, que se espalhou por vários países, como Bolívia, Peru e Chile.

Segundo o CEPAL (Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe) – sob os auspícios da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe, uma regional das Nações Unidas sediada no Chile -, em 2021, 11 países registraram uma taxa de feminicídio superior a uma vítima por cada 100.000 mulheres, e o Brasil, o México e a Argentina lideram os índices em números absolutos. Ainda, de acordo com a ONU Mulheres, a América Latina é a região do mundo, fora das zonas de guerra, onde há mais casos de violência de gênero e de feminicídio.

A literatura latino-americana contemporânea vem reverberando esses tipos de crime como ponto central das narrativas. Desse modo, pretende-se, neste artigo, examinar dois romances com as referidas temáticas: *Garotas mortas*, da argentina Selva Almada, de 2014, cuja tradução em português foi publicada em 2018, e *Mulheres empilhadas*, da brasileira Patrícia Melo, de 2019.

Para fins de suporte teórico, serão cotejados com os romances considerações acerca do feminicídio realizadas pela ativista sul-africana Diana Russell e pelas antropólogas Rita Laura Segato, da Argentina, e Marcela Lagarde y de Los Ríos, do México, além de reflexões sobre a

violência contra a mulher na literatura pela crítica e teórica literária Eurídice Figueiredo. Por fim, na conclusão, será considerada a denúncia dos mecanismos de dominação masculina e de colonialidade de gênero combatidos na perspectiva do feminismo decolonial conforme discutido pela socióloga argentina María Lugones.

Observações sobre violência de gênero e feminicídio

Como postula um estudo realizado pela ONU, embora tenha havido uma atenção maior recentemente aos direitos da mulher, ainda há pouco progresso no que diz respeito à redução da violência (2006, p. 32). Ademais,

Historicamente, os papéis de gênero – os papéis socialmente construídos das mulheres e dos homens – estão ordenados hierarquicamente, de tal modo que os homens exercem poder e controle sobre as mulheres. A dominação masculina e a subordinação feminina têm bases ideológicas e materiais⁸ (2006, p. 32).

É nesse sentido que podemos afirmar que o patriarcado, em que estão presentes a dominação masculina e subordinação feminina mencionadas pelo estudo, é o cerne que contribui para a violência de gênero. É também fruto do patriarcado a desigualdade econômica, social, cultural e política que oprime as mulheres.

A violência de gênero pode ser percebida, dentre diversos fatores, por assédio moral e sexual, agressões físicas, psicológicas, emocionais, verbais e patrimoniais, sendo o feminicídio o extremo dela. Foi Diana Russell quem introduziu o termo *femicide*, em inglês, no universo das ciências sociais e dos estudos de gênero. No entanto, ele foi traduzido por Marcela Lagarde y de Los Ríos como *feminicidio*, pois seu entendimento era de que o termo *femicidio* não dava conta do assassinato de mulheres por questão de gênero. Assim, normalmente vemos o termo feminicídio em português.

Não é incomum ouvir justificativas para a violência de gênero, incluindo o feminicídio, pautadas em explicações psicológicas ou psiquiátricas. No entanto, como assevera Diana Russell, “Estar mentalmente enfermo não libera os homens de sua misoginia [...], então sua

⁸ No original: “Históricamente, los roles de género – los roles socialmente construidos de las mujeres y los hombres – han estado ordenados jerárquicamente, de tal modo que los hombres ejercen poder y control sobre las mujeres. La dominación masculina y la subordinación femenina tienen bases ideológicas y materiales”. Tradução nossa.

enfermidade é irrelevante para o ponto de vista de que seus ataques feminicidas [...] são atos misóginos [...] que servem para perpetuar a misoginia⁹...” (2006, p. 353).

A representação da violência contra a mulher na literatura contemporânea

Eurídice Figueiredo assinala que “[...] as escritoras se inserem na mesma tradição literária dos homens” (2019, p. 139). No entanto, ela sublinha que “[...] o fato de ser mulher tem algum impacto no tipo de literatura produzida” (2019, p. 139). Não se trata, contudo, na literatura de autoria feminina, de uma representação realista, mas fruto do imaginário acerca de situações vividas por mulheres.

Desse modo, podemos dizer que a escrita sobre a violência contra a mulher e o feminicídio composta por uma mulher é sensivelmente diferente daquela realizada por homens.

Garotas mortas

A capa brasileira de *Garotas mortas* é uma foto de crisântemos, flores muito utilizadas em funerais e cemitérios. Já a argentina é imagem de um rio rodeado por um matagal, provavelmente representativo do local onde grande parte das mulheres assassinadas no romance foram jogadas.

Em linhas gerais, o romance é fruto de memórias da narradora, a própria Selva Almada, de diversos casos de violência contra a mulher, feminicídios na maioria dos casos. Esses episódios ocorreram em províncias da Argentina na década de 1980.

O primeiro caso de feminicídio noticiado pela imprensa que é retratado no romance diz respeito a Andrea Danne, jovem de 19 anos apunhalada dentro de casa. Assim pensa a narradora: “Minha casa, a casa de qualquer adolescente, não era o lugar mais seguro do mundo. Você podia ser morta dentro da sua própria casa” (ALMADA, 2018, p. 12). Sobre isso, diz Diana Russell: “A maioria das pessoas também são incapazes de reconhecer que a família

⁹ No original: “Estar mentalmente enfermo no libera a los hombres de su misoginia [...], así que su enfermedad es irrelevante para el punto de vista de que sus ataques feminicidas o racistas son actos misóginos (2006, p. 353). que sirven para perpetuar la misoginia y la supremacía blanca”. Tradução nossa.

nuclear tem funcionado como um minicampo de concentração para milhões de meninas e mulheres¹⁰” (2006, p. 349).

Lembrando de quando ainda era adolescente, época em que não se falava muito sobre feminicídio, diz a narradora: “Eu não sabia que uma mulher podia ser morta pelo simples fato de ser mulher [...]. Casos que não terminavam com a morte da mulher, mas em que ela era objeto de misoginia, do abuso, do desprezo” (ALMADA, 2018, p. 13). Um exemplo da misoginia ocorria com uma amiga da mãe da narradora, que não usava sapatos de salto alto porque o marido dizia que era “coisa de puta” (ALMADA, 2018, p. 37). Um outro caso de misoginia, caracterizada por violência física e abuso sexual, foi a da esposa do açougueiro: “Fazia tempo que, além de lhe bater, o açougueiro abusava sexualmente dela” (ALMADA, 2018, p. 36).

A esse respeito, a narradora reflete: “Nunca ninguém falou que você podia ser estuprada pelo marido, pelo irmão, pelo vizinho, pelo professor. Por um homem em quem você tem toda confiança” (ALMADA, 2018, p. 36-37). Destarte, o estudo realizado pela ONU assevera que a violência realizada pelo parceiro é a forma mais comum de violência contra a mulher (ONU, 2006, p. 43), incluindo o estupro, ou seja, quando o sexo entre o casal não é consentido pela mulher.

Como vemos constantemente em matérias jornalísticas, maridos, noivos e namorados assassinam mulheres quando estas encerram o relacionamento, o que também é corroborado por Diana Russell quando diz que “[...] o risco das mulheres se converterem em vítimas de feminicídio por seus companheiros masculinos é muito maior para aquelas que iniciam o fim do relacionamento”¹¹ (2006, p. 346). Assim, Rosa, uma jovem que terminou o namoro com Juan, por considerá-lo possessivo e violento, após reiteradas tentativas dele de reatarm, sem sucesso, a esfaqueou até a morte.

Além dos casos de feminicídios realizados pelos companheiros, o romance também aborda aqueles perpetrados por desconhecidos, como o de María Luisa Quevedo, que “[...] passara alguns dias desaparecida, até que seu corpo violentado e estrangulado apareceu num terreno baldio nos arredores da cidade” (ALMADA, 2018, p. 12), Ángeles Rawson, uma adolescente de dezesseis anos, assassinada e largada em uma estação de tratamento de lixo

¹⁰ No original: “La mayoría de las personas también son incapaces de re conocer que la familia nuclear ha funcionado como un mini campo de concentración para millones de niñas y mujeres”. Tradução nossa.

¹¹ No original: “[...] el riesgo de las mujeres de convertirse en víctimas de feminicidio por sus parejas masculinas es mucho mayor para aquellas que inician el fin de la relación”. Tradução nossa.

(ALMADA, 2018, p. 80), a taxista Mónica Leocato, achada em uma estrada rural após ser estuprada e estrangulada em seu carro (ALMADA, 2018, p. 87).

A maioria dos feminicídios retratados em *Garotas mortas* não foram devidamente esclarecidos e, portanto, ficaram impunes. Assim, “[...] a violência está presente antes do homicídio de formas diversas ao longo da vida das mulheres. Depois de perpetrado o homicídio, continua como violência institucional através da impunidade¹²...” (ONU, 2006, p. 22).

Mulheres empilhadas

Na capa do romance tem-se uma colagem, de cabeça para baixo, de fragmentos dos corpos da Vênus de *O nascimento de Vênus*, do pintor italiano Sandro Botticelli, e de *O nascimento de Oshun*, da pintora afro-cubana-americana Harmonia Rosales, uma releitura da pintura da personagem mitológica do florentino com uma Vênus negra. A imagem, portanto, ilustra o título do livro que, por sua vez, resume a principal temática do livro: o feminicídio.

O livro é dividido em três índices; numérico, alfabético romano e alfabético grego. O índice numérico, que vai até 12, traz casos reais de feminicídio doméstico: mulheres que foram assassinadas pelos maridos, ex-maridos, namorados, ex-namorados, pai e cunhado. Apenas o índice 12 não é baseado em fato real, mas trata do assassinato de uma das personagens principais que viraram, como as demais 11, estatísticas de feminicídio. O índice alfabético romano é a trama central do romance, ao passo que o alfabético grego é o encontro, por meio de uma narrativa onírica, da protagonista com as mulheres guerreiras amazônicas da lenda indígena das icamiabas, que procuram se vingar dos homens opressores e violentos.

Na parte central de *Mulheres empilhadas*, a narradora está em uma festa com o namorado e, após sair para fumar, é questionada agressivamente por ele sobre onde estava e, em seguida, leva um tapa dele no rosto e é chamada de “vadia” (MELO, 2019, p. 12). Após a violência verbal e física sofrida e com a certeza de que “[...] muitos não se contentam em apenas dar um tabefe. Preferem mesmo é matar” (MELO, 2019, p. 17), a narradora escolhe a cidade de Cruzeiro do Sul, no Acre, para ir trabalhar temporariamente. Ela fora uma das convidadas

¹² No original: “[...] la violencia está presente antes del homicidio de formas diversas a lo largo de la vida de las mujeres. Después de perpetrado el homicidio, continúa como violencia institucional a través de la impunidad ...”. Tradução nossa.

do escritório de advocacia onde trabalhava para pesquisar casos e julgamentos de feminicídio no país.

Em Cruzeiro do Sul, o primeiro caso com que a narradora se depara é de uma indígena, Txupira, da fictícia aldeia Kuratawa, de quatorze anos, que fora estuprada, torturada e assassinada por três rapazes de famílias ricas, depois dela tê-los flagrado e gravado o momento em que eles traficavam drogas. Os assassinos desovaram o corpo da moça em um igarapé, onde foi “encontrado boiando, de costas, os braços amarrados. Seus mamilos foram extirpados. E dentro do seu útero encontraram cacos de vidro” (MELO, 2019, p. 37).

Assim, seguiu-se uma série de casos de violência e de feminicídio. Quando ainda estava em Cruzeiro do Sul, o namorado da narradora recorreu à chantagem emocional quando voltou a procurá-la, alegando que ela era infantil, que foi só um tapa infeliz, e que não era revelador de seu caráter, que ela estava exagerando e que ele merecia uma segunda chance (MELO, 2019, p. 28). Não obtendo êxito na empreitada, compartilhou fotos e vídeos íntimos de quando eram um casal. Trata-se do *revenge porn*, ou pornografia de vingança, um tipo de abuso psicológico para afetar moralmente a vítima.

A narradora acompanhou vários casos de feminicídio no tribunal, inclusive o da indígena Txupira, em que os assassinos foram absolvidos “por falta de provas”. Sobre a impunidade nos tribunais, diz a narradora:

Essa foi a conclusão a que cheguei na minha segunda sessão no tribunal: nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem diversão e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam. E, no tribunal, todos dizem que a culpa é nossa (MELO, 2019, p. 72).

Desse modo, vemos, por meio da impunidade jurídica, a misoginia, quando há justificativas para a violência contra a mulher e o feminicídio baseadas em aspectos psicológicos ou psiquiátricos do assassino, bem como o crime ter acontecido quando estava sob efeito de álcool ou drogas, e até mesmo atenuantes pautados na ideia de crime contra a honra. Como assinala Marcela Lagarde y de Los Ríos, “Para que aconteça o feminicídio, concorrem de maneira criminosa o silêncio, a omissão, a negligência, o conluio de autoridades encarregadas de prevenir e erradicar esses crimes. [...] Por isso o feminicídio é um crime de Estado¹³” (2004, p. 8).

¹³ No original: “Para que se de el *feminicidio* concurren de manera criminal, el silencio, la omisión, la negligencia y la colusión de autoridades encargadas de prevenir y erradicar estos crímenes. [...] Por eso el *feminicidio* es un crimen de Estado”. Tradução nossa.

Conforme sinaliza o estudo sobre violência contra a mulher levado a cabo pela ONU, “Ao longo da vida, as meninas, as adolescentes, as jovens, as maduras e as idosas são objeto de agressões sexuais, físicas, emocionais, verbais, patrimoniais e simbólicas. A sociedade considera natural esta violência; culpa as meninas e mulheres¹⁴” (2006, p. 26). Assim, diz então a narradora:

A culpa é nossa. Nós que provocamos. Afinal o que estávamos fazendo ali? Naquela festa? Àquela hora? Com aquela roupa? Por que aceitamos a bebida que nos foi oferecida? Pior ainda: como não recusamos o convite de subir até aquele quarto de hotel? Com aquele do brutamontes? Se não queríamos foder? E bem que fomos avisadas: não saia de casa. Muito menos à noite. Não fique bêbada. Não seja independente. Não passe daqui. Nem dali. Não trabalhe. Não vista essa saia. Nem esse decote (MELO, 2019, p. 72-73).

O feminicídio é o extremo da violência contra a mulher e muitas vezes é precedido por outros tipos de agressão. Em todos os casos, trata-se de misoginia, ou crime de ódio. Rita Laura Segato caracteriza o feminicídio como crime de ódio, análogo aos crimes racistas e homofóbicos (2006, p. 4). Ela assinala que “Dentro da teoria do feminicídio, o impulso de ódio com relação à mulher foi explicado como consequência da infração feminina às duas leis do patriarcado: a norma do controle ou posse sobre o corpo feminino e a norma da superioridade masculina¹⁵” (2006, p. 4). Isso pode ser exemplificado por uma passagem do romance, quando a narradora diz: “Matar mulheres é a válvula de escape do mono-ódio dos protomachos. Claro que estou falando em termos gerais. Uma parte dos protomachos orienta sua lama contra homossexuais, imigrantes, transexuais, negros, pobres, mas a maioria, a grande maioria, foca todo o seu ódio na mulher” (MELO, 2019, p. 125).

Considerações finais

De acordo com o Mapa da violência 2018, uma

mulher que se torna uma vítima fatal muitas vezes já foi vítima de uma série de outras violências de gênero, por exemplo: violência psicológica, patrimonial, física ou sexual. Ou seja, muitas mortes poderiam ser evitadas,

¹⁴ No original: “A lo largo de la vida, las niñas, las adolescentes, las jóvenes, las maduras y las ancianas son objeto de agresiones sexuales, físicas, emocionales, verbales, patrimoniales y simbólicas. La sociedad considera natural esta violencia; culpabiliza a niñas y mujeres”. Tradução nossa.

¹⁵ No original: “Dentro de la teoría del feminicidio, el impulso de odio con relación a la mujer se explicó como consecuencia de la infracción femenina a las dos leyes del patriarcado: la norma del control o posesión sobre el cuerpo femenino y la norma de la superioridad masculina”. Tradução nossa.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

impedindo o desfecho fatal, caso as mulheres tivessem tido opções concretas e apoio para conseguir sair de um ciclo de violência (BRASIL, 2018, p. 46).

Desse ciclo de violência a narradora de *Mulheres empilhadas* e algumas personagens de *Garotas mortas* conseguiram sair, o que não ocorreu com muitas outras mulheres vítimas de violência nos romances. Como assevera a narradora de *Mulheres empilhadas*: “Não importa onde você esteja. Não importa sua classe social. Não importa sua profissão. É perigoso ser mulher” (MELO, 2019, p. 75). Assim, urge a manutenção e aprimoramento das redes de proteção à mulher. Urge também debater sobre isso em todas as esferas públicas e privadas.

Todas as teóricas dos estudos de gênero mencionadas neste artigo concordam que o patriarcado é a base que fomenta a violência contra a mulher e o feminicídio. E o patriarcado tem uma relação intrínseca com a questão do poder. Portanto, assim informa Segato: “[...] os crimes do patriarcado ou feminicídio são, claramente, crimes de poder, quer dizer, crimes cuja dupla função é, neste modelo, simultaneamente, a retenção ou manutenção e a reprodução do poder¹⁶” (2006, p. 4).

Para desafiar o patriarcado e suas relações de poder podemos recorrer ao feminismo decolonial, uma vez que com ele procura-se combater o machismo, o racismo, denunciando a violência contra a mulher e as múltiplas violências por elas sofridas durante o processo de colonização. Dessa forma, como assinala María Lugones, “Vemos a dicotomia do gênero operando normativamente na construção do social e nos processos coloniais de subjetificação opressiva” (2014, p. 943). Essa dicotomia do gênero seria, portanto, a divisão entre homens e mulheres operadas pela modernidade. Assim, como postula Lugones, “A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade” (2014, p. 935).

Esse feminismo também rebate políticas imperialistas de intervenção e políticas neoliberais, denunciando a desigualdade de gênero, por exemplo, na América Latina. Portanto, segundo María Lugones, “Diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial” (2014, p. 939). E ainda: “descolonizar o gênero é [...]”

¹⁶ No original: “[...] los crímenes del patriarcado o feminicidios son, claramente, crímenes de poder, es decir, crímenes cuya dupla función es, en este modelo, simultáneamente, la retención o mantención, y la reproducción del poder”. Tradução nossa.

decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (2014, p. 940). Quer também que se *desuniversalize* a categoria mulher, pontuando que a mulher latina, africana e asiática é diferente, tem outro tipo de vivência e sofre outro tipo de opressão masculina do que a mulher branca europeia.

Essa proposta e justificativa do feminismo decolonial tangencia observações feitas sobre a violência contra a mulher por Diana Russell, tão tragicamente presente nas personagens de *Mulheres empilhadas* e de *Garotas mortas*. De acordo com Russell, “Sabemos que [a violência de gênero] não é natural: a violência se entranha na sociedade e no Estado devido à inequidade genérica patriarcal: falta de democracia e desenvolvimento, instituições dominadas pela problemática social, falta de políticas públicas adequadas¹⁷” (RUSSELL, 2006, p. 16). Mais adiante Russell nos lembra que “A violência de gênero contra as mulheres e entre os homens recria a supremacia de gênero dos homens sobre as mulheres e dá a eles poderes extraordinários na sociedade¹⁸” (RUSSELL, 2006, p. 15).

Assim, temos no Brasil e na Argentina notícias diárias sobre violência contra a mulher e feminicídio. Por mais que Lei 11.340 (Lei Maria da Penha) e a Lei 27.533 (Ley de protección Integral a las mujeres) tenham tipificado tais crimes e contribuído para sua punição, ainda não temos mecanismos eficazes para que eles sejam evitados, ocorrendo nesses países dados alarmantes não só no que diz respeito à violência contra a mulher, mas também à homofobia e transfobia, perpetuando-se a estrutura misógina, homofóbica, transfóbica e racista patriarcal.

Referências Bibliográficas

ALMADA, Selva. **Garotas mortas**. São Paulo: Todavia, 2018.

ARENAS, Natalia. **Susana Chávez, la poeta de Ciudad Juárez que gritó Ni Una Menos por primera vez**. 02 jun. 2022. Disponível em: <<https://www.cosecharoja.org/susana-chavez-la-poeta-de-ciudad-juarez-que-grito-ni-una-menos-por-primera-vez/>>. Acesso em: 28 ago. 2023.

¹⁷ No original: “Sabemos que no es natural: la violencia se incuba en la sociedad y en el Estado debido a la inequidad genérica patriarcal: falta de democracia y desarrollo, instituciones rebasadas por la problemática social, falta de políticas públicas adecuadas”. Tradução nossa.

¹⁸ No original: “La violencia de género contra las mujeres y entre los hombres recria la supremacia de género de los hombres sobre las mujeres y les da poderes extraordinarios en la sociedad”. Tradução nossa.

BRASIL. IPEA. **Atlas da violência 2018**. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf>. Acesso em: 21 out. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.-dez., p. 137-149, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/12872/9705>>. Acesso em: 30 ago. 2023.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. **Por la vida y la libertad de las mujeres**. Fin al feminicidio. Fev. 2004. Disponível em: <<http://archivos.diputados.gob.mx/Comisiones/Especiales/Feminicidios/docts/mlagardefeminicidio.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2023.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, set./dez. 2014.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: LeYa, 2019.

ONU – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Estudio a fondo sobre todas las formas de violencia contra la mujer**. Asamblea General. 6 jul. 2006. Disponível em: <<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2016/10742.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2023.

_____. CEPAL, Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe. **Feminicidio**. Disponível em: <<https://oig.cepal.org/pt>>. Acesso em: 15 ago. 2023.

ONU MULHERES. **Região da América Latina e do Caribe é a mais violenta do mundo para as mulheres, diz ONU**. 22 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.onumulheres.org.br/noticias/regiao-da-america-latina-e-do-caribe-e-a-mais-violenta-do-mundo-para-as-mulheres-diz-onu/>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

RUSSELL, Diana E. Introducción: las políticas del feminicidio. In: RUSSELL, Diana E.; HARMES, Roberta A. **Feminicidio: una perspectiva global**. México: Universidad Autónoma de México/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias em Ciencias y Humanidades, 2006. p. 57-72.

_____. Feminicidio: la "solución final" de algunos hombres para las mujeres. In: RUSSELL, Diana E.; HARMES, Roberta A. **Feminicidio: una perspectiva global**. México: Universidad Autónoma de México/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias em Ciencias y Humanidades, 2006. p. 345-366.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

SEGATO, Rita Laura. **Que és um feminicídio**. Notas para un debate emergente. Brasília, 2006.
Disponível em: <<https://www.nodo50.org/codoacodo/enero2010/segato.pdf>>. Acesso em: 28
ago. 2023.

Manutenção ou ruptura? Uma análise da construção da personagem feminina na obra “Segredo de Amor” de Maria de Figueiredo

Maintenance or rupture? An analysis of the construction of the female character in the work “Segredo de Amor” by Maria de Figueiredo

*Chrisllyne Farias da Silva*¹⁹

*Aldinida Medeiros*²⁰

Resumo

Sabe-se que a literatura, assim como os demais modos de representações sociais, durante muito tempo esteve restrita às mãos de homens brancos e burgueses, em detrimento da exclusão e/ou marginalização dos grupos desfavorecidos socialmente, como é o caso das mulheres. Tal fato influencia diretamente na construção e manutenção de estereótipos sociais, principalmente, acerca do corpo feminino. Buscando trazer novas representações para alterar este cenário, a crítica feminista e a literatura de autoria feminina surge com o propósito de oferecer novos discursos acerca desses aspectos. Assim sendo, essa pesquisa consiste em um estudo bibliográfico, que busca realizar uma análise interpretativa da personagem romanesca na obra *Segredo de Amor* de Maria de Figueiredo, a partir dos seguintes objetivos: i) compreender como é construída a personagem Lúcia do romance a partir do discurso religioso; ii) Discutir acerca do conceito de casamento a partir das personagens Magda e Lúcia. Para fundamentar essas discussões aqui presentes, utilizam-se os aportes teóricos de Zolin (2010), Safiotti (1978), Lauretis (1994), dentre outras autoras que pesquisam acerca da personagem feminina nas produções portuguesas e das acepções da crítica feminista na literatura. Os sentidos construídos a partir da análise da obra apontam que, pelo fato de a autora estar inserida em um contexto patriarcal e de difícil avanço para as mulheres, Maria de Figueiredo, a partir da personagem protagonista, reflete o contexto social de sua época, apresentando a morte social da mulher, o conceito de família tradicional, entre outros aspectos.

Palavras-chave: Relações de gênero. Personagem romanesca. Romance Português.

Abstract

It is known that literature, like other forms of social representation, has long been confined to the hands of white and bourgeois men, to the detriment of the exclusion and/or marginalization of socially disadvantaged groups, such as women. This fact directly influences the construction and maintenance of social stereotypes, especially regarding the female body. Seeking to bring new representations to alter this scenario, feminist criticism and women's authored literature

¹⁹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/CAPES) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e graduada do Curso de Letras-Português pela mesma instituição. Integrante do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus/CNPq), liderado pela professora Dr^a Aldinida Medeiros. E-mail: chrisfariassilva@gmail.com

²⁰ Doutorado em Literatura Comparada. Professora Permanente e orientadora no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Coordenadora do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus/UEPB). E-mail: aldinida@servidor.uepb.edu.br.

emerge with the purpose of offering new discourses on such aspects. Therefore, this research consists of a bibliographic study, aiming to conduct an interpretative analysis of the fictional character in the work "Segredo de Amor" by Maria de Figueiredo, with the following objectives: i) to understand how the character Lúcia is constructed in the novel from a religious discourse; ii) to discuss the concepts of marriage based on the characters Magda and Lúcia. To support these discussions, theoretical contributions from Zolin (2010), Safiotti (1978), Lauretis (1994), among other authors researching the female character in Portuguese productions and feminist criticism in literature, are utilized. The meanings constructed from the analysis of the work indicate that, due to the author being immersed in a patriarchal context with limited progress for women, Maria de Figueiredo, through the protagonist character, reflects the social context of her time, presenting the social death of women, the concept of traditional family, among other aspects.

Keywords: Gender relations. Novelistic character. Portuguese Romance.

Introdução

A literatura, assim como as demais formas de representações sociais, participa diretamente da manutenção e/ou ruptura dos discursos elaborados e mantidos pela sociedade. Schmidt (1999) salienta que a literatura é uma instituição social e política que não somente participa das discussões ideológicas, mas também incorpora os discursos e valores que permeiam as culturas, como é o exemplo do gênero enquanto produto e processo das relações sociais. A pesquisadora afirma que a instituição literária, sobretudo a de autoria masculina, aciona a discussão acerca disso, ao corroborar com a construção e perpetuação de modelos históricos, contribuindo para valores já enraizados e para a exclusão da autoria feminina nas histórias literárias. Com isso, compreende-se que além da sexualidade ser historicamente construída, a própria história é sexualmente construída, a partir desses modelos patriarcais, misóginos e excludentes.

A crítica feminista, a partir da recuperação sócio-histórica dos textos literários, analisa e compreende que, por meio de tais modelos construídos por essa ordem, é possível perceber uma forte relação entre sexo e poder (Zolin, 2009), em que através dessas relações de poder, a mulher é mantida dentro da ordem social e política, desempenhando papéis de esposa, mãe e do lar. A entrada da mulher no mundo das letras, contribuem para a busca, ainda que implicitamente, como é o caso da obra estudada nesse trabalho, da ruptura com a ordem social, contribuindo com a elaboração de novos discursos e representações acerca do sujeito feminino. Entretanto, é extremamente relevante considerar o contexto de produção e recepção que cada

mulher-escritora viveu/vive, tendo em vista os aparatos ideológicos, políticos e sociais que perpassam à escrita literária.

Como é o caso de Maria de Figueiredo, escritora portuguesa, que nasce em 1910 e falece em 1971. A autora possui uma vasta obra publicada em diferentes gêneros literários, como romance policial, contos, poesia e literatura infantil. Inclusive, um nome bastante utilizado nas publicações direcionadas ao público infantil é o de “Tia Néné”. De acordo com uma Revista intitulada “Vida Mundial Ilustrada²¹” publicada em 1945, é possível recuperar outras informações acerca do contexto social e político em que viveu Maria de Figueiredo, e dos seus principais títulos, a saber: *Quadra Simples*; *Contos de Tia Néné*; *Heróis Desconhecidos da Espanha Mártir* (1938) *As Aventuras do Traga Balas* (1938); *O Crime de Poiais de S.Bento*; *Um Coração Generoso*; *Bentido Sonho*; *Conflitos Humanos* (1939); *Juro dizer a verdade*.

Em face do exposto, essa pesquisa busca compreender, a partir da escrita de autoria feminina no romance português *Segredo de Amor*, como se dá a construção das personagens femininas na obra de Maria de Figueiredo, que, considerando o período²² em que a obra foi publicada, além da narrativa construída pela autora, pode revelar a manutenção de alguns discursos patriarcais no que se refere aos valores mantidos quanto à educação feminina, casamento e maternidade. Maria de Figueiredo publica essa obra em Lisboa, datada em 1944, se trata de um romance que ainda não dispõe de análises publicadas e de uma autora que, até o momento da escrita deste texto, também não foi explorada.

Neste viés, o objetivo principal dessa pesquisa é trazer à tona a escrita de autoria feminina em um período histórico e político que buscou silenciar, sobretudo, o público feminino através dos papéis definidores de gênero e dos ideais destinados para a mulher. Cabe, portanto, compreender como Maria de Figueiredo constrói as suas personagens e entrelaça os conceitos de casamento e família na obra. Assim sendo, essa pesquisa consiste em um estudo bibliográfico, que busca realizar uma análise interpretativa da personagem romanesca na obra *Segredo de Amor* de Maria de Figueiredo, a partir dos seguintes objetivos: i) compreender como

²¹ A Revista Mundial Ilustrada: semanário gráfico e actualidades tinha como responsável Joaquim Pedrosa Martins e editada por José Cândido Godinho. Foi digitalizada e disponibilizada pela Hemeroteca Digital de Lisboa. A revista conta com a divulgação de produtos, como cozinha, meias etc. Assim como informações de moda, notícias na área literária, teatral e política. Juntamente com a imagem e informações do novo lançamento de Maria de Figueiredo, Eça de Queiroz, Clarice Lispector e outros escritores também são mencionados na revista.

²² O período mencionado refere-se ao regime ditatorial conhecido como Salazarismo, sendo também chamado de Estado Novo, que se perpetuou durante 41 anos em Portugal, desde 1926 até 1974, elencando valores patriotas, religiosos e familiares.

é construída a personagem Lúcia do romance a partir do discurso religioso; i) Discutir acerca do conceito de casamento e de família a partir das personagens Magda e Lúcia. Essa análise se dará a partir das acepções de Safiotti (1976), Zolin (2009), Beauvoir (1967), dentre outras autoras que analisam e discutem o papel figurado pela mulher na sociedade e na literatura.

Desenvolvimento

Segredo de Amor é um romance da escritora portuguesa Maria de Figueiredo, narrado em terceira pessoa e retrata o nascimento e a vida da personagem-protagonista Lúcia, que é órfã da mãe e fruto de uma gravidez indesejada. Ainda no começo da narrativa o leitor é apresentado aos personagens que aparecem na primeira parte da obra: Padre Álvaro Santana (padrinho de Lúcia), Maria, Aninha, Dona Maximina (mãe adotiva de Lúcia), em que há o principal acontecimento da história: o nascimento de Lúcia e a responsabilidades que a família adotiva começa a ter para educá-la dentro dos ideais religiosos. A menina é criada para ser dona de casa, desenvolver dotes culinários e ter autonomia para casar-se, crescendo, assim, uma mulher de virtudes.

Há um aspecto que chama a atenção no romance: a mãe de Lúcia é mencionada apenas no começo da narrativa, mas não temos acesso a sua voz, nem tampouco as suas características físicas e o que desenvolveu ao longo da sua vida. É somente através de uma carta deixada pelo Padre, que é o responsável por encontrar um lar e uma família para a bebê que acabara de nascer, que o leitor tem acesso a uma breve contextualização sobre a vida da mãe.

<Minha Senhora: a fama da sua bondade correu mundo. Vou morrer. Minha filha não tem ninguém, visto que nem o pai sabe que ela veio a este vale de lágrimas... Só a minha velha ama em casa de quem estou, sabe, da minha desgraça. **A dor de me ver longe e a vergonha da minha desonra matam-me... Vou morrer... Entrego-lhe a minha filha. Não abandone a pobrezinha, que não tem mais ninguém.** Gostava que ela se chamasse Lúcia, por ser o nome de minha mãe. Deus lhe pague. **Só depois de eu morrer a minha ama irá pôr a menina no seu portal.** Reze por mim e perdoe-me.> Não trazia assinatura, mas era tão cruciante o sofrimento daquela alma que D.Maximina não pôde suster os soluços que lhe estrangulavam a garganta. – pobre rapariga!... – desgraçadinha!...- Infeliz!... foram as expressões que aquelas três bocas murmuraram, num tom sentido. (Figueiredo, 1944, p. 12, grifo nosso).

Ao longo da narrativa, o padre afirma que o motivo da morte da mãe de Lúcia é justamente por conta do sofrimento de ser mãe antes dos 18 anos, não tendo condições financeiras e psicológicas para cuidar da filha. Mas a partir do trecho e de outros aspectos da narrativa, como por exemplo: a reação da sociedade, é possível notar que essa morte, é sobretudo, a morte social da mulher.

Está relacionado também com um pouco da perda da identidade que os próprios aparatos ideológicos elaboram acerca do corpo feminino. “Fixar identidades é finalmente, “conduzir a conduta” [...] O corpo não é apenas discursivamente construído, é objetivado numa escala de valores e atributos que além das identidades, estabelecem seus critérios “verdadeiros” (Swain, 2000,p.8). Percebe-se que a mulher do contexto da obra, deve ser uma “verdadeira” mulher, sendo uma esposa, mãe filha. Aspectos que marcam o destino e gênero. Entretanto, ao fugir dessa ordem “natural”, é adjetivada ao longo da narrativa como desonrada, desgraçada etc. Isso também fica evidente a partir da preocupação de Dona Maximina sobre a mãe de Lúcia: “- E era uma mulher digna? [...] – E era de boas famílias?” (Figueiredo, 1944, p.21-22).

E ao se tratar do gênero masculino, o homem responsável por também ter reproduzido a filha, percebe-se que não há questionamentos quanto a sua conduta em sociedade, quanto ao abandono da jovem mãe ou a traição cometida com a esposa. Ele aparece já no final da narrativa, em que Lúcia ao viajar para a cidade de Porto, conhece o verdadeiro segredo: seu pai é o Eduardo Ribadalva casado com Dona Cândida e com dois filhos: Vasco e Maria Eugênia. Na narrativa há uma exposição da hipocrisia em torno deste homem e de como vive a sua família, em cima de diversas mentiras. Vasco não é o filho biológico do casal, foi adotado durante o parto de um outro filho que nasceu morto. Cândida descobre que Lúcia, não é apenas uma moça humilde e costureira, e nem irmã de Vasco, mas torna-se, na verdade sua esposa.

Portanto, percebe-se que a partir desses acontecimentos, o romance revela que, embora, essa sociedade esteja construída em cima da moral, do bom costume e dos valores religiosos e familiares, há uma certa hipocrisia que permeia essas famílias. Considerando que, enquanto a mãe de Lúcia, é julgada, não possibilitando nem o acesso a sua identidade, analisando que é uma personagem sem nome, grande parte de quem ela é se perde. O personagem masculino, pai de Lúcia, Eduardo Ribadalva, além de ter traído a esposa, criou seus filhos em cima de uma outra mentira: a adoção de Vasco sem que a sua esposa saiba. E com o decorrer do enredo, nota-se que ele não é julgado por suas atitudes, considerando esse lugar do homem na sociedade e nas relações de poder.

O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina (Beauvoir, 2016 p.166)

A partir das diferenças de gênero impostas ao feminino, percebe-se que a pressão social e política acerca do corpo feminino é muito mais intensa, e as posições destinadas ao feminino não garantem nem tipo de dignidade como o masculino. Isso é evidente quando comparamos as situações em que foram colocados os personagens do romance. Acerca desse aspecto, Safiotti (1976) classifica como violência de gênero, enquanto o dominador a partir desse projeto de exploração-dominação detém do poder para determinar as condutas dos indivíduos e puni-los quando apresentarem qualquer desvio fora da ordem, como é o caso da mãe de Lúcia.

Já no que se refere a personagem-protagonista Lúcia, que recebe um papel de maior destaque na obra, o leitor é conduzido a acompanhar todo o amadurecimento da personagem como uma forma de moral. É através dessa personagem que os ideais de boa filha, mulher dotadas de virtudes, boa esposa e mãe são perpetuados. Desde o início da narrativa e de quando Maxímina recebe a menina ainda bebê, percebe-se que há uma preocupação quanto à educação que lhe será dada. Com isso, no trecho seguinte, o sacerdote e padrinho da menina a orienta como deve ser a educação:

[...] o melhor é educa-la preparando-a para se poder orientar na vida sem auxílio de ninguém; a Senhora não é rica, vive modestamente, ela... nada tem, certamente nunca descobrirá a família. Pelo menos as três bocas que conhecem este segredo jamais se abrirão para o divulgar. E, nesta conformidade, como vê, era impossível encontrar alguém do seu sangue e, muito menos o pai, cujo nome a infeliz rapariga não quis revelar.
- Educá-la-ei como se minha filha fosse; na prática da doutrina Cristã e no cumprimento do dever, para com ela própria e para com o próximo, na rectidão do carácter (Figueiredo, 1944, p. 22-23, grifo nosso)

Considerando que Lúcia é fruto de uma gravidez indesejada, criada por uma família adotiva em que sua mãe já é uma senhora de idade, não dispõe de grandes fortunas e heranças, a preocupação de Álvaro é que essa educação seja um pouco mais autônoma. A menina deverá ser criada para sustentar-se, sem necessariamente, ter o auxílio de uma segunda pessoa. Embora

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

a narrativa também traga, a partir da personagem Magda e dos discursos das pessoas que a rodeiam, a questão do casamento enquanto uma finalidade para a mulher ascender socialmente.

Tua mãe educou-te para fazeres um casamento. O meu padrinho, conhecedor da maldade do mundo, educou-me para ganhar a vida, sozinha! Compreendes, agora, a diferença? [...] É o meu padrinho tem-me educado de forma a não precisar de fazer um casamento sem aquêlê affecto que, segundo a sua opinião, deve ligar o homem à mulher, para poderem caminhar, sempre unidos, como Deus manda (Figueiredo, 1944, p.62-64).

Em consonância com o que Safiotti (1978) analisa acerca do papel imposto à mulher na sociedade de classes, afirmando que a realização pessoal feminina, necessariamente, deve estar relacionada à ideia do casamento, pois é somente por intermédio dele que há a ascensão social, em que a mulher não somente garante a sua estabilidade econômica a partir dos bens acumulados por intermédio do trabalho exercido pelo seu marido, mas também passa a ser respeitada na sua vida pública.

Nesse trecho da obra nota-se que Lúcia possui um pensamento diferente de Magda, considerando que a sua trajetória de vida e a obrigação de tornar-se independente e autônoma devido ao seu passado difícil. Lúcia só deseja casar se houver afeto e amor envolvido na relação, não apenas por uma convenção da sociedade. Embora, Magda pense no casamento como uma meta, precisando desistir até dos seus estudos, que tinha como objetivo tornar-se professora, pois o rapaz era de Lisboa e manteria os gastos com a casa, com a condição que ela não andasse mais na escola.

Na narrativa, Lúcia possui uma visão romanesca, pois envolve o sentimento ao tratar sobre o casamento. Já Magda apresenta uma visão menos romântica acerca do casamento, conforme observa Beauvoir (2016, p. 106) “Menos romanesca do que outrora, começa a pensar muito mais no casamento do que no amor [...] o que almeja é ter neste mundo uma situação estável, começar a viver sua vida de mulher”, situação representada pela segunda personagem.

Uma outra discussão elencada pela personagem que tem um breve aparecimento na narrativa, mas que desenvolve um papel importante, é a questão relacionada ao divórcio. Para a personagem, o divórcio é visto como uma solução para uniões que não foram bem-sucedidas, ou seja, embora a menina estivesse prestes a se casar, tinha em mente a possibilidade de tomar tal atitude, caso o acontecimento não agradasse a uma das partes.

- No entanto, as leis do nosso país, dão-nos uma solução! No caso de nos darmos mal, separamo-nos... – O divórcio?... – Pois claro, o divórcio. Que admiração a tua! – É que, Magda, o meu padrinho tem-me feito sentir uma grande repulsa por essa palavra. – Sim? Porquê? – Porque – diz êle- o casamento foi instituído por Deus, para unir, indissolivelmente, duas criaturas humanas. E não há leis terrenas capazes de desatar os sagrados laços do matrimónio. – Ora essa? Então as leis dos juizes não são suficientemente fortes? – São, humanamente. Mas não o são, cristãmente. Para um cristão – Verdadeiramente cristão – segundo o meu padrinho, o divórcio não pode existir (Figueiredo, 1944, p. 64)

Quando Safiotti (1974) trata sobre a instituição do divórcio, não refere-se a utilizá-lo em todas as situações, mas possibilita que a mulher tenha o direito de se desligar da união a partir do momento em que já não lhe convém estar com o parceiro. Embora destaque que o direito ao divórcio não foi cedido da mesma forma para homens e mulheres, por exemplo, na França, apenas o marido podia divorciar-se em caso de traição.

Outro aspecto a ser destacado é que a posição contrária da igreja ao divórcio contribui com a submissão da mulher ao esposo, mantendo-se numa relação fracassada, “acresce ainda que manter a indissolubilidade do vínculo do matrimônio significa, muitas vezes, induzir as pessoas a viverem hipocritamente, dando aparência de união àquilo que não passa de uma desunião total” (Safiotti, 1974, p.53). Tal situação é representada na obra de Maria de Figueiredo, que ao trazer uma personagem como Magda, elabora um discurso religioso a partir do sacerdote e padrinho de Lúcia que repudiam a atitude da mesma. A própria narração afirma que o significado da palavra divórcio “exerce um poder maligno na humanidade!” (Figueiredo, 1944, p.65).

Na visão do sacerdote, todo casal podem vivenciar problemas ao decorrer da união, entretanto a responsabilidade de resgatar o casamento é da mulher sábia, deixando de recorrer ao divórcio e as leis dos homens, para conservar a própria família, mesmo em casos de infidelidade do esposo, como pode ser percebido no trecho a seguir:

Imaginaí um casal feliz que, um dia, tem uma grande desilusão. A esposa fiel e dedicada sabe, abruptamente, que seu marido não lhe respeita o lar e que a votou para um segundo plano. Que fazia, antigamente, essa mulher com toda a sua paciência? Sofria em silêncio, e tentava resolver a voltar ao bom caminho aquêle que tão cruelmente a ferira. A mulher, pura, que se conservara no seu lugar, - no lugar que um dia ocupara, de coração espedaçado e Alma crente, dizendo de si para si: - Sua esposa, para toda vida! – De novo, volvidos alguns anos de sofrimento, A Paz, a bendita Paz, voltava àquele lar que a mão fraca, mas firme, duma simples mulher, conseguirá conservar (Figueiredo, 1944, p.68).

Conforme já discutido por Safiotti (1974) e percebido a partir do trecho do sacerdote, o discurso religioso tem a instituição do divórcio como um erro da humanidade, sendo vista como uma lei humana e falha que tem como principal objetivo destruir a família e desmembrar o lar. Pois, de acordo com tal discurso, até a traição do marido, a mulher deve suportar para que não recorra a separação judicial. Para esse personagem construído pela autora, em vez da mulher buscar um divórcio, deve se dedicar ao lar e a educação dos filhos para que só assim transforme o lar, e consequentemente, mude o caráter do marido.

Considerações finais

O presente trabalho buscou realizar uma abordagem bibliográfica e interpretativa, a partir das acepções teóricas e críticas no que concerne as relações de gênero e sexualidade, assim como as representações culturais e intersecções entre gênero, classe e raça. Para realizar a análise, parte-se da obra *Segredo de Amor* de autoria de Maria de Figueiredo, em que a partir dos resultados obtidos com as discussões apresentadas, nota-se que há a presença de discursos patriarcais e conservadores por meio do aspecto familiar e religioso, sobretudo, na própria construção dos personagens representados pelo sacerdote e pela figura feminina enquanto cuidadora e responsável pelo lar e pela educação feminina.

Com isso, os traços conservadores e de base ideológica patriarcal pode representar uma relação com o contexto de produção da época e dos valores vigentes, considerando o ano de publicação da obra e o regime ditatorial em vigor. Entretanto, no decorrer da narrativa, o leitor é apresentado a uma personagem feminina que desvia da conduta imposta pela sociedade, que é a personagem Magda, embora seja vista de forma preconceituosa pelo Padre Álvaro e estereotipada no decorrer da história, ao defender a ideia do divórcio.

Vale salientar, também, que mesmo Lúcia sendo educada para torna-se uma mulher autônoma e independente, a sua finalidade, enquanto pessoa, é limitada ao casamento e a maternidade, tendo em vista que os conflitos presentes na história só são solucionados com este fim. Portanto, pretendeu-se com esse estudo, abordar a importância da discussão acerca do conceito de gênero e dos poderes que exercem na sociedade, demonstrado o quanto tais valores fazem-se presente nas produções literárias, assim como os ideais sobre a educação feminina voltada para o casamento enquanto instituição social.

Também se torna necessário evidenciar que a escrita de Maria de Figueiredo apresenta, mesmo que timidamente, uma possibilidade de desvio da ordem social, ao trazer para narrativa personagens que representam a hipocrisia da sociedade da época. Colaborando, assim, com uma possibilidade de reflexo acerca do contexto social e histórico da época.

Referências Bibliográficas

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**: fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**: a experiência vivida, v.2. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

FIGUEIREDO, M. **Segredos de amor**. Lisboa: A.M. Pereira R. Augusta, 1944.

LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero**. Tradução de Suzana Funck. *In*: HOLLANDA, H. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

SAFIOTTI, H.I.B. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. Prefácio de Antônio Cândido de Mello e Souza. Pétropolis: Vozes, 1976.

SCHMIDT, R. T. A história da literatura tem gênero? Notas do tempo (in)acabado de um projeto. *In*: Maria Eunice Moreira. (Org.). *História ou histórias: desdobramentos da história da literatura - Anais do X Seminário Internacional da História da Literatura*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUC, 2014, v. 1, p. 80-105.

SWAIN, Tania Navarro. Identidades nômades: heterotopias de mim. *In*. **Imagens de Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 325-341.

ZOLIN, L.O. Crítica feminista. *In*: ZOLIN, L.O.; BONNICI, T. (orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, p.161-183.

Voz e subjetividade negras na poesia da poeta cubana Nancy Morejón

Voz y subjetividad negras en la poesía de la poeta cubana Nancy Morejón

Giselle Maria Santos de Araujo²³

Resumo

No presente artigo, o foco é avaliar como a poeta negra cubana Nancy Morejón assimila uma voz expressiva de uma subjetividade negra abarcando um universo negro que marcará sua criação poética de forma inegável e que se torna fundamental para a elaboração de uma estética a qual denominamos Estética do *Güije*. Afirmamos que na literatura da autora, a voz do sujeito negro tomou o lugar do sujeito lírico para expressar uma subjetividade e uma experiência negras como componente essencial da formação cultural cubana, cientes de que esse processo social foi e é de profundas tensões, que se expressam no interior do sistema literário, e que, na poesia da autora, alcança sua maior radicalização na atualidade, principalmente em sua última obra publicada, o livro de poemas *Madrigal para un príncipe negro*, de 2020, obra inspirada no assassinato de George Floyd nos Estados Unidos em maio de 2020.

Palavras-chave: Nancy Morejón, Voz e Subjetividade negras, Estética do *Güije*, Literatura cubana.

Resumen

En este artículo, el foco es evaluar cómo la poeta negra cubana Nancy Morejón asimila una voz expresiva de una subjetividad negra que abarca un universo negro que marcará de manera innegable su creación poética y que se vuelve fundamental para la elaboración de una estética que llamamos Estética del *Güije*. Afirmamos que en la literatura de la autora la voz del sujeto negro tomó el lugar del sujeto lírico para expresar una subjetividad y una experiencia negra como componente esencial de la formación cultural cubana, consciente de que este proceso social fue y sigue siendo de profundas tensiones, que se expresan dentro del sistema literario, y que, en la poesía de la autora, alcanza hoy su mayor radicalización, principalmente en su último trabajo publicado, el libro de poemas *Madrigal para un Príncipe Negro*, de 2020, obra inspirada en el asesinato de George Floyd en Estados Unidos en mayo de 2020.

Palabras clave: Nancy Morejón, Voz y subjetividad negras, Estética del *Güije*, Literatura Cubana.

He buscado sin tregua darle voz a un coro de voces silenciadas que, a través de la historia, mucho más allá de sus orígenes, su raza o su género, renacen en mi idioma. (...) Me ha importado la Historia en letras grandes y me importó la historia de abuelas pequeñas, adivinatoras, las que bordaron el

²³ Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS)- Campus Alvorada – Brasil. Doutora em Letras Neolatinas, área Literaturas Hispanoamericanas (UFRJ). E-mail: giselle.araujo@alvorada.ifrs.edu.br

mantel donde comían sus propios opresores. Historia de látigo, migraciones y estigmas que llegaron por el mar y al mar vuelven sin razón aparente.

Nancy Morejón
Cuerda Veloz, 2002

Introdução

A poeta cubana negra Nancy Morejón, nascida em Los Sitios, bairro central de Havana em 1944, proclama em *Cuerda Veloz* (2002) que lhe interessa dar voz a um coro de vozes silenciadas, vozes que chegaram pelo mar, a bordo dos navios negreiros; vozes negras que “bordaron el mantel donde comían sus propios opresores” (MOREJÓN, 2002, p. 7-8). Na sua voz poética, Nancy Morejón retoma todas essas vozes silenciadas por séculos, marcadas pela violência, pela dor, mas também pela resistência e pela alegria.

Filha de Angélica Hernández, uma dona de casa de Havana, e Felipe Morejón, estivador, Nancy Morejón tem uma vasta produção literária entre poemas e ensaios, produção que lhe garantiu vários prêmios nacionais e internacionais. Seu primeiro livro de poemas, *Mutismos*, foi publicado em 1962 pela Ediciones El Puente, em Cuba, e seu livro mais recente, *Madrigal para um príncipe negro*, foi publicado em 2020, pelo Fondo Editorial Casa de Las Américas, também em Cuba. Entre ensaios, obras poéticas e antologias, Morejón tem mais de vinte livros publicados, com reedições em Cuba e outros países do mundo. Antologias de sua obra poética têm sido publicadas no México, nos Estados Unidos, na França e na Espanha.

A obra poética de Nancy Morejón é o objeto de estudo da minha tese de doutorado defendida em março de 2022 e no presente artigo trago algumas considerações sobre minha pesquisa. A trajetória poética da autora começa na década de 60 do século XX, quando a poeta publicou a primeira obra, aos dezessete anos, recém iniciado o processo da Revolução Cubana; continua nas décadas de 80 e 90, no que poderíamos considerar seu período de maturação estética; e chega ao século XXI, o que consideramos sua plenitude criativa. No presente estudo, apresentaremos uma breve leitura de poemas selecionados do livro *Madrigal para un príncipe negro* (2020).

Objetivos

Reconhecendo a linhagem de sua obra na tradição poética cubana de autoria negra, me proponho analisar como a voz enunciativa de seus textos assimila uma voz expressiva de uma subjetividade negra, em um processo que alcança sua maior radicalização na atualidade.

Justificativa

Assim, o problema científico que justifica o trabalho é identificar como a voz e a subjetividade do sujeito negro são expressos e singularizados na poesia de Nancy Morejón e sobre quais bases essa possível expressão se assenta. Parto da hipótese de que na literatura cubana de autoria negra a voz do sujeito negro tomou o lugar do sujeito lírico para expressar uma subjetividade e uma experiência negras como componente essencial da formação cultural cubana, cientes de que esse processo social foi e é de profundas tensões, que se expressam no interior do sistema literário. No presente artigo, o foco é avaliar como Nancy Moejón assimila uma voz expressiva de uma subjetividade negra abarcando um universo negro que marcará sua criação poética de forma inegável e que se torna fundamental para a elaboração de uma estética, em um processo que alcança sua maior radicalização na atualidade, principalmente em sua última obra publicada, o livro de poemas *Madrigal para un príncipe negro*, de 2020, obra inspirada no assassinato de George Floyd nos Estados Unidos em maio de 2020.

Estética do *güije*

O historiador Alejandro de la Fuente (2018, p. 416), ao tentar definir o que seria a arte afrolatinoamericana, afirma que a mesma deve ser concebida como um espaço discursivo distinto no qual visões de raça, origem e nação são múltiplas e muitas vezes contraditórias. Como espaço discursivo, a arte afrolatinoamericana articula processos comuns, como colonialismo, escravidão e expansão imperial, na construção de uma estética.

Nesse sentido, uma estética afrolatinoamericana é aquela cuja lógica cultural é formada por elementos mesclados, moldados por relações de poder que articulam lutas, reapropriações e trocas culturais²⁴. Essa perspectiva, na literatura afro-latino-americana, tem a África não mais como um território original para onde a arte deve-se voltar. Mas sim, como um elemento que

²⁴ Ver HALL, 2016, p.36.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

deve ser retrabalhado dentro de uma ótica interpretativa. Ou, nas palavras do teórico social Stuart Hall (2003, p.40), é uma questão de “reler a África”.

Essa releitura da África é o que o teórico social Paul Gilroy (2001) vai fazer na sua proposta de uma cultura do Atlântico Negro. Para Gilroy, o Atlântico Negro é uma dinâmica transatlântica de intercâmbios culturais negros e deve ser assumido como “uma unidade de análise única e complexa” que deve ser utilizada “para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural” (GILROY, 2001, p. 57). A escravização negra no Atlântico forjou uma multiplicidade de formas culturais distintas e conexas ao mesmo tempo. Isso porque se constitui como um tráfego que Gilroy (2001, p. 371) classifica como bilateral, porque incorpora ao mesmo tempo as formas culturais africanas e as culturas políticas dos negros chegados nas Américas. Em um sentido mais específico, incorporou-se não a África como uma espécie de origem pura, mas como um espaço aterritorial no interior das configurações culturais das Américas.

Esse espaço aterritorial, discursivo, do Atlântico Negro é um espaço heterogêneo, no qual a África é tanto reativada quanto retomada como referência nas práticas culturais das chamadas culturas negras do Ocidente. Mas a África que é retomada e referenciada não é uma África essencial, parada no tempo pré-colonização, mistificada e inacessível; tampouco a África de hoje, geograficamente estabelecida. Mas, sim, uma África que se articula dentro de um imbricado espaço de sincretismos culturais. Stuart Hall afirma que

a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno (...) A cultura é uma produção. Tem sua matéria prima, seus recursos (...) nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2003, p. 44)

Esse “se tornar” faz referência aos sincretismos culturais que caracterizam o Atlântico Negro. Hall defende que termos como origem e cópia, fontes primárias e reflexos culturais não dão conta das relações entre as culturas do Atlântico Negro. Para o teórico jamaicano, apesar de ser formada por lutas culturais marcadas por revisões e reapropriações, as culturas do Atlântico Negro não podem ser representadas como um retorno a uma “origem pura”, porque “sempre existe algo no meio” (HALL, 2003, p.35). Gilroy vai no mesmo sentido, já que para o teórico social a cultura do Atlântico Negro é constituída por uma inevitável hibridez, se constitui como “uma história de hibridação e mesclagem que inevitavelmente desaponta o desejo de pureza cultural e, portanto, de pureza racial, qualquer que seja sua origem” (GILROY, 2001, p.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

372). Sincretismos e mesclagens que se dão nas rotas percorridas pela arte negra a partir da travessia atlântica. Dessa forma, as conexões que podem parecer “mágicas” entre as culturas que tem o elemento africano como raiz, na verdade derivam, para Gilroy, tanto da transformação da África pelas culturas da diáspora como da filiação das culturas da diáspora à África e dos traços africanos encerrados nessas culturas (GILROY, 2001, p. 372). Sendo assim, se a raiz africana é necessária para entendermos a arte e literatura negra nas Américas, as configurações culturais de mescla e heterogeneidade geradas pela travessia atlântica se constituem como as rotas culturais essenciais que definem a estética do Atlântico Negro. Ou, nas palavras de Hall, “a cultura caribenha é essencialmente impelida por uma estética diaspórica” (HALL, 2003, p. 34).

Essa estética diaspórica terá lugar no espaço discursivo do Atlântico negro, que, como já vimos, é um espaço heterogêneo. O conceito de heterogeneidade que seguimos nesse trabalho é o defendido pelo teórico literário peruano Cornejo Polar (2003). Cornejo faz referência aos conflitos advindos da mescla de diferentes culturas que compõem os elementos do sistema literário latinoamericano. Polar dá ênfase à diversidade cultural e plural andina, que pode ser estendido à toda América Latina, marcada pelas culturas europeia, indígena e africana e pela ação de colonização e neocolonização. Para Polar, essa noção de heterogeneidade caracteriza toda a literatura latino-americana, pois a mesma só se reconhece no que ele vai chamar de radical heterogeneidade, isto é, como construção de vários sujeitos social e etnicamente diferentes e confrontados, de racionalidades e imaginários distintos e mesmo incompatíveis, de linguagens várias em sua mesma base material, e tudo no interior de uma história densa, onde se acumulam e se desordenam vários tempos e memórias. Dessa forma, o conceito de heterogeneidade de Polar se apresenta como um novo paradigma crítico para pensar a produção literária da América Latina, um paradigma que seja capaz de articular a tradição literária europeia com as formas populares nas suas diversas manifestações. Essa articulação, no entanto, é sempre em tensão, tensão entre a oralidade e a escrita, entre autores, leitores e editoras, entre as diversas funções e instituições literárias, e, também, entre imaginários e formas de ver o mundo. Esse conjunto de tensões, corresponde, no interior do processo literário, às fortes tensões sociais e históricas que caracterizam as sociedades desiguais da América Latina, onde ainda persistem as condições sociais e culturais de dominação. Nesse sentido, quando falamos em heterogeneidade, estamos falando dessas tensões no interior do sistema literário, com obras que reescrevem elementos culturais distintos fortalecendo um diálogo

cultural e linguístico, e que tentam responder às tensões provocadas pela herança da condição colonial e escravocrata, numa dinâmica de intercâmbios e reescrita.

Para pensar as formas estéticas heterogêneas em que se desenvolve uma cultura do Atlântico Negro em Cuba, espaço em que se produz a obra de Nancy Morejón, proponho uma reflexão em torno do que defini como Estética do *Güije*.

O conceito de Estética do *Güije* é central em minha pesquisa. A figura mitológica do *güije* está muito presente na poesia cubana como uma espécie de resgate de elementos afrocubanos na formulação estética. Poetas de diferentes gerações como Nicolás Guillén, Miguel Barnet, Cos Causse, a própria Nancy Morejón, Reinaldo Arenas e Severo Sarduy, para citar alguns exemplos, utilizam a figura do *güije*, assim como “un conjunto de elementos provenientes de los distintas religiones populares de origen africano” (PRIETO; MATEO, 2011, p.385) para reafirmar uma mitologia própria e evocar uma memória coletiva nacional. A partir desta figura mitológica, desenvolvi o conceito de Estética do *Güije*. Trata-se de uma estética marcada por apropriações, mesclas, encontros de rotas culturais diversas que se estabeleceram a partir da travessia atlântica e das trocas e ressignificações fluidas de extraordinária potência criativa, e que articula minha interpretação dos processos de transculturação em Cuba - em suas tensões e conflitos. A Estética do *Güije* atravessa toda a cultura cubana ao caracterizar as configurações culturais de caráter heterogêneo geradas pela travessia atlântica em Cuba. Enfatizo que a poesia cubana está impelida por essa estética, alcançando plenitude na poesia de autoria negra cubana, incluindo e se exacerbando na obra de Nancy Morejón.

Essa Estética do *Güije* quando expressa na obra de Morejón apresenta traços poéticos que permitem identificá-la. O primeiro e mais importante traço é a retomada da África como referência, estabelecendo a memória coletiva do navio negreiro como rota cultural. O resgate do processo afrodescendente na atualidade caracteriza essa estética. Outro traço marcante é a presença de uma lógica cultural que articula as lutas pela liberdade dos sujeitos negros, as reapropriações e ressignificações de aspectos culturais de origem africana presente na memória coletiva desses sujeitos e as trocas culturais dos mesmos com elementos de outras culturas presentes no território cubano. Dessa forma, além de retomar a África, transformando-a numa referência aterritorial, os poemas versam sobre Cuba como um espaço transcultural onde convergem as dores, as alegrias e as resistências que definem a cubanidade, tendo, nesse processo, a voz do sujeito negro centralidade. A presença de sincretismos culturais também

caracteriza a Estética do *Güije*, por ter esta uma perspectiva intercultural. Nos poemas de Nancy Morejón esse sincretismo pode ser percebido na incorporação das divindades das religiões de matriz africana, muitas vezes transculturadas em figuras mitológicas com grande apreço popular em Cuba, isso a nível de vivências, ou seja, reconstruindo um passado que é familiar aos leitores. Por fim, o caráter híbrido que anima as configurações culturais que definem essa estética pode ser percebido na linguagem, na recuperação de formas poéticas advindas de tradições literárias e na elaboração de vozes poéticas que centalizam a subjetividade do sujeito negro reconstruindo sua voz em meio as rotas culturais heterogêneas que nos formam.

A Estética do *Güije* também representa uma estratégia negra de resistência e sobrevivência, pois encontrará eco nas formas de convívio social dos negros e nas estratégias de ressignificações culturais. Assentados na figura do *güije* em sua expressão de força racial herdada do processo de escravização e das lutas por liberdade (uma das tradições mitológicas cubanas define o *Güije* como um negro escravizado que foge do seu senhor e se oculta nos charcos se transformando em *güije* e passando a assombrar seus opressores), defendo que essa estética irá além das formas poéticas, pois encontrará eco nas formas de convívio social dos negros e nas estratégias de ressignificações culturais.

Radicalização segundo Paulo Freire

Outro conceito fundamental na pesquisa é o conceito de radicalização. O educador Paulo Freire (1987), em sua obra *Pedagogia do oprimido*, afirma que

a pessoa radical pela transformação da realidade degradante que atinge vários povos é uma pessoa que se interessa e busca informação, mergulha na realidade tão profunda quando queira transformá-la bem como tem escuta, comprometimento e compartilha espaço. Não teme enfrentar, não teme ouvir, não teme o desvelamento do mundo. Não teme o encontro com o povo. Não teme o diálogo com ele, de que resulta o crescente saber de ambos. Não se sente dono do tempo, nem dono dos homens, nem libertador dos oprimidos. Com eles se compromete, dentro do tempo, para com eles lutar. (FREIRE, 1987, p. 18).

Do conceito de radical, Paulo Freire (1987) desenvolve o conceito de radicalização:

A radicalização, pelo contrário, é sempre criadora, pela criticidade que a alimenta. Enquanto a sectarização é mítica, por isto alienante, a radicalização é crítica, por isto libertadora. Libertadora porque, implicando no enraizamento que os homens fazem na opção que fizeram, os engaja cada vez mais no esforço de transformação da realidade concreta, objetiva. A sectarização,

porque mítica e irracional, transforma a realidade numa falsa realidade, que, assim, não pode ser mudada. (FREIRE, 1987, p.16)

Freire, contrapõe o radical – que não teme o desvelamento da sociedade – ao sectário, aquele que rechaça reflexões sobre práticas transformadoras. Dessa forma, o processo de radicalização se constitui na mudança que transforma um sectário, aquele alienado das questões sociais, em um radical, aquele que, através da crítica libertadora, busca transformar a realidade social. Nancy Morejón inicia seu processo poético de radicalização os anos 80 com a obra *Piedra Pulida*. Mas será em *Madrigal para un príncipe negro* o momento que a poeta aprofunda sua radicalização, ou seja, começa a mergulhar na realidade tão profundamente quando queira transformá-la, para retomar Freire (FREIRE, 1987, p.18).

Madrigal para un príncipe negro: discussão e resultados

Proponho aqui uma breve leitura da obra *Madrigal para un príncipe negro* (2020), analisando como a voz poética negra de Nancy Morejón alcança uma espécie de radicalização na atualidade e como a Estética do *Güije*, que anima toda sua obra, alcança plenitude nesse livro.

O poemario *Madrigal* foi escrito na ocasião do assassinato do cidadão negro estadunidense George Floyd por policiais brancos e lançado pela Editora Casa de las Américas, de Havana. Essa obra expressará a radicalização da voz e subjetividade negras na obra de Nancy Morejón, e, por consequência, a radicalização dessa voz e subjetividade na literatura cubana.

Diferentemente de muitos poemários de Morejón, neste há uma mensagem da autora aos leitores. Ao afirmar que “Escribí estos poemas en un raptó de dolor y desesperación al conocer en La Habana la noticia de la muerte de George Floyd” (MOREJÓN, 2020, p.7), Nancy se posiciona politicamente e publicamente contra o racismo. “¿Cómo era posible semejante acto de barbarie en pleno siglo XXI?”, pergunta Morejón (MOREJÓN, 2020, p.8) a seus leitores. É a Cuba, mas também a todo o mundo que a cultura negra essencialmente constitui, que Morejón se volta para denunciar o “predominio, hoy, de una cruel y creciente desigualdad, alarmante en nuestros días” (MOREJÓN, 2020, p.8). E se volta através de uma denúncia que não se limita ao racismo estadunidense, mas se amplia por meio de sua poesia.

O racismo em Cuba já estava sendo denunciado por artistas cubanos há décadas. Contudo, desde fins da década de 1990 e mais precisamente nos últimos dez anos, a denúncia

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

se tornou ainda mais incisiva, pública, aberta e expressa por muitos intelectuais e artistas da ilha. No entanto, apesar do surgimento e fortalecimento das denúncias, ainda é notável o cerceamento ao trato da questão do negro na ilha.

Dos poemas de Madrigal quero trazer hoje os poemas "Como un nido" e "Entre los sauces":

El cuerpo de George Floyd es el cauce del río.
La poesía es su nido,
los pájaros sus dueños.
El cuerpo de George Floyd es el cauce del río.
Su alma es el agua que fluye, en su fragancia,
hacia los montes,
hacia la mar azul,
hacia todos los ríos...
El cuerpo de George Floyd es este río...

O poema, de intenso lirismo, constrói imagens poéticas de George Floyd utilizando a metáfora do rio como parâmetro. O primeiro verso do poema afirma que o corpo do homem negro é o "cauce", o leito do rio. O dicionário RAE define leito como "madre de un río, o terreno por donde corren sus aguas". As águas da transformação correm pelo corpo do homem negro assassinado através da palavra poética. É na poesia que o corpo de Floyd descansa; é a palavra poética que acolhe o corpo negro violentamente exposto. Os pássaros, simbolizando a liberdade, são os donos do corpo. É para ser livre que o corpo-água de George flui.

O refrão "El cuerpo de George Floyd es el cauce del río", com sua variação "es este río" é a fonte musical do todo, conforme nos informa Staiger (1977, p.15). Essa fonte musical na poesia é o que faz com que, nas palavras de Staiger (1977, p.17), "os mesmos sons evocam a mesma disposição afetiva". Ao repetir em dois versos que o corpo de Floyd é o leito do rio, o eu-poético constrói uma imagem de grande força poética porque carregada de afetividade. Afetividade não ao homem negro apenas, mas à coletividade negra que o homem representa. Por isso, não só o corpo morto de Floyd é tematizado, mas também su alma. Se o corpo é o leito do rio, a alma de Floyd é a água que percorre o leito, é a água que corre, flui, desagua.

O rio como lugar de renascimento e transformação é expresso no poema, "Entre los sauces" (p.14), no qual o corpo de George é lançado no rio da morte:

Yo era un cadáver seco
cuando Derek Chauvin me lanzó al río.

Sea sueño o realidad, lo único que sé es
que me lanzaron al río.
Las aguas de ese río
hierven entre mis venas
y me hacen fuerte,
como todas las aguas de los ríos.
Y sus sauces me hacen permanecer,
flotando para siempre,
entre las dos orillas,
a la sombra de los laureles y los cedros
y del bambú ideal.
Los cruceros vomitan cien torrentes de humo negro
y pesado.
La vieja rueda de un galeón se va meciendo entre mis venas

O eu-poético assume a voz de George Floyd. Dessa forma, do primeiro ao quarto verso, o homem parece estar em um estado transitório entre morte e vida, expressando certa perplexidade com o que aconteceu. Do quinto verso em diante, o rio se transmuta. De rio como metáfora da morte, da perda de todas as referências, do fim, o rio passa a ser símbolo de fortalecimento: “Las aguas de ese río/hierven entre mis venas/y me hacen fuerte/como todas las aguas de los ríos”. Do corpo seco do primeiro verso, passamos para a instância do vigor da vida fervendo.

É importante observar que no poema “Como um nido”, o eu-poético afirma que a água do rio é a alma dos homens negros. Então, quando no poema em análise o eu-poético tomando a voz de Floyd afirma que todas as águas dos rios o fazem forte, Nancy Morejón aponta para a coletividade negra como motor de força na vida dos sujeitos negros, como redes de solidariedade compartilhada. Outro elemento simbólico, o “sauce”, uma espécie de salgueiro muito presente na beira dos rios cubanos, árvore que a sabedoria popular defende ter poderes curativos, também está presente no poema. Cabe à árvore fazer com que Floyd permaneça “flotando para siempre/entre las dos orillas”. É evidente que não é do corpo físico que tratamos aqui. Para o eu-poético, sua morte deve permanecer como emblema para que haja uma transformação social profunda no que tange à questão racial em todo o mundo. Transformação social que destrua o racismo, essa herança da escravidão e do plantation, comprovada pelo último verso, de grande força poética: “La vieja rueda de un galeón se va meciendo entre mis venas”.

Considerações finais

Nancy Morejón retoma a metáfora do rio para construir poeticamente a travessia de George Floyd. E se o corpo de Floyd é o leito do rio e a alma de Floyd é a água que percorre esse leito, é a alma de George que corre, flui e desagua. Esse desaguar é amplo e variado, pois o eu-poético afirma que a alma de Floyd vai na direção dos montes, na direção de todos os outros rios e na direção do mar. Na travessia de Floyd está a travessia de todos aqueles que compartilham as narrativas de dor e morte começadas nos navios negreiros, mas também as narrativas de resistência, força e liberdade que começaram no mesmo lugar. Dessa forma, essa travessia articula as lutas pela liberdade dos sujeitos negros, as reapropriações e ressignificações de aspectos culturais de origem africana presente na memória coletiva desses sujeitos, uma das características da Estética do *Güije*, e é na travessia poética de Floyd que a voz do sujeito negro ganha centralidade ao convergir as dores, as alegrias e as resistências que definem a subjetividade negra nas Américas.

Na travessia poética de Floyd, desenhada por essa Estética, está o caminho de Nancy Morejón, poeta negra cubana que em entrevista a Telesur em agosto de 2020 afirmou que “No podemos aceptar el mundo como está. Tenemos que radicar las manifestaciones de violencia desde el arte y la literatura”. É com *Madrigal* que Nancy se posiciona politicamente e publicamente contra o racismo, fazendo uma denúncia que se amplia por meio de sua poesia ao apontar diretamente para a coletividade negra como motor de força na vida dos sujeitos negros e como símbolo de uma transformação social profunda no que tange à questão racial em todo o mundo.

Com os poemas de *Madrigal*, através da Estética do *Güije*, Morejón eleva a voz e a subjetividade negra ao nível da radicalização coletiva que é crítica, libertadora e engajada na transformação da realidade.

Referências Bibliográficas

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. Lima: CELAP / Latinoamericana Editores, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17 ed. Paz e Terra, 1987.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaide la Guradia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

MOREJÓN, Nancy. **Cuerda Veloz**. *Antología poética 1962 – 1992*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 2002.

MOREJÓN, Nancy. **Madrigal para un príncipe negro**. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2020.

PRIETO, Alfredo; MATEO, Margarita. “De orichas y güijes: la poesía de Nancy Morejón”.

Revista Iberoamericana, Vol. LXXVII, Núm. 235, Abril-Junio 2011, p.381- 340. Disponível em:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6821/6987>

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

Metade Cara, Metade Máscara: Outras Formações da Literatura Brasileira

Half Face, Half Mask: Other forms of Brazilian literature

*Giulia Geovana Campos de Lima*²⁵

*Tarsilla Couto de Brito*²⁶

Resumo

Este trabalho analisa o livro *Metade Cara, Metade Máscara* de Eliane Potiguara. Tem como principal objetivo analisar e discutir a noção de cânone literário, ampliando a discussão acerca dos conceitos básicos dos estudos literários. A necessidade deste estudo justifica-se a partir do apagamento proposital delegado à literatura de autoria indígena e suas ramificações estético-filosóficas, uma vez que essa produção situa o indígena como sujeito criador de suas próprias narrativas. A metodologia utilizada foi uma pesquisa bibliográfica e crítica, que se subdividiu em três principais áreas: o estudo da literatura indígena como fenômeno estético-cultural, político e de práxis; o estudo dos conceitos de cânone literário, mimesis e gênero literário; e a análise da fortuna crítica já existente sobre *Metade Cara, Metade Máscara*. Concluímos que a literatura de autoria indígena precisa ser encarada a partir de parâmetros próprios. Isto se dá, principalmente, porque o universo simbólico indígena está fora do sistema literário eurocentrado de que a literatura brasileira é desdobramento.

Palavras-chave: *Metade Cara, Metade Máscara; Eliane Potiguara; Autoria indígena; Cânone literário.*

Abstract

This work analyzes the book *Half Face, Half Mask* by Eliane Potiguara. It investigates and discusses the notion of the literary canon, amplifying the debate over the basic concepts of literature studies. The claim for this study justifies itself through the deliberate erasure delegated to indigenous authorship and literature, as well as its aesthetic-philosophical ramifications, considering that this production situates the indigenous author as the creator subject of their narratives. The methodology used was bibliographical and critical research, subdivided into three main areas. First, the study of indigenous literature as an aesthetic, political, and cultural phenomenon of praxis; Second, the study of the concepts of the literary canon, mimesis, and literary genre; and lastly, the analysis of the critical fortune existent about the book *Half Face, Half Mask*. In conclusion, indigenous literature authorship has to be analyzed based on proper parameters. Essentially, this is a consequence of how the indigenous symbolical universe is out of the eurocentric literary system from which Brazilian literature is an extension.

Keywords: *Half Face, Half Mask; Eliane Potiguara; Indigenous Authorship; Literary Canon.*

Introdução

²⁵ Graduada em Letras-Inglês pela Universidade Federal de Goiás. Integrante do grupo de formação Desmundo. E-mail: giuliageovana78@gmail.com

²⁶ Professora doutora adjunta da Faculdade de Letras/PPGL/UFG. Integrante do grupo Crítica e Tradução do Exílio. Coordenadora do projeto de pesquisa Modos e problemas de representação: um desafio aos estudos literários. Coordenadora do grupo de formação Desmundo. E-mail: tarsillacouto@ufg.br

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

No prefácio de *Metade Cara, Metade Máscara* (2019), de Eliane Potiguara, Ailton Krenak define a obra como um “livro totem”. No dicionário, a definição da palavra *totem* é: “animal, planta ou objeto que serve como símbolo sagrado de um grupo social (clã, tribo) e é considerado como seu ancestral ou divindade protetora.”. A análise profunda da obra de Eliane Potiguara evidencia esse aspecto para o qual Krenak chama a atenção. Ao longo deste livro multifacetado, fica clara a relação trançada que existe entre a autora, o povo potiguara e todos os outros povos indígenas. Eliane Potiguara dá vazão a diversas vozes de uma mesma luta, num livro que é uma mistura de gêneros discursivos, temas e tons. Este trabalho busca descrever, minimamente, a quebra do horizonte de expectativas criado pelo sistema de estudos literários eurocentrado, a partir de teóricos e autores indígenas estudiosos da literatura contemporâneos, que valorizam o caráter político de suas produções, bem como buscam autoafirmação e autodeterminação identitária e simbólica.

O livro *Metade Cara, Metade Máscara*, de Eliane Potiguara (2019) não possui grande circulação dentro da academia, no máximo alcança as áreas de Letras, Ciências Sociais e Sociologia (CUNHA, 2017; FARIA, 2019; MARTINEZ, 2021; MELO, 2017; PINTO, 2017). O foco das pesquisas que até agora analisaram o livro gira em torno da questão identitária, do caráter testemunhal e da importância da obra para a autoria feminina e indígena.

O livro está dividido em sete capítulos, ou principais temas. Estes temas estão centrados nos alicerces históricos dos povos originários e do povo Potiguara no Brasil, sendo perpassados grandemente pela questão da colonização e da neocolonização. Eliane Potiguara é muito pedagógica em sua escrita, e a própria divisão dos capítulos tem um caráter explicativo, como se a autora buscasse contextualizar historicamente de maneira muito visível o lugar de onde fala e de onde falam os seus personagens. Este caráter explicativo também fica evidente quando a autora estabelece Jurupinga e Cunhataí como o eu-lírico de diversos poemas do livro. Os dois personagens são “atemporais e sem locais específicos de origem” (POTIGUARA, 2019, p.31), e simbolizam a família indígena.

Fica estabelecido que o universo simbólico retratado por Potiguara tem como pano de fundo a história e luta do movimento indígena no Brasil, assim como as diversas opressões que os indígenas sofreram aqui e em todos os lugares do mundo, questões políticas de extrema relevância. Neste universo amparado por um contexto histórico tão específico, a autora é também narradora da própria história. No artigo acadêmico de Milena Costa Pinto e Elizabeth

Gonzaga de Lima, intitulado *Metade Cara, Metade Máscara: Uma Escrita-Testemunho tecida entre os fios da Memória*, as autoras discorrem sobre o viés testemunhal da obra: “A escrita de Potiguara (testemunha direta e indireta) é vinculada às suas próprias memórias, mas também a uma memória coletiva” (PINTO & LIMA, 2017, p. 4659).

Entretanto, Potiguara vai além do testemunho, além da autobiografia. Os organizadores do livro *Literatura indígena brasileira contemporânea: Criação, crítica e recepção* (2018), na introdução da obra, discutem como a literatura indígena não é um fim em si mesma, mas sim um “meio para a práxis político-pedagógica de resistência, de luta, [...] além de um fenômeno estético-literário singular” (DORRICO et. al, 2018, p. 12). É justamente esse transbordamento de sentidos, estéticas e possibilidades que encontramos e procuramos descrever em *Metade Cara, Metade Máscara*.

Princípios dos estudos literários eurocentrados

Logo no início do capítulo intitulado “Estímulos da Criação Literária”, no livro *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido (2000) nos apresenta o conceito de ilusão antropocêntrica. Trata-se, como explica o autor, de uma falácia na análise dos estudos filosóficos e sociais, baseada na ideia de que, em geral, a perspectiva predominante é a do homem adulto branco. Candido então discorre sobre as diferenças de perspectiva existentes entre os povos considerados civilizados (os ocidentais/europeus) e os povos considerados primitivos. De acordo com o autor, ver o primitivo como um bicho quase de outra espécie ou reduzi-lo mecanicamente à nossa imagem, sem nos esforçarmos para compreender suas singularidades, são dois desacertos de igual valor.

Ao estudar literatura indígena contemporânea, a falácia antropocêntrica é uma armadilha da qual estamos sempre tentando nos desviar, um constante obstáculo. E isto se dá, primordialmente, devido à maneira como compreendemos, entendemos e analisamos a literatura ocidental. Um autor que sintetizou e problematizou muito bem esta questão é Edward Said, no livro *Humanismo e Crítica Democrática* (1997). No segundo capítulo, o autor discorre sobre sua própria formação em literatura erudita e o acesso que teve a uma concepção rígida da história da literatura:

Essa foi a maneira como me formei intelectualmente, e não quero deixar transparecer senão gratidão pelo acesso às bibliotecas, aos professores eruditos e às grandes instituições que ela me proporcionou: havia coisas

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

definidas a aprender, uma quantidade imensa de literatura a cobrir, e um sistema hierárquico bem organizado a internalizar e respeitar (grandes autores, continuidades e gêneros como o romance, a lírica e o drama, autores menores, movimentos, estilos e, por fim, todo o mundo da erudição secundária) (SAID, 1997, p. 60)

O cânone ocidental é, então, essa genealogia de obras específicas que sobrevivem ao tempo, um *checklist* de obras primordiais que nos garantiram os parâmetros da literatura como ela supostamente é – ou deveria ser. Os autores e obras dentro do cânone ocidental se organizam sempre de maneira similar, centrando-se em Shakespeare e incluindo Homero, Dante, Chaucer, Cervantes, Tolstoi, Molière, Goethe, entre outros. Na obra *O Cânone Ocidental* (2013), especificamente na introdução, Harold Bloom faz um discurso inflamado (para dizer o mínimo) em defesa do estabelecimento, manutenção e leitura desse cânone. Para Bloom o princípio que orienta essa genealogia de autores e obras é o princípio estético. E este princípio é individual.

A perspectiva de Bloom nos oferece grande esclarecimento com relação à razão pela qual a genealogia de obras canonizadas parece contemplar sempre as mesmas obras e os mesmos autores, que provêm dos mesmos lugares: trata-se um projeto de manutenção do *status-quo* não apenas da literatura, mas das pessoas que podem dizer o que é literatura.

Sendo a literatura de autoria indígena um fenômeno político em sua maioria, a perspectiva apontada por Bloom jamais canonizaria uma de suas obras. Na verdade, em *Metade Cara, Metade Máscara* são visíveis as características pedagógicas, a conexão entre a literatura e a práxis do movimento pelos direitos indígenas. Todas as características inovadoras que encontramos em *Metade Cara, Metade Máscara* podem ser vistas como a mais potente visão da literatura como direito básico.

Na mesma introdução, Bloom também discute brevemente a maneira como os conceitos de gênero literário têm importância no estabelecimento do cânone: “Em cada época, alguns gêneros são vistos como sendo mais canônicos do que outros” (BLOOM, 1997, p. 35). Ao falar sobre como alguns gêneros ficam em maior evidência em certas circunstâncias históricas, políticas e sociais, Bloom (1997) dá brecha para o argumento que está buscando contestar: a genealogia de obras é política e histórica em sua essência.

Aqui temos mais um exemplo do desencaixe da literatura indígena nos preceitos estabelecidos por Bloom: Potiguara, em sua obra, usa o panorama histórico como alicerce para compor seus textos e poemas, e chega mesmo a subdividir seu livro de acordo com os temas históricos da colonização no Brasil. Sua obra é centrada historicamente e existe grande

proximidade com a realidade, proximidade esta que levou outros autores a definirem a obra como ostentando um “caráter testemunhal” ou “de memória”.

A respeito do princípio da autonomia, Bloom também diz, discutindo o valor estético das obras: “Pessoalmente, mantenho-me firme no facto (*sic*) de que o eu individual é o único método e o modelo global para apreender o valor estético” (BLOOM, 1997, p.38). Esta premissa também evidencia o descompasso entre a literatura indígena e a visão eurocentrada da literatura. A ideia de que a produção literária individual é a única capaz de ter valor estético marca como a obra *Metade Cara, Metade Máscara* de Eliane Potiguara, e a literatura indígena em si, não pode ser analisada pelo viés da literatura ocidental canônica.

A ideia do princípio da autonomia estabelecida por Bloom não dá conta das dimensões da literatura indígena como fenômeno político-cultural, muito menos de sua estética – porque sim, existe uma estética, mesmo que ela não seja desinteressada. A questão da quebra das regras de classificação dos gêneros literários também se coloca: a perspectiva que usamos para distinguir os gêneros literários é também limitada quando buscamos analisar uma obra como *Metade Cara, Metade Máscara*. Por fim, a ideia de gênio individual como causa criadora de um valor estético também não se aplica. Os próprios conceitos de “autor”, “obra” e “leitor” na literatura indígena são diferenciados e, é possível dizer, mais amplos.

Autoria indígena: literatura é luta

Após este breve estudo sobre as definições de cânone e os conceitos primordiais de literatura, ficou evidente que, para analisar a obra *Metade Cara, Metade Máscara* de maneira integral, seria necessário debruçar-nos sobre o pensamento crítico produzido *por indígenas* sobre a sua literatura. De acordo com Cristino Wapichana, mesmo tendo algumas manifestações na década de 1980, dentre elas o jornal publicado por Eliane Potiguara, é a obra *A terra de mil povos: história indígena brasileira contada por um índio*, em 1998, que marca o início desta literatura (WAPICHANA, 2018). Desde o início, suas principais características envolvem o testemunho direto de escritoras e escritores indígenas, trazendo como temas a violência, o apagamento e a marginalização sofrida por esses povos, assim como sua profunda conexão com suas comunidades de origem, seus mitos, e o movimento e a luta indígena em si (DORRICO, 2018).

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

Essa produção se diferencia grandemente da ideia de literatura indianista, que traz o indígena como tema/imagem/personagem. Vale lembrar que, a partir de obras como I-Juca-Pirama, que trazem o indígena como herói no século XIX, ela cria a imagem do “índio” como um ser lendário e mítico do passado brasileiro, dando a entender que os povos originários estão extintos cultural e filosoficamente. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, no texto “Falas à Espera de Escuta”, sobre esse tema fala sobre os efeitos do esquecimento e apagamento sofrido pelos nossos povos originários durante a colonização. A literatura indígena se coloca, também, de acordo com Krenak e Tettamanzy (2018) como uma arma, um recurso para estabelecer diálogos com a sociedade e com o poder público, estabelecendo-se como “poesia-práxis”, conceito cunhado por Ailton Krenak.

Na atualidade, a literatura indígena caracteriza-se por essa correlação entre autoexpressão identitária e crítica do presente (DORRICO, 2018). A construção identitária indígena é essencialmente política. Não por acaso, nem falta de domínio, para funcionar como práxis político-pedagógica de resistência e luta, a literatura indígena descola-se da literatura ocidental como é perceptível na leitura de *Metade Cara, Metade Máscara*.

Cristino Wapichana (2018), em seu texto "Por que escrevo? — relato de um escritor indígena" sobre autoria e obra indígenas, diz: “É uma responsabilidade, você está escrevendo o sobre o povo, a obra vai ter um reflexo do povo, o povo pode reclamar a você, então é uma responsabilidade muito grande escrever.” (WAPICHANA, 2018, p. 78)

Ainda sobre a definição de uma obra literária o papel do autor, Wapichana (2018) fala sobre como acredita que o mundo está repleto de histórias, e que elas se doam para alguns. Adverte ainda: “Eu acho uma prepotência de alguns autores que falam "eu fiz", não foi não, eu acho que elas [histórias] se doam para se materializar, pois são importantes para uma pessoa, mil pessoas, um milhão, elas são importantes para o mundo.” (WAPICHANA, 2018, p.78)

Esta visão vai na contramão completa da ideia do princípio da autonomia proposta por Bloom (1997). A obra não é produzida individualmente por um autor que trabalha sozinho, mas carrega toda a cosmo-percepção de um povo. Marília Librandi (2018), no seu texto "Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia", um texto pioneiro sobre teoria de literatura indígena que discute uma interpretação mimética da cena da escritura, fala sobre como o perspectivismo ameríndio discutido por Lévi-Strauss, Derrida e Viveiros de Castro inaugura "um golpe de mestre na dicotomia representação/realidade" (LIBRANDI, 2018, p. 205).

É a partir deste novo mundo de possibilidades e liberdades que é possível interpretar a literatura como vivência. E sobre esse tema Librandi diz: "Ler a literatura assim [como vivência] é um ato político de intervenção, é ter acesso e ser acessado por outras vidas" (LIBRANDI, 2018, p. 208). Esta fala de Librandi resume muito bem a maneira como acreditamos que a literatura indígena brasileira deve ser compreendida teoricamente: não como uma negação da literatura ocidental, mas como um outro universo simbólico, há muito coexistindo com o nosso e com o qual podemos e devemos aprender. Partimos agora, para uma análise mais específica acerca de *Metade Cara, Metade Máscara*.

A obra *Metade Cara, Metade Máscara* de Eliane Potiguara

Ao analisar cuidadosamente o conceito de gênero literário, num primeiro momento podemos ter a impressão de que a divisão da produção literária em gêneros é tão antiga que parece natural. No livro *Gêneros Literários* de Angélica Soares (2007, p. 7), a autora introduz seu texto definindo o conceito como uma "tendência para reunir, em uma classificação [...]", obras estruturalmente parecidas, que retratam a realidade de alguma forma. De acordo com Soares, a primeira referência aos gêneros literários no pensamento ocidental é dada por Platão, no livro III da República. Mas é só a partir do Renascimento que a teoria dos gêneros passa a caracterizar-se de maneira mais normativa, representando preceitos a serem rigidamente seguidos. Os antigos e sua arte foram tomados como modelos ideais, uma vez que a arte que produziram era considerada inigualável.

No século XVII, a ideia de gênero como uma "espécie física que deveria obedecer a regras predeterminadas" (SOARES, 2007, p. 13) mantém-se na *Arte Poética* de Boileau (1979), que centra a valorização da arte na razão, uma vez que é a partir da razão que se alcança o bom senso, a clareza e o equilíbrio necessários para a poesia, em sua visão. Os gêneros continuam separados de maneira hierárquica, relacionando-se com a classe social dos personagens e com o ambiente.

Na segunda metade do século XVIII, a visão do poeta como um gênio toma força, levando à valorização da individualidade e da liberdade no processo criativo. As regras normativas e a classificação da literatura passam a ser condenadas. Desse período deriva a importante discussão sobre a relação entre autonomia e a teoria dos gêneros, que discutimos brevemente ao falar de canonização literária.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

A questão da individualidade e da autonomia, primordial para a conceituação do gênero literário e sua discussão a partir do final do século XVIII, deve ser olhada de outra perspectiva quando falando de literatura indígena. Para melhor compreendermos esta questão, usamos aqui como base o texto de Julie Dorrico (2018) intitulado “Vozes da literatura indígena contemporânea: do registro etnográfico à criação literária”. Sobre o assunto, Dorrico afirma que a literatura de autoria indígena, reconhecida a partir dos anos 1990 como uma retomada do lugar de fala indígena, coloca tanto a autoria coletiva — que se dá em processos pedagógicos que resultam em criação literária — quanto a autoria individual de escritores que se autodeclararam indígenas, como Eliane Potiguara, *fora* dos parâmetros dos gêneros literários.

Ainda a cerca da questão da autonomia e da individualidade, e do envolvimento desses conceitos na discussão acerca da teoria dos gêneros a partir do século XVIII, a literatura indígena traz uma nova perspectiva por esses dois motivos. Em primeiro lugar, a ideia do autor como gênio, e da obra literária como produção individual e autônoma, tornam-se tangenciais quando consideramos povos e etnias que constroem suas falas de maneira coletiva, por meio da enunciação de seus ancestrais. Segundo, também é necessário levar em consideração a questão da representação errônea dos povos e etnias indígenas. Em *Metade Cara, Metade Máscara*, existe um “viés hermenêutico, da autobiografia, da memória e do testemunho” (DORRICO, 2018, p.231), que caracteriza muitas obras produzidas por indígenas.

Por isso, numa leitura cuidadosa de *Metade Cara, Metade Máscara* tudo chama atenção, porque tudo quebra nossa expectativa de leitores formados na ocidentalidade da literatura. Nos primeiros parágrafos da dedicatória, lê-se:

À minha falecida avó indígena Maria de Lourdes, que, no início do século XX, teve seu pai desaparecido por ação colonizadora no estado da Paraíba. Suas quatro filhas indígenas, ainda adolescentes, migraram compulsoriamente dessas terras, sacrificando-se, como outras mulheres indígenas anônimas, pela construção de um momento novo na luta dos povos indígenas brasileiros hoje, o reconhecimento do grande contingente de descendentes de indígenas e de indígenas desaldeados. / Aos meus filhos Moína, Tajira e Samora Potiguara e à minha mãe, a eterna sacerdotisa que as águas fluviais levaram para seu mundo. / A todos os parentes indígenas. (POTIGUARA, 2019, p. 3).

Junto a essa passagem, ocupando a parte superior da página, está uma foto 3x4 de Maria de Lourdes. Na página seguinte, Potiguara cita Pablo Neruda e Fernando Pessoa, agradece às mulheres e dedica também o livro à Marcha das mulheres Indígenas de Agosto de 2019 em Brasília. Aqui, já de antemão, alguns elementos da escrita de Potiguara se fazem notar. Primeiro, a trança intrincada entre a luta — a práxis — e o texto, a maneira como o imaginário simbólico

de Potiguara é, em primeiro lugar, político. Segundo, fica evidente a maneira como muitos elementos formais e de conteúdo serão reinventados nesse livro. A dedicatória se inicia contando uma história, é um primeiro conto, que vem “em forma” de dedicatória. Terceiro, a obra é uma autoafirmação identitária da autora, ela está muito próxima das histórias que virá a contar, fala em primeira pessoa, de si e de seu povo, mesmo quando subverte o eu-lírico e cria personagens.

Partimos então, para os dois prefácios da obra, o primeiro de Ailton Krenak e o segundo de Ana Paula Silva. No segundo prefácio intitulado *Deslocamento, Movimentos*, Ana Paula define a obra como um “livro de resgate”, mais uma vez trazendo a ancestralidade de Potiguara como ponto crucial para a escrita e para a relevância da obra, destacando o caráter testemunhal de práxis da escrita de Potiguara (POTIGUARA, 2019, p. 19).

Após o prefácio, dá início ao livro em si. Ela divide a obra em capítulos. Cada um deles é um tema, e os temas se orientam historicamente. Outra evidência da quebra do gênero literário se dá nessa estruturação da obra, uma vez que a divisão dos capítulos é muito explicativa e pedagógica. Ely Ribeiro de Souza (2018), em *Literatura Indígena e Direitos Autorais*, fala sobre a necessidade do escritor indígena em situar o leitor do contexto histórico, fazendo considerações para que a compreensão da cosmologia retratada não seja permeada pelos inúmeros equívocos conceituais a respeito da cultura dos povos ameríndios, que foram construídos através da literatura brasileira ao longo dos séculos (SOUZA, 2018).

Este aspecto enfatizado por Ely Ribeiro fica muito evidente na estruturação de *Metade Cara, Metade Máscara*: na primeira página do capítulo, Potiguara circunscreve seu universo em um panorama histórico, novamente. Fala da história dos povos ameríndios, das invasões “do passado, do presente e do futuro” sofridas por esses povos (POTIGUARA, p.23). Após estabelecer o panorama, ela diz: “Era o início da solidão das mulheres”. Nesta frase, observa-se um estabelecimento da cosmovisão indígena, cujo imaginário simbólico permeia a obra. Para Potiguara, a solidão das mulheres começa a partir da violência e do racismo oriundos da colonização.

Logo na capa do primeiro capítulo, o leitor é apresentado a Jurupiranga e Cunhataí, personagens que vamos acompanhar durante toda a leitura do livro. À primeira vista, os subtítulos dos capítulos podem dar a entender que acompanharemos uma narrativa a respeito destes dois personagens, mas logo no início do primeiro capítulo é possível perceber que os

papéis de Jurupiranga e Cunhataí são mais amplos que isso. Os personagens vão funcionar como arquétipos da história dos povos indígenas e dos efeitos da colonização sobre esses povos.

Na subdivisão intitulada *Similaridade das Histórias*, presente no primeiro capítulo — *Invasão às Terras Indígenas e a Migração* —, a autora discorre sobre o impacto das muitas invasões às quais o povo indígena foi submetido, e estabelece que a história de Cunhataí é um lugar-comum para as famílias indígenas.

Com relação a Cunhataí e Jurupiranga de maneira específica, na subdivisão “Quando chegaram os estrangeiros”, Potiguara fala um pouco sobre os papéis desses dois personagens:

Jurupiranga e Cunhataí são dois personagens [...] que sobreviveram à colonização e, poeticamente, vão nos contar as suas dores, lutas e conquistas. Esses personagens são atemporais e sem locais específicos de origem. Eles simbolizam a família indígena e o amor, independentemente de tempo, local, espaço onírico ou espaço físico; eles podem mudar de nome e voltar no tempo e no espaço. (POTIGUARA, 2019, p. 30)

Após esta breve explicação sobre como os personagens se caracterizam, somos apresentados a uma série de poemas que trazem Cunhataí e Jurupiranga como eu-lírico. Pela maneira como se estrutura o capítulo, a primeira parte funciona como uma introdução, quase uma justificativa dos poemas que lemos a seguir. Mais uma vez aqui, fica evidente o caráter pedagógico da obra.

Nestas nove páginas que precedem os poemas deste capítulo inicial, Potiguara contextualiza seu leitor a respeito do processo de colonização que marca sua história pessoal e a história de seu povo. É a partir desses primeiros subtítulos que Eliane conta sobre sua própria história, sobre a similaridade das histórias que narra com a realidade de muitos povos indígenas no Brasil. Ao ler a primeira estrofe do primeiro poema deste capítulo inicial, poema intitulado “Brasil”, que começa com a frase “Que faço eu com a minha cara de índia?” (POTIGUARA, p.32), o leitor já está completamente inserido dentro do contexto e da cosmovisão indígena, dando ao poema uma outra potencialidade, uma vez que Potiguara já “colocou os pingos nos i’s” anteriormente.

Nos capítulos que se seguem, Potiguara vai se ater a este padrão que ela mesma estabeleceu: temporalizar Jurupiranga e Cunhataí em um momento histórico da colonização dos povos indígenas do Brasil em um tema específico, fazer uma breve introdução pedagógica e histórica a respeito do tema sobre o qual fala, e apresentar um grupo de poemas a respeito do tema. São nestes momentos, que vamos intitular aqui de “introduções”, que é possível observar mais evidências da quebra do gênero literário.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

Nestes momentos, Potiguara traz diferentes tipos de texto, com características da autobiografia, do conto e da crônica. Em alguns capítulos, traz também textos que se assemelham a artigos científicos, recheados de referências e dados. As páginas que vão de 49 a 58, por exemplo, são um informativo sobre os direitos reprodutivos das mulheres indígenas, desenvolvidos pela autora em conjunto com o grupo GRUMIM, em 1996.

Em vários momentos na narrativa de Potiguara, o tom da obra é o de manifesto. O primeiro exemplo disso se encontra na primeira sessão do primeiro capítulo, “Violência, Migração e suas Consequências”, onde a narrativa toma um tom de denúncia, na frase: “a violação aos direitos humanos dos povos indígenas continua” (p. 31). Neste, e em vários outros momentos da narrativa, o conceito de “manifesto” reaparece, indiretamente, no tom da obra. Portanto, parece necessário abordar tal conceito, sua definição na contemporaneidade e sua possível relação com a obra de Potiguara e com a literatura indígena. A definição de manifesto que usaremos aqui é a presente no artigo *O Manifesto como Poética da Modernidade*, publicado por Vanessa Beatriz Bortulucce (2015) na revista *Literatura e Sociedade*. Neste artigo, a definição de manifesto utilizada é a seguinte:

Entende-se atualmente o manifesto como um gênero textual, de caráter persuasivo, que se propõe a declarar publicamente princípios específicos, chamando a atenção do público, incitando à ação e alertando para a necessidade de realização de algum tipo de mudança (BORTULUCCE, 2015, p. 2).

A partir da definição de Bortulucce, seria possível caracterizar toda a obra de Potiguara como manifesto. Como foi previamente estabelecido, o universo simbólico desenvolvido por Potiguara em *Metade Cara, Metade Máscara* tem como pano de fundo e alicerce a luta política, a práxis. Assim sendo, todo o texto incita a ação e alerta para a necessidade de mudanças. Alguns pontos do texto, porém, trazem esse aspecto de maneira mais bem demarcada, como por exemplo, no poema *Órfã*, que é um poema-denúncia-manifesto.

No artigo *O Canto de Eliane Potiguara em Metade Cara, Metade Máscara*, de Marina Beatrice Ferreira Farias e Izabela Guimarães Guerra Leal (2019), as autoras falam como esse poema denuncia a situação de inúmeras crianças indígenas no Brasil, e como a repetição no final do poema (*Órfã de pais/órfã de país*) cria uma interessante reflexão sobre o destino dos descendentes dos povos tradicionais quando desaldeados, e a perda de contato com suas origens (FARIAS & LEAL, 2019).

Na definição inicial de manifesto utilizada por Botulucce, um manifesto “não deve ser nem demasiado curto nem muito extenso, possui estrutura de dissertação e tom de convocação, com presença de vocativos” (BOTULUCCE, 2015, p. 2). Neste texto, Eliane Potiguara subverte essa fórmula, usa apenas um vocativo, no último parágrafo do texto, na frase “vamos, meu povo”. O texto também não é curto. Caracteriza-se como manifesto na definição inicial, de conteúdo, dada por Bortulucce, incita a mudança e chama para a ação. No entanto, como podemos observar em outros aspectos, não se encerra na estrutura premeditada.

Um segundo exemplo é o texto “Vi um índiozinho escorrendo pelo bueiro”. O texto começa com características de um conto e o panorama histórico violento da colonização adentra a história pelas beiradinhas, definindo o pano de fundo da situação que Eliane vivencia, ao ver o índiozinho escorrendo pelo bueiro “como num quadro de Salvador Dali”. Muitos aspectos se misturam nesse texto, traços autobiográficos, opiniões da autora, referências aos números indígenas do IBGE, do local de fala dos indígenas na ONU, da correlação entre os *dahlits* da Índia e os índios do Brasil, o contraste entre a idolatria da arte indígena brasileira e a falta de direitos humanos enfrentadas por esse mesmo povo cuja arte é exaltada. O texto termina no parágrafo:

Eu clamo aos governantes e empresários: “Reconheçam os povos indígenas como os primeiros povos desta terra e sem paternalismos, entreguem as terras que são de seus ancestrais, numa medida de reconhecimento, de compensação e restauração da dignidade indígena deste país. (POTIGUARA, 2019, p. 106)

Este último parágrafo é um chamamento, novamente um manifesto. Em seu artigo, Bortulucce fala sobre a definição de manifesto apresentada por Somigli sobre o manifesto no século XVI, a maneira como o manifesto sempre documentava uma ruptura em uma sociedade ou cultura antes coesa (BORTULUCCE, 2015, p. 2). Embora seja importante ressaltar que Somigli fala de outro tempo, essa reflexão sobre a ruptura e coesão de uma cultura muito tem a ver com os conceitos de literatura indígena do Brasil contemporâneo.

A visão da sociedade brasileira dos povos indígenas é, primordialmente, como dito pela própria Eliane Potiguara, por Márcia Kambeba, Ailton Krenak, Ely Ribeiro de Souza, Olívio Jekupé e muitos outros, a visão indianista, do povo indígena como extinto, lendário, mítico. A escrita de Potiguara se caracteriza como manifesto porque rompe com essa visão, da maneira mostrada por Somigli, cria uma ruptura numa ideia antes coesa.

Considerações finais

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

A literatura indígena é um movimento estético-cultural e um fenômeno político, que nasce a partir da necessidade de protagonismo dos povos indígenas brasileiros, cujo apagamento institucionalizado aconteceu e continua acontecendo. Mesmo que a história dos povos indígenas seja parte intrínseca da história do povo brasileiro, os processos de colonização e neocolonização, as invasões do “passado, do presente e do futuro”, como dito por Potiguara, submetem a literatura indígena a esse não-lugar.

Portanto, uma das maiores conclusões a que podemos chegar ao final dessa pesquisa é um apelo pela necessidade de utilizarmos pensadores e escritores indígenas para teorizar academicamente sobre a literatura indígena. Autores como Ailton Krenak, Márcia Kambeba e Olívio Jekupé foram primordiais para que pudéssemos compreender a literatura indígena pelo que ela é e não pelo que ela *deixa de ser*.

Debruçar-nos sobre essa obra foi também um exercício de mudança de perspectiva, é claro, mas foi, principalmente, um exercício de encontro. A voz de Eliane Potiguara, por mais específica que seja, é também universal. Fala de processos experienciados por diversos povos ao redor do mundo, invasões que se repetem. Refere-se a um Brasil que sempre esteve diante dos nossos olhos. A visão apresentada por Candido, da literatura como um direito básico, é amplificada e ressona em *Metade Cara, Metade Máscara*.

Se a obra *Metade Cara, Metade Máscara* é tão difícil de definir, literariamente, isso também tem muito a ver com a representação errônea dos nossos povos originários que foi amplamente disseminada durante muitos séculos, como tão bem explicado por Ely Ribeiro de Souza. O caráter pedagógico de *Metade Cara, Metade Máscara* é um dos fatores que faz com que a obra seja excepcional e interessantíssima, mas essa pedagogia é também uma necessidade. Tanto preconceito foi disseminado a respeito dos nossos povos indígenas, que é necessário sempre uma contextualização, um processo de reparação, e a quebra do gênero literário nessa obra é um recurso que Potiguara usa para dar conta desse processo.

Os livros que fundamentaram essa pesquisa mostram como é rica culturalmente a visão teórica dos povos indígenas sobre suas próprias produções, e nos trazem conhecimentos que não poderíamos adquirir de outras formas. Esta é outra conclusão primordial, como dito por Tetamanzy em “Falas à Espera de Escuta”, em vários momentos: nos cabe escutar.

A questão da autonomia, tão outorgada como moeda de valor para nossa literatura, tem também outras cores quando falamos da literatura indígena, e essa é uma bonita realidade.

Mesmo estando Potiguara falando por ela mesma, sua ligação próxima com seu povo e com seus ancestrais possibilita que sua voz nunca seja só dela. Faz cair por terra a ideia do escritor como gênio autônomo-individual, representação antiga, que deriva do século XIX, mas que ainda é amplamente difundida, especialmente quando consideramos a maneira como vemos os escritores.

Outra conclusão importante da análise de *Metade Cara, Metade Máscara* é a não neutralidade política, e a maneira como o caráter político de uma obra não pode ser recurso para deslegitimá-la. Nestes tempos em que vivemos, de polarização política e defesa da neutralidade, é cada vez mais necessário compreendermos o papel político e pedagógico da literatura, e essa é uma lição que Eliane Potiguara nos ensinou várias vezes. Existe, em sua obra, uma liberdade e uma consciência política que são naturais de povos para os quais a luta política é uma realidade diária. Potiguara não tem medo de posicionar, não busca a neutralidade.

Ler literatura indígena é aprender. O livro aqui estudado tem como características o testemunho, a memória, a denúncia. Como estabelecido por Márcia Kambeba, é uma característica da literatura indígena “poetizar a vivência”. Por isso, circunscrevemos também a obra *Metade Cara, Metade Máscara* como um manifesto. O livro inteiro chama para a ação, nos incita a buscar um futuro mais brilhante. Como dito por Potiguara, na “Oração pela libertação dos povos indígenas”: “A verdade está chegando à tona, mesmo que nos arranquem os dentes! O importante é prosseguir.”

Referências Bibliográficas

- ANZALDÚA, G. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.** Revista Estudos Feministas, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>.
- BLOOM, H. **O cânone ocidental.** Lisboa: Temas e debates, 2013.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N. **A arte Poética.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- BORTULUCCE, V. B. O manifesto como Poética da Modernidade. In: **Literatura e Sociedade.** São Paulo: USP, v. 20, n. 21, 2015.
- CALVINO, I. Introdução. In: **Por que ler os clássicos.** Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2009.
- CANDIDO, A. Estímulos da Criação Literária. In: **Literatura e Sociedade.** São Paulo: Publifolha, 2000.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

- _____. O direito à Literatura. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2011.
- COUTINHO, E. F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 3, 1996. p. 67-74. Disponível em <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/3/showToc>> acesso em 19/02/2017.
- CUNHA, J. E. P. da. *Metade Cara, Metade Máscara: Uma afirmação das Identidades Etno-Políticas da Mulher Indígena*. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.
- DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (Orgs.) **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção [recurso eletrônico]** / Julie Dorrico; Leno Francisco Danner; Heloisa Helena Siqueira Correia; Fernando Danner (Orgs.) - - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.
- FARIAS, M. B. F.; LEAL, I. G. G. *O canto de Eliane Potiguara em Metade Cara, Metade Máscara*. **Fórum de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Contemporânea, v. 11, n. 21, jan.-jun. 2019.
- GINZBURG, J. Cânone e Valor Estético em uma Teoria Autoritária da Literatura. In: **Revista de Letras**, n. 44 (1). p. 97 – 111, 2004.
- LIMA, L. C. Introdução ao ocaso da mimesis. In: **Vida e Mimesis**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. A explosão das sombras: Mimesis entre os Gregos. In: **Mimesis e Modernidade**. São Paulo: Editora Graal LTDA, 1980.
- MARTINEZ, A. C. **Ontologia da mulher indígena: Metade Cara, Metade Máscara de Eliane Potiguara**, 2021. Inédito. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/224236> acesso em 21/08/2021.
- MELO, C. A. de; COSTA, H. R. da. A identidade Indígena em metade Cara, Metade Máscara, de Eliane Potiguara. In: **Na literatura, as identidades**. Uberlândia: O sexo da Palavra – Projetos Editoriais, 2017.
- PINTO, M. C.; LIMA, E. G. *Metade Cara, Metade Máscara: Uma Escrita-Testemunho Tecida entre os Fios da Memória*. **Revista Abralic**, 2017. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522243365.pdf> Acesso em 24/06/2021
- POTIGUARA, E. **Metade Cara, Metade Máscara**. 3ª. Ed., Rio de Janeiro: Grumim Edições, 2019.
- SAID, E. W. **Humanismo e Crítica Democrática**. São Paulo: Cia da Letras, 2007.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

SOARES, A. **Gêneros Literários**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

STALLONI, Y. **Os gêneros literários**. São Paulo: Difel, 4ª ed., 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas Canibais**. In: **Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª ed. 2015

_____, E. **Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena**. In: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Fim dos meus natais de macarronada: uma vivência infantil de racismo

Fim dos meus natais de macarronada: a childhood experience of racism

*Jhulya Cavalcanti Silva*²⁷

Resumo

Este estudo se trata de uma análise literária do conto autobiográfico "Fim dos meus natais de macarronada", de Geni Guimarães, publicado em 1988 e pertencente à coletânea intitulada "Leite do Peito". A autora empresta seu nome à protagonista, uma criança a qual não sabemos a idade, que irá lembrar as memórias afetuosas de infância sobre um dos natais humildes de sua família rural, cuja pobreza apenas permitia uma ceia muito simples. Entretanto, um evento promete que aquele natal seja diferente de todos os outros: pessoas de posses, por motivos políticos, irão distribuir brinquedos para as crianças pobres da comunidade rural. Chegado o tão aguardado momento de receber os brinquedos, a menina sofre ao presenciar a reação preconceituosa da mulher que entrega o presente a sua irmã, Cema. Até o dia seguinte, e possivelmente depois, Geni sente seus natais de macarronada sendo assassinados após esse evento. Através de passagens do texto, será analisado como a sinestesia utilizada na narrativa contribui para tornar vívida ao leitor uma experiência infantil de preconceito racial, além de outros elementos sutis que demonstram comportamentos do racismo estrutural na sociedade brasileira dos anos 1950. Assim, esta análise observa, com base nos estudos de Oliveira (2021), o impacto do racismo na saúde mental da criança negra e como isso se reflete na sua representação na literatura brasileira contemporânea. Também será usado como base teórica o estudo de Jeccic (2016) para melhor compreensão de como a sinestesia atrelada aos alimentos impacta na memória narrada na obra de Geni Guimarães.

Palavras-chave: natal, sinestesia, racismo, infância.

Abstract

This study is a literary analysis of the autobiographical story "End of my pasta Christmas" by Geni Guimarães, published in 1988 from the book entitled "Leite do peito" (or "Breast milk" in a free translation). The author lends her name to the protagonist, a child whose age we do not know, who will recall fond childhood memories of one of the modest Christmases of her rural family, whose poverty only allowed a simple supper. However, one event promises that Christmas will be different from all others: moneyed people, for political reasons, will distribute toys to poor children in the rural community. When the long-awaited moment of receiving the toys arrives, the girl suffers when she witnesses the prejudiced reaction of the woman who gives the gift to her sister Cema. Until the next day, and possibly beyond, Geni feels her pasta Christmases destroyed after this event. It will be explored through the text passages how the synesthesia used in the narrative contributes to making a childhood experience of racial prejudice vivid to the reader, in addition to other subtle elements that demonstrate structural racism behaviors in Brazilian society in the 1950s. This analysis observes, based on studies by Oliveira (2021), the impact of racism on the mental health of black children and how it is reflected in their representation in contemporary Brazilian literature. The study by Jeccic (2016)

²⁷ Graduanda em Licenciatura em Letras. IFSP – Campus Itaquaquecetuba. jhulya.c@aluno.ifsp.edu.br

will also be used as a theoretical basis to understand how synesthesia linked to food impacts the memory narrated in Geni Guimarães' work.

Keywords: Christmas, synesthesia, racism, childhood.

Introdução

A obra intitulada “Fim dos meus Natais de macarronada” foi escrita por Geni Guimarães, e publicada em 1988. A escritora é professora formada em Letras pela Faculdade de Letras do Município de São Manoel, enquadra-se também como poeta e ficcionista, e é uma das representantes femininas muito importantes na literatura afro-brasileira. Nasceu em 1947, na área rural de São Manoel-SP. Na década de 1980, começou a frequentar grupos de escritores negros em São Paulo, e se aproximou do grupo Quilombhoje, responsável por incentivar e dar visibilidade a textos e autores afrodescendentes até os dias de hoje. Em um desses encontros, após a escritora ler o conto “O enterro da barata”, foi chamada por três editoras para escrever um livro. Geni Guimarães foca-se então em escrever sobre suas memórias e lança o livro de contos “Leite do peito”, em 1988, com teor autobiográfico, como afirma a autora em uma entrevista à revista estadunidense *Callaloo*: “Escrevi porque eu tinha que registrar a vivência de uma família negra, porque este livro é autobiográfico, eu precisava falar dos meus traumas, das minhas dores e das minhas alegrias, eu tinha que colocar isso pra fora”. E a essa obra pertence o conto “Fim dos meus Natais de macarronada”, que será o objeto desta análise.

No conto, a autora empresta seu nome, Geni, à protagonista que irá relembrar as memórias afetuosas de sua infância cheia de sensações, texturas, cores e sabores. Apesar de Guimarães não relembrar com sofrimento ou pesar a infância na sua coletânea de contos, esse em especial identifica-se um propósito com tom sério: narrar uma vivência infantil de racismo. Nos próximos parágrafos se seguirá a análise de como “Fim dos meus Natais de macarronada” explora a sinestesia para tornar vívida ao leitor a experiência de uma infância começando a ser contaminada e roubada da inocência pelo racismo.

Análise e argumentação

A narrativa não indica o ano em que se passa, ou a idade da protagonista, mas o que o leitor necessita saber é que o evento marcante aconteceu em um dos Natais da infância de Geni. O Natal da família humilde, vivendo numa colônia (comunidade) rural, compunha-se de um “banquete” que era a alegria de Geni, Cema e Zezinho, que não esperavam por Papai Noel nem tinham expectativa por presentes ou enfeites; só alimentavam o desejo um ano inteiro pela refeição natalina. Certo dia é anunciado que alguém muito rico irá distribuir brinquedos para as crianças pobres da colônia, e na véspera de Natal os irmãos se arrumam para enfrentar a grande fila de crianças em polvorosa ansiedade na espera do caminhão do Papai Noel cheio de brinquedos. A espera é dolorosa e cheia de dúvidas, principalmente para Geni, e chegado o tão aguardado momento de receber os brinquedos, a menina sofre ao tentar distinguir que sentimento permeia a reação preconceituosa da madame que entrega o embrulho a sua irmã Cema. Até o dia seguinte, e possivelmente depois, Geni sente seus natais de macarronada sendo assassinados após esse evento.

Narrado em primeira pessoa e no passado, a protagonista utiliza de uma linguagem simples, leve e inocente, típica de uma criança ou de quem conta algo na tentativa de resgatar a visão infantil sobre uma lembrança. Como se trata da narração de uma memória, para torná-la mais vívida na narrativa, há muitas descrições ao longo do conto que despertam os cinco sentidos, ou seja, é usada a figura de linguagem chamada sinestesia. Tais linguagens funcionam muito bem para o propósito de inserir o leitor de forma intensa na narrativa, permitir que ele veja com os olhos e partilhe as ações, sensações e sentimentos de Geni, e para que, independente de sua raça, ele consiga compreender o embrulho no estômago de um trauma sendo formado pelo racismo. É válido pontuar, para uma facilidade de compreensão, a identificação de três momentos dentro da narrativa.

No primeiro momento, Geni apresenta a rotina de como tem vivido seus natais até então, mencionando, mesmo que superficialmente, fatos importantes para o leitor construir um cenário e a realidade de vida das personagens. É afirmado que as crianças não esperavam o Papai Noel, pois sequer sabiam da existência dessa personagem na tradição natalina, como também não tinham as expectativas frustradas por não terem presentes nem enfeites. Esta parte deixa clara que a realidade pobre e humilde da família só lhes permitia a simplicidade no Natal, simplicidade esta que era suficiente para preencher a data com memórias boas e marcantes da infância. Essas memórias estão centradas na comida servida na ceia:

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

O que esperávamos mesmo ansiosos era a macarronada, as roscas doces, a leitoa, a galinha gorda e o guaraná, que se eu soubesse da existência do uísque ia ainda preferir o refrigerante borbulhante e quente na boca do caneco de alumínio.

A comida é um meio de despertar a sinestesia em um indivíduo, além de ser um elemento muito presente nas memórias afetivas da infância, por exemplo. O aroma, as cores, o sabor e a textura estimulam os sentidos, e logo no primeiro parágrafo do conto são exploradas palavras que aguçam os do leitor, como em “roscas *doces*” e em “refrigerante *borbulhante e quente*”. A respeito do despertar da sinestesia com alimentos, as áreas de marketing e publicidade alimentícia se aliam aos estudos científicos sobre os efeitos neurológicos da sinestesia, para explorar os impactos emocionais e na memória dos indivíduos vinculados à comida. Oliveira (2016, p. 39) parafraseia trechos das obras de autoridades no assunto, Cooper e Blinder:

A sinestesia é pensada para ser a base da memória a longo prazo, imaginação, emoção e linguagem, e pode potencialmente levar para a melhoria dos relacionamentos de marca por meio do melhor envolvimento sensorial e emocional com os consumidores (COOPER; BINDER, 2007).

A menção de que a mãe de Geni encomenda a leitoa da ceia em um sítio vizinho evidencia o ambiente em que se passa a narrativa: o meio rural. Por fim, o fato de Cema sempre ter sua galinha abatida para o Natal, devido a sua natureza “excepcional”, torna-a incapaz de defendê-la tão bem quanto os irmãos; a irmã de Geni possui alguma necessidade especial, detalhe este que explicará outras descrições sobre a menina nos outros dois momentos do conto.

No segundo momento, há a mudança de rotina em relação aos Natais anteriores: por pretexto político, pessoas de posses decidem fazer uma distribuição de brinquedos para as crianças pobres da colônia. A princípio, essa novidade soa positiva aos irmãos, pois, além da ceia que alimentava suas alegrias de criança, ainda ganhariam brinquedos. Geni cogita mandar embora aqueles feitos de sabugo de milho e carretéis, começando a idealizar a boneca que queria receber:

Pensei até na hipótese de jogar fora nossos bonecos de sabugo e os caminhões de carretéis. Para mim, escolheria uma boneca grande de cabelos compridos e olhos azuis. Para Cema uma menor, porque ela ia arrancar os olhos e as pernas mesmo.

Nesse trecho, Geni dá a entender que cobiça uma boneca com um padrão de beleza branco, o que, para a época vivenciada pela autora (meados da década de 1950), é compreensível pelo fato de majoritariamente as crianças que tinham acesso a brinquedos serem brancas; logo as bonecas eram feitas a sua imagem e semelhança. Percebe-se, então, uma evidência muito sutil de um fenômeno social que compõe o racismo estrutural: o

branqueamento. O processo de branqueamento caracteriza-se pela exaltação dos padrões brancos e a supressão dos negros, e enquadra-se como uma violência que interfere na construção de identidade racial de crianças negras ao enfatizar estereótipos e discriminação (OLIVEIRA et. al, 2021, pag. 7).

O detalhe da primeira parte sobre Cema, caracterizada como “excepcional”, ganhará mais descrições nessa segunda parte que dão dicas ao leitor sobre sua condição. Um deles, do trecho acima, se dá nas reflexões da protagonista em dar à irmã uma boneca mais simples, já que esta, como de costume, quebraria o brinquedo em algum momento. A segunda descrição se dá em como a irmã mais nova atrapalha a ida dos irmãos até a casa grande para receberem os brinquedos: “Foi difícil chegar, porque a Cema, alheia às minhas preocupações, às vezes emperrava, outras vezes queria voltar”. A terceira descrição será a agonia e desconforto de Cema em esperar na fila: “Esperamos uma eternidade. Era o sol ardendo na cabeça, os olhos secos na estrada. Era a Cema chorando, urinando nas pernas, e a garotada vaiando o despudoramento dela. Era a sede na garganta e meu coração descompassado”.

Essa passagem do conto apresenta mais sensações físicas que complementam o desconforto não só de Cema, mas principalmente de Geni, que precisava proteger os dois irmãos da euforia violenta das outras crianças e lidar com a espera que se arrastava como uma eternidade e com a dúvida de se restaria brinquedos para eles. As sensações de secura e calor, que transmitem o desconforto, contrastam com o futuro desejado pela protagonista, de descanso: “Enfim, pegar o brinquedo, ir pra casa, tomar água, descansar as pernas e emoções”.

O terceiro e último momento do conto é marcado pela chegada do ansiado caminhão do Papai Noel e da senhora branca com postura e ares de finesse. Geni descreve, com certa riqueza de detalhes, as características e trejeitos daquela mulher que será uma personagem extremamente marcante, e mais importante que Papai Noel, naquele evento de sua infância. Seus trajes demonstram a riqueza, deduram que ela é o “alguém podre de rico” envolvido naquela doação, e seu comportamento denunciará a artificialidade minuciosamente observada pela menina Geni.

Ela chegou séria, mas num segundo arrumou um sorriso meloso e colocou na cara rebocada de batom e pó-de-arroz. [...] A madame alisava as cabecinhas suadas, fazia uma forcinha, rasgava um riso, enfiava a mão no saco e entregava o esperado presente. Lascava um beijo nas bochechas e a criançada saía doida, rasgando o plástico que envolvia o objeto.

Nesse trecho é possível observar, com o olhar da protagonista, detalhes da encenação feita pela madame naquela ocasião. Os termos “sorriso meloso” e “rasgava um riso” trazem sensações da falsidade dessa personagem. Algo “meloso” pode remeter a uma percepção sensível de algo pegajoso, grudento e, neste caso, provavelmente nada doce; um contraste à perspectiva geralmente comum e subjetiva de associar o aspecto meloso a coisas doces e agradáveis. Enquanto isso, “rasgar” um riso une a percepção visual de lábios se esticando e se abrindo, e a tátil e a sonora de um riso tão desconfortável de se ouvir quanto de algo sendo rasgado.

É chegada, finalmente, a vez de Geni, que temendo pela irmã ficar sem um presente, coloca esta à sua frente para então a madame, ao se deparar com a “carinha negra e boba” de Cema, ser flagrada pela protagonista tendo as seguintes reações:

Fitou-a com nojo, medo, repúdio, ódio, sei lá. Deu um passo para trás e quase jogou o pacote na cara da Cema. Virou-se apressadamente, sem ao menos o riso fabricado. Sem ao menos atirar-lhe o beijo hipócrita, frio, triste. Deu-me o meu e o presente do Zezinho. De quebra vieram os complementos: riso enjoado, beijo grudento.

Percebe-se a dificuldade da menina em identificar qual sentimento predomina a reação preconceituosa da senhora branca para com sua irmã negra, sendo uma mistura de emoções distintas estampando a face da mulher em um momento tão breve, mas não menos marcante. Além disso, o fato de Cema não receber o riso e beijos falsos, e Geni e Zezinho sim, tornam as sensações exploradas, “enjoado” e “grudento”, desses atos tão ou mais desconfortáveis, e até cruéis, do que quando eram aplicados nas outras crianças. O corpo da protagonista, em reação ao acontecimento, começa a ter manifestações viscerais que demonstram sua sensibilidade infantil, como evidenciado em: “Senti então uma enorme dor de cabeça, vontade de urinar [...]. No dia seguinte, na hora do almoço, fraca e vazia, vomitei”.

Os parágrafos finais do conto são um momento sensibilizador, pois demonstram a associação da experiência ruim aos elementos mais importantes do Natal daquela criança: as comidas que compõem a ceia. O que antes devia proporcionar a mistura de todos os sentidos sensíveis do corpo com cores, cheiros, sabores, texturas, e a alegria mesmo com a simplicidade, passa a ser marcado pela persona daquela mulher.

Era o mal do riso dela no focinho da leitoa, a boca dela na cabeça da galinha. Era a urina da Cema no meu guaraná, e a carinha suada na testa da rosca doce, remoendo lembranças. Era o meu brinquedo num canto, sem sair do plástico. Ela. Ela toda rebocando o meu tempero e encurtando a minha infância. Era ela matando todos os meus natais de macarronada.

É esse final que demonstra o propósito sério de Geni Guimarães nesse conto autobiográfico, de um princípio de racismo corrompendo uma infância. Quanto ao momento em que sua personagem não consegue nomear o sentimento que fundamentava aquela reação do preconceito, nem mesmo reagir com palavras, é possível tecer um paralelo a um estudo sobre o impacto negativo que o racismo tem na saúde de crianças negras. O contato com situações implícitas ou explícitas do racismo estrutural é capaz de promover adoecimento mental nas crianças, impactando em seu comportamento e implicando a dificuldade de expressar os sintomas psicológicos e emocionais por meio da linguagem. As crianças estarem expostas ao processo de aculturação, que consiste impor um povo a adaptação de uma cultura ou a um abandono de traços de sua própria cultura, pode provocar sentimentos como o medo, a rejeição e a baixa autoestima, além de que elas podem interiorizar e perpetuar os estereótipos impostos por esse fenômeno (OLIVEIRA et al, 2021, p. 7 e 8).

Conclusão

“Fim dos meus natais de macarronada” cumpre o papel, como disse a autora, de exteriorizar as suas vivências compostas de alegrias, dores e traumas. Essa exteriorização para contar uma vivência infantil de racismo é feita a partir de uma linguagem simples, para se adequar às observações de uma criança, e uma poética, para expressar o prejuízo e a dor de uma parte importante da infância sendo contaminada pelo preconceito racial. É uma leitura que requer atenção para captar os elementos sutis que compõem a parte crítica da obra, como os olhos azuis da boneca, o sorriso meloso, o beijo grudento ou o riso rasgado. E aliada à atenção deve estar os sentidos do leitor para a identificação pessoal ou a compreensão, que cumpre com seu lugar de fala social, com a vivência que Geni Guimarães vem nos contar em sua obra.

Referências Bibliográficas

GENI GUIMARÃES. Portal de Literatura Afro-Brasileira, UFMG, Belo Horizonte, 19 de Janeiro de 2023. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/267-geni-guimaraes>

OLIVEIRA, Clarice Maynarte *et al.* Impacto do racismo na saúde mental da criança negra: uma revisão de literatura. **Brazilian Journal of Health Review**, 2021.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

OLIVEIRA, Mirella Cais Jeccic de. **Análise sensorial por meio da sinestesia em diferentes alimentos e para consumidores de diferentes nacionalidades.** Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2016.

ROCHA, Lara. **ESPECIAL GENI GUIMARÃES.** Escrevendo o Futuro, 2021. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/especial-geni-guimaraes/>

Exquisitos recuerdos: a memória labiríntica da América Latina em “Casualmente” (2017), de Chico Buarque

Exquisitos recuerdos: la memoria laberíntica de América Latina en “Casualmente” (2017), de Chico Buarque

*João Vitor Rodrigues Alencar*²⁸

Resumo

As complicadas relações culturais, políticas e histórico-sociais que ligam o Brasil ao restante da América Latina formam alguns dos vetores mais importantes dos romances, contos e canções de Chico Buarque. Todavia, esses vetores não se manifestam das maneiras mais evidentes, como o aproveitamento dos gêneros que hoje formam a feição sonora e literária mais pitoresca dessa relação. Buscando perscrutar essa ligação tão importante quanto pouco evidente, vamos analisar a faixa “Casualmente” do álbum *Caravanas* (2016). Essa canção fala de uma memória que não pode ser revivida nem esquecida justamente porque é testemunha de um acontecimento casual: o eu lírico testemunhando uma mulher cantando no espaço público de uma Havana do passado. Apesar de alguns elementos do arranjo parecerem remeter à Cuba de maneira algo superficial, pretendo mostrar que a verdadeira ligação se encontra na relação labiríntica com que letra e música (sobretudo a melodia) se referem à singularidade espontânea da experiência histórica cubana. Essa questão aponta para a forma com que canção e poesia se relacionam em profundidade, formando uma possibilidade de sentido que resiste à regressão das possibilidades de leitura e audição das obras atualmente. Como veremos, nessa relação labiríntica estão cifradas uma série de referências que não só nos permitem vislumbrar um sentido para essa enigmática canção, mas também uma forma de expressar a atualidade dessa experiência histórica para o horizonte fechado a partir do qual o eu lírico busca hoje retomar o passado. Assim, veremos como a canção retoma a obra de intérpretes e compositores, como Omara Portuondo, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Milton Nascimento e do próprio Chico (incluindo seus romances e contos), compondo uma espécie de labirinto histórico em que talvez se insinue um caminho novo para o presente.

Palavras-chave: Chico Buarque - *Caravanas* - Música popular brasileira - Música latina - Revolução cubana

Resumen

Las complicadas relaciones culturales, políticas e histórico-sociales que vinculan a Brasil con el resto de América Latina forman algunos de los vectores más importantes de las novelas, cuentos y canciones de Chico Buarque. Sin embargo, estos vectores no se manifiestan de las maneras más obvias, como el uso de géneros que hoy constituyen el rasgo sonoro y literario más pintoresco de esta relación. Buscando examinar esta conexión, importante y poco evidente, analizaremos la canción “Casualmente” del disco *Caravanas* (2016). Esta canción habla de una

²⁸ Professor do Instituto Federal do Pará (IFPA - campus Cametá), Pará/Brasil. Doutor em Letras pelo programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). E-mail: joao.alencar.edu@gmail.com / joao.alencar@ifpa.edu.br

memoria que no puede ser revivida ni olvidada precisamente porque es testigo de un hecho casual: el yo lírico presenciando a una mujer cantando en el espacio público de una Habana del pasado. Aunque algunos elementos del arreglo parecen referirse a Cuba de una manera un tanto superficial, pretendo mostrar que la verdadera conexión se encuentra en la relación laberíntica con la que letra y música (especialmente la melodía) remiten a la singularidad espontánea de la historia cubana. Esta pregunta apunta a la manera en que canción y poesía se relacionan profundamente, formando una posibilidad de significado que resiste la regresión de las posibilidades de leer y escuchar obras hoy. Como veremos, en esta relación laberíntica se cifran una serie de referencias que no sólo permiten vislumbrar un significado para esta enigmática canción, sino también una forma de expresar la relevancia de esta experiencia histórica en el horizonte cerrado desde el que se expresa el yo lírico busca regresar hoy al pasado. Así, veremos cómo la canción retoma el trabajo de intérpretes y compositores, como Omara Portuondo, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Milton Nascimento y el propio Chico (incluidas sus novelas y cuentos), componiendo una especie de laberinto histórico en el que quizás un indicio de un nuevo camino para el presente.

Palabras clave: Chico Buarque - Caravanas - Música popular brasileña - Música latina - Revolución cubana

Introdução

As complicadas relações culturais, políticas e histórico-sociais que ligam o Brasil ao restante da América Latina formam alguns dos vetores mais importantes dos romances, contos e canções de Chico Buarque. Todavia, esses vetores não se manifestam das maneiras mais evidentes, como o aproveitamento dos gêneros que hoje formam a feição sonora e literária mais pitoresca dessa relação. Pois não se trata de apreender essa relação apenas em seus termos geográficos e culturais como se tratassem de lugares entre outros do globo (ainda que o compositor seja muito sensível a esses elementos), mas de captá-las pela experiência histórica complexa que ela condensa e que é incontornável para refletir sobre a própria marcha do mundo. A referência geográfica aqui, portanto, é portadora de uma temporalidade intempestiva e revela algo de inopinado sobre o próprio processo social que subjaz ao todo.

Buscando perscrutar essa ligação tão importante quanto pouco evidente, vamos analisar a faixa “Casualmente” (Jorge Helder/Chico Buarque) do álbum *Caravanas* (2017). Essa canção fala de uma memória sobre Havana que não pode ser esquecida nem revivida, memória que dá ensejo a um retorno imaginário à cidade. Nosso objetivo é explorar a memória – social e musical – implicada nessa canção através do modo como suas referências artísticas e históricas traçam um labirinto que nos leva a refletir sobre nosso atual fechamento de horizontes. Assim, seguiremos pistas na própria canção que nos levam a obras de Violeta Parra, Pablo Milanés e

do próprio Chico Buarque. Através dessas referências, buscaremos como que mapear a canção, apresentando uma proposta de interpretação que dê sentido a seu curso labiríntico.

Desenvolvimento

Como dito, a letra da canção fala de uma memória que não pode ser revivida nem esquecida justamente porque é testemunha de um acontecimento casual e singular, a visão de uma mulher entoando uma canção em Havana:

Casualmente
No volverá nunca más la canción sentimental
Que casualmente en La Habana escuché cantar
A una mujer
Como ya no veré otra vez nada igual

Regresaré, ojalá algún día a la ciudad
Y perdidamente en sus calles voy a buscar
Por la penumbra el momento fugaz
Que no puedo olvidar

Semejante canción sonaría quizás
Junto al mar
Sin embargo jamás con aquella mujer
Tan singular

Cantaría quizás semejante mujer en un bar
Sin embargo jamás la canción que le voy a suplicar
Y suplicar

Não voltará nunca mais
A canção sentimental
Que casualmente em Havana escutei cantar
Uma mulher
Como já não verei
Outra vez nada igual

Regressarei, oxalá
Algum dia a la ciudad
Y perdidamente en sus calles voy a buscar
Por la penumbra el momento fugaz
Que no puedo olvidar

Exquisitos recuerdos me llevan a aquella ciudad
Pero siempre hace falta el encanto de la
Casualidad

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

La canción, la mujer
El crepúsculo, la catedral
Hasta el mar de La Habana es lo mismo, pero
No es igual
No es igual

As duas estrofes iniciais formam, cada uma à sua maneira, a dualidade que vai ser ricamente explorada ao longo da canção. A primeira, marca já de saída a impossibilidade do eu que canta voltar a ver algo igual à canção sentimental que ele casualmente escutou uma mulher singular cantando em Havana. A essa certeza sobre o presente, que por sua vez é calcada numa memória de um passado inesquecível, junta-se o desejo do sujeito de, num futuro hipotético, buscar pelas ruas dessa cidade algo como a volta daquele momento tão fugidivo quanto inesquecível. Assim, apesar do obstáculo (poderíamos falar “embargo” para aproveitar a ironia com que Chico utiliza a conjunção “sin embargo”), persiste nele um impulso que o leva elaborar essa impossibilidade através de seu próprio canto. Em poucas palavras: a atual impossibilidade de rever a mulher a quem viu cantar, paradoxalmente, enseja uma fantasia em que ele busca revê-la.

No plano musical, essa complicada equação é retomado na forma como o gênero bolero é retomado, especialmente pelo arranjo e mais especificamente ainda pela percussão, *parecendo* retomar o que tipicamente imaginamos como a música cubana mais tradicional – como ficará mais claro ao longo da análise, essa projeção pitoresca é indiscernível da consagração dessa música como um gênero entre outros da *world music* (que todavia é elaborada com um apuro compositivo singular) – se relaciona com o caráter labiríntico da melodia. Embora a canção se refira a um encontro inesquecível e sentimental, a voz narrativa rememora o passado e imagina suas possibilidades futuras à frio, tensionando o ímpeto lírico através da distância temporal e do esvaziamento afetivo. Mesmo os momentos mais passionais desembocam numa desilusão que nos leva a refletir sobre os descompassos entre as expectativas e frustrações da canção (ROSENFELD, 1965).

No primeiro verso já podemos enxergar algumas referências. “No volverá jamás la canción sentimental” nos faz lembrar da versão de “Volver a los 17”, tradicional composição de protesto de Violeta Parra interpretada na série especial da Rede Globo Chico & Caetano, em companhia de Mercedes Sosa, Milton Nascimento e Gal Costa no episódio exibido no dia 14 de março de 1987. A reunião de figuras importantes e diversas da música popular latina no hiato

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

histórico entre as Diretas Já e o fim da ditadura militar recuperava a radicalidade de todo um período de luta da arte mais engajada contra as diversas formas de opressão pela qual havíamos passado no período recente. A reunião pode ser lida como uma espécie de frente ampla (que reunia não só artistas progressistas muito diversos entre si, mas também uma emissora que havia colaborado com o regime) que, em meio ao período crítico, buscava levar o rumo das coisas mais à esquerda (NAPOLITANO, 2010; SECCO, 2010, TELLES, 1999). Aqui nos importa assinalar o modo como a canção popular latina servia como catalisador das expectativas progressistas em jogo naquele momento decisivo e que seriam reavaliadas de forma bem menos otimista em “Casualmente”, em que a relação entre indústria cultural, cultura popular e política é motivo de uma perturbada desilusão.

Outra referência pode ser lida na encontrada na expressão “canción sentimental”, que retoma “Yolanda” (1982) de Pablo Milanés, compositor cubano que se notabilizou na renovação da canção no período posterior à revolução, e a versão que Chico fez para ela. Não por acaso, no *Caravanas ao vivo* (2020) Chico interpreta “Iolanda” (1984) logo antes de “Casualmente”, formando assim um par que dá o que pensar sobre as expectativas e frustrações implicadas na história da canção popular latino-americana. Se na canção de Milanés se expressa o desejo de uma canção romântica, que não aprisionasse o derramamento sentimental em “formas tales” (ou “forma justa” na versão de Chico) projetando para o futuro a possibilidade dessa canção espontânea, em “Casualmente” busca-se rememorar o encontro com uma canção como essa (mas entoada ainda por aquela mulher singular).

Voltemos à análise, buscando mostrar agora como essas referências são trabalhadas ao longo da canção. A terceira estrofe, a última das três quadras iniciais, faz uma transição para um segundo momento da canção, descrevendo a possibilidade de que tal canção de soar junto ao mar (cujo movimento das ondas é mimetizado pela alternância entre versos longos e curtos), seria frustrada pela ausência da mulher que a cantava. Essa ressonância faz com que a canção tome amplitudes inauditas nos movimentos imprevisíveis do mar, como que se espalhando, ao mesmo tempo, que perde sua origem singular (a mulher). O leitor julgue se nessa imagem é possível pensar no destino histórico da música cubana, que pode se espalhar para além da ilha de Cuba, mas desligado do sujeito popular e concreto em que dela se originou, como se a difusão via rádio tal como se concretizou pela indústria cultural promovesse uma dissociação entre obra e artista (ADORNO, HORKHEIMER, 2006).

Esse segundo momento é fechado pela estrofe seguinte, em que o ritmo de quadra é quebrado por um terceto, e nos deparamos com outra situação de impossibilidade: agora “semejante mujer” cantaria num bar, em que ela perde sua singularidade (agora ela é apenas *semelhante*) e canta num bar qualquer no lugar do espaço público designado como Havana. A mulher se duplica em simulacros que são indiscerníveis do próprio desejo daquele que busca relembrá-la desde os dias de hoje. Explicando melhor para tentar expressar a contradição que a letra busca estruturar junto ao tratamento musical: a canção é, ao mesmo tempo, o evento mais casual e a maior súplica demandada pelo eu que canta “Casualmente” – canção esta que não tem quase nada de casual, como estamos buscando demonstrar.

Como parte dos recursos da letra para estruturar a contradição de que trata a canção, na quinta estrofe ela passa ao português, recolocando a polaridade entre o eu que canta (português) e a canção da mulher (espanhol), num gesto parecido, mas bem menos conturbado, com o que em “Joana Maria” (1973) ou em *Irmão alemão* (2014) a língua materna se alterna com outras estrangeiras. Aqui as duplicações dos *back vocals* (cantando pelo próprio Chico, como se fossem vozes da memória) reforçam a forma como Chico entoava a canção e que dá a impressão de algo que avança sendo simultânea e lentamente rebobinado, como uma fita antiga, num caminho reverso ao do eu da letra, que prossegue buscando encontrar a canção sentimental que viu na Cuba do passado. Posteriormente, todavia, é notado que apesar das recordações refinadas e deliciosas (“exquisitos recuerdos”, falso cognato que dá forma ao estranhamento geral difuso pela canção) que o levam àquela cidade em que *faz falta* o encanto da “casualidad”. Em que tudo – o crepúsculo, a catedral (que nem havia sido citada na letra) e o mar – é o mesmo, mas não é igual.

Considerações finais

A meu ver esse elemento utópico tem a ver com a dimensão histórica buscada na canção “Casualmente”. Especificação que remete à singularidade espontânea com que a revolução cubana se apresentou como alternativa para os blocos no horizonte histórico de meados do século 20 – e tudo que isso significa para um compositor popular. Esse momento experimentado casualmente é buscado no labirinto que liga presente e passado pela memória, expresso no complicado encontro entre melodia e letra dessa que é talvez a mais importante parceria dos últimos discos, entre Jorge Helder e Chico. Na gravação do álbum *Carioca*, Chico se referia à

primeira música da parceria entre os dois como *impossível* de colocar letra (o que também aconteceu com sua parceria com Tom Jobim “Imagina” (1983) – ambas apontando para a questão da utopia. Em ambas essa dificuldade está relacionada ao elemento utópico: trata-se de corresponder a essa melodia complicada com uma letra tão complicada quanto ela, numa forma difícil que não abre mão da categoria do impossível para compreender o presente. Assim, é como se essa complexidade da fatura buscasse perscrutar uma memória que nos permita imaginar um futuro diferente. Nessa relação labiríntica estão cifradas uma série de referências que não só nos permitem vislumbrar um sentido para essa enigmática canção, mas também uma forma de expressar a atualidade dessa experiência histórica para o horizonte fechado a partir do qual o eu que canta busca hoje retomar o passado.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 2ª ed.
- BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- CARAVANAS. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 2017. Rio de Janeiro: Biscoito Fino (27 min.).
- CARAVANAS ao vivo. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 2018. Rio de Janeiro: Biscoito Fino (1 hora 39 min.).
- CARIOCA. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 2007. Rio de Janeiro: Biscoito Fino (36 min.).
- NAPOLITANO, Marcos. “MPB: A trilha sonora da reabertura política (1975/1982)”, **Estudos avançados** 24 (69), 2010.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1965.
- SECCO, Lincoln. **A história do PT: 1978-2010**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- TELLES, Vera. “A ‘nova questão social’: ou como as figuras de nosso atraso viraram símbolo de nossa modernidade” em: **CADERNO CRH**, Salvador, n. 30/31, p. 85-110, jan./dez. 1999.
- UMA palavra. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1995. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment/ Ariola discos. (46 min.).

Ecos dos feminismos no romance contemporâneo brasileiro *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

Echoes of the Feminisms in the contemporary Brazilian novel *As meninas*, by Lygia Fagundes Telles

*Josélia Tuschinski*²⁹

*Ivânia Campigotto Aquino*³⁰

Resumo

A leitura do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles (1973), a partir de uma perspectiva de gênero, possibilita-nos observar a existência de ecos dos feminismos nas vozes das protagonistas, Lorena, Lia e Ana Clara. A escrita lygiana está inserida em um contexto no qual a escritora assume um ponto de vista feminista. Ao narrar a trajetória de jovens estudantes da década de 1970, fase considerada um marco subliminar para os estudos de gênero no Brasil, a obra propicia o debate sobre questões de gênero, tomando em consideração o caráter político de examinar e contestar as relações de poder que interferem na sexualidade e no direito reprodutivo da mulher brasileira. Como resultado, é possível perceber que o posicionamento político de Lygia Fagundes Telles, por meio da criação de personagens femininas, contribui para o rompimento do silêncio da voz da mulher na literatura brasileira, sendo o fio condutor as vozes das narradoras-personagens, suas subjetividades, medos e conflitos. A base teórica deste trabalho ampara-se, especialmente, nos estudos de Heleieth Saffioti (2013, 2015), Rose Marie Muraro (1983), Marcia Tiburi (2021), Luís Felipe Miguel e Flávia Biroli (2014) e Michel Foucault (2021).

Palavras-chave: Romance contemporâneo brasileiro. Sexualidade. Poder. Teoria Feminista.

Abstract

The reading of the novel *As meninas*, by Lygia Fagundes Telles (1973), from a gender perspective, allows us to observe the existence of echoes of the Feminisms in the voices of the protagonists, Lorena, Lia and Ana Clara. Lygian writing is inserted in a context in which the writer takes a feminist point of view. When narrating the trajectory of young students of the 1970s, a decade considered a subliminal milestone for gender studies in Brazil, the work provides the debate on gender issues, considering the political character of examining and

²⁹ Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, Brasil. Mestra em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Professora da rede municipal de ensino de Chapecó, Santa Catarina. E-mail: joseliatuschnskii@gmail.com

³⁰ Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, Brasil. Doutora em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pós-doutorado em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Titular III da Universidade de Passo Fundo, Rio Grande do Sul. E-mail: ivania@upf.br

contesting the power relations that interfere with sexuality and the reproductive right of Brazilian women. As a result, it is possible to realize that the political positioning of Lygia Fagundes Telles, through the creation of female characters, contributes to the breaking of the silence of the woman's voice in Brazilian literature, being the guiding thread the voices of the narrators-characters, their subjectivities, fears, and conflicts. The theoretical basis of this work is supported, especially, in the studies of Heleieth Saffioti (2013, 2015), Rose Marie Muraro (1983), Marcia Tiburi (2021), Luís Felipe Miguel and Flávia Biroli (2014) and Michel Foucault (2021).

Keywords: Brazilian contemporary novel. Sexuality. Power. Feminist Theory.

Ecos dos feminismos nas vozes das narradoras-personagens

Os ecos dos feminismos, incluindo as referências à sexualidade, presentes no romance *As meninas* estão, necessariamente, vinculados à questão que atravessa o romance: a subversão feminina. Essa questão é central para a constituição das protagonistas que se empenham em sobreviver em meio ao contexto social caótico da época. A subversão que compõe as personagens, de certo modo, também é uma característica da elaboração dos seus próprios discursos. E são diversas as manifestações de subversão, visto que em suas narrações as jovens demarcam a ruptura dos costumes e valores tradicionais, bem como assinalam para o pensamento feminista que eclodia no Brasil.

Desse modo, este estudo apresenta as vozes das três protagonistas, Lorena, Lia e Ana Clara, enquanto três arquétipos femininos, com a intenção de estabelecer uma relação entre a narrativa feminista e a escrita ficcional, como agentes transformadoras do seu contexto histórico e social e o romance como um lugar de fala que possibilita o empoderamento e a subversão da mulher. Consequentemente, este artigo discorre sobre a questão da sexualidade e do direito reprodutivo como direitos fundamentais da mulher. Para melhor explanação, dividimos as vozes das três narradoras-personagens, abordando algumas passagens da obra *As meninas* e fazendo um paralelo com a teoria Crítica Feminista e com os estudos de Michel Foucault (2021).

Lygia Fagundes Telles, nesse romance, faz um recorte temporal e aborda questões políticas e sociais, como greves, enfrentamento ao governo militar, desejo de liberdade da juventude, uso de drogas, divergência aos tabus da sexualidade e confronto com o sistema patriarcal e a religiosidade. Os acontecimentos históricos são claramente retratados na obra, que

corresponde ao ano de 1969³¹, ou seja, fase de repressão, censura, morte e exílio, em que o país foi marcado por intensas transformações, disputas políticas e religiosas (Hernández; Pereira, 2014).

Ponderamos que discorrer sobre os ecos dos feminismos presentes no romance *As meninas*, requer não apenas pensar a essência do texto, mas refletir sobre uma sucessão de fatores que permeiam a relação entre a literatura e a sociedade. *As meninas* é um romance que, embora represente um período histórico datado, aborda questões universais, como sexualidade, amor, poder, medo e morte. Assim, com o passar do tempo e devido à admiração do público e da crítica, a obra tornou-se um clássico da literatura brasileira. Nas palavras do crítico literário Antonio Candido (2019, p. 55), “a grandeza de uma literatura, ou de uma obra dependem da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar”.

Ao tratar questões universais como sexualidade, amor e poder, a narrativa possibilita um debate social em torno das questões de gênero, raça e classe em um momento muito sensível da história do Brasil. Possivelmente, essas características contribuem para o êxito, tanto da crítica quanto de leitores³². À vista disso, discorreremos sobre o conceito de sexualidade, de acordo com a concepção de Michel Foucault (1996, p. 100):

[...] a sexualidade é o nome dado a um dispositivo histórico [...] à grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles, das resistências, encadeia-se uns aos outros, segundo algumas estratégias de saber e poder.

Tomando como base a citação acima, discutimos à luz da Crítica Feminista as aparelhagens utilizadas pelas instituições, Família, Religião e Estado, enquanto dispositivos da sexualidade, que intencionam intervir em direitos fundamentais da mulher em relação ao seu próprio corpo. A metodologia do estudo da sexualidade da mulher brasileira moderna urge uma

³¹ “Sin embargo, en *As meninas*, la referencia histórica es clara al hablarse de la liberación de 15 presos políticos brasileños para canjearlos por el embajador norteamericano, Charles Elbrick, que fue secuestrado por un comando revolucionario del que formaba parte del periodista y escritor Fernando Gabeira” (Hernández; Pereira, 2014, p. 99).

³² O romance foi contemplado com três dos mais importantes prêmios de literatura do seu tempo: Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras (1974), Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (1974), e de Ficção (1974), da Associação Paulista de Letras.

pesquisa imersa, é isso o que tentamos evidenciar, visto que falar da sexualidade da mulher é falar de sua essência, sua subjetividade, sua dimensão ontológica. E tal explicitação é fundamental para a compreensão do sujeito mulher.

Tensões entre o conservadorismo e o feminismo

Na obra *As meninas*, o conflito entre o conservadorismo e as ideias revolucionárias feministas marcam o embate entre a degradação da família patriarcal e uma maior participação das mulheres nos espaços públicos. Pensar a mulher no contexto da década de 1970 requer não apenas pensar no indissociável entre cultura e sociedade, mas sobretudo na rusga entre o conservadorismo e a emancipação feminina. Para tanto, é preciso refletir sobre uma série de fatores que interferem na relação da dominação masculina no contexto da mulher brasileira moderna. As relações entre cada uma dessas bases estão envolvidas em diversas relações de poder, marcadas por fatores sociopolíticos, econômicos, religiosos e culturais. Os arranjos do poder, historicamente construídos, conferem ao homem, heterossexual, autoridade sobre a mulher, os filhos e os subalternos. A esse respeito, Biroli e Miguel (2014, p. 47), ao tratar os temas justiça e família, esclarecem que

enquanto o feminismo apresenta abordagens diversas e muitas vezes divergentes da família, no pensamento social e político, de modo mais abrangente, prevalece o silêncio sobre as relações de poder na família e as desigualdades e as formas de dependência e vulnerabilidade reproduzidas pelos arranjos familiares convencionais.

É importante salientar que, entre as teorias feministas, a definição e o uso do termo patriarcado, enquanto um sistema opressor, mantém-se controverso. Efetivamente, não depreendemos na produção política e teórica das feministas uma definição única e comum de patriarcado, o conceito é utilizado, de modo geral, como uma modalidade pressuposta, geralmente não bem definida. As distintas e singulares teorias feministas correspondem a diversas interpretações de patriarcado e para algumas visões dentro do próprio feminismo, no entanto, o patriarcado é entendido como sendo simplesmente uma das manifestações históricas da dominação masculina (Biroli; Miguel, 2014).

O conceito de patriarcado como poder político ganhou notoriedade a partir dos anos 1960 com as ideias da feminista Kate Millett, em sua obra *A política sexual* (2021). A autora

embasa sua teoria de que a opressão feminina está arraigada no sistema patriarcal e que a subordinação da mulher ao homem é sustentada culturalmente como forma de manter o poder sob o controle do sexo masculino. Desse modo, a autora concede à corrente feminista radical um dos elementares pressupostos teóricos. Millett (2021) abrevia o conceito de patriarcado por um rumo político, em que o poder é o propósito supremo desse sistema. Segundo a autora, o poder político dos homens sobre as mulheres tem se mostrado em todas as áreas da vida humana:

Si bien la institución del patriarcado es una constante social tan hondamente arraigada que se manifiesta em todas las formas políticas, sociales y económicas, ya se trate de las castas y clases o del feudalismo y la burocracia, y también em las principales, muestra, no obstante, una notable diversidad, tanto histórica como geográfica (Millett, 2021, p. 71).

Millett é precursora em retratar o patriarcado enquanto um sistema familiar que regula e controla a sexualidade da mulher e dos filhos.

A seu turno, a socióloga brasileira Heleieth Saffioti (2015) reconhece que o patriarcado pode estar vinculado ao poder ou, ainda, aos modos de legitimação e reprodução do poder. Além disso, o conceito de patriarcado deve ser pensado de maneira política. Portanto, faz-se indispensável o uso desse conceito para se referir, especialmente, às relações de poder e dominação.

Ademais, Saffioti (2015) elucida que o patriarcado: (a) dá direitos sexuais aos homens sobre as mulheres, praticamente sem restrições; (b) configura um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade; e (c) representa uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência. Nesse viés, com a preservação do patriarcado, a banalização da violência contra a mulher torna-se uma consequência.

Todavia, a autora pondera que o intrincamento das relações de gênero na sociedade moderna é tão extenso que o modelo típico-ideal weberiano é pouco capaz de analisá-las, tendo em vista que na sociedade contemporânea os direitos paternais e sexuais não são naturalizados e legitimados da mesma maneira, como foi pensado o tipo de patriarcado nas comunidades familiares weberianas. Como demonstra Saffioti (2015, p. 83), “[...] é grande o peso da esfera doméstica no conceito típico-ideal. Rigorosamente, também a dimensão econômica tem a marca familiar, pois o poder patriarcal se organiza na economia de *oikos*”.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

Outrossim, o arranjo da divisão sexual e racial seria mais operante, visto que o corpo negro ainda é mantido como “o corpo mais explorado”, basta observar a maior concentração étnico-racial de trabalhadoras/es no subemprego. “Ademais, o gênero, a raça/etnicidade e as classes sociais constituem eixos estruturais na sociedade” (Saffioti, 2015, p. 83). Portanto, Saffioti (2015) enfatiza a compreensão do sujeito moderno e múltiplo, este não apresenta homogeneidade, o gênero para o sujeito moderno é sucessível a alterações, dependendo das condições históricas vivenciadas.

Já a filósofa feminista Márcia Tiburi, em sua obra *Feminismo em comum: para todas, todes e todos* (2021), declara que o patriarcado é um sistema de opressão e privilégio, porque “ele representa a estrutura que organiza a sociedade, favorecendo uns e obrigando outros a se submeterem ao grande favorecido que ele é, sob pena de violência e morte” (Tiburi, 2021, p. 63).

Tiburi (2018) também ressalta que no sistema de privilégios, enquanto uns usufruem dele, outros devem trabalhar para que o sistema seja mantido. Nesse sentido, o patriarcado não cede espaço ao feminismo, dado que o feminismo é a crítica e a desconstrução desse sistema. Em síntese, argumenta que o patriarcado não dá espaço para ninguém que seja

não branco, não homem e que não seja também heterossexual. Pensar que o patriarcado faz mal a todos esses sujeitos marcados como outro, todos esses diferente, faz mal porque oprime e porque subalterniza pessoas, coloca essas pessoas em lugar secundário, em lugar de servidão (Tiburi, 2018, 31 s).

Sendo assim, a teórica aponta que não pode haver conciliação entre um sistema opressor e o feminismo, visto “que o feminismo é uma luta contra um estado de opressão e injustiça” (Tiburi, 2021, p. 63). A autora também recorda a questão do machismo no sistema patriarcal, e enfatiza que o feminismo perturba o *ismo* do patriarcado.

A política do sistema patriarcal nos remete a questões mais extensas de sua relação com a subordinação feminina, e tais questões podem ser aplicadas ao campo da literatura. Ainda hoje, as reivindicações de políticas sociais, como os feminismos, os movimentos LGBTQIA+, de trabalhadores, de negras/os, da população indígena, dentre outros considerados minorias, não têm voz imponente para reverberar suas pautas diante de um sistema imenso, a sociedade, que é majoritariamente regida por um sistema político, econômico e cultural essencialmente capitalista e patriarcal.

Na obra *As meninas*, a personagem Lorena Vaz Leme pode ser interpretada como uma representante da burguesia brasileira que vive os percalços de uma família tradicional que desmorona. Esse retrato aparece especialmente em seus diálogos com a mãe, que geralmente são afrontosos e apontam para Lorena enquanto a personagem que vive a transição entre o tradicional e o moderno, conforme é expresso no seguinte trecho do texto, quando apresenta sua aversão pelo casamento:

Digo apenas que não tenho nenhuma vontade de casar. Ela se anima: “Não tem agora, mas vai ter, todas vocês dizem isso, mas quando vem a vontade de filhos vem junto a de casamento. É fatal. Tão mais prático Lorena. Nas viagens, nos hotéis, na vida mesmo em comum, você tem bens, filha. Quem senão um marido para administrar os nossos bens?” (Telles, 2009, p. 200).

A personagem nutre um desejo em romper com os padrões tradicionais, assim como um grito de independência, como forma de libertar-se do destino pré-estabelecido às mulheres: casar-se, ter filhos e viver as privações de um casamento. O duelo entre os desejos de Lorena e os desejos de sua mãe, segundo Biroli e Miguel (2014, p. 49), expressam “a contradição entre o ideal orientado pelo livre engajamento dos indivíduos e as formas de coerção para que as mulheres escolham o casamento [...]”. Enquanto a jovem estudante de Direito deseja uma vida autônoma e independente, sua mãe ainda está presa aos costumes tradicionais que compreendem que uma família precisa de um homem para administrar os bens familiares e que filhos devem advir de casamento.

Além disso, Lorena é “virgem³³”, mas vive o aflorado conflito entre a “santidade” e a sexualidade. Diferentemente de Lia e Ana Clara, que encaram uma vida sexual com seus parceiros masculinos, Lorena opta por sexo sem falo, e em diálogos com as amigas do pensionato, relembra seus orgasmos frutos de masturbações. Desse modo, a personagem distancia o prazer da mulher ao uso do falo e possibilita um questionamento quanto ao poder do macho. Segundo a socióloga Saffioti (2015, p. 33),

as mulheres, como não têm *phallus*, têm sua sexualidade difusa por todo o corpo. Assim, falar em zonas erógenas para as mulheres não é correto, pois todo seu corpo o é. Poder-se-ia também afirmar que o corpo das mulheres é inteiramente amor, na medida em que erógena deriva de Eros, deus do amor, na mitologia grega.

³³ Virgem no sentido tradicional, no qual o termo era utilizado popularmente no período de composição da obra em questão.

A esse respeito, Muraro (1983) observa que se desperta entre as mulheres mais jovens uma consciência de cuidar de si para si, cuidar do próprio corpo e sentir prazer, gozar na relação sexual, experimentar o toque, a masturbação e métodos de estímulo à sexualidade feminina. Nesse espaço-tempo em que a questão da sexualidade da mulher é marcada por discursos feministas e filosóficos que debatem a subjetividade do sujeito, as identidades são atravessadas por inúmeros discursos subversivos e leituras filosóficas, que acabam colocando em xeque antigos costumes tradicionais da burguesia e antigas crenças da Igreja Católica.

Feminismo e resistência

De acordo com Alves e Pitanguy (2022), tanto a produção crítica feminista no Brasil quanto o ativismo cresceram a partir da década de 1960. Nesse ínterim, o silenciamento da voz da mulher em relação à sua sexualidade é rompido e os discursos de gênero que inicialmente estavam restritos ao meio acadêmico passam a ser discutidos entre os jovens universitários da década de 1970.

Nessa época, o que se sabia dos movimentos feministas que emergiam nos países industrializados, a partir de meados da década de sessenta, era muito pouco. O que se divulgava pela grande imprensa eram estereótipos, produzidos pela classe dominante no poder nesses países, de que as mulheres se organizavam contra os homens, queimavam sutiãs, começavam a praticar o lesbianismo ou, então, que eram um bando de machonas ou mal amadas etc. (Muraro, 1983, p. 13).

Telles (2009) retratou em sua personagem Lia Melo Schultz aspectos da resistência feminina da época. A jovem estudante de Ciências Sociais é a mais inserida no contexto político, é militante de esquerda e atuante no combate à Ditadura Militar. Ademais, procura suscitar questões sociais, é adepta às ideologias do marxismo e ressalta a importância do feminismo. Lia combina liberdade sexual e romantismo, intercala em suas narrativas ideias feministas, a política e o romantismo de uma jovem com aspecto revolucionário e poético.

Em uma passagem da obra, Lia faz menção a um artigo científico: “Fui ao escritório e lá encontrei Pedro e Elizabete de plantão [...]. Ela está liderando um movimento feminista e redigia um artigo sobre o trabalho da mulher no nosso mercado” (Telles, 2009, p. 223). Esse recorte do texto contribui para a percepção da relação que se estabelece entre as militantes de

esquerda com o feminismo. No decorrer da narrativa, percebemos que Lia, mesmo não se autodeclarando feminista, se mostra partidária às ideias. Essas questões podem ser conferidas, especialmente, nas ocasiões em que ela menciona o pensamento feminista, tendo em vista que esse ativismo se mescla com as questões de direitos fundamentais da mulher do qual ele está imbuído. Entre as quais, resumidamente, a liberdade sexual, a emancipação e autonomia, a participação da mulher na vida pública, questões que afrontam grandemente os costumes da época, como pode ser percebido em alguns diálogos, a exemplo da conversa que Lia tem com o motorista da família, Vaz Leme:

- O senhor trabalha há muito tempo na família?

- Chi, até perdi a conta. [...]

Este homem, por exemplo se interessaria em entrar para o grupo? Apoltronou-se, é claro. Numa poltrona bem mais modesta do que a dos patrões, mas poltrona. Não quer nem saber. E o filho? Por acaso se interessaria?

- O senhor tem filhos?

- Uma menina da idade de vocês. E um mais velho

- Que é que ele faz?

- Trabalha no escritório da Mercedes-Benz. Vai muito bem, viu? Meu falecido patrão tem um primo que é funcionário lá e encaminhou meu rapaz, é um filho que só me dá alegria. No fim do ano vai ser promovido e então se casa está noivo. [...]

- E a filha também lhe dá alegria?

Ele demora na resposta. Vejo sua boca se entortar.

- Essa moda que vocês têm, essa de liberdade. Cismou de andar solta demais e não topo isso. Agora inventou de estudar de novo. Entrou no curso de maturidade³⁴.

- E isso não é bom?

- Só sei que antes de fechar os olhos quero ver a garota casada, é só o que peço a Deus. Ver ela casada.

- Garantida, o senhor quer dizer. Mas ela pode estudar, ter uma profissão e se casar também, não é mais garantido assim? Se casar errado, fica desempregada. Mais velha, com filhos, entende? [...]

- A Loreninha também fala assim mas vocês são de família rica, podem ter esses luxos. Minha filha é moça e lugar de moça pobre é em casa, com o marido, com os filhos. Estudar só serve pra atrapalhar a cabeça dela quando estiver lavando roupa no tanque (Telles, 2009, p. 218-219).

O diálogo entre Lia e o motorista da família reflete o seu posicionamento político. Enquanto estudante de Ciências Sociais, adepta à teoria de Marx, ela demonstra preocupação

³⁴ Nome do curso de educação de jovens e adultos – e, também, do exame final de aprovação do curso – que ministrava disciplinas dos antigos ginásio e colegial, a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), de 1961. Fixava em 16 e 19 anos as idades mínimas para o início dos cursos, respectivamente, de Maturidade Ginásial e de Maturidade Colegial (Menezes, 2001).

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

com a situação das mulheres em geral e com as crianças, bem como incita um debate sobre a importância da profissionalização feminina e do trabalho como meio de proporcionar autonomia às mulheres. À vista disso, Saffioti (2013, p. 111) pondera: “Todo socialismo, quer na sua forma utópica, quer na sua expressão científica, tentou mostrar à mulher os caminhos de sua libertação”. Ademais, a filosofia marxista também não é contrária ao casamento, mas denuncia o atrito entre a família e o trabalho da mulher fora de casa. Além disso, o que a filosofia marxista propõe é uma alternativa de família, além da família monogâmica, posto que esta tem suas raízes na sociedade privada, na qual o homem é o senhor da mulher e dos filhos (Saffioti, 2013).

Vale lembrar que o feminismo, desde os primórdios, tem lutado pelo ensino formal da mulher e por igualdade salarial como formas de assegurar melhores condições de vida à mulher e à criança, tais questões fizeram parte das reivindicações propostas pelas sufragistas, a exemplo do Estatuto da Mulher³⁵, criado pela deputada feminista Bertha Lutz. E que, mais tarde, teve um grande avanço com a criação da Lei n. 4.121, de 27 de agosto de 1962³⁶, que dispõe sobre a situação jurídica da mulher casada³⁷.

Ainda, o diálogo entre Lia e o motorista possibilita reflexões da situação da mulher naquela época: após algumas conquistas jurídicas e com o desenvolvimento econômico do país, as mulheres passaram a ocupar mais o mercado de trabalho e a frequentar em grande escala as universidades. Muraro (1983, p. 37) aponta que “a condição das mulheres na década de 1970 mudou mais que em toda sua história”. Nesse contexto, de 1970 a 1976, a ascendência do trabalho feminino praticamente dobrou; e de 1969 a 1975, nas universidades, o número de mulheres que era de cem mil para duzentos mil homens em 1969, em 1975 passou de quinhentas mil mulheres para quinhentos e oito mil homens. Os fatores econômicos influenciaram os comportamentais e vice-versa (Muraro, 1983).

Diante do exposto, percebemos no discurso de Lia o discurso feminista, o discurso marxista e o próprio discurso dela que se forma a partir de suas vivências, leituras e de sua

³⁵ Elaborado pela relatora deputada Bertha Lutz, com parecer da Comissão do Estatuto da Mulher. Ver: BRASIL. Projeto de Lei 736, de 1937. Crêa o Estatuto da Mulher. **Diário do Poder Legislativo**, 19 out. 1937.

³⁶ Ver: BRASIL. Lei n. 4.121, de 27 de agosto de 1962. Dispõe sobre a situação da mulher casada. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 03 set. 1962. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/14121.htm. Acesso em: 07 ago. 2023.

³⁷ Lei de autoria da primeira deputada federal do país, eleita por São Paulo, Carlota Pereira de Queiroz. Ela é uma das precursoras do movimento organizado de mulheres.

história. Assim, o discurso de Lia assimila uma mescla de vozes³⁸ pessoais às vozes de outros, pois é permeado pelos discursos alheios e todas as questões sociais que a envolvem.

A voz da mulher sobre o aborto como direito reprodutivo em contraste com a voz da Igreja Católica e do Estado

As décadas de 1960 e 1970 correspondem à eclosão do pensamento feminista no Brasil, quando a questão do corpo, o uso de anticoncepcionais e o aborto se tornaram pautas fundamentais do pensamento feminista que defende os direitos individuais da mulher. Todavia, Lucila Scavone (2008) esclarece que durante o período correspondente à Ditadura Militar, de 1960 a 1980, apesar da prevacente maioria do feminismo brasileiro ser favorável à descriminalização do aborto, a força simbólica da condição de crime previsto no Código Penal, o incômodo da moralidade cristã e da representação sagrada de maternidade dificultou o apoio da sociedade à causa.

Além disso, ao considerarmos que a Igreja Católica possuía imponente prestígio e utilizava de sua autoridade, a instituição acabou sendo a grande responsável por influenciar os debates da época, através de um discurso da regulação da sexualidade das mulheres, em que os principais objetivos eram: combater o avanço de ideias feministas e comunistas, assegurar o fortalecimento do princípio de autoridade e a legitimação do seu poder com mais ênfase na sociedade. Para o governo brasileiro, a aliança com a Igreja era vantajosa, porque a instituição, historicamente, mantinha a ordem social estabelecida e a sexualidade controlada através dos discursos de regulação e normatização sexual. Nesse sentido, Foucault (2021, p. 23) afirma que “a pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra”.

O discurso religioso também servia como justificativa para os setores mais conservadores, que pretendiam a exclusão da mulher na esfera pública e política e visavam sua permanência no espaço de casa ao reafirmar a ideia de “mãe e guardiã do lar”. Tais discursos e atitudes fomentaram a manutenção do patriarcalismo, no qual o homem tem direitos e poderes predominantes sobre o corpo da mulher.

³⁸ O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual (Bakhtin, 2015, p. 29).

A personagem Ana Clara vive na narrativa lygiana os efeitos das leis de restrição ao aborto. No seguinte trecho, observamos um diálogo entre Lorena e Lia sobre questões que perturbam Ana Clara, que se sente arruinada pelo fato de estar grávida de Max, tão pobre quanto ela.

- Ana Clara está grávida outra vez.
- Do noivo?
- Antes fosse. Mas com o noivo é tudo platônico, grávida do Max, o outro. Tem que fazer depressa o aborto e depois a plástica na zona sul, já pensou? Anda péssima, a coitadinha. Até heroína, Lião. Vi as marcas (Telles, 2009, p. 165-166).

Ana aposta no casamento com o homem a quem ela chama de escamoso como meio de obter uma vida de luxo e, por consequência, um status que o dinheiro pode proporcionar. Devido a essa ambição, estaria disposta a fazer o aborto e a cirurgia íntima. E para alcançar seus objetivos, ela conta com a ajuda de Lorena. Conforme podemos perceber nesse fragmento, Lorena expressa em um fluxo de consciência e atenção à amiga: “Por que teve que engravidar nas vésperas do tal casamento, por quê? Se ainda fosse do noivo. E eu é que tenho que arrumar oriehnid³⁹. E ir junto e dar a mão na hora” (Telles, 2009, p. 67).

Nesse excerto, a narrativa de Lorena insinua que Ana Clara já teria praticado outros abortos, ademais, o fato de Lorena argumentar que teria de emprestar dinheiro sugere que Ana Clara optava por clínicas e médicos especializados. No entanto, a opção de uma clínica e de profissionais especializados só é possível à Ana Clara porque Lorena pagava pelos abortos da amiga, além de acompanhá-la e segurar sua mão no momento da prática. O dinheiro representa uma possibilidade de aborto seguro, e a presença de Lorena, além de proporcionar tranquilidade emocional à amiga, também serve de proteção contra alguma investida do Estado. Sobre essa questão, a advogada Romy Medeiros da Fonseca, pioneira ao enfrentar a Igreja Católica e as leis vigentes, salienta que:

Leis restritivas fazem aumentar a incidência de abortos ilegais incompletos e sépticos, em todos os países do mundo. A reforma legislativa é essencial aos países que querem acabar com o aborto clandestino ou criminoso, reflexo de uma sociedade que nega à mulher o direito de dispor do próprio corpo. O aborto é um grave problema de saúde, de justiça social e um direito das

³⁹ Oriehnid é um neologismo criado por Lorena para referir-se a dinheiro, segundo a personagem dizer dinheiro ao contrário atrai boa sorte. O termo é utilizado também por Ana Clara.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

mulheres de disporem de seu próprio corpo. Problema verdadeiramente nacional que precisa ser solucionado pelo Poder Legislativo como foi, anteriormente, em 1977, o divórcio (Alves; Pitanguy, 2022, p. 100).

Basicamente, o aborto é a eliminação de um feto do útero, espontânea ou provocada antes do momento apropriado ao nascimento, algumas teorias consideram viável até vinte semanas, mas essa ideia é contrariada pela visão religiosa, que considera que a partir da concepção o feto já é portador de uma alma e, portanto, considera crime em qualquer instância da gestação. A palavra aborto tem sua origem no latim *abortus*, derivado de *aboriri* (perecer), *ab* significa distanciamento e *oriri* nascer (Koogan; Houaiss, 1999).

O Código Criminal de 1830 considerava crime a prática do aborto para as pessoas que o realizassem nas mulheres. Em 1890, o Código Penal passou a criminalizar também as mulheres por tal ato. Atualmente, a conduta é permitida em quatro casos, sendo eles: quando a gravidez for resultante de estupro, a gravidez com risco à vida ou à saúde da gestante, quando o feto possui anencefalia. Entretanto, em casos de estupro, um número considerável de mulheres tem recebido negativa judicial para abortar o feto indesejado.

Em 1869, a Igreja Católica firmou oficialmente seu posicionamento sobre o aborto através do Papa Pio IX, manifestando a animação simultânea, ou seja, o feto receberia a alma já no momento da concepção. A prática do aborto passou, então, a ser severamente proibida e considerada pecado grave (Wijewickrema, 1996).

Contudo, no feminismo, o debate sobre o aborto pode ser visto, em primeiro lugar, como um desdobramento da visão crítica das relações entre esfera pública e privada (Biroli; Miguel, 2014). Para as feministas pró-aborto, o debate acerca do tema envolve a questão de a mulher decidir sobre um direito individual, o direito ao próprio corpo:

O debate sobre o aborto coloca em pauta questões fundamentais para a democracia e a cidadania. Ainda que esteja dentro dos limites da tradição liberal, a *propriedade de si mesmo* é a base indispensável para o acesso a cidadania e a criminalização do aborto gera grave assimetria, impondo as mulheres limitação no manejo do próprio corpo as quais os homens não sofrem (Biroli; Miguel, 2014, p. 127).

A legalização do aborto e o acesso a procedimentos pelo Sistema Único de Saúde (SUS), por profissionais de saúde especializados, tendem a diminuir os riscos de mortes das mulheres. É de conhecimento que as vítimas, na maioria das vezes, são mulheres pobres, pois as mulheres

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

que possuem recursos econômicos⁴⁰ praticam abortos com profissionais especialistas de saúde. No entanto, para as mulheres pobres, o aborto, além de ser oneroso, é, muitas vezes, uma questão moral e religiosa. A moralidade cristã, os costumes e as leis são responsáveis por parcela significativa da opressão praticada contra as mulheres. Essa opressão incontida e a indiferença que se opera nos níveis de orientação e práticas de políticas públicas expõem um jogo de domínios tácito, nada categórico, incumbido de reproduzir as condições nas quais esse aparato opressivo pode continuar produzindo suas vítimas sem que elas possam ser lastimadas ou consideradas propriamente como sujeitos. Diante disso, Scavone (2008, p. 677) afirma que:

O aborto como questão de direito individual remete a um dos fundamentos do feminismo contemporâneo: o princípio democrático liberal do direito aplicado ao corpo; direito baseado nas idéias de autonomia e liberdade do liberalismo, expresso na máxima feminista “nosso corpo nos pertence”, que se difundiu internacionalmente a partir dos países centrais e marcou as lutas feministas relacionadas à sexualidade, à contracepção e ao aborto. A apropriação do corpo também significava para as mulheres a possibilidade da livre escolha da maternidade. No caso brasileiro, essa influência foi clara no início do feminismo contemporâneo (1970/85) e, posteriormente, será ressignificada na adoção do conceito de direitos reprodutivos, a partir de meados dos anos 1980.

Ademais, Biroli e Miguel (2014, p. 123) esclarecem que “um dos âmbitos da luta e das teorias feministas em que o aborto é um tópico central é o dos direitos reprodutivos ou da autonomia reprodutiva”. A mulher ter autonomia para poder escolher interromper uma gravidez precoce ou indesejada é poder escolher sobre seu próprio corpo, mas o Estado, com leis restritivas, e a Igreja, com discursos moralistas, acabam por inviabilizar o direito de escolha das mulheres em questões relativas ao próprio corpo.

Apesar da tentativa de descriminalização do aborto ser pauta fundamental entre os discursos feministas desde meados dos anos 1960, essa polêmica não foi resolvida até hoje no Brasil. As negociações sobre a descriminalização do aborto envolveram, inclusive, alguns grupos feministas ligados aos partidos de esquerda ortodoxa que não priorizavam o discurso da legalização do aborto. Entretanto, mesmo com as adversidades, essa é uma pauta central nos debates feministas na contemporaneidade

⁴⁰ Resultado de pesquisa de campo publicado pela escritora feminista Rose Marie Muraro, a qual nos apresenta um panorama das contradições entre a ideologia confessa das mulheres burguesas e o que elas vivem na prática. No questionário sobre aborto obteve-se o seguinte: “Na amostra estudada quinze mulheres declararam ter feito aborto, isto é, a metade exatamente (Muraro, 1983, p. 97).

Diante do exposto, concluímos que a obra *As meninas* possibilita ao leitor refletir sobre questões voltadas ao universo da mulher, ao passo que Lorena, Lia e Ana Clara retratam uma fração de suas vidas. Observá-las com foco em suas sexualidades e direito reprodutivo, possibilita-nos a percepção de que a estética de produção literária de autoria de mulher promove o debate em torno da questão da sexualidade da mulher a partir de sua subjetividade. A narrativa apresenta reflexões sobre os dispositivos de sexualidade que agem através dos sistemas de dominação e que tem interferido na conduta de muitas mulheres, as quais se encontram representadas nas imagens literárias dispostas na obra. Em vista disso, vislumbramos a urgência de ressignificarmos alguns preconceitos, costumes e leis que precisam ser contestados com mais afinco e que precisam ser ressignificadas imediatamente em nossa sociedade.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Branca Moreira, PITANGUY, Jaqueline. **Feminismos no Brasil: memórias de quem fez acontecer**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luís Felipe. **Feminismo e política**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- _____. **História da sexualidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021. 2 v.
- HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas; PEREIRA, Helena Bonito (Org.). **Releitura de Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Mackenzie, 2014.
- KOOGAN, Abrahão; HOUAISS, Antônio. **Enciclopédia e dicionário ilustrado**. Rio de Janeiro: Seifer, 1999.
- MENEZES, Ebenezer Takuno de. Verbete Madureza. **Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educa Brasil**. São Paulo: Midiamix Editora, 2001. Disponível em: <https://www.educabrasil.com.br/madureza/>. Acesso em; 07 ago. 2023.
- MILLETT, Kate. **Política sexual**. Trad. Ana María Bravo García. 8. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2021.
- MURARO, Rose Marie. **Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classe: mito e realidade**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

_____. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCAVONE, Lucila. Políticas Feministas do Aborto. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 675-680, maio-ago. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/zMtWmSKVWgNMKNtMWS3LV3b/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 ago. 2023.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TIBURI, Marcia. Marcia Tiburi: feminismo, patriarcado e política no Brasil. [Entrevista cedida a] TV Revista Cult. [S. l.]: TV Revista Cult, 2018. 1 vídeo (3 min 45 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sEnlLgYLtWE&ab_channel=TVRevistaCULT. Acesso em: 07 ago. 2023.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 15. ed. Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 2021.

WIJEWICKREMA, Sudanthi. The Roman Catholic Church and abortion. **Seminar on Socio-cultural aspects of population**, 1996.

A figuração do rio na poesia de Mário de Andrade e Marcos Siscar

Imagery of the river in the poetics of Mário de Andrade and Marcos Siscar

Laila Souza de Paula⁴¹

Resumo

O presente artigo trabalha com noções de movimento e *crise* mediadas pela figura do *rio* em uma análise desenvolvida em torno do poema “A meditação sobre o Tietê”, de Mário de Andrade, no livro *Lira Paulistana* (1945), e nos poemas [Dentro do peito dos filhos do rio] e [O que é o rio o rio é uma ponte], de Marcos Siscar, do livro *Metade da Arte* (2003). A partir da análise das associações com o *rio*, propõe-se discutir a ideia de um retorno e um extravio de itens referenciais nos versos a uma desestabilização de noções espaciais e subjetivas. Aqui observam-se que algumas imagens, tais como o rio, o sujeito e a natureza apareçam de forma não fixa nos poemas. Tal abalo aparece aqui vinculado aos conceitos de *crise* e *revolta* poéticas, relevantes para um debate que acompanha expoentes da cena de poesia moderna e contemporânea.

Palavras-chave: poesia brasileira, rio, crise, revolta.

Abstract

In this article notions of movement and crisis are mediated by the imagery of the river in an analysis developed around the poem “A meditação sobre o Tietê”, by Mário de Andrade, within the book *Lira Paulistana* (1945), and the poems [Dentro do peito dos filhos do rio] and [O que é o rio o rio é uma ponte], by Marcos Siscar, within the book *Metade da Arte* (2003). From the analysis of the associations with the river, we try to discuss the idea of *returning* and *loss* of referential items in the verses to a destabilization of spatial and subjective notions. Some images such as the river, the poetic subject and nature are observed for not appearing in a fixed way in the poems. This shock is linked to concepts of poetic crisis and revolt, which are relevant to a debate around exponents of the scene of modern and contemporary poetry.

Keywords: brazilian poetry, river, crisis, revolt.

Introdução

É importante situar que “A Meditação sobre o Tietê” é retomado pela poética contemporânea de Marcos Siscar no que diz respeito aos elementos figurativos que estão incorporados aos versos dos poemas de “Rio Verdadeiro” e também aos contextos de produção poética que colocam em jogo tensão, retorno e fragmentação.

O poema do século XX, concluído dias antes da morte de Mário de Andrade, é descrito pelo próprio em carta a Carlos Drummond de Andrade como "difícil de ler, longo demais, duro nos ritmos, cadencial, bárdico, uma espécie de 'Meditação sobre o Tietê'. Mário prossegue

⁴¹ Universidade Federal Fluminense - RJ, Brasil. Mestranda em Literatura. E-mail: lailasouza@id.uff.br

dizendo que “[o poema] é o que dá alento, que o resto, trabalho [...] tudo me dá desalento. Só o poema me salva e acredito nele, amo ele, umedece os olhos.” (ANDRADE, 1988, p. 224 apud COSTA, 2000, p. 48). Ângela Maria da Costa (2000, p. 48) explica que

Mário escreve o poema, como um "testamento", em um momento particularmente difícil de sua vida. Problemas de saúde juntam-se a decepções pessoais, culturais e políticas, a intuições angustiantes sobre a morte. Todos estes conflitos que afloram no momento crepuscular da vida do poeta direta ou indiretamente atravessam o poema, surgindo como um verdadeiro ajuste de contas consigo mesmo e com a vida cultural do país. (Costa, 2000, p. 48)

Aqui leva-se em conta que certo desgaste pode ser notado Mário quanto aos ideais do contexto modernista, nos campos político e poético, quando se trata da premissa da inovação e da experimentação artística. Antonio Candido aponta a relação entre essa certa insatisfação e desgaste e a forma dos versos de “A meditação sobre o Tietê” quando diz que:

Levados pela água barrenta do rio tutelar, vão passando os temas e as constantes da sua poesia: os 'sinais', as velhas angústias, misturadas às angústias novas; uma nova serenidade, recapitulando a serenidade de antanho. Os símbolos do catimbó, as imagens amazônicas, os amores estilizados, as meditações prediletas — Mestre Carlos, o Boi Paciência, o Irmão Pequeno, Maria, o esforço de compor a vida, — tudo desliza na 'Meditação' tornando-a um dos pilares da sua obra poética. (Candido, 1959, p. 87 - 88)

Tal observação sobre o momento de composição e da força poética d’ “A Meditação sobre o Tietê” pode ser associada à angústia e tensão excessivas que mobilizam o fluxo dos versos, em que, pela inconstância e agitação, como nas águas do *rio*, são desestabilizadas hierarquias espaciais e temporais que afetam também a encenação da subjetividade. Apesar de voltado para um dos poemas, o apontamento é relevante para os diferentes textos aqui tratados.

Desenvolvimento

Logo nos versos iniciais do poema do século XX, o Tietê aparece, dentre outros modos, caracterizado pelo fluxo particular da corrente, uma referência geográfica que perpassa o poético:

Meu rio, meu Tietê, onde me levas?

Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar?..
Por que me proibes assim praias e mar, por que
Me impedes a fama das tempestades do Atlântico
E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?
Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
Me induzindo com a tua insistência turrona paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!... (ANDRADE, 2013, p. 311)

No poema de Marcos Siscar, [Dentro do peito dos filhos do rio], a condução das águas é similar: “carrega consigo planície adentro/ dando costas ao mar à brisa corrosiva do mar [...] único rio que se afasta do mar escapando/ da sua viragem se estende na planície.” A citação não se encerra na reversão espacial do fluxo do rio, pois também carrega o efeito de aproximação entre a imagem principal da análise e a cidade.

Isso quer dizer que a geografia do rio, que por si só já é inesperada, desfaz a separação típica entre natural e urbano, ou natureza e cultura. Tais elementos tendem a ser abordados como opostos. Esse rio que:

escorre mata a dentro o dorso escuro
comendo cobra comendo fruto o rio
tietê do tupi tiê e'té tiê verdadeiro
pássaro da família dos traupídeos SE do Brasil
nome próprio de brilho negro abdôme castanho
avermelhado pescoço com manchas amarelas
um retorno às árvores da planície movimento
contra a deriva contra o movimento (SISCAR, 2003, p. 161)

também estabelece um trajeto quase revoltoso em relação ao ambiente. O rio que em Siscar escapa ao correr usual indo em direção à planície é relacionável ao movimento rumo à "terra dos homens", trazido no verso de Mário.

A possibilidade de leitura do poema de Marcos Siscar contando com referências ao de Mário de Andrade, somada ao movimento particular e alterado do rio, constitui o que se entende aqui como a característica revoltosa da figura do rio. A ideia é reconhecer a revolta como retorno, seja às referências literárias anteriores, seja ao espaço da terra, de um rio que não

deságua no mar ou por versos que mencionam de modo recorrente um sujeito que em cada aparição é deslocado.

Quanto ao valor da crítica social, Guilherme Gontijo Flores (2018) também trata da revolta no e do poema a partir da construção dos seus versos. Flores aborda a revolta como uma força que “movimenta o presente sem apresentar um caminho fechado e bem delimitado; nesse sentido, a revolta [...] seria capaz de abrir portas instáveis e criativas, porque flerta diretamente com a destruição de uma continuidade” (FLORES, 2018, p. 4). Revolta indica aqui, portanto, uma "reorganização aberta do espaço-tempo" no poema (ibid., p. 17). Trazendo tal leitura é possível entender o teor de criativo das voltas e dos retornos dos versos nos poemas, encenando também certa agitação das águas.

Nesse movimento de *voltas* e, de certa forma, *retornos* aliados aos elementos espaciais, é perceptível que os versos de abertura em Mário de Andrade localizam o eu-poético tendo o rio e também o arco da Ponte das Bandeiras como referência:

É noite. E tudo é noite.
Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa
(ANDRADE, 2013, p. 311)

Posteriormente, essa disposição muda. O verso 280 traz “Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras”. Nos versos finais a figura da Ponte das Bandeiras é mencionada novamente e o sujeito, agora sob ela, se funde ao rio existencialmente e espacialmente. A aproximação sonora “alga” entre e “água” é um dos indicativos dessa junção, sendo o sujeito mais um dos elementos que estão na corrente: “Sob o arco admirável/ Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca/ Uma lágrima apenas, uma lágrima/ Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê”.

A potência desestabilizante que aparece entre os elementos do poema faz com que o rio não apareça apenas como objeto de contemplação. Alexandre Nodari sugere o abalo na agência do sujeito como *obliquação*, “um movimento complexo de desdobramento subjetivo e das posições enunciativas, cuja face mais visível se apresenta quando o sujeito, sem deixar completamente de sê-lo, ocupa também a posição de objeto.” (NODARI, 2019, p. 02).

Essa subjetividade oblíqua performada ao mesmo tempo certa e incertamente n^o "A meditação sobre o Tietê" é diferente da apresentada em [Dentro do peito dos filhos do rio o rio], já que não há um sujeito nomeado no poema de Siscar. Neste existem fios entre sujeitos — ou não-sujeitos — e espaços sendo reorganizados. No poema de Siscar, os versos "Dentro do peito dos filhos do rio o rio/ é um vegetal que cresce invade vegeta" (SISCAR, 2003, p. 131) tratam de uma espécie de subjetividade coletivizada e impessoal. Cabe colocar que, apesar de traços de subjetividade diferentes entre si, os poemas em questão trabalham com a ligação do rio como um elemento que dá origem.

O poema de Mário de Andrade traz no verso 50 a menção das águas de onde se nasceu, além de constantes interlocuções com o "Pai Tietê". Apesar de não conter interlocuções, o que o poema de Siscar assinala como "uma volta um indo para dentro/ do peito de seus filhos", configura uma espécie de "parentalidade", uma genealogia entre o rio e essas figuras associadas. O que também desestabiliza a concepção que dispõe o natural de maneira objetivada/submetida reconhecendo uma característica de ancestralidade ao rio.

Ao fazer um estudo da subjetividade na poética de Michaux, Laura Erber (2017) preocupa-se em abordar não uma falta do sujeito, mas sim de reconhecer processos da experiência de subjetivação. A mobilização do eu vai além de uma separação real-ficcional que vai além das intenções do autor. Movimento de *desfiguração* não como aniquilamento, mas uma mutabilidade do sujeito dos contornos da figura do sujeito. (ERBER, 2009, p. 10). Em relação a tal processo, Erber também traz a noção de Michel Collot (1996) sobre a subjetividade.

É da percepção de que o "eu" da enunciação nunca é pleno nem estável que surgem algumas das mais interessantes releituras críticas da subjetividade na escrita poética. [...] O crítico francês Michel Collot (1996) sustenta que o poema lírico, ao menos em sua versão moderna, supõe sempre um sujeito "fora de si". O crítico esboça uma redefinição do sujeito lírico agora entendido como um gesto ou dinâmica de "saída de si". Sem abdicar da noção de lirismo, Collot procura situar a discussão sobre o sujeito lírico na contracorrente dos estudos clássicos sobre o "eu lírico". Ele se propõe a reler essa questão em confronto com a clássica definição hegeliana de lirismo, que via no eu lírico (por oposição ao narrador épico) um mundo subjetivo, fechado em si mesmo, para o qual as circunstâncias exteriores funcionariam apenas como pretexto para expressão da interioridade. (Ibid.)

A imagem do rio e do *natural* não são as únicas que passam por uma reversão do sentido convencional e do sujeito. O poema de Mário ao tratar de certas “formas que fogem” (v. 309), as aborda como “Indivisas, se atropelando, um tilintar de formas fugidias/Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor, informes, inacessíveis, Na noite.” (v. 310-311), marcando a mudança, a disformidade e a instabilidade. Nos versos 24 e 25, ”. No mesmo trecho a associação com o “caminho de morte” rompe uma possível relação com a ideia terna que tende a acompanhar esse item imagético.

Apesar disso, essa figura ainda parece associada à vida, marcando a multiplicidade de possibilidades que assume no poema. Os versos

Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra
Não quer sair, enche o peito de ardência ardilosa,
Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um tilintar
Nos ares, nas luzes longe, no peito das águas,
No reflexo baixo das nuvens. (ANDRADE, 2013, p. 317)

relacionam a imagem da flor à junção dos sentidos. O tilintar é misturado à visão das luzes que estão longe. Isso caracteriza uma parte sensorial que se expande, além do espaço, pela percepção das luzes que vêm de longe.

De maneira particular, essa tensão também está no poema contemporâneo em questão, como exemplificam os pescadores que “perfuram/a flor do rio/ com a força de seus remos” (SISCAR, 2003, p. 164). Uma espécie de brutalidade é apresentada e quebra a expectativa quanto à uma ação esperada em relação à “flor do rio”. No segundo poema a imagem da flor também está próxima da ideia de uma nascente ou de “centro” do rio, ainda há uma notória dualidade ternura/violência por desorganizar uma associação quase instintiva à figura da flor na literatura e no imaginário.

Nas duas encenações da imagem do rio, outra presença importante é a da *ponte*. Já a vimos na abertura do poema de Mário — “Debaixo do arco admirável/ Da Ponte das Bandeiras o rio/ Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa”. Em outro poema sem título de Siscar, ela também serve de abertura:

O que é o rio o rio é uma ponte
entre mundos distintos é uma estrada
deitada sobre o abismo uma nascente
a precipitar-se nas noites escuras
é o abismo sertão da própria vereda
refletindo o avesso dos campos e matas
perturba o sossego de toda natureza

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

(SISCAR, 2003, p. 160)

Tais versos articulam três imagens associadas à relação, ao trânsito e ao movimento: a *ponte*, a *estrada* e o *rio*. A relação significativa entre elas escapa ao paradigma da margem como limite e fronteira. É pensando em transposição de limites que a ideia de *margem* é proveitosa. Raul Antelo (2002) associa a *margem* à imagem, no que opera um processo de unir o que se dá normalmente por noções divididas orientadas sob a "razão instrumental" (ANTELO, 2002, p. 78).

Com isso, podemos perceber que há uma expansão no campo dos sentidos associados ao movimento de *retorno e revolta* do rio. A noção de *margem* se realiza imagetivamente em vários momentos dos poemas. Essas fronteiras limitantes são abaladas e passam então a ser limiares de sentido, ou seja, tratam de zonas de contato. No poema de Mário, os versos

Entre injustiça e impiedade, estreitado
Nas margens e nas areias das praias sequiosas?
Elas bebem e bebem. Não se fartam, deixando com desespero
Que o resto do galé aquoso ultrapasse esse dia (ANDRADE, 2013, p. 315)

apresentam as margens ligadas à embarcação (galé) e ao ultrapassamento. O não se fartar pode ser entendido como uma não-retenção. No caso do primeiro poema de “Rio Verdadeiro”, a menção ao "abismo sertão da própria vereda” no quinto verso já supõe um rompimento de *margens* literárias pelo contato do verso com o campo da prosa em uma relação ao romance de Guimarães Rosa.

Pensando o “rompimento” de limites como chave para uma leitura poética, é válido mencionar que uma ideia de instabilidade passa também no campo da poesia da modernidade e da contemporaneidade. Celia Pedrosa considera-a como *crise*, associada “às contradições, aporias, lacunas – diferentes modos de um estado produtivo de inacabamento” (PEDROSA, 2013, p. 1). Siscar, por sua vez, também observa que essa *crise* perpassa a visão da experiência moderna e o discurso poético “não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, nomeia a crise — a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo.” (SISCAR, 2010, p. 10)

É necessário perceber que a *crise* foi pensada sob um duplo sentido: uma ideia negativa vinculada à modernidade, ligada à decadência, e, por outro lado, a uma abordagem mais otimista, relacionada à renovação. Isso se dá pelos acontecimentos sociais que ditaram o século XX, já que ideologias difundidas e defendidas se alinharam a práticas questionáveis e trágicas

cenários políticos, o que desestabilizou crenças e concepções. A respeito do discurso poético, Siscar (2010) sugere que ele “deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, nomeia a crise — a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo.” (SISCAR, 2010, p. 11 - 12). Nessa concepção, a *crise* pode ser menos entendida como “colapso” do que como um modo de reflexão sobre o lugar em que se está socialmente.

Essa ideia conduz para uma ideia fragmentada de cena poética quando se pensa na heterogeneidade e multiplicidade de discursos. Essa abordagem é proveitosa aqui pois compreende esse processo de *crise* que acompanha a modernidade e a contemporaneidade, não como uma perda, mas como uma ressignificação em um momento histórico que já não lida mais com utopias.

Considerações finais

O que se percebe na análise dos poemas em questão é que o verso em sua força potencial adquire e vai tomando outras formas, um “verso-criatura” que se metamorfoseia alcançando o campo do rio. A desestabilização é recorrente nas linhas ao ponto de montar, contraditoriamente, um padrão de movimento. Trata-se de um abalo nas relações de sentido para expandi-las. A interrupção e deslocamento dos itens semânticos em sua continuidade opera um tipo de “quebra produtiva”, no que possibilita quase um transbordamento de sentidos nas palavras do poema, de modo que eles abarcam, invadem e associam-se uns aos outros.

Reconhece-se a ideia de revolta como uma potência que, como citado por Flores ao trazer a conceituação de Furio Jesi, destrói, não pela retirada de relações de sentido, mas pela evocação do futuro ou possibilidade (FLORES, 2019, p. 5). O que torna a revolta presente como uma espécie de quadro comum aos poemas em questão, ultrapassa o campo dos versos.

A intenção é evitar uma correlação gratuita entre referenciais como vida dos poetas e contexto histórico para delinear o que é observado. Apesar disso, a revolta, um elemento que não cabe em uma temporalidade, segundo Furio Jesi — quando aponta que “o futuro da revolução é o “amanhã”, o da revolta é o “depois de amanhã”. Portanto, é harmônico dizer que a revolução é atual e a revolta é inatural.” (JESI, 2018, p. 206) — dialoga com uma retórica modernista inicial. Essa que, pelo “abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma

revolta contra a inteligência nacional” como apontado por Mário de Andrade (1974, p. 2) n’ “O Movimento Modernista”.

A questão de uma temporalidade não situada também pode aparecer relacionada ao momento de produção poética contemporânea do início dos anos 2000, com um conflito de continuidade ou desvinculação de tendências poéticas anteriores. É o que Siscar (2005) nos leva a pensar quando indica que

os discursos sobre o estado atual da poesia no Brasil frequentemente se dividem quanto ao julgamento sobre o valor daquilo que acontece: ora como liberação da tradição modernista, ora como decadência dos valores conquistados por essa tradição. De todo modo, é possível constatar uma concordância quanto ao fato da ausência interna de perspectiva organizada dos fenômenos poéticos, como se a dificuldade de pensar seus traços particulares se tornasse ela mesma estrutura de compreensão (SISCAR, 2005, p. 44)

Assim, a herança poética da qual também faz parte a literatura do início do século XX está presente. A revisita de imagens, como a de um rio de rumo inesperada, assim como o retorno a uma herança modernista, por influência ou por tentativa de rompimento dela, configuram a evocação de símbolos de ruptura e tensão que são eventualmente retomados.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. A Meditação sobre o Tietê. In: ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**: Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. P. 311 - 317.
- ANTELO, Raul. Quantas margens tem uma margem?. **Margens / Márgenes**: Revista de Cultura (2002-2007), n. 01, p. 76-85, julho de 2002.
- COSTA, Ângela Maria Gonçalves da. Noturno Marioandradiano: uma leitura do poema Meditação sobre o Tietê. **MOARA**: Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras UFPA, Belém, n. 14, p. 47 - 68, jul. - dez. 2000.
- ERBER, Laura. **Nasci Furado**: ficcionalização e despossessão do eu na poesia de Henri Michaux. 2009.
- FLORES, Guilherme G. A revolta do poema. **Chão da Feira**. Belo Horizonte. Caderno de Leituras n. 90, p. 2 - 19. julho de 2019.
- JESI, Furio. “Inatualidade da Revolta”. **Spartakus**: Simbologia da Revolta. São Paulo: N-1 edições, p. 175 - 206, 2018.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária”.

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 57, p. 1–17, maio/agosto de 2019.

PEDROSA, Celia. A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar. **Signótica**, v. 25, n. 1, p. 1–19, 2013.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. Rio Verdadeiro. In: SISCAR, Marcos. **Metade da Arte**. 159 - 170. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003.

A experiência catártica em *Perpetinha: um drama nos babaçuais*, de Carmo Bernardes

La Experiencia Catártica en *Perpetinha: um drama nos babaçuais*, de Carmo Bernardes

Layane Serracena⁴²

Resumo

No romance histórico *Perpetinha: um drama nos babaçuais*, o escritor goiano Carmo Bernardes figura a formação histórica da província de Goyaz, território que atualmente contempla os estados de Goiás e Tocantins. As seleções estéticas do autor contribuem para evidenciar o caráter contraditório do progresso, levando o leitor a uma completa imersão na periferia brasileira do século XX. A construção do objeto literário perpassa a seleção de conteúdos vitais, figuração da totalidade humana, contestação da exemplaridade dos heróis da história oficial, refutação de forças alienantes, além de, conscientemente ou não, construir um enredo que evita a produção de uma catarse negativa. O drama de *Perpetinha* não ocupa a centralidade narrativa. Em vez disso, são postos em evidência as contradições e efeitos do coronelismo e da religiosidade na formação da sociedade de Boa Vista do Tocantins. As peculiaridades do desenvolvimento dessa sociedade não são exclusividade dessa localidade, mas remontam ao surgimento e ao desenvolvimento das regiões periféricas brasileiras, as últimas a serem exploradas e povoadas. Objetiva-se compreender como as articulações estéticas carmobernardianas contribuem para a experiência catártica do receptor do referido romance. Ressaltamos que a narrativa não busca solucionar os problemas do progresso, nem promover fuga dessa realidade, mas despertar a consciência. Os estudos de György Lukács a respeito do romance histórico e da catarse foram basilares na construção desse estudo.

Palavras-chave: Carmo Bernardes; Catarse; Romance histórico; Literatura goiana.

Resumen

En la novela histórica *Perpetinha: um drama nos babaçuais*, el escritor goiano Carmo Bernardes describe la formación histórica de la provincia de Goyaz, territorio que actualmente incluye los estados de Goiás y Tocantins. Las selecciones estéticas del autor contribuyen a resaltar el carácter contradictorio del progreso, llevando al lector a una inmersión total en la periferia brasileña del siglo XX. La construcción del objeto literario permea la selección de contenidos vitales, figuração de la totalidade humana, impugnación de la ejemplaridad de los héroes de la historia oficial, refutación de fuerzas alienantes, además de construir, consciente o no, una trama que evita la producción de una catarsis negativa. El drama de *Perpetinha* no ocupa centralidad narrativa. En cambio, se destacan las contradicciones y efectos del coronelismo y la religiosidad en la formación de la sociedad de Boa Vista do Tocantins. Las peculiaridades del desarrollo de esta sociedad no son exclusivas de esta localidad, sino que se remontan al surgimiento y

⁴² Mestra em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: layaneserracena@discente.ufg.br

desarrollo de las regiones periféricas brasileñas, las últimas en ser exploradas y pobladas. El objetivo es comprender cómo las articulaciones estéticas carmobernardianas contribuyen a la experiencia catártica del destinatario de la mencionada novela. Destacamos que la narrativa no busca resolver los problemas del progreso, ni promover un escape de esta realidad, sino despertar conciencia. Los estudios de György Lukács sobre la novela histórica y la catarsis fueron fundamentales en la construcción de este estudio.

Palabras clave: Carmo Bernardes; Catarsis; Novela histórica; Literatura de Goiás.

Introdução

Apesar de ter nascido em Patos de Minas – Minas Gerais (1915), a família de Carmo Bernardes se mudou para Goiás quando ele tinha menos de cinco anos de idade. Bernardes cresceu nesse estado, construiu família, mudou-se diversas vezes, mas do Estado nunca mais saiu. Ao longo da vida exerceu muitos ofícios, no entanto, não deixou de escrever para jornais. Estreou como romancista tardiamente, aos 51 anos, com a obra *Vida Mundo* (1966), desde então passou a publicar ficção de forma recorrente até 1996, ano de sua morte. Embora tenha tido uma trajetória brilhante como romancista, contribuindo para ampliação do cânone goiano, suas obras são pouco estudadas. Dentre as tantas publicadas, destacamos para este estudo o romance histórico *Perpetinha “Um drama nos babaçuais”*.

Publicado em 1991, *Perpetinha: um drama nos babaçuais*, se organiza em doze capítulos. É narrado em terceira pessoa, e apesar da personagem Perpetinha dar nome a obra, não é em torno dela que essa narrativa se organiza. A personagem só aparece a partir do capítulo cinco, mesmo assim, como personagem secundária em breves citações. Os fatos que justificam o título do romance só serão narrados nos três últimos capítulos.

A narrativa se inicia centrada em Armantino da Costa Negri, dentista que viaja pelo rio Tocantins com destino ao arraial de Boa Vista, onde pretende residir e trabalhar. Trata-se de um homem de certa inteligência prática, firmeza moral e honestidade. Mas falta-lhe algo de excepcional, assim como devoção entusiasmada a uma causa grandiosa. A construção estética desse romance histórico opta pelo herói medíocre para favorecer o desenvolvimento de uma narrativa centralizada no amplo retrato de costumes, nas circunstâncias dos acontecimentos, no caráter dramático da ação e na importância dos diálogos. Essas escolhas estéticas sinalizam um empenho em colocar como centro da narrativa a realidade histórica dos tempos do coronelismo,

no interior do Tocantins. Como resultado, o romance histórico carmobernadiano se converte em uma obra humanamente autêntica, passível de ser vivenciada pelo leitor da posteridade.

Reflexões a respeito da experiência catártica

A narrativa sob análise intercala viagem, chegada e estabelecimento do dentista Armantino no Arraial da Boa Vista, com relatos, que ele escuta dos moradores locais, a respeito da história do lugar. Pouco se sabe sobre Armantino, mas à medida que ele se estabelece na cidade, desenvolve o hábito de separar, diariamente, tempo para ouvir dos habitantes mais velhos os relatos desses acontecimentos. Assim a exposição dos fatos acaba ganhando mais destaque durante a narrativa do que a história do próprio dentista.

Apesar de nosso estudo não estar centrado nas particularidades do romance histórico, compreender esses aspectos são indispensáveis para passarmos a discutir as peculiaridades da obra que são construídas com a finalidade de proporcionar ao leitor sensações, reflexões e sentimentos capazes de subjugar seu modo habitual de contemplar o mundo. Assim passamos ao nosso objetivo: compreender a experiência catártica proporcionada pela construção estética de *Perpetinha: um drama nos babuçais*, aos leitores distantes do tempo histórico figurado.

Os episódios narrados remontam ao desenvolvimento de uma cidadezinha no interior do Brasil, em um dos últimos Estados a ser colonizado e explorado. Nesse contexto, aparecem elementos como: o projeto de progresso agrário brasileiro, que motiva conflitos por terra e por poder entre coronéis, políticos e padres, e a expulsão e genocídio dos índios como consequência desse progresso. Tais violências são sempre justificadas e apoiadas pela sociedade local que, tomada de preconceito, acredita que os índios são “bichos”, “gentios” que não sentem como gente e por isso não merecem consideração, nem piedade.

A sociedade de Boa Vista é dividida entre trabalhadores dos coronéis, que cuidam do gado e do trabalho do campo, e os funcionários e fiéis do padre do vilarejo. Claramente, podemos ver uma sociedade dominada pela divisão do trabalho e pela religião. Este é o modo utilizado por Carmo Bernardes para figurar uma sociedade alienada. Os indivíduos de Boa Vista são incapazes de se autodeterminar, estão sempre envolvidos nas brigas, sejam vinculados aos coronéis ou ao padre vigente. Quando o padre João entra em conflito armado contra o Coronel Leão Tolstoi de Arruda Leda, os habitantes se convertem em soldados do conflito, cada um subordinado aos interesses do seu comandante. Deste modo, a sociedade de Boa Vista encontra-

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

se alienada pelas relações de trabalho e pela religião. Mesmo o preconceito contra os índios parte dessa alienação, pois os motivos alegados para tal é que eles seriam invasores das terras dos coronéis, além de não serem cristãos.

A crítica à religião alienante se intensifica ainda mais quando a narrativa nos revela que o padre tem relações maritais, tratando os filhos dessas relações como afilhados, formando grandes clãs. Não se trata de uma exceção, muitos dos padres que passaram pela localidade possuíam o mesmo hábito, por isso não condenavam as relações dos fiéis, que em sua maioria viviam “amasiados”. Como esse comportamento dos líderes religiosos se estabeleceu como padrão para os habitantes locais, quando surge um padre “íntegro” a sociedade se organiza para expulsá-lo do vilarejo, amarrado e montado de costas no lombo de um burro com sinos pendurados em sinal de protesto e revolta.

O processo criador da obra de arte segue pelo caminho do enfoque nos conteúdos vitais, purificando-o esteticamente e homogeneizando-o, favorecendo uma plenitude formal. Assim, forma e conteúdo cooperarão para o mesmo fim: orientar o receptor no mundo da obra de arte, introduzindo-o em um mundo novo para ele. Assim, os escritos levam o leitor a entrar em confrontação com a essência da realidade, seja ela vida imediata ou reflexo estético dessa vida imediata (LUKÁCS, 1966, p. 492 e 493).

No objeto literário em análise, percebe-se uma preocupação de Bernardes em selecionar os conteúdos vitais. Um exemplo disso é o fato do autor não se aprofundar no detalhamento de seus personagens, nem em suas histórias pessoais. O escritor prefere dar espaço para que sejam narradas múltiplas histórias que dizem respeito à mesma temática: o progresso agrário em detrimento da dignidade do nativo, do caráter e da sensibilidade, da vida humana. A forma escolhida (romance histórico) favorece os conteúdos vitais selecionados pelo autor, uma vez que é típico do gênero dar mais enfoque às peculiaridades desencadeadas pela catástrofe histórica.

Desta maneira, Carmo Bernardes faz o leitor mergulhar nos reflexos estéticos da vida imediata do interior do Tocantins do século XX, que em muito se assemelhará às realidades de outras partes da periferia cultural brasileira. Imerso nesse contexto, o receptor é colocado em contato com as mazelas impostas pelo coronelismo, a hipocrisia religiosa, os males do avanço agrário, a marginalização e opressão imposta aos índios, o desmatamento, a má distribuição de renda, a exploração do trabalho, dentre outros aspectos que o fazem entrar em confronto com a

essência da realidade. A partir daí o receptor é confrontado com o caráter contraditório do progresso e seus heróis. György Lukács teoriza esse processo da seguinte forma:

O poder orientador e evocativo do meio homogêneo penetra na vida psíquica do receptor, subjuga sua maneira habitual de ver o mundo, impõe-lhe antes de tudo um novo “mundo”, preenche-o com novos conteúdos ou vistos de modo novo e o move assim a receber esse “mundo” com pensamentos rejuvenescidos e renovados. A transformação do homem inteiro em homem inteirado atua assim aqui como uma ampliação e um enriquecimento de conteúdo e forma, efetivo e potencial, de sua psique. Vêm-lhe novos conteúdos que aumentam seu tesouro vivencial. O meio homogêneo lhe orienta a recebê-lo, a apropriar-se do novo do ponto de vista do conteúdo, e assim se desenvolve simultaneamente sua capacidade perceptiva, sua capacidade de reconhecer e aproveitar como tais novas formas objetivas, novas relações etc.⁴³(1966, p. 496, tradução nossa.)

Em *Perpetinha: um drama nos babuçais*, a realização forma e conteúdo leva o leitor a acontecimentos recorrentes no Brasil coronelista do século XX. Na obra a violência imposta ao indígena aparece como continuidade de uma relação de exploração que se deu desde os primórdios da colonização. Após narrar o modo cruel utilizado pelos bandeirantes para desarticular as tribos indígenas e escravizá-las, a voz narrativa provoca: “Chamavam isso descer índios. Esses descendores de índios ainda hoje são lembrados. Têm seus nomes nas ruas e nas praças das cidades, tidos como heróis, chamados de “Bandeirantes”. (BERNARDES, 1991, p. 54). Esse fragmento expõe aos receptores da obra de arte o caráter dos proclamados “heróis” pelo progresso e pela história nacional, rememorando épocas que estes não viveram e que só conhecem pela perspectiva do vencedor. Somente via arte é que o leitor poderá vivenciar esse contexto.

A exposição de cenas trágicas ao receptor ocorre frequentemente durante a narrativa. A exemplo disso, traremos outro fragmento da referida obra. Dessa vez o contexto é a briga entre o Padre João e o Coronel Leão Tolstoi de Arruda Leda que já mencionamos anteriormente. O conflito acaba em matança, quem triunfa é o Padre João, o narrador comenta: “Em todas as grandes matanças, se diz que os malvados jogavam meninos de peito pra cima e aparavam na

⁴³ El poder orientador y evocador del medio homogéneo penetra en la vida anímica del receptor, subyuga su modo habitual de contemplar el mundo, le impone ante todo un “mundo” nuevo, le llena de contenidos nuevos o vistos de modo nuevo y le mueve así a recibir ese “mundo” con pensamientos rejuvenescidos, renovados. La transformación del hombre entero en el hombre enteramente actúa pues aquí una ampliación y un enriquecimiento de contenido y formales, efectivos y potenciales, de su psique. Le acuden nuevos contenidos que aumentan su tesoro vivencial. El medio homogéneo le orienta a recibirlo, a apropiarse lo nuevo desde el punto de vista del contenido, y así se desarrolla simultáneamente su capacidad perceptiva, su capacidad de reconocer y gozar como tales nuevas formas objetivas, nuevas relaciones etc. (LUKÁCS, 1966, p. 496.)

ponta do punhal. E só os vencidos é que foram gente ruim, e mereciam ser massacrados. Os vencedores são sempre vingadores bonzinhos, que agem em nome de um santo”. (BERNARDES, 1991, p. 122). Mais uma vez o relato busca explicitar contradições da religião e do caráter dos vencedores, evidenciando o que normalmente não é percebido por conta da alienação.

Conforme esclarecemos anteriormente, eventos como o que acabamos de narrar entram na vida psíquica do leitor e o convidam a rever o mundo, ampliando o seu repertório, dando o ponto de vista do vencido, e o sensibilizando a receber e se apropriar do novo mundo criado pela obra de arte. Destacamos mais um fragmento que também contribui para a ampliação do tesouro vivencial do leitor e conseqüentemente com a produção da catarse:

Antônio Correa joga o cavalo de galope pra lá, chega, era uma cunhatã paridinha de novo, que não deu conta de acompanhar a maloca na carreira. Se obrigou a subir num baruzeiro nascido de junto de um cupim. Ela subiu no cupim, do cupim passou pra galha. Agasalhou dentro da copa do baruzeiro, com o curumim amarrado com uma embira de jangada, aconchegado no peito. João Correa amanobrou a carabina, botou bala na agulha. Nesse ponto é que entra o acréscimo cruel do caso. Diz que a cunhatã punha as mãos para o céu, engrolava um peditório, que a gente via que era rogando misericórdia ao cristão, que ele não matasse o seu filhinho. Não foi ouvida. Recebeu um tiro certo, despinguelou-se de lá no chão de corpo largado. Caiu no feitio de um melão croá que despenca das alturas. E a cachorrada montou em cima. O primeiro que eles estraçalharam e saíram com ele de arrasto campo a fora foi o curuminzinho. Mordiam e sacudiam os peitos da índia, leite esguichava misturado com sangue, e ela mal podia estrebuchar. Ensinar essa praga do cão a matar criação alheia! Diabada! (BERNARDES, 1991, p. 172 e 173).

O que impulsionou o assassinato descrito foi a morte de uma égua brava. Dessa maneira, o trecho narrado sugere que, para os coronéis da região, uma égua vale mais que a vida de uma índia e seu bebê. A cena comove e mais uma vez refuta o caráter dos vencedores, fazendo recordar sob prisma as barbaridades de coronéis que estavam acima de tudo e de todos. Ao utilizar a estética como recurso para retratar a vida social, Carmo Bernardes conecta a arte à vida. Essa conexão influencia o receptor, podendo ela inibir ou promover a formação de determinados tipos humanos. Lukács afirma que a catarse é despertada pela vida, o relato que analisamos é ficcional, mas tem seu fundamento real no estado histórico da sociedade nos tempos do coronelismo. A manutenção da conexão entre estética e vida arrebatada o homem inteiro da cotidianidade, ele é inteiramente tomado enquanto receptor, passando a se mover na

direção de uma catarse individual que, de algum modo, também é generalizada. Generalizada porque possui amplos e profundos alcances dentro desse ciclo referencial.

Portanto, não podemos afirmar que a narrativa de Bernardes se detém nos acontecimentos históricos. Ela busca, essencialmente, mostrar como esses acontecimentos impactam a vida dos indivíduos da sociedade de Boa Vista. Sociedade essa formada por índios, coronéis, trabalhadores, catadores de coco, caçadores, cidadãos comuns e padres. Conforme detalhamos anteriormente, o foco está nas particularidades humanas despertadas pela catástrofe histórica: o modo como o coronelismo e o progresso agrário impactará o caráter dos indivíduos dessa sociedade.

É válido assinalar que o autor não propõe em sua obra uma transformação social, ele também não a utiliza como meio de fuga ou correção da realidade. Pelo contrário, o romance se encerra com tudo exatamente igual, não há propostas de mudança ou transformações que apontem para a superação dos problemas históricos. Contudo, *Perpetinha: um drama nos babuçais*, enquanto obra de arte, se contrapõe a alienação uma vez que resgata seu receptor das distorções causadas pelas contradições de classes. Para isso, o objeto literário reflete as relações humanas em sua totalidade, evidenciando as contradições destas. De volta à vida cotidiana, o leitor agora tem consciência, e esse é o primeiro passo para a transformação, restando ao leitor encontrar ferramentas para tal em sua própria realidade. Assim, a obra de arte não possui um papel utilitário, mas possibilita a ampliação do tesouro vivencial do receptor. É o receptor que decidirá o que o que fará com tudo isso.

Lukács admite a possibilidade de a catarse ser eticamente negativa, reveladora do mal. Ele afirma que, precisamente em obras com efeito intenso e violento “[...] a catarse se desvia por caminhos moralmente oblíquos e pouco satisfatórios⁴⁴” (1966, p. 511, tradução nossa). O crítico húngaro sublinha duas possibilidades que podem desencadear esse efeito negativo: a primeira é a historicidade, sua relatividade histórica e as contradições nelas manifestas; a segunda é se o moralmente recusável conseguir se estabelecer como norma moral, condição sempre facilitada pela dialética e pelas contradições históricas. Estejamos cientes de que nosso objeto literário recupera um tema abordado na história oficial pela perspectiva dos vencedores, por essa perspectiva as ações são sempre justificadas em nome do progresso.

⁴⁴ [...] la catarsis se desvia por caminos moralmente oblicuos y poco satisfactorios. (LUKÁCS, 1966, p. 511)

Mas a abordagem de Bernardes, além de promover o ponto de vista do vencido, adota um narrador provocativo, que frequentemente contesta os vencedores. Isso, de algum modo, contribui para evidenciar as contradições dessa história. Portanto, consciente ou inconscientemente, o escritor evita promover a heróis os bugreiros⁴⁵ e os coronéis. Evitando assim atribuir-lhes virtudes que possam reforçar nesses personagens características que os redimam ou os tornem modelos moralmente aceitáveis. O heroísmo é conferido ao “vencido”, os indígenas.

Para exemplificar o que foi dito, passaremos ao objeto estético. No capítulo X, Armantino, já estabelecido no local, mantém uma discreta relação com Lindalva. A mulher foi abandonada pelo marido há dois anos, ficando com três filhos para criar. Dentre esses se destaca a mais velha, Perpetinha, menina de doze anos de idade. Armantino se afeiçoa pela enteada, e faz planos para que ela se forme como professora. Um dia ela sai com os irmãos para catar coco nos babaçuais. Quando os irmãos se afastam ela desaparece de forma misteriosa. Ao tomar consciência do desaparecimento da filha, Lindalva se desespera. A comunidade se mobiliza para ajudar, suspeitam que a menina tenha sido raptada por alguma tribo itinerante. Os bugreiros são convocados, outros homens se unem à causa, voluntariando-se a participar da expedição de resgate ou disponibilizando armas. Encontram os primeiros suspeitos: a tribo apinagé. Mas os índios estão chorando pelas mesmas razões, duas indiazinhas também haviam sido raptadas. O bugreiro Leobino ameaça o chefe da tribo, coagindo-o a enviar dois de seus melhores guerreiros para auxiliar nas buscas. Depois de dias no mato, os guerreiros apinagés Sororema e Condorim encontram pistas que permitem saber a direção e proximidade dos raptadores. Mas de repente eles desaparecem, e já havia dois dias. Os mantimentos acabam e um dos homens é designado para buscar em uma cidade próxima. Volta sem os mantimentos, alegre, soltando foguetes:

Perpetinha tava lá, na casa dela. Sororema e Condorim tinham dado na maloca do caboclo lá no sangradouro do Espraiadinho, estavam malhados na sombra do baruzeiro. Avançaram neles de surpresa. Tomaram deles as lanças e foi cacetada de todo tamanho. As meninas aproveitaram a confusão e correram. Aí foi só Condorim e Sororema esparramarem a maloca, acabou a história. Passaram na Boa Vista, entregaram Perpetinha ao povo dela. No mesmo dia seguiram para a Aldeia Grande, levando Dadá e Dadinha, as cunhãzinhas, irmã deles. (BERNARDES, 1991, p. 244).

⁴⁵ O termo é originário da palavra “bugre” termo pejorativo, usado para se referir aos indígenas. Deste modo, “bugreiro” era o indivíduo contratado para exterminar indígenas.

Se os bugreiros tivessem obtido êxito, a obra de arte pagaria tributo à história oficial, que sempre elevou os exploradores a heróis, reafirmando-os como o padrão moral a ser seguido. Por outro lado, se esses não fossem figurados em suas contradições, a realização da obra estaria comprometida. Destarte, ela perderia sua capacidade de figurar a totalidade humana e consequentemente seria incapaz de resgatar o receptor das distorções da vida operadas pelas contradições de classes. A linha é tênue, mas Bernardes consegue utilizar a dualidade moral para promover a realização da obra. Deste modo “o que aqui distingue entre o bem e o mal é o conteúdo das máximas, não a força do modelo humano” (LUKÁCS, 1966, p. 512).

Não nos esqueçamos de que cada obra de arte desencadeará emoções diversas em distintos receptores. Mesmo assim, o que é comum a todos sempre se acentuará, afinal a existência e a tensão entre bem e mal e sua eficácia é o que constrói o autêntico conteúdo estético da obra de arte. Em nosso objeto estético o que é essencial e geral está ao mesmo tempo oculto e manifesto, e são ocultados e manifestados exatamente porque a totalidade humana está figurada, com suas contradições, virtudes e defeitos. Em *Perpetinha: um drama nos babuçais*, o essencial e geral é que todas as classes (índios, bugreiros, coronéis, religiosos, catadores de coco, caçadores ou trabalhadores) são igualmente humanos, suscetíveis às mesmas perdas e sentimentos, sofrem dos mesmos males e possuem a mesma disposição para o bem e para o mal, ainda que a contradição de classes distorça e mascare tudo isso.

Considerações finais

Por tudo que elencamos até aqui, podemos concluir que Carmo Bernardes cria sua obra de arte partindo das contradições. Entretanto, o autor conserva a manutenção da relação do objeto estético com a vida, preservando a fonte de onde se origina a catarse. Ao explicitar o caráter contraditório dos vencedores e evitar que esses alcancem virtudes excepcionais, o escritor inibiu o estabelecimento desses tipos como padrões aceitáveis de moral. Figurando a totalidade humana, o escritor expõe a contradição, produzindo uma arte que contesta as instituições alienantes, transportando o homem inteiro/receptor para um mundo que só pode ser vivenciado via obra de arte. O tesouro vivencial do receptor é ampliado por essa experiência, e ele converte-se em homem inteirado. Deste modo, a arte carmobenardiana cumpre um papel regulador, atuando como “o médico de certas enfermidades do progresso”. Isso não quer dizer que *Perpetinha: um drama nos babuçais*, tem por finalidade mudar ou corrigir o mundo. O que

a obra faz é fornecer elementos capazes de sacudir a subjetividade do receptor, fazendo com que suas paixões cubram novos conteúdos, uma nova direção. A partir daí o receptor tem onde fundamentar suas disposições virtuosas, já não está mais alienado, agora possui consciência, pelo menos a respeito dos conteúdos figurados por essa obra de arte.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. “Arte poética”. In: ARISTÓTELES, HORÁRIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1992

BERNARDES, Carmo. **Perpetinha**: um drama nos babaçuais. Goiânia, CEGRAF/UFG, 1991.

CARLI, Ranieri. “Vida cotidiana, arte e experiência catártica”. In: **A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2012. p. 89-116.

LUKÁCS, György. “La catharsis como categoria general de la estética”. In: **Estética: problemas de la mimesis**. Tomo II. Barcelona/Ciudad e Mexico: Grijalbo, 1966. p. 491-527.

_____. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

NETO, Artur Bispo dos Santos Neto. “Catarse (Katharsis) como articulação entre estética e ética em G. Lukács”. **Revista Trilhas Filosóficas**, ano IV, número 2, p.35-49, jul-dez 2011, ISSN 1984 5561.

VEDDA, Miguel. “György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético”. In: _____. **La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoria literaria marxista**. Buenos Aires: Gorla, 2006. p. 57-169.

Encruzilhada (afro)epistêmica e Cimarronaje: Paradigmas outros acerca da Literatura Latino-americana em Crónica de músicos y diablos, de Gregorio Martínez Navarro

Encrucijada (afro) epistémica y Cimarronaje: Paradigmas otros acerca de la Literatura Latinoamericana en Crónica de músicos y diablos, de Gregorio Martínez Navarro

*Lucy Miranda do Nascimento*⁴⁶

Resumo

A configuração sociocultural do continente americano estabelece-se mediante a encruzilhada nada amistosa entre europeus, os povos originários e os negros-africanos, cada qual constituídos por saberes tradicionais anteriores à colonização. Resguardadas as especificidades de cada país latino-americano, essa relação entre colonizador e colonizados legitimou o ocultamento dos aportes epistêmicos e culturais dos povos originários e afrodescendentes, concebidos como subalternos pelo paradigma eurocêntrico. Contudo, é inegável as contribuições afro-indígenas na formação identitária latino-americana, o que evidencia-se em diversas manifestações artísticas e intelectuais. A literatura de autoria negra tem contribuído na valorização do sujeito afro, de suas epistemes, bem como no seu protagonismo, colocando-o como narrador da sua própria história. Portanto, este trabalho propõe-se a repensar outros paradigmas para abordar a Literatura Latino-americana, especificamente, a de autoria afrodescendente, buscando outras abordagens a respeito da representação literária do negro construídas a partir de perspectivas próprias de autoidentificação do sujeito afro-diaspórico nas Américas. Questões que serão analisadas na obra *Crónica de músicos y diablos* (1991), do escritor afro-peruano Gregorio Martínez Navarro (1942-2017). Para tanto, o referencial teórico a respeito do conceito de Encruzilhada e da Pedagogia da *Cimarronaje* serão norteadores nesta proposta de análise.

Palavras-chave: Encruzilhada afro epistémica; Pedagogia da *Cimarronaje*; Literatura Latino-americana; Gregorio Martínez Navarro; Crónica de músicos y diablos.

Resumen

La configuración sociocultural del continente americano se establece mediante la encrucijada nada amistosa entre europeos, los pueblos originarios y los negros africanos, cada cual constituidos por saberes tradicionales anteriores a la colonización. Resguardadas las especificidades de cada país latinoamericano, esa relación entre colonizador y colonizados legitimó el ocultamiento de los aportes epistémicos y culturales de los pueblos originarios y afrodescendientes, concebidos como subalternos por el paradigma eurocéntrico. Sin embargo, es innegable las contribuciones afro indígenas en la formación identitaria latinoamericana, lo que se evidencia en diversas manifestaciones artísticas e intelectuales. La literatura de autoría negra ha contribuido en la valoración del sujeto afro, de sus epistemes, así como en su protagonismo, poniéndolo como narrador de su propia historia. Por lo tanto, este trabajo se

⁴⁶ Doutora em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso e Professora no Curso Letras-Espanhol da Universidade Federal de Mato Grosso – Campus Cuiabá. E-mail: lucy.nascimento@ufmt.br

propone a repensar otros paradigmas para abordar a Literatura Latinoamericana, específicamente, la de autoría afrodescendiente, buscando otros abordajes sobre la representación literaria del negro construidas a partir de perspectivas propias de autoidentificación del sujeto afro diaspórico en las Américas. Cuestiones que serán analizadas en la obra *Crónica de músicos y diablos* (1991), del escritor afroperuano Gregorio Martínez Navarro (1942-2017). Para tanto, lo referencial teórico a respecto del concepto de Encrucijada y de la Pedagogía del Cimarronaje serán orientadores en esta propuesta de análisis.

Palabras clave: Encrucijada afro epistémica; Pedagogía del Cimarronaje; Literatura Latinoamericana; Gregorio Martínez Navarro; *Crónica de músicos y diablos*.

Do início: A Encruzilhada Cimarrona

A condição pluricultural e multilinguística dos países latino-americanos diverge da concepção homogênea e única planteada outrora pelos estados nações no projeto de configuração de identidade nacional no século XIX e arregimenta perspectivas outras para que se compreenda essa diversidade. A produção literária e intelectual de autoria afrodescendente e originária possibilita a descentralização dos paradigmas europeus, porque muitos(as) autores(as) negros(as) e indígenas partem de seus conhecimentos e suas realidades para problematizarem suas relações com a sociedade e com os demais elementos culturais que a configuram. São outros saberes, ainda que invisibilizados, que se mantiveram e contribuíram, insubordinadamente, na constituição dos países americanos. Para tanto, é importante acessar outras perspectivas epistêmicas como formas outras de compreensão e reivindicação relacionadas às diversidades latino-americanas, considerando o cruzamento cultural entre os diferentes grupos étnicos que formaram o continente e que expressassem as pluralidades que esse cruzamento engendrou em diversos contextos culturais, especificamente, nas manifestações literárias. No processo de reconstrução da história negro-africana nas Américas é importante que o resgate se realize mediante os seus próprios paradigmas como modo de desconstrução dos modelos científicos reducionistas que negam a diversidade epistemológica. História marcada em si por processos de cruzamentos que se inicia com a traumática diáspora transatlântica e o cruzamento nada amistoso entre africanos, europeus e povos originários no continente americano.

Nesse sentido, o conceito de Encruzilhada traz contribuições significativas para a América Latina porque como assevera Leda Maria Martins (2003), a cultura negra é também, epistemologicamente, lugar das encruzilhadas, devido às diversidades culturais que se

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

derivaram dos cruzamentos das diferentes culturas existentes, vindas e trazidas para as Américas. Processos de cruzamentos multiétnicos e multilinguísticos dos quais “variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos” (MARTINS, 2003, p.69). Para a pesquisadora o termo da encruzilhada arregimenta a compreensão dessa dinâmica diversa de caminho sógnico, de interações e de junções, posto que a ideia de encruzilhada como conceito possibilita a interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que surgem a partir dos processos inter e transculturais, que se chocam e entrecruzam práticas performáticas, concepções e cosmovisões, convicções filosóficas e conhecimentos variados. Na filosofia iorubá/nagô como na cultura banto a encruzilhada é um espaço sagrado de intervenções entre sistemas e esferas de epistemologias múltiplas; representando assim, possibilidades e confluências de saberes, mobilidade, transmutabilidade e (re)invenção. Em muitas culturas africanas e afro-americanas, assim como em muitas religiões de matriz africana, a encruzilhada é também o lugar da deidade Èṣù (Exu), o senhor da encruzilhada, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento, sendo ele o canal de comunicação entre os orixás e os humanos. Além de conectar-se com os ancestrais e suas representações, Exú é concebido como um elemento dinâmico de tudo o que existe e propulsor de todo processo de simiose e de produção e comunicação de sentido. Tanto que um de “seus vários nomes traduzem sua multiplicidade em espiral e sua natureza de princípio motriz” (MARTINS, 2021, p. 237).

A lógica da encruza não reconhece apenas uma perspectiva nem encerra em si o trajeto, mas sim estabelece conexões, o que se alinha à ideia de Transculturação colocada pelo pesquisador cubano Fernando Ortiz (1987) no sentido de possibilitar que as culturas negras transpasssem, permitindo a não sobreposição de formas, mas o cruzamento de pontos de encontro (FERREIRA, 2019). Na esteira dos caminhos possíveis que se abrem no centro da encruzilhada o pesquisador Luiz Rufino propõe o projeto político/epistemológico/educativo “Pedagogia das Encruzilhadas”, inspirado no que Boaventura Sousa Santos (2009) disserta sobre a “ecologia dos saberes”. Sendo uma forma de manutenção dos saberes africanos ressignificados na diáspora africana e, concomitantemente, rompimento com o monologismo racional ocidental, o qual desprezou outras epistemes racialmente consideradas inválidas e inferiores.

A encruzilhada relaciona-se à história dos negro-africanos e seus descendentes nas Américas que esteve em todo momento, desde a partida até a persistência, marcada pelo

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

cruzamento. O atravessamento do atlântico e o cruzo entre os africanos de diferentes etnias encarcerados nos navios negreiros, assim como o cruzamento cultural entre negros, povos originários e os europeus em terras americanas. A encruzilhada plasma esse ponto de cruzo de reelaboração de identidades em novos espaços e formas de (sobre)vivência, nos quais a liberdade não existia. Contudo, a condição imposta de escravização do ser e dos saberes aos afrodescendentes não foi aceita passivamente, visto que muitas estratégias foram utilizadas por eles para se libertarem, para alcançar tanto a liberdade física como a cognitiva, que foram operacionalizadas por diversas estratégias como a prática de *cimarronaje*.

O termo *Cimarronaje* origina-se da palavra espanhola *Cimarrón/Cimarrona* que traz as seguintes acepções no Dicionário de Língua Espanhola da Real Academia Espanhola (RAE): adjetivo para se referir a um animal doméstico que foge; dito de um animal selvagem não domesticado; sobre uma planta que é uma variedade silvestre de uma espécie com variedade cultivada; adjetivo de sentido marítimo usado para aludir ao marinheiro pouco trabalhador e desafortado. E por último, temos o sentido que se desdobra a partir do colonialismo nas Américas, que é para tratar acerca do escravo que se refugiava nos montes em busca de liberdade. Ao escapar individual ou grupalmente das fazendas e refugiar-se nos montes, o *cimarrón* organizava uma sociedade livre e estruturada dentro das matas em um lugar de difícil acesso para que pudesse se defender e obter nesse espaço recursos socioeconômicos próprios para se manter. Organizações coletivas que se consolidaram em vários países latino-americanos, cada qual com seu léxico e peculiaridades, mas comumente refletindo um espaço de resistência e liberdade.

O investigador Franklin Miranda Robles (2011) assevera que a cultura afro-latino-americana se cria e se (re)cria mediante o constante processo de conflito e contradição de culturas em um contexto colonial latino-americano, que não é de exclusiva sínteses, sincretismo ou hibridação, mas sim heterogênea, não é nem autônoma, nem assimilada e mesclada harmoniosamente. Sendo que a heterogeneidade afro-latino-americana não explica apenas uma identidade própria e um meio de articulação como os outros, mas, que possibilita, inclusive, pensar em totalidades, como nação, região ou subcontinente, formadas pelos diálogos pluriculturais, nas quais o afrodescendente é fundamental. De modo que o exercício de *cimarronaje* representou uma maneira autêntica e efetiva para lograr a liberdade e a permanência cultural, porque nele se recuperava o imaginário africano para reelaborar

juntamente com a multiplicidade americana uma identidade diferente e outra vez resistente, tornando-se um mecanismo de autodeterminação sociocultural.

Isto posto, a *cimarronaje* como processo cultural de autoafirmação do afro latino-americano articula um sistema epistêmico resistente em constante elaboração por meio das trocas e transformações numa encruzilhada sociocultural permanente. Ao *cimarronear* o sujeito africano resguardou seus saberes ancestrais os quais foram rememorados e transmitidos pela tradição oral, assim assevera Leda Martins: “na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória os rizomas africanos inseminaram o corpo simbólico europeu e engravidaram as terras das américas” (MARTINS, 2021, p.208). A Pedagogia da *Cimarronaje* fomenta as afroepistemologias na América que foram conservadas, recriadas e inovadas em toda sua diversidade, cruza e enfrentamentos. Valorizá-las colabora para que, de modo geral, o latino-americano possa se (re)conhecer como oriundo de uma herança cultural que também é de origem africana, inclusive colabora na desconstrução do discurso que reduz o afro-latino-americano e seus aportes ao exótico, ao estereótipo e ao fetichismo. Rogério Mendes Coelho (2019) afirma que Pedagogia da *Cimarronaje* é uma ação que ensina a ver a *cimarronaje* para além dos espaços físicos dos Palenques e dos Quilombos para vislumbrar esse processo educativo de construção de uma intelectualidade *cimarrona* que possui seus próprios paradigmas e conhecimentos. Os *cimarrones* são intelectuais orgânicos que preservaram as suas afroepistemologias, posto que o “conceito de *cimarronaje* deixa de estar relacionado aos negros que resistem porque fogem para referir-se aos negros que resistem porque pensam” (MENDES, 2019, p.64).

Portanto, o exercício pedagógico *cimarrón* além de assegurar o enraizamento das afroepistemologias em terras americanas assentou a semente *cimarrona* que incessantemente proclama a visibilidade dos aportes afros na constituição sociocultural da encruzilhada latino-americana. Isto posto, verificaremos na obra *Crónica de músicos y diablos*, de Martínez Navarro, como o conceito de encruzilhada e a *cimarronaje* arregimentam outros paradigmas para a compreensão da literatura de autoria negra nas Américas.

Crónica de músicos y diablos: encruzilhada heterogênea

Em 1991 Gregorio Martínez Navarro publica sua *Crónica de músicos y diablos* (CMD) que traz paralelamente dois grupos narrativos: o primeiro trata sobre a origem da família

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

Guzmán e da sua transformação em um famoso grupo musical no início do século XX; o segundo, é uma sequência de dez capítulos intitulados *Esclavos y Cimarrones* que narram acerca dos eventos de *cimarronaje* e a escravização negra durante o período colonial peruano. Os capítulos dos dois grupos se intercalam de forma independente, entretanto, de certa maneira eles se complementam tendo em vista o próprio processo de mestiçagem ocorrido no Peru e, conseqüentemente, o cruzamento de culturas diversas.

Tudo se inicia com a estirpe originária dos Guzmán, que foi Pedro de Guzmán, um fidalgo espanhol que foi para o Peru no período colonial atraído pela riqueza mineral da região. Chegou em Cahuachi portando um papel emitido pela coroa espanhola que lhe outorgava possuidor de privilégios universais para explorar ouro nativo em uma terra praticamente desconhecida denominada em quéchua de Huanuhuanu. Pedro de Guzmán, depois de muito averiguar junto aos moradores de Cahuachi, descobriu que o lugar realmente existia e estava muito distante dali, próximo a um desfiladeiro que na antiguidade era transitado pelos quéchuas. Após a longa travessia chegou desconjuntado no ponto destinado, e a desejada mina de ouro foi encontrada:

Así fue cómo Pedro de Guzmán sentó sus reales en Huanuhuanu y al poco tiempo, con la licencia y la ventaja que le concedieron, acumuló fortuna a los Leiva, próximo a los Márquez, cercano a los Rospigliosi, al lado de los Góngora, gentes de la península ibérica que habían llegado a la tierra remota de Huanuhuanu, igual que Pedro de Guzmán, atraídas por la tentación del mineral precioso y la servidumbre gratuita de los indios. (CMD, 1991, p. 24).

Essa descrição sobre Pedro de Guzmán denota aspectos importantes sobre os diferentes trânsitos e atravessamentos culturais que se estabeleceram no Peru devido à colonização espanhola e a sua busca pelo ouro. Huanuhuanu simboliza lugares desconhecidos que com a descoberta das riquezas naturais tornaram-se chamariz para muitos peninsulares aventureiros que se assentaram na região para exploração, a qual era feita mediante o suor gratuito dos índios de servidão e da força obrigatória dos negros escravos (p.21). Indígena, europeu e negro-africano, convívio conflituoso entre distintas etnias, que engendrou a miscigenação que (re)configurou a população original peruana com seus descendentes mestiços, mulatos e zambos, tal qual com os do primeiro Guzmán, já que os descendentes de Pedro de Guzmán tinham se multiplicado por diferentes rumos. Pampacolca, Coracora, Puquio, Chalhuanca, Abancay, Caravalí, Yauca, Acarí, Jaquí foram os locais para onde os herdeiros de Pedro se dispersaram na encruza cultural. Contudo, o que o fidalgo espanhol não imaginava era que:

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

el correr de los siglos, y con las vueltas y revueltas que iba dando el mundo redondo, un descendiente suyo, Gumersindo Guzmán, convertido en negro retinto en el remolino de tres generaciones, volvería a desandar, acompañado de la mujer y de una rabiata de veinticinco hijos, los rastros que él en persona, Pedro de Guzmán, había dejado marcados en el desierto al atravesar, perdido y desvariando, esos medanales sin término que, frente a Cahuachi, separaban al mar océano de los primeros contrafuertes de la cordillera. (CMD, 1991, p. 23).

E assim surge a numerosa família dos Guzmán, que teve sua geração “enegrecida” a partir de Felipe Guzmán, o que se deu sucintamente da seguinte forma: Felipe Guzmán era um descendente distante, mas em linha reta de Pedro de Guzmán, e relacionou-se com Teodolinda Arenaza com a qual teve um filho de cor “amulatada” que recebeu o nome de Felipe Guzmán. O Felipe Guzmán (filho) casou-se com uma mulher de Acarí de cor retinta e foi “cuando comenzó a brotar la rama negra de los Guzmán” (p.37), dela veio Gumersino Guzmán, um retinto de fisionomia, que teve com sua esposa Bartola Avilés Chacaltana, de origem afro-indígena, vinte e cinco filhos homens. A formação da família de Gumersino transcorre durante o período de início da república, formação da nação peruana, marcado por instabilidades políticas entre os interesses progressistas frente aos da oligarquia conservadora aliada aos militares que não estava interessada em oferecer melhores condições de trabalho aos jornalheiros. Entre incertezas e miséria, Gumersino, Bartola e seus filhos viviam em Cahuachi, ou seja, o mesmo lugar em que Pedro de Guzmán chegou. Cahuachi, que no passado inca tinha sido um lugar desenvolvido, se transformou em um conjunto empobrecido de ranchos próximo de uma pequena faixa de solo cultivável onde Gumersino era locatário de um pedaço de terra e plantava algodão. Seus filhos possuíam a cor retinta do pai e um brilho afogueado nos olhos como da mãe, cada filho possuía uma destreza específica e seus nomes foram escolhidos no almanaque Bristol de acordo com o santo do dia do nascimento de cada um, sendo eles: Quintín, Miguel, Rodolfo, Genoveno, Gaspar, Espírito, San José, Melanio, Atanasio, Reimundo, Calisto, Epifanio, Santiago, Casimiro, Adelfo, Marcelino, Bartolomé, Tobias, Fernando, Ananías, Jesúscristo, Teodolindo, Obdulio e Cresencio.

Após muitos meses de sequia em Cahuachi, Gumersino decidiu que eles iriam até Lima falar com o presidente para pedir uma pensão vitalícia. Bartola que não concordava com a ideia, compreendeu que na precariedade em que se encontravam não havia outra opção e argumentou que cachorro andarilho que perambulava na pampa seca, sempre encontrava osso para distrair a fome. Assim, decidiram atravessar o deserto e percorrer o mesmo trajeto que o primeiro

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

Guzmán realizou, conseguiram entrar na sede presidencial para uma reunião com o presidente, o qual perguntou-lhes o porquê da vinda e os Guzmán disseram que foi para solicitar o benefício da pátria, que lhes respondeu que não existia nenhuma disposição legal sobre bonificação do estado para família com doze filhos homens, o que não passava de uma lenda. Decepcionados, Bartola justificou que eles tinham saído de Cahuachi e o presidente respondeu que eles teriam que voltar, mas concedeu-lhes alojamento no quartel de Barbones para que descansassem antes do longo regresso. Acontece que nesse mesmo período a presidência recebeu novos instrumentos musicais de bronze enviados da França para a banda de música do exército, e o presidente teve a ideia de oferecer os instrumentos velhos para os Guzmán como um tipo de recompensa oficial. Sendo assim, os Guzmán se transformaram em músicos e cada um pegou um instrumento de acordo com sua preferência na hora da divisão. Jamais que eles haviam imaginado algo semelhante, pois em Cahuachi nunca teve nada relacionado à música, nem em fotos de tempos anteriores havia algum registro, o que realmente existia em Cahuachi era muita desolação, já que

el único instrumento que abundaba en Cahuachi, y que la poblada de indios, negros y mestizos estaban obligados a sobar de la mañana a la noche, era la lampa, la herramienta del infortunio que tanto lo perseguía al pobre. (CMD, 1991, p. 182).

O maestro Toribio Huapaya foi designado para dar umas aulas aos Guzmán, o que fez com que eles permanecessem alguns dias em Lima. Durante a estadia limenha, os Guzmán sentiam o desprezo dos vendedores que não lhes atendiam quando entravam em algum comércio. Concluídas as aulas, o maestro preparou uma pequena apresentação no quartel para que os Guzmán colocassem em prática o que foi aprendido. Surpreenderam a todos com a apresentação e ainda tocaram uma música que o maestro não tinha ensinado, que foi *Huaquero viejo*, canção muito tocada nos festejos populares que tinham a dança *marinera norteña*. A qual eles aprenderam a tocar naquele momento e o maestro concluiu que eles possuíam uma predisposição natural para aprender. A transformação dos Guzmán em músicos evidencia a configuração heterogênea da nação peruana, tanto pela formação étnica que eles possuíam por causa dos trânsitos dos primeiros Guzmán como pela encruzilhada cultural da qual pertenciam. Tendo em vista que aprendem a tocar instrumentos até então desconhecidos para eles como saxofone, clarinete, trombone e tocam canções de seu repertório popular, como as da *marinera porteña*, uma expressão cultural peruana variante da dança *marinera*. A *marinera* é um produto transcultural indo-afro-hispânico que teve esse nome dado pelo escritor Abelardo Gamarra

Rondó (1852- 1924) em homenagem à Marinha peruana depois da guerra contra o Chile (1879), o que fez dessa dança um símbolo nacional. A poeta e dramaturga afro-peruana Victoria Santa Cruz afirma que a marinera é proveniente da *zamacueca*, uma dança latino-americana de raiz africana que tem sua procedência na dança e canto de origem africana denominada *Landó* ou *Lundú* (Lundu no Brasil), uma forma musical cantada acompanhada por um instrumento de corda (*guitarra/violão*) e o *cajón*, um instrumento de percussão criado pelo negro peruano que remete a uma prática de *cimarronaje*.

De certa maneira a rápida aprendizagem dos Guzmán para tocar os instrumentos e o novo ritmo dado por eles à canção *Huaquero viejo* que o maestro Huapaya denominou como “inventiva livre”, relaciona-se ao fato de que o ritmo musical foi um importante ponto de conexão entre os afro-latino-americanos e o continente africano. Dado que o Ritmo, segundo Santa Cruz, é um eterno organizador, consequência e causa da Ordem Superior, possuindo a capacidade de estabelecer uma relação entre forças opostas e, portanto, componentes indispensáveis de toda unidade. Sendo que um indivíduo, como parte da Ordem Superior, é capaz de recuperar em si a rítmica tensão da união que se conecta mediante uma memória ancestral relacionada à África. O ritmo africano presente em expressões peruanas como música e dança, estava comumente relacionado às manifestações populares que procediam do entrecruzamento entre o indígena/andino e afrodescendente, visto que eles partilhavam da mesma situação de subalternidade e estabeleciam trocas culturais através da jornada de trabalho e dos bailes que organizavam. Em CMD há várias passagens que demonstram os trânsitos culturais diversos entre os personagens, como o Felipe Guzmán (pai), que apesar da ascendência espanhola, era falante fluente de quéchua, mascava folha de coca e era “huainero por contágio” (p.32), que se refere aos *huainos*, do quéchua *waynu*, que são músicas da região andina. Nos bailes em Acarí, ele se fez destro no malató, essa dança que era boa para balançar (p. 33). O *malató* é uma dança de origem africana que acompanhada por instrumento de corda e canto, sendo também oriunda do *Landó*. Em outro episódio que narra sobre os cimarrones do palenque de Huachipa, na descrição sobre a cimarrona Domitila Avilés, negra retinta combatente do palenque, se expõe que ela tinha uma “voz ronca de negra cantora de malató” (p.91).

Outra presença cultural na narrativa é a dos orientais, devido ao grande fluxo de chineses e japoneses que imigraram para o Peru no fim do século XIX e início do XX para trabalhar nas fazendas em substituição dos escravizados. Como o “doctor chino José Lau Fi”, que possuía

um pequeno estabelecimento onde vendia manutenimentos, consultava e preparava medicamentos de acordo com a queixa do enfermo. Igualmente como o barbeiro don José Higashi, natural de Okinawa, que desertou do duro trabalho agrícola que inicialmente teve que exercer ao chegar no Peru e depois se tornou um barbeiro ambulante, que visitava os ranchos da região de Nasca e após muitas economias, abriu uma barbearia. Por causa da grande clientela afrodescendente que tinha, como os Guzmán, com o passar do tempo, Higaschi desenvolveu uma minuciosamente técnica para cuidar dos cabelos crespos “pimientado”. Eram procedimentos que tinham a finalidade de alisar o cabelo e que duravam em torno de seis meses. Higaschi também havia desenvolvido uma técnica para cachear os cabelos, a qual foi explicada ao andino Crispín Mallma, que acompanhava os Guzmán na viagem para tocar em Sondondo. Na ocasião, Crispín Mallma perguntou a Higashi se havia maneira de enrolar seus cabelos rebeldes e o japonês lhe explicou que nenhum cabelo por mais hirsuto que fosse, resistia aos golpes da ondulação permanente; de modo que o andino respondeu com entusiasmo que queria fazer tal procedimento. Denota-se o cruzamento cultural em que o oriental imigrante em um processo transcultural adequa seus saberes de acordo com o contexto afro-andino, onde andinos enrolam seus cabelos e negros alisam os seus em uma troca contínua tanto de elementos materiais como imateriais.

De maneira análoga, o componente cultural andino é reivindicado de diversos modos durante a narrativa, manifesta-se na musicalidade, nos bailes, nos nomes de origem quéchua, nos costumes, assim como nas lendas e nos saberes narrados que remontam ao período pré-hispânico, que foram preservados e difundidos. Como a técnica meticulosa dos “gentiles” (originários) de plantio em espiral ordenado por calendário próprio; os aquedutos construídos para irrigação; a “Achirana”, um canal de regadio feito séculos atrás e que seguia lhes brindando durante o verão com água nova que baixava dos Andes carregada de nutrientes que devolvia fertilidade para a terra. Descreve sobre as propriedades de algumas plantas e alimentos, como a folha de coca com seu “efecto estimulante” (p.234) e adivinhatório em que o indígena Saturnino Huamán lia as premonições nas folhas de coca (p.185). Dado o processo de cruzamento cultural heteróclito da região andina, os Guzmán estavam em constante contato com o contexto epistemológico andino que também os constituiu socio-culturalmente. Como exemplo é descrito que o décimo filho deles, o Ananías Guzmán, falava com destreza a língua nativa dos indígenas (p.86); já o filho Santiago Guzmán, após a indicação do andino Saturno Martínez, provou *macca* (maca peruana), que segundo o andino era o alimento superior que

carregava de luz o cérebro e de imbatível força o músculo (p.260). E em outro episódio em que os Guzmán encontraram na praia o raro molusco denominado “el caracol del incarrey”, o que lhes remeteu à antiga lenda incaica que lhes foi contada que dizia que durante a civilização inca quando esse caracol era encontrado era imediatamente enviado pelo correio imperial a Cusco para que fosse entregue ao imperador “incarrey”, porque somente o imperador poderia comer o raríssimo caracol porque ele fortalecia o valor e enobrecia os sentimentos (p. 156). Os Guzmán, ao encontrar o molusco, aproveitaram para degustá-lo, porém, sem o desassociar de seu valor simbólico original.

Em cruze: a expressão afro-andina

Como mencionado anteriormente, muitas manifestações culturais populares se (re)criaram a partir do encontro entre os andinos e afrodescendentes como as músicas, as danças, as performances, dentre outras. Os Guzmán, após sua estadia em Lima, decidiram voltar para Cahuachi portando seus instrumentos musicais e as novas possibilidades que essa nova condição poderia lhes oferecer. Eles resolveram voltar por um caminho diferente da ida, que era uma estrada recém aberta pelo governo, e a cada povoado eles faziam uma apresentação, o que rapidamente fez com que a fama dos Guzmán músicos percorresse por toda a região. A cada exibição eles se aperfeiçoavam mais e iam acrescentando novos elementos ao repertório musical tocado. A famosa canção “Huaquero viejo” seguia sendo tocada, só que “lo hacían con tanto fervor que sonaba igual que si en aquel momento ellos estuviesen inventando de nuevo la música” (CMD, 1991, p.211). Os Guzmán causavam grande alvoroço a cada performance, o que fez com que o povoado indígena Sondondo tivesse a ideia de chamá-los para tocar na festa em homenagem a santa padroeira da comunidade. Muitos de Sondondo nunca tinham visto um negro na vida e o imaginavam tostado e maligno, com aparência mais espantosa que o próprio demônio. Porém, isso não foi um impedimento para Crispín Mallma e Saturno Martínez fossem designados para ir até os Guzmán para negociar a apresentação deles na festa e efetuar o pagamento que seria com cinquenta e quatro jumentos. Quando o conjunto musical aproximou-se de Sondondo, a comunidade se desesperou com a “vasta quadrilha de satanases brotados das trevas” (p. 253), deixando o rancho totalmente vazio. Executaram sua música com tanta potência e energia que o som retumbou nos montes onde a comunidade estava escondida, a apresentação “desaforada de los músicos” produziu nas pessoas um ânimo que incontrolável.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

A desenvoltura de Bartola que soprava o clarinete com uma “vivacidad contagiosa” e o som “relampagueante” dos músicos atraíram a todos que

miraban abstraídos a cada músico, a cada instrumento, y entonces se sentían orgullosos de contar para la fiesta patronal con un regimiento de instrumentistas cuyo zorongó estremecía todos los ámbitos, como nunca se había oído. Estaban seguros que aquel eco melodioso llegaba vivo hasta las comunidades vecinas para pregonarles que Sondondo se encontraba hirviendo en la tambarria de la celebración. (CMD, p. 254).

A relação entre o maligno e o negro é algo que remonta ao cristianismo, visto que as imagens dos demônios constantemente eram representadas pela cor negra e associadas ao profano e ao bárbaro, assim, a cor branca relacionava-se à pureza e ao celestial e a negra ao pecado e ao infernal. Conforme argumenta o historiador Flávio Raimundo Giarola (2018) a escravização negra-africana também vinculou-se à narrativa religiosa que atribuiu aos negros o mito de que eles eram filhos de Cam. Essas construções alinharam-se aos propósitos do colonizador europeu que concebiam o africano como raça inferior, o que se reforçou a partir das teorias iluministas como as de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e Immanuel Kant (1724-1804) que pressupunham o continente africano como imaturo e selvagem. Todo esse imaginário demoníaco e de inferioridade ligado ao negro e as suas práticas culturais e religiosas se propagou no continente americano, o que enfatizava e validava o discurso hegemônico de que o afrodescendente era bárbaro, indócil, naturalmente maldoso e destinado à subalternidade. A descrição do episódio de Sondondo e o pavor da comunidade em relação ao negro, dentre outras construções ao longo da narrativa, inclusive, o próprio título da obra *Crónicas de músicos y diablos* recupera o ideário do negro como demoníaco o qual também se relaciona à manifestação cultural peruana denominada *Son de los diablos*, uma dança afro-peruana em que os negros se disfarçavam de diabos para celebrar o carnaval no século XIX nas ruas de Lima. Segundo Paola Uparella Reyes, essa performance possibilitava aos afrodescendentes a experiência material da liberdade. No final do século XIX, período do nacionalismo, muitos intelectuais de Lima consideravam *Son de los diablos* uma festa desordeira, o que influenciou o governo em sua decisão de proibi-la, substituindo o grupo afrodescendente por companhias profissionais de teatro, ou seja, outras formas de invisibilizar o negro da identidade peruana. Sendo assim, *Son de los diablos* deixou de ser praticada nas ruas de Lima, contudo, o pintor afro-peruano Francisco “Pancho” Fierro (1807-1879) a expressou em suas aquarelas, mantendo-se o registro dessa performance que era um costume da época.

Em *Crónica* as narrações do grupo *Esclavos y Cimarrones* são constantemente representadas com a imagem do negro como demoníaco por se tratar em boa parte das práticas de *cimarronaje* dos escravizados que fugiam das fazendas e criaram o Palenque de Huachipa, liderado pelo negro Antuco Lucumí, isso confrontava a ordem estabelecida e ameaçava perverter o obrigado respeito e a sagrada obediência que os escravos deviam aos seus amos. O Palenque de Huachipa é descrito como “palenque endemoniado”, “ese montal de sataná llamado Huachipa” (CMD, p. 39), sua existência era um “desacato”, uma falta de respeito aos brasões, à honra e ao bom nome de seus amos, contrariando o patrimônio genuíno dos proprietários de vidas e fazendas. Os *cimarrones* eram considerados transgressores do direito legítimo do fazendeiro de considerar o escravizado como propriedade, representando uma ameaça ao poder, assim, o narrador contrasta os dois lados dicotomizados entre “bem e mal”, “divino e demônio” a partir do próprio discurso oficial que disseminava e garantia a diferença racial entre aqueles que eram considerados superiores e inferiores.

Paralela às narrações sobre o palenque, há a narração dos negros que seguiam como escravizados nas fazendas. É o caso de Miguellilo Avilés, que foi adquirido por doña Epifanía del Carmen, a proprietária de Cahuachi, “em pleno fervor da república” (CMD, p.147). Miguellilo tinha quase 40 anos e na costela esquerda a carimba do ferro, possuía as habilidades para diversos ofícios e foi levado para Cahuachi com outros três escravizados. Chegando em Cahuachi, Miguellilo percebeu que das uvas colhidas se retirava um licor doce que se chamava “cachina”, tinha aspecto de “água mansa” resultante da fermentação incompleta do sumo da uva e era consumido especialmente nas festas de carnaval; assim ele teve a ideia de fazer uma aguardente do caldo da uva, que seria muito melhor do que aquela que era retirada da cana de açúcar. De modo sigiloso, começou a recolher objetos, tubos, qualquer utensílio que servisse para destilação, após muita persistência, ele conseguiu destilar um líquido cristalino, limpo como água pura, com uma fragrância que anunciava altas e secretas virtudes.

Com a ajuda da negra Narcisa Advíncula, Miguellilo conseguiu entrar na casa grande para ter a oportunidade de demonstrar a doña Epifanía a aguardente que conseguiu destilar, que não foi feita por vício, mas sim, como “una forma lógica de aprovechar mejor la abundancia de uva” (CMD, p. 187). Quando a proprietária de Cahuachi viu o líquido cristalino, que “parecia la imagen de la inocencia” (CMD, p.202), ela percebeu que se tratava de um produto nobre, elaborado com estrita sabedoria (p. 203). Miguellilo aproveitou a ocasião e comentou sobre o concurso de arte da destilaria, do qual a senhora demonstrou interesse em participar, desde

então, Miguellilo contou com a ajuda de doña Epifanía, que começou a intitular-se como “la gran dama de la destilación fina” (CMD, p.204). Com o passar do tempo, a aguardente de Cahuachi “iba ganando cuerpo y adquiriendo espíritu” (CMD, p.225) e tornou-se na famosa bebida conhecida mundialmente como Pisco. Na narrativa de Martínez, enquanto Miguellilo engendrava uma das bebidas mais conhecidas do Peru, alguns de seus companheiros arquitetavam estratégias para *cimarronear*. O fato de Miguellilo não fugir, não significa que ele não praticou estratégias cimarronas, visto que a readaptação dos seus saberes à realidade de Cahuachi, a criação do Pisco e todo processo para torná-lo conhecido, correlaciona-se a uma forma de resistência, ou seja, uma prática de *cimarronaje*. O pesquisador Jesús Chucho García (2013) afirma que a criação do Pisco simboliza uma criação permanente, já que essa bebida é uma prolongação da bebida espirituosa chamada *Malafu*, que era um tipo de vinho bebido pela elite africana feito das folhas das Palmeiras. Representando assim, uma (re)criação sem a perda total dos traços originários como uma inovação cultural característica da *cimarronaje*.

Considerações finais

A perspectiva ocidental/cristã demonizou o negro-africano e os seus saberes e práticas tradicionais, associando-os ao pecado e ao maligno, semelhantemente, fez com Exu, que foi correlacionado ao diabo cristão. De acordo com Luiz Rufino são construções que visam constituir regimes de verdades em torno do discurso colonial que tem como característica a lógica monocultural e monorracional, impondo saberes absolutos e dogmas. Contudo, o princípio dinâmico de Exu é o dos caminhos diversos, que se cruzam, sua lógica (des)ordenada e transgressora possibilita a transformação, posto que “ao colidir com algo, se transforma em um terceiro elemento, não mais o primeiro ou segundo, mas um terceiro, um entre” (RUFINO, 2019, p.53). Na contramão dos aparatos do poder colonizador/crioulo que visava esconder e dizimar o afrodescendente, a semente afrodescendente disseminou-se em terras andinas reelaborando identidades peruanas e diversidades culturais.

A numerosa família dos Guzmán e o seu trânsito encruzilhado desobedece a lógica imposta a eles, desse modo, transgredindo, tal qual os demais afrodescendentes que eram considerados demoníacos porque transgrediam ao arrogar a liberdade. Cabe salientar a pilhagem epistêmica das manifestações culturais afro-andinas sem o devido reconhecimento de suas origens, como no caso da dança *marinera* oriunda da *zamacueca*, o *malato*, o Pisco, a performance carnavalesca *Son de los diablos*, dentre tantas outras que a autoria foi apagada,

principalmente, tratando-se do afrodescendente. Assim, Cachuachi, entre trânsitos, travessias, transgressões e atravessamentos, engendra o Pisco e a família musical dos Guzmán dentre tantas outras manifestações culturais que constituem a encruzilhada heterogênea peruana. A poeta afro-peruana Victoria Santa Cruz afirma que a prática cultural, comumente considerada folclórica, “está preñe de expressões que nos falam de uma sabedoria alheia” (SANTA CRUZ, 2004, p.69, tradução nossa); é dizer, uma memória ancestral que é corporal, rítmica, que preserva, resiste, inova, (re)cria, semelhante à canção *Huaquero viejo* tocada pelos Guzmán, que se (re)atualizava permanentemente “em cruzo” tal qual a expressão afro-andina.

Portanto, Gregório Martínez em sua *Crónica* apropria-se da história e do discurso oficiais para subvertê-los em uma ação de *cimarronaje* para criar um contradiscurso histórico, que plasma uma imagem heterogênea mais inclusiva sobre o Peru, ao mesmo tempo, que resgata as contribuições afrodescendentes nessa construção. Os Guzmán metaforicamente simbolizam as práticas culturais peruanas persistentes mesmo com a marginalidade e o apagamento impostos pelos dispositivos do poder, dentre eles, a elite letrada, construtora de uma nacionalidade peruana consonante aos interesses hegemônicos. As expressões artísticas afro-andinas são oriundas das trocas, influências e tensões intrínsecas à encruza étnica racial tanto no âmbito peruano como americano, que seguem manifestando-se na atualidade, confluindo, recriando, mantendo, inovando como parte essencial da expressão artística, poética e cultural latino-americana.

Referências Bibliográficas

CARAZAS, María Milagros Salcedo. Apuntes sobre el español afroperuano y los afronegrismos, a propósito de Biblia de guarango de Gregorio Martínez. **Revista D’Palenque**, Lima, v. 3, pp. 23-34, 2018.

“CHUCHO” GARCÍA, Jesús. “Afroepistemología y pedagogía cimarrona”: nuestro viaje en cimarronaje. In: Campoalegre. R. (Ed.), **Afrodescendencias: Voces en resistencia** (pp.59-70). Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2020.

“CHUCHO” GARCÍA, Jesús. “Prologo”. In: **Presencia y persistencia: Paradigmas culturales de los afrodescendientes**. CEDET, Centro de Desarrollo Étnico: Lima, 2013. Edição do Kindle.

COELHO, Rogério Mendes. **Pedagogia da Cimarronaje: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a crítica literária e literaturas (afro-)**

latino-americanas. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, Recife, 2019.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2019.

GIAROLA, Flávio Raimundo. O “demônio negro”: o negro como maligno nas representações religiosas e raciais da imprensa de São João del-Rei (1871-1889). **Locus: revista de história,** Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 413-429, 2018.

KANT, Immanuel. **Lo bello y lo sublime.** 7^a edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas: Uma introdução.** 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. Edição do Kindle.

MARTÍNEZ NAVARRO, Gregorio. **Crónica de músicos y diablos.** Lima: Peisa, 1991.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá.** 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva, 2021. Edição do Kindle.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. Edição do Kindle.

MIRANDA ROBLES, Franklin. Cimarronaje cultural e identidad afrolatinoamericana. Reflexiones acerca de un proceso de autoidentificación heterogéneo. **Revista Casa de las Américas,** La Habana, n. 264, julio-septiembre, pp. 39-56, 2011.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade,** no 34, p. 287-324, 2008.

OLAYA ROCHA, Juan Manuel. **La poética afroandina en la narrativa negra del Perú: el caso de *Malambo* de Lucía Charún-Illescas y *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez.** (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras da UFMG: Belo Horizonte, 2022.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar** (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas: sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo.** VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação. (Junho/2015).

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Mórula Editorial: Rio de Janeiro, 2019.

SANTA CRUZ GAMARRA, Victoria. **Ritmo: el eterno organizador**. Ediciones: Lima, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula de. **Epistemologias do Sul**. Edições Almedina: Coimbra, 2009.

UPARELLA REYES, Paola. El carnaval de los afro-limeños y bio(terato)políticas. In: **A contra corriente** – una revista de estudios latinoamericanos. Vol. 15, Num. 1 (Fall 2017): pp. 149-169.

A construção da memória na literatura contemporânea brasileira: uma reflexão sobre ‘Solução de dois estados’, de Michel Laub

The construction of memory in contemporary Brazilian literature: a reflection on ‘Solução de dois estados’, by Michel Laub

*Mauro Gabriel Morais da Fonseca*⁴⁷

Resumo

O presente trabalho visa discutir a construção da memória na literatura contemporânea brasileira, investigando o aspecto testemunhal da obra "Solução de dois estados", de autoria do escritor Michel Laub e publicado em 2020. No livro, Laub reflete sobre a formação íntima dos discursos de ódio, partindo dos relatos de dois irmãos em entrevistas para uma cineasta na segunda década do século XXI. Ao retornarem ao passado, o trio rememora aspectos políticos, sociais e culturais do Brasil desde os anos 1990. Do contexto familiar ao cenário macropolítico do país, a narrativa perpassa questões históricas e subjetivas, aproximando-se do que Beatriz Sarlo (2007) nomeia como retórica testemunhal. Tomando o conceito de “presentificação”, definido por Beatriz Resende (2008), acerca da urgência dos romances brasileiros contemporâneos em retratar o presente, torna-se possível refletir sobre o vigor do realismo nos dias que correm, bem como na tradição literária nacional. O texto de Laub permite debater não somente a memória que se faz pela ficção, mas como a ficção se faz pela memória, já que suas estratégias narrativas também emulam uma composição que se dá num processo de seleção, apagamentos e recuperações, fragmentário como a pós-modernidade e a própria memória.

Palavras-chave: literatura contemporânea brasileira; memória; presentificação; pós-modernidade.

Abstract

The present work aims to discuss the construction of memory in contemporary Brazilian literature, investigating the testimonial aspect of the work "Solution of two states", written by writer Michel Laub and published in 2020. In the book, Laub reflects on the intimate formation of hate speeches, based on the reports of two brothers in interviews with a filmmaker in the second decade of the 21st century. By returning to the past, the trio recalls political, social and cultural aspects of Brazil since the 1990s. From the family context to the country's macropolitical scenario, the narrative permeates historical and subjective issues, approaching what Beatriz Sarlo (2007) names as testimonial rhetoric. Taking the concept of “presentification”, defined by Beatriz Resende (2008), about the urgency of contemporary Brazilian novels to portray the present, it becomes possible to reflect on the vigor of realism today, as well as in the national literary tradition. Laub's text allows us to debate not only the memory that is created through fiction, but how fiction is created through memory, since his narrative strategies also emulate a composition that takes place in a process of selection, erasures and recoveries, fragmentary like the postmodernity and memory itself.

⁴⁷ Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) - Minas Gerais – Brasil. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. E-mail: mauro_morais@hotmail.com

Keywords: Brazilian contemporary literature; memory; presentification; postmodernity.

Introdução

“Solução de dois estados” foi publicado em 2020, portanto, há apenas três anos. A obra de autoria de Michel Laub, escritor gaúcho radicado em São Paulo, se passa em 2018, ou seja, há apenas cinco anos. O passado de que trata o romance remete ao início dos anos 1990, isto é, há pouco mais de três décadas. O tempo da escrita e o tempo no qual se passa a narrativa são recentes. Contudo, bastariam tais informações para determinarmos “Solução de dois estados” como uma obra do presente? Na presente pesquisa, que busca investigar a relação entre memória e ficção na literatura contemporânea brasileira a partir da obra “Solução de dois estados”, pensar o presente e o que ele representa é um ponto de partida e de chegada.

Polarizar a complexidade

Paradigma para o debate acerca da relação de imbricamento e espelhamento entre memória e ficção, “Solução de dois estados” é o oitavo e mais recente romance de Laub, autor que persegue as discussões da memória ao longo de sua trajetória. Também interessa a Laub a heterogeneidade de vozes, o coro descontente, os ruídos entre verdade e mentira.

Nos romances que escrevi retratei meu pai de várias formas: como judeu marcado pela memória de guerra, como personagem secundário na história do acidente com a rede, como homem que dá a pior notícia da vida do filho antes de um jogo de futebol. Tudo verdade e tudo mentira, como sempre na ficção, e já pensei muito no porquê de ter sempre escrito sobre ele, e se quando ficar velho vou confundir a memória dele com a memória registrada nesses livros: os fatos que escolhi contar ou não, os sentimentos que eu tinha ou não, quem foi meu pai de verdade e o que eu me tornei ou não por causa disso, ou apesar disso, ou independentemente disso, a história que por várias razões começa no espetáculo de balé depois da morte de Champion. (LAUB, 2012, p. 20)

O reconhecimento de Laub não é uma confissão de Laub. Trata-se de um trecho do conto “Animais”, reunido na primeira edição da Revista Granta dedicada aos jovens escritores brasileiros. Recebida com entusiasmo pelo mercado editorial nacional, a publicação chegou às prateleiras como uma premiação, apontando os futuros grandes autores do país. Em diferentes medidas, todos mantiveram suas produções, passada mais de uma década. Nesse caminho, Laub se destaca pela prolífica produção e pela singular coerência. “Solução de dois estados”, assim, parece um passo a mais em sua caminhada por um texto cheio de verdades e mentiras. Se em “O gato diz adeus”, de 2009, Laub investiga as diferentes faces de um mesmo fato – uma traumática separação –, lançando mão das óticas do trio envolvido, no recente romance ele

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

avança ao reconhecer a impossibilidade de diferentes pessoas, ainda que presentes, vivenciarem um mesmo fato. Para cada uma há um fato. Nunca um fato único.

Como um documentário, “Solução de dois estados” é construído por três seções que se intercalam: “Material pré-editado”, “Extras/Material a inserir” e “Material bruto”. Todas dizem respeito à montagem de um documentário sem título, de autoria de Brenda, uma cineasta alemã interessada na construção do discurso do ódio em 2018. Para seu trabalho, Brenda entrevista, em 2018, dois irmãos brasileiros: Raquel, artista e performer obesa, que atua com vídeos pornográficos para discutir o corpo feminino (e gordo) na sociedade contemporânea; e Alexandre, um bem-sucedido educador físico e empresário que encontra seu nicho atuando no subúrbio de São Paulo com o público evangélico. Os irmãos estão envolvidos num caso que choca o Brasil e ganha repercussão internacional, atravessando o oceano e chegando aos ouvidos de Brenda, na Alemanha. Raquel é convidada para um evento cultural, promovido por uma instituição cultural de um importante banco. Ao sair da plateia para assumir um lugar na mesa do evento, ela é brutalmente espancada por um homem que possui longa relação com Alexandre, seu irmão. Ele nega envolvimento, enquanto ela aponta o dedo para o irmão, afirmando ser alvo de vingança. O fato revolve lembranças de ambos, apartando-os ainda mais.

Alegoria de um Brasil polarizado, não à toa “Solução de dois estados” se localizada em 2018, ano em que o país enfrentou uma traumática eleição em cujos polos extrema direita e esquerda. Durante a leitura do romance, Alexandre parece representar essa extrema direita, conservadora e neoliberal, dona de discursos autoritários, nacionalistas e agressivamente fechado às inovações e avanços socioculturais. Raquel, por sua vez, parece representar a esquerda, com sua gana por discutir a arte, por defender a importância do subjetivo nos dias, e por uma proteção aos direitos humanos. O uso do verbo parecer não é gratuito. Ambos parecem representar, mas não representam, de fato. A política partidária não atravessa a obra, mas é atravessada por ela. Alexandre e Raquel são apresentados em suas complexidades, o que envolve suas muitas controvérsias e incoerências. A irmã, por exemplo, define-se como alvo de sequenciais preconceitos por seu corpo gordo, da infância à vida adulta. Entretanto, agride o irmão tomando preconceitos sociais e culturais. O irmão sai do seu lugar de homem retrógrado desnudando vivências de resistência e coragem. A experiência do Plano Collor, central para o discurso dele, desloca as posições dos irmãos. Ali, é Raquel quem parece alienada. Narra Alexandre:

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

Uma coisa é a minha irmã ficar sabendo de tudo depois. Pergunta se alguém contou para ela sobre a mesa quebrada. A cena toda, eu e a minha mãe. Imagina o meu pai com a filha na Europa, essas ligações eram aos domingos, o meu pai nunca disse filha, o Plano Collor me fez dar esse vexame. Eu queria jogar a tevê na parede, mas perdi o equilíbrio e derrubei a tevê na mesa. Eu deixei a sua mãe e o seu irmão me verem caído, no meio dos cacos de vidro. O meu pai de meia, com dois cortes no braço. A camisa para fora das calças. Ele resumia de outro jeito para a minha irmã porque claro que nunca ia admitir... Nessa época, você não tem ideia. A inflação antes do confisco era mil por cento ao ano. Três meses depois todo mundo já sabia que a inflação ia voltar, mas o meu pai nunca ia dizer para a princesa (LAUB, 2020, p. 15-16).

“Solução de dois estados” recusa o maniqueísmo do bem contra o mal ao voltar seus interesses para a complexidade contida em cada um. Tal complexidade se dá na revisão que cada um faz para as lentes de Brenda, revelando experiências tão distintas quanto as propostas que fazem para a vida. Ainda que irmãos, são dois estranhos. Duas identidades, como reforça a própria capa do romance, uma reprodução da obra “Carteira de identidade - Auto Polegar Direito”, de Rubens Gerchman. A serigrafia de 1964 questiona a definição de indivíduo reproduzindo um documento e multiplicando nele as faces da imagem em 3 x 4. O que te define como único? Como pode um documento fixar quem você é? Em qual medida uma carteira de identidade é limitante e, até mesmo, estéril? As indagações fazem sentido tanto para a obra de Gerchman, produzida em plena ditadura militar, quanto para a obra de Laub.

A identidade dos irmãos, protagonistas de “Solução de dois estados”, é definida pela memória de ambos, cada uma atravessada por um trauma diferentes. Para Raquel, o trauma está na infância, quando os amigos de escola zombam de seu corpo gordo e o irmão não a protege. Para Alexandre, o trauma está no testemunho do declínio econômico da família, nos anos 1990, vivenciado justamente quando a irmã se encontra em Londres, para estudar artes. O irmão permanece no Brasil, vê a falência do pai e sua posterior morte, é impossibilitado de estudar naquele momento, em nome da permanência da irmã numa das mais prestigiadas escolas de artes da Europa. Para ele, suas privações se dão para o conforto dela. Para ela, seu sofrimento se dá pela inércia dele. Ambos estão marcados pelo ressentimento, que atravessa o passado e chega ao presente. Raquel, inclusive, verbaliza seu entendimento desse presente que, e grande medida, molda o passado, dando-lhe o contorno que o agora pode conferir:

Se você entrevistar um médico, ele pode contar que quando criança gostava de brincar com um jaleco. Que ele estudou muito na faculdade. Que ele fez residência e doutorado, e passou anos trabalhando num hospital antes de abrir um consultório e blá-blá-blá. É um elogio ao esforço e à superação dos obstáculos rumo à maturidade sábia e blá-blá-blá, como num filme hollywoodiano. Eu também falei disso semana passada.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

E no seu caso...

Eu não estou num filme hollywoodiano. (LAUB, 2020, p. 54)

Trata-se, portanto, de uma mediação, que é feita na produção discursiva sobretudo. Para o filósofo Maurice Halbwachs, a construção da memória é sempre mediada, estratégia inerente ao ser social. “Solução de dois estados” expõe tais mediações em níveis e interesses distintos: o leitor tem acesso ao produto de uma cineasta, ou seja, trabalho mediado pela artista; a cineasta, por sua vez, media as entrevistas, perseguindo o que é de seu interesse; o entrevistado fala diante de outra mediação, a câmera, uma permanente lembrança de que o falado se torna registro e, como registro, visa a posteridade.

Os níveis de mediação se alteram na medida em que as seções “Material bruto” expõe a participação da cineasta, com perguntas e comentários, e “Material pré-editado” suprime sua presença. Já em “Extras/Material a inserir” é possível observar diferentes conteúdos, provenientes de distintas fontes, desde um folder da programação do evento em que Raquel foi violentada (produto ficcional) até a transcrição de um episódio do programa televisivo “Sítio do Picapau Amarelo” (produto não-ficcional, facilmente encontrado em plataformas como o YouTube). Das transcrições com correspondência na realidade, chama atenção o trecho da coletiva de imprensa transmitida em rede nacional, no dia 16 de março de 1990, no qual o presidente do Banco Central, Ibrahim Eris, nega os planos de um confisco das poupanças, o que se concretizou pouco tempo depois:

A partir daí imediatamente passa a render correção monetária mais seis por cento. Esse, esta correção monetária medida pela BTNF tal que o, hm, proprietário do ativo não perde nenhum dia de correção monetária ou juro, juros também serão calculados pro rata temporis tal que nenhum juro está perdido. Então, na verdade o que tá sendo feito é uma conversão de cruzeiro cruzados novos a cruzeiros progressivamente, a partir de décimo oitavo mês e rendendo nesse processo, os ativos rendendo correção monetária mais seis por cento. Não há nenhum confisco, nenhum calote, é simplesmente nós estamos... eh... hm... dando para o sociedade o chance, aos aplicadores, eh, correção monetária mais seis por cento sobre aplicações deles por dezoito meses a partir de qual mensalmente serão liberados os saldos acumulados neste período (LAUB, 2020, p. 37)

Em nome da verossimilhança de todo o texto, as transcrições agem para a aproximação da narrativa com a realidade. Tal estratégia também está presente na factibilidade de detalhes como o nome de um hotel (Standard, como o quarto, ou seja, no campo semântico da hotelaria), sua localização (numa região tomada por hotéis) e a existência de uma instituição cultural de propriedade de um banco (como os bancos no Brasil e seus institutos ou projetos). A mimese

da oralidade, com repetições e vícios de linguagens, atua na mesma direção, indicando e reforçando o interesse do autor por esse apagamento da fronteira entre verdade e mentira. Tanto o passado, nos anos 1990, quanto o presente, nos anos 2018, se mostram como verdade e mentira, ficção e realidade, dois estados para os quais a obra não pretende oferecer solução.

Rememorar o testemunho

A memória, adverte o sociólogo francês Maurice Halbwachs em “A memória coletiva” (1950), é uma construção tão complexa quanto heterogênea, formada por distintas vozes e fontes, pelo vivido e pelo ouvido. A memória individual, relata ele na obra fundamental para os estudos da construção da memória no século XX, é composta pela presença e pela ausência, pelo que foi experiência e pelo que foi transmitido em relato oral de geração a geração. Já a memória coletiva é um emaranhado de narrativas, que comporta tanto as memórias individuais quanto alguns consensos sociais. Para Halbwachs, considerando que todo homem é um ser social, sua produção nunca será absolutamente pura, e, por consequência, sua memória será sempre atravessada por algo ou alguém. A narração, por sua vez, será individual, singular:

Uma cena de nosso passado pode nos parecer tal que não teremos nada a suprimir nem acrescentar, e que nunca haverá nada de menos nem de mais para compreender. Porém, se encontrássemos alguém que dela tivesse participado ou a tivesse assistido, que a evoque e a relate: após tê-lo ouvido, não teremos mais certeza do que antes que não poderíamos nos enganar sobre a ordem dos detalhes, a importância relativa das partes e o sentido geral do evento; porque é impossível que duas pessoas que viram o mesmo fato, quando o narram algum tempo depois, o reproduzam com traços idênticos (HALBWACHS, 1990, p. 75).

A construção da memória, observa Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 40), não se dá por descrição, mas por uma articulação, num exercício de seletividade. A tal esforço, Jacques Le Goff dá o nome de manipulação, chamando atenção para o fato de a memória ser resultante de interesses distintos, daí sua capacidade de criar identidades, individual ou coletiva. “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (LE GOFF, 2013, p. 390). Em “Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva” (2007), a crítica literária Beatriz Sarlo aponta para uma prevalência do presente sobre o passado no discurso. O passado está o tempo todo se alterando no presente.

A rememoração do passado (que Benjamin propunha como a única perspectiva de uma história que não reificasse seu objeto) não é uma escolha,

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

mas uma condição para o discurso, que não escapa da memória nem pode livrar-se das premissas impostas pela atualidade à enunciação. E, mais que uma libertação dos ‘fatos’ coisificados, como Benjamin desejava, é uma ligação, provavelmente inevitável, do passado com a subjetividade que rememora no presente (SARLO, 2007, p. 49).

Na contemporaneidade, diante dos avanços tecnológicos que conferem velocidade ao cotidiano, a construção da memória ganha nova dinâmica. Segundo o crítico literário alemão Andreas Huyssen, o excesso de dados disponíveis e a centralidade da memória para as novas virtualidades fomentam mais que um mercado acerca da memória: geram uma obsessão por memória. Tudo quer lembrar. E como memória anda junto com o esquecimento, também tudo faz esquecer. “A memória é apenas outra forma de esquecimento e o esquecimento é uma forma de memória escondida” (HUYSSSEN, 2000, p. 18). Argumenta ele, ainda, que a noção de continuidade histórica é tensionada por uma crescente percepção de espaço e tempo que se apaga, haja visto que passado e presente parecem operar simultaneamente. Tal perda, afirma Huyssen, leva à outra, da referencialidade: “caso mais extremo, os limites entre fato e ficção, realidade e percepção se confundem a ponto de nos deixar apenas com a simulação, e o sujeito pós-moderno se dissolve no mundo imaginário da tela” (HUYSSSEN, 2000, p. 75).

As fronteiras entre ficção e realidade também estão borradas em alguns processos de construção da memória, reconhece Halbwachs ao apontar para o que nomeia como lembranças simuladas. De acordo com ele, na memória não há vazio absoluto. Tudo está preenchido, ainda que por lembranças resultantes de uma simulação do que se soube, mas não foi vivenciado. “Sem dúvida, reconstruímos, mas essa reconstrução se opera segundo linhas já demarcadas e delineadas por nossas outras lembranças ou pelas lembranças dos outros” (HALBWACHS, 1990, p. 77), escreve o sociólogo francês sem, para isso, falar em ficção. Descrevendo fenômeno semelhante, que atua para ocupar as lacunas da memória, Freud dá o nome de lembranças encobridoras às recordações que se deslocam no tempo e são mobilizadas por recalçamento e conveniência. Para ele, não é possível se referir a uma lembrança da infância, mas sobre a infância, já que questões diversas agem para alterar e moldar essas memórias. Sarlo é direta ao reivindicar para a ficção um lugar na memória: “Congelada e ao mesmo tempo conservada pela narrativa ‘artisticamente controlada’, a ficção pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa” (SARLO, 2007, p. 118).

O passado se altera continuamente. Não está imóvel, alerta Maurice Halbwachs. Nessa perspectiva, escreve o sociólogo francês, a imagem muda na medida em que recua no passado,

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

“porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos” (1990, p. 74). Marca fundamental da construção da memória, a hegemonia do presente também é uma característica fundamental da produção literária contemporânea brasileira, conforme defesa de Beatriz Resende em seu “Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI” (2008). Na obra, Resende nomeia como “presentificação” o fenômeno da urgência em retratar o presente na ficção, que se dá pela narrativa, pelo narrador, pelo autor e pelas estratégias escolhidas. “O que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável” (RESENDE, 2008, p. 28).

A mesma avançada tecnologia que age alterando a dinâmica da construção de memória – gerando ainda mais instabilidade, complexidade e urgência –, também atua na edificação de outra correspondência entre ficção e realidade, daí a justificativa para que alguns especialistas assumam como “novo realismo” o realismo praticado na contemporaneidade no Brasil. Em “Ficção brasileira contemporânea” (2009), Karl Erik Schøllhammer defende haver uma vocação realista na literatura produzida nacionalmente, que ganha novos contornos no século XXI:

O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão da realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo: a diferença que mais salta aos olhos é que os novos ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53-54).

A vocação da qual trata Schøllhammer está em “Formação da literatura brasileira” (2000), obra na qual Antonio Candido define, logo de início, a literatura como sistema simbólico, meio cujas “veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 2000, p. 23).

Assim como a memória, esse realismo da ficção não se pretende indiscutível e único, mas uma seleção, observa Isabel Margato (2012, p. 103), apontando, ainda, para um real que é mais particular que universal. Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo, trata-se de construção discursiva cuja “ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso” (FIGUEIREDO, 2012, p. 124). Segundo Resende, existe nessa produção uma diversidade contrária às “forças homogeneizadoras da globalização” (RESENDE, 2008, p. 20), uma espécie de coro, uma

heterogeneidade que se faz reflexo de demandas pós-modernas. Linda Hutcheon (1991) observa que a diferença entre a modernidade e a pós-modernidade reside nessa transição de uma perspectiva coletiva, de identidade nacional, para uma noção mais fragmentada, de identidade cultural, dos debates acerca dos grupos minorizados na sociedade. O interesse pela realidade social, o olhar para esses grupos é uma das marcas destacadas por Schøllhammer:

O novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54).

Considerações finais

“Solução de dois estados”, assim, responde a essa fragmentação, ressalta Gagnebin, não apenas por ser “consequência de um processo de ‘desencanto’ ou de desagregação social. Quer seja com complacência, crueldade ou sobriedade, ela expõe à luz do dia esta força centrífuga inscrita na nossa linguagem e na nossa história” (GAGNEBIN, 2009, p. 95). O próprio gênero ficcional, pontua Hutcheon (HUTCHEON, 1991, p. 88), sofre alterações, tornando-se um híbrido entre biografia, autobiografia e história. “Solução de dois estados” seria um fruto estranho, como define Florencia Garramuño. Para a autora, as criações que intentam a inespecificidade na estética contemporânea são frutos estranhos, que têm como marca essa incapacidade de impor limites entre o real e a ficção. O mais recente romance de Laub possui tal característica. Na ficha catalográfica é um romance, mas não segue as especificidades de um romance, não se limita, não se restringe. É algo sobre o qual não há nome, já que compreende documentário, entrevista, colagem, transcrição e diferentes mídias.

“Trata-se antes de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquivada e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade” (GARRAMUÑO, 2014, p. 21). Para Garramuño, a indefinição estimula o potencial crítico da arte, desconstruindo hierarquias entre autor e leitor, criando, assim, um cenário de igualdade. O inespecífico, portanto, atua contra o maniqueísmo e em prol da complexidade desse sujeito pós-moderno, essencialmente fragmentário e fragmentado, questionador e questionado, verdadeiro e

mentiroso. Sendo assim, “Solução de dois estados” é contemporâneo não por sua posição cronológica, mas por seu diálogo com o hoje, por seu compromisso com o agora, por seu interesse em perguntar ao presente, indicando ou não respostas.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Izabel et al. **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FREUD, Sigmund. **Sobre lembranças encobridoras**. Tradução: André Carone. São Paulo: Unifesp, 2020. Disponível em <https://filosofia.unifesp.br/images/LEMBRAN%C3%87AS_ENCOBRIDORAS_Trad._A._Carone.pdf>. Acesso em 10 de setembro de 2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

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

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LAUB, Michel. Animais. In: FEITH, Roberto, FERRONI, Marcelo. **Granta, 9: os melhores jovens escritores brasileiros**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. **O gato diz adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Solução de dois estados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MARGATO Izabel. Realismo, ou a arte de criar mundos. In: MARGATO, Izabel et al. **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos – expressões da literatura no século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra /FBN, 2008.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado — cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Percursos simbólicos em Vermelho Amargo

Symbolic procedures in Vermelho Amargo

Michelle Aranda Facchin⁴⁸

Resumo

Este artigo apresenta uma análise das descrições subjetivas empreendidas pelo narrador-personagem na novela **Vermelho Amargo** (2011), de Bartolomeu Campos de Queirós, escritor mineiro contemporâneo. O objetivo principal deste estudo foi identificar e compreender os recursos linguísticos expressivos do interior do narrador-personagem, cujo conflito é desencadeado pelas recordações sobre a mãe falecida e pelas emoções do sujeito afetado por acontecimentos externos, principalmente as atividades realizadas pela madrasta. O estudo da narrativa baseou-se no diálogo entre: 1. Teoria Literária (Contreras, 2011; Jakobson, 2001; Perrone-Moisés, 2006; Rancière, 2010), 2. Psicologia Analítica (Jacobi, 1991, 2013; Jung, 1996, 2014, 2016; Murdock, 2022; Von Franz, 1988), 3. Psicologia Histórico-Cultural (Yves Clot, 2014; Souza, 2018) e 4. Filosofia (Kant, 1980). A metodologia de análise compreendeu identificar os percursos simbólicos de morte, renascimento e transformação do narrador, estabelecendo analogias com o processo de individuação psicológica. Concluiu-se que o texto literário analisado é construído com o uso de elementos simbólicos, com funcionamento análogo ao da psique.

Palavras-chave: Psicologia Analítica; Teoria Literária; Bartolomeu Campos de Queirós.

Abstract

This essay presents an analysis of the subjective descriptions undertaken by the narrator in **Vermelho amargo** (2011), by Bartolomeu Campos de Queirós, a contemporary writer from Minas Gerais. The main objective of this study was to identify and understand the expressive linguistic resources of the narrator-character's interior, whose conflict is triggered by memories of his deceased mother and by the emotions of the subject affected by external events, mainly the activities carried out by his stepmother. The study of the narrative was based on a dialog among: 1. Literary Theory (Contreras, 2011; Jakobson, 2001; Perrone-Moisés, 2006; Rancière, 2010), 2. Analytical Psychology (Jacobi, 1991, 2013; Jung, 1996, 2014, 2016; Murdock, 2022; Von Franz, 1988), 3. Historical-Cultural Psychology (Yves Clot, 2014; Souza, 2018) and 4. Philosophy (Kant, 1980). The analysis methodology involved identifying the symbolic procedures of death, rebirth and transformation of the narrator, establishing analogies with the process of psychological individuation. It was concluded that the literary text analyzed is constructed with the use of symbolic elements, which work analogously to the psyche.

Keywords: Analytical Psychology; Literary Theory; Bartolomeu Campos de Queirós.

⁴⁸ Doutora em Letras. Professora da Fatec Nilo de Stéfani - Jaboticabal – SP – Brasil. E-mail: michelle.facchin@fatec.sp.gov.br

Introdução

A partir do século XIX, os estudos de Psicologia se adensaram e gradativamente adentraram o campo dos estudos médicos, ampliando o conceito de saúde e doença ao abordar o ser humano integralmente, considerando-o em sua constituição física e mental. As pesquisas psicanalíticas constataram, por meio do estudo dos sonhos, que o aparelho psíquico é apreensível por meio do simbólico e, desse modo, possibilitaram explorar o universo psíquico de maneira mais sistemática, conduzindo ao desenvolvimento de teorias psicológicas sobre o assunto. Carl Gustav Jung alicerçou a teoria da Psicologia Analítica cuja base é a compreensão dos conteúdos inconscientes manifestados simbolicamente pelo arquétipo, uma condição “herdada a priori” pela humanidade (JACOBI, 1991, p. 54), uma “presença eterna” à qual é dada forma por meio de três vias possíveis: o símbolo, o complexo ou o sintoma.

Em **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** (2016), Jung menciona alguns complexos oriundos de arquétipos, tais como: o materno, do sábio, da ânima, do animus, dentre outros, e menciona a terapia como um caminho para lidar com as projeções que o indivíduo vem a fazer com base em conteúdos psíquicos coletivos, transfigurados de acordo com a vivência de cada pessoa. Esse modo de lidar com a psique contribui para a transformação do paciente, uma vez que o confronto entre o consciente e o inconsciente ameniza a energia do complexo e, conseqüentemente, leva à cura do sintoma.

De modo geral, o arquétipo pode manifestar-se de maneira positiva ou negativa, a depender de cada indivíduo e da maneira como cada psique irá constelar determinados conteúdos arquetípicos. O complexo materno, por exemplo, pode ter efeitos negativos na vida do indivíduo, tais como o donjuanismo nos homens ou a negação da feminilidade nas mulheres, atitudes exageradas e extremas que surgem como uma reação inconsciente contrária ao arquétipo materno. Maureen Murdock aborda essa temática ao caracterizar a “mulher Atena”, uma “filha do pai”, que menospreza a mãe: “É brilhante, ambiciosa e resolve as coisas. Tem pouco apreço por relacionamentos afetivos; falta-lhe empatia e compaixão pela vulnerabilidade” (MURDOCK, 2022, p. 54).

A terapeuta Janet Dallett discorre sobre o efeito negativo do arquétipo no nível coletivo de uma sociedade, baseando-se na afirmação junguiana de que todo excesso consciente busca o seu oposto compensatório no nível inconsciente. Ela menciona a sociedade ocidental como sendo machista e, por isso, portadora de um inconsciente coletivo profundamente feminino

(apud MURDOCK, 2022, p. 47), sendo, pois, necessário um trabalho amplo de equilíbrio dessa força oprimida, muitas vezes deixada ao esquecimento na escuridão inconsciente.

Como Jung reiterou ao longo de suas pesquisas, a Psicologia é um sistema de acolhimento da alma humana (JUNG, 1996) por meio do simbólico e, por isso, busca orientar-se pelos mitos, narrativas, artes e expressões culturais de uma determinada sociedade, para assim conseguir confrontar o individual e o coletivo, em um processo dialético, que busca o equilíbrio entre os opostos e também complementares.

Por esse motivo, este artigo buscou os pressupostos teóricos da Psicologia para amparar a análise do texto literário, considerando que as construções ficcionais são semelhantes ao universo psíquico, pois ambos confrontam o individual (inventivo) com o factual (externo), o que permite enxergar as interpretações da alma humana na criação artística (KON, 2001, p. 94), como um espaço onde acontece um jogo de espelhos, em face da própria construção psicanalítica.

O simbólico e a Literatura

Conforme abordado no capítulo anterior, o conteúdo inconsciente manifesta-se por meio do simbólico, o que faz parte da constituição humana, cuja habilidade de comunicar-se está atrelada à representação simbólica do mundo. O símbolo é também a linguagem do arquétipo (JACOBI, 1991, p.72): “quando o arquétipo aparece no aqui e agora do espaço e do tempo, podendo, de algum modo, ser percebido pelo consciente, falamos então de um símbolo”.

Para Jung (apud JACOBI, 1991), o símbolo tem efeito de cura, pois auxilia na diluição da energia psíquica e pode ser estudado por alguns meios, dentre os quais: os sonhos, as técnicas de imaginação ativa, a associação de palavras e as artes em geral. Segundo Noemi Kon (2001, p. 94), “o que liga o ato psicanalítico ao ato artístico é, justamente, a capacidade criadora”, que fundamenta ambos na busca pela fabulação e ficcionalização a partir de suas intenções. A arte “é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”, sendo assim, inaugura uma nova forma de captar a realidade (PAREYSON *apud* TARDIVO, 2021, p. 123), fato este também abordado pela teórica da linguagem Leyla Perrone-Moisés, ao refletir sobre a prática literária, em especial sobre seu aspecto criador como uma forma de “compensar o que falta no mundo”, envolvendo o que a autora chama de “reconstrução do mundo pelas palavras” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 104).

Por sua vez, a Psicologia Histórico-Cultural (VYGOTSKY *apud* SOUZA *et. al.*, 2018) aproxima arte e psicologia, chamando de “coemoção” o processo de vivenciar determinados afetos por meio da experiência estética, muitas vezes registrada não somente via percepção imediata, mas principalmente instaurada como um emaranhado arquetípico desconhecido. Desse modo, a arte coloca os afetos em movimento e favorece a ampliação da consciência do homem sobre a realidade, para que, assim, novas compreensões sejam construídas, tanto pelo consciente quanto pelo seu oposto. Resumindo, o simbólico perfaz um caminho com base nos aspectos culturais, ultrapassando-o e atingindo aspectos inconscientes quando as definições não são possíveis ou não se bastam apenas pelo método de percepção e interpretação conscientes.

Desse modo, a contemplação estética é, como afirma Sandra Contreras (2011, p.214), um encontro com o outro e seus códigos desconhecidos, o que aproxima a teoria literária do construtivismo vygotskiano por ambas valorizarem experiência, conhecimento e liberação de afetos por meio da linguagem. A ficção designa certo arranjo dos eventos e estabelece uma relação entre mundo referencial e mundos alternativos, o que não se resume a uma simples relação real-imaginário, mas sim às possibilidades de experiência sensorial disponíveis para usufruto dos indivíduos em contato com a literatura (RANCIÈRE, 2010, p.79), pois, como acreditou Vygotsky (*apud* CLOT, 2014, p. 127), a consciência é apenas um momento de nossa atividade prática de seleção de conteúdos.

Ao complementar as ideias da Psicologia Histórico-Cultural e da Teoria Literária com a Psicanálise e a Psicologia Analítica, conclui-se que cabe ao arcabouço inconsciente armazenar e movimentar a maioria das atividades perceptivas do ser humano, sejam elas manifestadas pela fala, pela literatura, pelos sonhos ou outros modos de expressão.

Os percursos simbólicos em Vermelho amargo

A novela **Vermelho amargo** (2011) inicia-se como uma confissão sincera do narrador sobre as invenções criadas por ele nas próximas páginas: “sou tentado a mentir-me”. Essa intenção da mentira se revela de forma consciente como um amortecimento para a dor: “Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras.” / “inventei-me mais inverdades para vencer o dia” / “Dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro. Penaliza a memória e se estende pela altura da pele” (QUEIRÓS, 2011, p. 5)

A figuração empreendida pela descrição dos sentimentos do protagonista atinge a verossimilhança pela tonalidade emotiva da linguagem, mantendo presente a dor pela morte materna: “não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe” (ibidem)

Essa técnica utilizada por Bartolomeu Campos de Queirós foi abordada no estudo proposto por Roman Jakobson (2001, p. 123) sobre a função emotiva, uma “expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando”, suscitando a “impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada”.

O texto de **Vermelho amargo** (2011) é carregado de marcas emotivas na linguagem, expressas: 1. no uso da 1ª pessoa do discurso, com ênfase nos sentimentos e sensações particulares; 2. no uso de gradações e vírgulas, que reiteram a subjetividade e a fluidez dos pensamentos; 3. nos adjetivos e na escolha de vocabulário, que remetem ao campo das sensações (“fartar”, “sanguíneo”, “desamado”), expressando a angústia do narrador-personagem acerca da madrasta, considerada elemento ameaçador:

Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós. Seis.

[...]

Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor. O medo de permanecer desamado fazia de mim o mais inquieto dos enredos. (QUEIRÓS, 2011, p. 5-6).

Diante da dor e da inadequação à nova realidade após a morte materna, o narrador-personagem empreende uma jornada de autoconhecimento, cuja marca inicial no texto se dá pela alusão ao espelho e ao fato de ver-se refletido no objeto como alguém que não mais se reconhece: “deparava com outro e me estranhava. O espelho é a verdade que, ainda hoje, mais me entorpece” (QUEIRÓS, 2011, p. 6).

Agora — mas desde sempre — não moro bem dentro do meu corpo, daí, acreditar em alma de outro mundo. Não sou o do espelho. Certa estranheza me incomoda. O desconforto solicita-me liquidar o imóvel. Sempre sou um outro morando em mim. Vivo em uma casa geminada. Intruso, pareço inquilino em vias de despejo (QUEIRÓS, 2011, p. 9).

O sentimento de não-pertencimento é fortalecido pelo tomate, elemento para o qual o protagonista transfere sua própria personalidade em vários momentos, como no sonho que ele descreve:

Sonhei-me um tomate, maduro e pequeno, preso num cacho, com outros cinco, todos verdes. Sonhava um escândalo: ser um tomate. Sabia estar em

sonho, mas não me acordava. Se tentava fugir, os irmãos verdes impediam. Não pediam, mas adivinhavam minha angústia. E eu, tomate, não possuía olhos para chorar ou boca para falar. Meu horror era de ser colhido e degolado. Fazia um esforço imenso para enverdecer. (QUEIRÓS, 2011, p. 15)

A descrição do sonho pelo protagonista pode ser interpretada pelo viés da Psicologia Analítica e da Psicanálise. É possível identificar percursos simbólicos que representam conteúdos psíquicos, tais como o medo e a angústia, assim como a inadequação e o aprisionamento emocional em que se encontra o personagem. O trecho escolhido para exemplificar esses sentimentos explora a imagem do tomate, por meio de uma associação do indivíduo com o fruto em questão, assim como a analogia que ele faz entre os irmãos e os outros tomates, sendo a madrasta um elemento externo, superior, ameaçador porque detentor de um poder sobre os outros da casa (análogo ao pé de tomate no sonho). O fato de o protagonista não ter olhos nem boca no sonho representa a sua inaptidão para expressar-se em sua individualidade, assim como sua total anulação diante da madrasta.

Para Jung (1980), os sonhos são construídos por símbolos, os quais devem ser interpretados de acordo com cada indivíduo e não de forma preconcebida. Além disso, representam conteúdos psíquicos mais profundos de uma pessoa e, se o terapeuta souber interpretá-los com o mínimo de preconceitos poderá auxiliar o paciente na identificação dos complexos e conteúdos inconscientes que precisam ser curados. (VON FRANZ, 1988, p. 27). Dessa forma, ao descrever o sonho do protagonista, Bartolomeu Campos de Queirós expande as possibilidades de interpretação e enriquece a narrativa com elementos psicológicos semelhantes à vida real.

O personagem-narrador é afetado pelas percepções e demonstra-se consciente de seu papel em atribuir sentido às coisas: “Dar sentido é tomar posse dos predicados. Trabalho incessante, este de nomear as coisas.” (QUEIRÓS, 2011, p. 21). Esse mecanismo psicológico de apreensão da realidade pelos sentidos se mantém ao longo da obra e reitera o aspecto emotivo da narrativa, possibilitando um diálogo com a filosofia kantiana (KANT, 1980), segundo a qual o ser humano só é capaz de apreender aquilo que afeta a sua sensibilidade.

Jung debruçou-se sobre o idealismo kantiano de que a realidade não necessariamente é a mesma para todas as pessoas, pois depende da forma como cada indivíduo apreende os fatos, como interpreta e representa os acontecimentos, de acordo com sua constituição a priori, ou seja, com as disposições psicológicas e as condições apriorísticas do pensamento (JUNG,

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

2014). No trecho abaixo, nota-se a força dessa representação psíquica inundando as descrições do protagonista:

Sempre suspeitei o nascer como entrar num trem andando. Só que, o mundo, eu não sabia de onde vinha nem para onde ia. E, no meu vagão, não escolhi os companheiros para a viagem. Eram todos estranhos, severos, amargos, impostos. Também entrei sem comprar o bilhete de viagem. Minha bagagem, pequena, cabia debaixo do banco — da segunda classe — sem incomodar (QUEIRÓS, 2011, p. 14)

Como parte dessas reflexões travadas por meio do uso da função emotiva da linguagem, o personagem demonstra um viés psicológico profundo, dando ao leitor as sensações, sentimentos e reflexões de seu interior, de modo a expor uma trajetória de autoconhecimento que assume o ápice ao fim da narrativa, momento no qual o narrador se aparta da casa paterna em busca de reduzir o incômodo emocional pela perda da mãe e a ameaça constante que a figura da madrasta lhe causa: “É sensato sustentar a sede e alcançar a mina. Eu ansiava pelas primeiras águas, atravessando imenso deserto.” (QUEIRÓS, 2011, p. 19).

A carne e outros alimentos manipulados pela madrasta são dotados de uma significação vermelha, ligada à morte empreendida pelas mãos da mulher: “uma água ensanguentada se empossava no fundo da travessa de louça”, “imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca” a fatiar o tomate, cuja inversão de sílabas “temato” é mencionada pelo narrador para confirmar o medo e a dor do narrador-personagem:

Suas unhas longas, sintecadas de um vermelho intenso, suspendiam o fruto no ar. Com a mão tensa segurava o cabo da faca, pronta para retalhar a miséria. Minha garganta, sem saliva, seca, áspera, acompanhava a execução. A iminência de partir somava-se ao medo de ficar. Doía. Doía muito. E doía no corpo inteiro. (QUEIRÓS, 2011, p. 18)

A dor se mantém do início ao fim da obra, por isso a saída de casa parece ser o último recurso ao protagonista, cuja trajetória de reflexão e luto tenham sido mal-sucedidas: “Contrabandeava poucos pertences: uma grande dor que doía o corpo inteiro e a vontade de encontrar um remédio capaz de remediar o incômodo. Até hoje o mundo ainda não atracou. Vou sem escolher o destino.” (QUEIRÓS, 2011, p. 14)

Ao fim da narrativa, o personagem reproduz algo semelhante ao processo de individuação, que, de acordo com Jung (2013), é a grande conquista que esperamos na terapia, um caminho para “chegar a si mesmo”, diferenciando-se dos modelos e paradigmas coletivos, por meio da valorização de traços psíquicos individuais. Conforme afirma Jacobi (2013, p. 81),

“o processo de individuação é um decurso dentro da psique, potencialmente dado a todo e qualquer ser humano, espontâneo, natural e autônomo [...] enquanto “processo de maturação ou de desenvolvimento”. Esse processo de amadurecimento, de autoconhecimento e de busca por situações menos ameaçadoras é parte constituinte do personagem-narrador de **Vermelho amargo**, assim como a preocupação em superar a morte materna, por meio de mecanismos internos, conforme se percebe na passagem a seguir:

Desanuviou em mim a ideia de que as coisas existiam alheias a meu desejo. Viver exigia legendar o mundo. Cabia-me o trabalho exaustivo de atribuir sentidos a tudo [...] Chamar pelo nome o visível e o invisível é respirar consciência. (QUEIRÓS, 2011, p. 21)

Desse modo, o estudo da Psicologia Analítica foi importante para analisar a narrativa de Bartolomeu Campos de Queirós, pois atuou como suporte metodológico à teoria literária, promovendo o conhecimento necessário para alargar a compreensão do texto narrativo como expressão da realidade, do ser humano em suas reflexões íntimas e, principalmente, do percurso simbólico de representação e ficcionalização, comum tanto em literatura como na psique humana, de acordo com a visão freudiana (*apud* TARDIVO, p. 123), ao considerar a obra de arte como portadora da mesma legalidade dos sintomas psíquicos.

Além dos elementos mencionados neste artigo, há outros componentes em **Vermelho amargo** (2011) que se organizam em percursos simbólicos semelhantes à psique e que serão estudados em pesquisas posteriores.

Considerações finais

Este artigo realizou a análise das descrições subjetivas empreendidas pelo narrador-personagem na novela **Vermelho Amargo** (2011), de Bartolomeu Campos de Queirós, escritor mineiro contemporâneo. O objetivo principal deste estudo foi identificar e compreender os recursos linguísticos expressivos do interior do narrador-personagem, cujo conflito é desencadeado pelas recordações sobre a mãe falecida e pelas emoções do sujeito afetado por acontecimentos externos, principalmente as atividades realizadas pela madrasta. Conclui-se que o texto literário analisado é construído com o uso de elementos simbólicos, sendo espaço de funcionamento análogo ao da psique, constituinte do processo de individuação do narrador.

Pela riqueza da obra analisada, percebe-se um campo amplo para o aprofundamento do estudo sobre o simbólico ligado ao caminho de individuação e transformação do personagem. Abre-se essa perspectiva para estudos complementares a esse, estabelecendo a necessidade de abordar outros aspectos, a fim de articular melhor as possibilidades de análise verificadas durante este estudo.

Referências Bibliográficas

- CLOT, Yves. Vygotski: a consciência como relação. Tradução de Maria Amália B. Ramos. In: **Psicologia & Sociedade**, Recife, n. 26, p. 124-139, 2014.
- CONTRERAS, Sandra. Literatura y realidad: tres episodios en la narrativa argentina contemporánea. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e realidade: uma abordagem**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2011. p. 211-226
- JACOBI, Jolande. **A psicologia de C. G. Jung: uma introdução às obras completas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo, símbolo na psicologia de C. G. Jung**. São Paulo: Cultrix, 1991.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2016.
- JUNG, C. **A energia psíquica**. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2014.
- JUNG, Carl Gustav. Ab-reação, análise dos sonhos e transferência. In: _____. **Obras completas**. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos da psicologia analítica**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- KANT, I. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores).
- KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud: o gato preto. In: BARTUCCI, Giovanna. (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 91-127
- MURDOCK, Maureen. **A jornada da heroína**. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 100-110.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Vermelho amargo**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. In: **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n.86, p. 75-90, mar. 2010.

SOUZA, V. L. *et. al.* Psicologia da arte: fundamentos e práticas para uma ação transformadora. In: **Estudos de Psicologia**, v. 35, n. 4, Campinas, p. 375-388, 2018.

TARDIVO, Renato. Psicanálise e arte: uma perspectiva relacional. In: BRANCALEONI, Ana Paula Leivar (Org.). **Psicanálise e processos formativos**: temas e experiências. Porto Alegre: Fi, 2021, p. 120-134.

VON FRANZ, Marie-Louise. **O caminho dos sonhos**. São Paulo: Cultrix, 1988.

Traduzir silêncios: a herança de matriarcas na poesia brasileira contemporânea

Translating silences: the inheritance of matriarchs in contemporary Brazilian poetry

*Taís Bravo Cerqueira*⁴⁹

Resumo

Nos últimos anos, a poesia brasileira contemporânea escrita por pessoas dissidentes – mulheres, pessoas negras, indígenas e LGBTQs – vem lançando um olhar para o passado. Essa poesia elabora e registra memórias íntimas e familiares. Dentro desse conjunto de lembranças, mães e avós aparecem como figuras constitutivas. As memórias dessas matriarcas são marcadas por lapsos, por lacunas e silêncios, mas também pelo convite à imaginação. Mais ainda, essas histórias e silêncios íntimos parecem contar algo sobre a própria organização e História do Brasil. Dessa forma, neste artigo investigo como as avós e mães são acionadas em três poemas de autores afrodescendentes brasileiros: “Identidade”, de Natasha Felix; “Em busca do jardim de minhas mães”, de Heleine Fernandes e “Dona Rosa”, de Floresta. Para essa análise, conto com o acompanhamento teórico de autoras como Dionne Brand, Christina Sharpe e Alice Walker.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Memória; Crítica literária.

Abstract

In recent years, contemporary Brazilian poetry written by dissident people – women, black, indigenous and LGBTQ people – has been looking at the past. This poetry elaborates and records intimate, and family memories. Within this set of memories, mothers and grandmothers appear as constitutive figures. The memories of these matriarchs are marked by lapses, gaps, and silences, but also by an invitation to imagination. Furthermore, these stories and intimate silences seem to tell something about the organization and History of Brazil itself. Therefore, in this article I investigate how grandmothers and mothers are presented in three poems by Brazilian authors: “Identidade”, by Natasha Felix; “In search of my mothers’ garden”, by Heleine Fernandes and “Dona Rosa”, by Floresta. For this analysis, I count on theoretical support from authors such as Dionne Brand, Christina Sharpe, and Alice Walker.

Keywords: Brazilian Poetry; Memory; Literary criticism.

Introdução

⁴⁹ Doutoranda no PPG Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Puc-Rio, Rio de Janeiro, Brasil. Mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ. E-mail: taisbravo@gmail.com

Este artigo nasce a partir da constatação de um certo impulso à memória presente na poesia brasileira contemporânea. Nota-se, entre os livros de poesia de autoria brasileira publicados a partir de 2018, um certo olhar para passado como tema central. Acredito que tal impulso por uma elaboração do passado e, conseqüentemente pela produção de memórias, se dá em função de uma ausência de perspectivas de futuro diante de uma paisagem política conturbada. Após uma série de eventos violentos, como a execução da vereadora Marielle Franco, o incêndio no Museu Nacional e a vitória da extrema-direita nas eleições presenciais, se instaura uma crise que provoca, ao mesmo tempo, a incapacidade de imaginar um futuro diferente e a necessidade de fabricar algum sentido, alguma saída, para agir de forma ética, política e artística. “Como escrever poesia depois de 2018?”, essa pode ser uma pergunta para analisar as escolhas temáticas e formais que aparecem na poesia contemporânea brasileira nos últimos cinco anos.

Minha hipótese é a de que, diante de um futuro ameaçado e de um presente dilacerador, poetas brasileiros contemporâneos – sobretudo aqueles que se posicionam em dissidência de uma normatividade, como mulheres, pessoas negras, LGBTQIA+ e indígenas – lançam um olhar para o passado em busca de revisar as histórias do Brasil. Essa revisão se constitui como uma *fabulação crítica* (HARTMAN, 2020), isto é, um exercício crítico e imaginativo que traz à tona temas que até eram silenciados ou excluídos da história e da literatura brasileira. Dentro desse panorama, as memórias íntimas e as heranças familiares se constituem como um tema público e político. Assim, há em tal produção poética uma forte presença das mães e avós enquanto matriarcas que guardam e gerem sabres, histórias, mas também silêncios. Neste artigo, procuro analisar como as avós e mães aparecem em três poemas de autores afrodescendentes brasileiros: “Identidade”, de Natasha Felix; “Em busca do jardim de minhas mães”, de Heleine Fernandes e “Dona Rosa”, de Floresta.

Reconhecer a lacuna: “Identidade” de Natasha Felix

“Identidade” é um poema de Natasha Felix publicado na página da iniciativa literária Mulheres que Escrevem na plataforma digital Medium. A primeira aparição desse poema se deu, no entanto, em duas apresentações presenciais realizadas no Rio de Janeiro em 2018, quando a autora estava lançando seu primeiro livro *Use o alicate agora*. A versão original do

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

poema que foi declamada por Felix nos eventos Cep 20 mil e Poetas de dois mundos era formada por uma série de dez textos curtos, porém a versão publicada é constituída por cinco desses textos que, apesar de numerados, são apresentados em uma ordem que não respeita a sequência numérica, saltando a partir do número “2” para o “5”, seguindo para o “8” e chegando ao seu fim com o trecho numerado como “7”. Assim, a própria autora instaura no texto escrito uma lacuna ao pular alguns dos trechos que foram apresentados oralmente. Essa escolha formal por inserir, propositalmente, saltos dialoga com a presença no poema de uma memória composta por buracos, por lapsos de lembranças, como indica o trecho numerado como “5”:

perguntei ao meu pai
qual ano a vó nasceu
ele perguntou pro tio chico
qual ano a mãe nasceu
de onde eu vim isso
é comum você deve imaginar
(Natasha Felix, 2018)

No trecho acima, encontramos em uma sequência de seis versos uma pergunta que se repete duas vezes, com apenas uma mudança: no lugar em que se escreve, pela primeira vez, a palavra “vó” encontra-se, na segunda pergunta, a palavra “mãe”. Há aqui a constatação da falta de um saber que é repetida e compartilhada entre uma filha e seu pai, já que ambos não sabem em qual ano a matriarca de suas famílias nasceu. Assim, a voz poética de “Identidade” é uma neta que não sabe uma informação sobre a avó e diante desse não saber interroga seu pai que, por sua vez, precisa também recorrer a ajuda de seu irmão para talvez encontrar uma resposta para essa pergunta. Contudo, essa informação permanece não dita, pelo contrário, em vez de nos fornecer a data que se busca, a voz poética nos diz outra coisa, ela delimita a partir dessa lacuna um lugar a qual pertence “de onde eu vim isso/ é comum você deve imaginar”. Também não é dito de forma explícita o que o pronome demonstrativo “isso” significa. O que é comum? De onde essa pessoa vem? Esse lugar é um país? Uma cidade? Uma classe social?

Ainda desviando de uma informação clara, o que essa voz poética nos induz é ao verbo “imaginar”. Se olharmos para os termos que são sinônimos do verbo “imaginar” nos deparamos com diferentes interpretações sobre esse último verbo. A expressão “você deve imaginar” nos remete a algo que se sabe, que se supõe, porém, também é possível entender essa frase como um imperativo. Chegar ao fim do poema sem uma resposta conclusiva, mas com esse indício

de saída: *you must imagine*, como quem diz, é preciso especular, descobrir, inventar. Ao manter a opacidade, a voz poética também deixa a lacuna em aberto. O poema não tem, então, a função de encontrar uma resposta e sim de compartilhar esse lapso de memória, isso que se dá conta de que não se sabe. Em *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*, Dionne Brand narra um episódio em que a falta de uma informação produz uma ruptura incontornável entre ela e seu avô. A primeira frase do livro é “Meu avô disse que sabia de qual povo nós viemos”, é essa anunciação de um saber que desvela a crise, já que a neta começa a indagar esse avô pedindo que ele se lembrasse desta informação:

Eu o aborreci por dias. Ele me mandou parar de importuná-lo e disse que se lembraria. Em qualquer cômodo que meu avô estivesse descansando, lá estava eu. [...] Meu avô me enxota, dizendo que eu procurasse um livro para ler ou alguma coisa para fazer. Às vezes parecia que Papa estava à beira da lembrança. Eu **me imaginava puxando a palavra da língua dele**, se ao mesmo eu soubesse a primeira sílaba. (BRAND, 2022, p.17) [grifo da autora]

O verbo “imaginar” também é usado por Brand diante da ausência de uma resposta. Enquanto o avô pede para que sua neta se distraia e faça outra coisa, ela, por sua vez, não consegue se esquecer daquilo que não sabe e que supostamente seu avô já soube, porém não é capaz de se lembrar. Esse desencontro entre duas gerações pouco a pouco, conforme narra Dionne Brand, provoca uma frustração. A neta eventualmente cessa suas perguntas e se resigna em uma decepção que toma a forma de uma “pequena lacuna”: “Carreguei essa lacuna comigo. Com o tempo, a lacuna mudava em forma e luminosidade conforme a pergunta que evocava mudava em aparência e ângulo.” (BRAND, 2022, p. 8). No poema de Felix, a dobra entre a filha que pergunta ao pai sobre sua avó e o pai que precisa perguntar ao irmão sobre sua mãe é uma forma de compartilhar uma lacuna. Essa lacuna que atravessa gerações, passando de pai para filha, ultrapassa os limites familiares, ela contorna uma posição na história, como indica a expressão “de onde eu vim”. Em *Um mapa para a porta do não retorno*, Brand descreve como a falta de uma resposta por parte do seu avô a conduzia para a compreensão dessa lacuna como uma ruptura que demarca um certo lugar na história:

Aquele momento que meu avô e eu compartilhamos há décadas revelou uma brecha no mundo. Uma resposta firme teria emendado essa falha geológica rapidamente. Eu seguiria adiante feliz com um simples nome. Eu teria brincado com esse nome por uns dias e então o guardaria. Esqueceria. Mas a ruptura que essa troca com o meu avô revelou era maior que a necessidade de

laços familiares. Era uma ruptura na história, uma ruptura na qualidade de ser. E também era uma ruptura física, geográfica. (BRAND, 2022, p. 18)

Para Dionne Brand, essa fissura é um lugar representado como a *Porta do Não Retorno*, isto é, a posição histórica que lançou milhares de pessoas negras na Diáspora do Novo Mundo, um lugar que define como “o fim de começos traçáveis”, “um local de pertencimento e de não pertencimento” (2022, p. 19-20). É possível, então, dizer que o “onde” do verso “de onde eu vim isso” se localiza enquanto a Diáspora? Enquanto esse lugar na história de pertencimento e não pertencimento que imprime até hoje, até o presente, marcas, rupturas e silêncios na História do Brasil?

Traduzir silêncios: Em busca do jardim de minhas mães, de Heleine Fernandes

Ao longo de “em busca dos jardins de minhas mães”, poema de Heleine Fernandes publicado em *Nascente* (Garupa & K-za1, 2021) encontramos os termos “histórias”, “narrativas” e “mãe” repetidos ao longo dos versos. Tais repetições expõem uma relação emaranhada entre as narrativas que a voz poética busca contar e a história da vida de sua matriarca. Porém, há outra palavra fundamental para a leitura desse poema: “silêncio”. Antes mesmo dessa palavra vir a ser escrita, o silenciamento como um tema já pode ser pressentido a partir do uso de uma negação nos últimos versos da primeira estrofe do poema:

leio em alice walker
a narrativa dessas histórias que saíam
dos lábios da minha mãe tão naturalmente quanto sua respiração
e penso nas narrativas que escapam
dos lábios
como hálito vital
fumaça de tabaco cheiroso
sopro que vem do meio do corpo.
minha mãe demorou muito tempo
para aprender
a deixá-las sair assim
como quem transpira
em um dia de domingo
ou como quem respira fundo
e dá uma gargalhada desarmada.
quando eu era criança ela comprava LPs coloridos
com narrativas de histórias infantis
e também coleções de livros
de contos de fadas

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

mas ela mesma
não contava suas histórias.
(Fernandes, 2021, p.15)

A leitura norteia um movimento cíclico entre o início e o fim dessa primeira estrofe. O poema se inicia com uma mulher adulta que se vê em busca das histórias de sua mãe, enquanto lê o ensaio de uma célebre autora negra estadunidense, contudo, essa investigação a conduz até uma lacuna: A mesma mãe que oferece a sua filha uma fatura de histórias por meio de *Lps coloridos* e *coleções de livros* se recusa a compartilhar as suas próprias histórias. Apresenta-se assim uma contradição em que lacuna e imaginação mais uma vez se entrelaçam. Se houve, ainda na infância, a chance de se tornar uma leitora e adentrar em um campo imaginário através das narrativas que lhe foram entregues por meio de sua mãe, o que consequentemente – tem o efeito futuro da narradora do poema, já adulta, tornar-se alguém que escreve e conta histórias – , há junto a essa oferta a permanência de algo que segue desconhecido, não dito. Essa lacuna ou esse silêncio torna-se a própria matéria do poema:

acho que minha mãe
se protegia de suas histórias
enquanto mantinha chiando a TV ligada
enquanto exigia que tudo estivesse muito limpo
enquanto reclamava do meu desejo de viver
ou da melancolia de meu pai

enquanto isso
suas histórias continuavam
borbulhando em seu útero
e sem palavra
em silêncio.

elas vibram ainda hoje
na pele dos filhos
os que nasceram e os que não nasceram.
saberei eu
traduzir esses silêncios
herdados
em canto cheiroso
em hálito de sereia?
(Fernandes, 2021, p. 16)

Diante do que não é dito, a voz poética se ocupa de transmitir não as histórias, mas a própria experiência de manutenção do silêncio. Como Felix em “Identidade” o que é

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

compartilhado na escrita poética não se constitui pelo campo da informação ou da explicação, e, sim, por um campo da imaginação. Em ambos os poemas não se trata de apenas escutar e repassar histórias, mas de elaborar e transmitir experiências, mesmo aquelas que são lacunares, marcadas pelo silêncio. Assim, Heleine Fernandes não explica o que sua mãe guarda em silêncio, mas fabrica uma linguagem para enunciar a sua própria experiência de alguém que escuta esse silêncio. A partir da escrita do poema torna-se possível conviver com essa lacuna. Em seu pensamento teórico, a poeta e pensadora estadunidense Audre Lorde define a escrita da poesia enquanto um processo de atravessar o silêncio, fabricando uma linguagem para compartilhar experiências que existiam até então sem nome (LORDE, 2019). Esse processo, no entanto, depende de um gesto de imaginação. Para encontrar uma forma de enunciar o que existe fora da linguagem é preciso reconhecer uma falta, como apresenta em “A transformação do silêncio em linguagem e ação”: “Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer?” (LORDE, 2019, p.53).

Traduzir silêncios herdados é, então um gesto que demanda a identificação de uma lacuna, seja essa por um lapso de memória, por uma informação perdida, ou pela recusa de acessar e compartilhar certas histórias. É preciso, primeiro, notar que há algo sendo transmitido, ainda que em silêncio, para então imaginar quais são os termos que podem ser inventados para romper com esse silenciamento transmitido entre diferentes gerações. Alice Walker no ensaio que inspira o título do poema de Fernandes – “Em busca dos jardins de nossas mães” –, em busca de saídas para sua condição enquanto escritora negra estadunidense investiga a realidade de suas antepassadas no contexto de seu país, perguntando, assim: “O que significa para uma mulher negra ser uma artista no tempo de nossas avós? Na época de nossas bisavós?” (WALKER, 2021, p. 211). Essa é uma pergunta que abre caminhos para o reconhecimento das lacunas, para a compreensão de um passado cuja realidade era de opressão e exploração:

Como se manteve viva a criatividade da mulher negra, ano após ano e século após século, levando-se em conta que, na maior parte do tempo, desde a chegada das pessoas negras aos Estados Unidos, era considerado crime uma pessoa negra ler ou escrever? E a liberdade para pintar, esculpir, expandir a mente com atividades artísticas não existia. (WALKER, 2021, p. 211)

É importante notar o modo como Walker formula essa questão, pois na mesma medida em que sinaliza a opressão e o silenciamento, ela demarca a existência da criatividade na vida

das mulheres negras que as antecederam, apontando a sobrevivência de uma agência subjetiva mesmo quando submetidas a condições de vida desumanizantes. Em vez de afirmar que não havia mulheres negras artistas no tempo de sua avó por causa da brutalidade produzida pela escravidão e o racismo, ou seja, em vez de tomar a opressão como uma evidência da impossibilidade, da não existência, da força criativa dessas mulheres, Walter sugere que elas de fato existiram e se pergunta quais estratégias desenvolveram para continuar cultivando seu poder de criação. Dessa forma, delimita uma distinção entre o silenciamento e a ausência ou a inexistência, apontando para a opressão como um fator que inibiu, silenciou e destruiu a produção criativa de mulheres negras ao longo da história, sem, contudo, negar a existência dessas artistas que sobreviveram apenas no anonimato. O mesmo pode ser dito sobre a forma como Heleine Fernandes endereça o silêncio de sua mãe. O fato dessa matriarca se negar a compartilhar suas histórias, não significa que essas não existam, pelo contrário, já que mesmo sem palavra e em silêncio essas histórias borbulham e continuam sendo transmitidas por uma via corpórea. Nesse sentido, cabe nos perguntar qual é o efeito de traduzir esses silêncios inserindo-os na linguagem, no campo das palavras? Que transformações esses filhos e netes que escrevem produzem?

Incorporar saberes: Dona Rosa, de Floresta

No poema numerado como “8” na série identidade, Natasha Felix diz: “toda vez que eu olho no espelho eu vejo a mãe do meu pai que não conheço”. Se enxergar em um rosto que desconhece é, mais do que um gesto de reconhecimento de si mesma em uma lacuna, uma incorporação desse passado. Em “Dona rosa”, poema publicado em *Rio pequeno* (Círculo de poemas, 2022), Floresta executa esse mesmo gesto de incorporação no qual o passado é assimilado em uma continuidade:

eu sou a minha vó
mesmo aqui escrevendo
que ela em grande parte da vida
não sabia ler nem escrever como os outros
embora fosse dada a outras leituras
[...]

eu sou dona rosa
que sabia de cor todas as folhas do quintal

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

e da rua também
de onde arrancava suas mudas
no caminho de volta da escola
quando ia me buscar às vezes
fazia remédios com elas
me bendizia
me curava
(Floresta, 2022, p.15)

A incorporação não significa, porém, uma assimilação. O uso da palavra “mesmo” enquanto uma conjunção concessiva no início do segundo verso introduz um fato que contradiz a oração anterior, ou seja, apresenta o ato da escrita como uma ação que se contrapõe a afirmação “eu sou a minha vó”. O motivo pelo qual se usa essa conjunção concessiva é explicitado no quarto verso, “não sabia ler nem escrever como os outros”, isto é, a contradição indicada no segundo verso é a possibilidade de incorporar essa avó enquanto realiza um ato que ela mesma, em grande parte da vida, não pôde realizar. O quinto verso também iniciado com uma conjunção concessiva, “embora”, fecha a estrofe com mais uma contradição, ou talvez seja melhor dizer, uma ambivalência: ainda que não soubesse ler e escrever, essa avó era dada a outras leituras, ou seja, exercia outras formas de letramento, dispunha de um repertório próprio de saberes. Essa estrutura marcada por afirmações que, logo em sequência, se contradizem forma uma espécie de encruzilhada em que a contraposição não é uma negação, mas, sim, uma coexistência entre as diferenças. A partir dessa forma, incorporar não é ser apenas igual a sua avó, mas ser também como ela, sem se separar daquilo que os distingue.

Trata-se de uma operação delicada. Ser neto de uma avó que por muito tempo não soube escrever e tornar-se um escritor, um poeta, alguém que não só sabe escrever, como tem a escrita enquanto ofício e ocupa, a partir dessa prática, espaços de poder. O que significa ser sua avó enquanto escreve um livro que, além de ser publicado por uma editora reconhecida e chegar em livrarias e universidades, se torna semifinalista do prêmio Jabuti? Como essa incorporação e proximidade com suas origens é praticada enquanto se avança por caminhos que até então eram interditados para pessoas como as da sua família? Em *No vestígio*, Christina Sharpe descreve como diferentes momentos cruciais de sua carreira acadêmica foram atravessados pela morte e o luto de familiares. Em um determinado ponto do texto, ela compartilha como é árduo acessar espaços de poder enquanto ainda é preciso conviver com um passado que se faz presente a partir da continuidade de uma precariedade desumanizante: “É um grande salto passar da classe trabalhadora às universidades da Ivy League e, daí, ao cargo de professora titular. E, como parte

desse salto e à parte de suas especificidades, há o sentido e a consciência da precariedade [...]” (SHARPE, 2023, p.17). Sharpe considera que o reconhecimento da precariedade é parte integrante do exercício desse salto, porque essas condições integram a própria forma como ela pesquisa e escreve, “Elas [as precariedades] texturizam minhas práticas de leitura, meus modos de ser no/do mundo, minhas relações com outras pessoas e as formas como me relaciono com/a estas” (SHARPE, 2023, p.17).

Ser sua avó mesmo aqui escrevendo pode ser, então, uma espécie de salto que se exerce em uma continuidade, trazendo junto consigo não só as privações e condições precárias que foram impostas as suas matriarcas, mas também as estratégias e saberes criados por estas para sobreviver a essa realidade. Assim, esse neto realiza um salto geracional, mas busca, através da escrita, não se separar de sua origem, mantendo por perto o repertório que aprendeu no quintal de sua avó. Alice Walker, no ensaio “Em busca dos jardins de nossas mães”, demarca o jardim como o lugar em que sua mãe exerce uma prática criativa, buscando cuidar e valorizar a beleza e compartilhando, assim, uma centelha criativa que é transmitida a partir de “um legado de respeito pelas possibilidades e o desejo de agarrá-las” (WALKER, 2021, p. 218). Manter-se próximo do quintal de sua avó, incorporá-la mesmo sabendo-se diferente dela, é um modo, portanto, de exercer uma continuidade na qual as lacunas podem ser reconhecidas e os silêncios podem ser traduzidos em palavras, assim como a centelha criativa dessas matriarcas podem ser então transmitidas por outras vias, por outros usos poéticos da linguagem.

Considerações finais

Em “Vênus em dois atos”, Saidiya Hartman afirma que “A perda de histórias aguça a fome por elas” (HARTMAN, 2020, p. 25). Neste artigo, busquei analisar três poemas de poetas afrodescendentes brasileiros investigando como a presença de matriarcas, mães e avós, como personagens e temas de escrita sinalizam uma fome por histórias, um impulso à produção de memórias, ainda que sejam arquivos formados pelo reconhecimento das lacunas, das perdas, dos saltos. Neste mesmo ensaio, Hartman vai definir a fabulação crítica como um método que “pode ser descrito como um esforço contra os limites do arquivo para escrever uma História cultural do cativo e, ao mesmo tempo, uma encenação da impossibilidade de representar as vidas dos cativos e cativas precisamente por meio do processo de narração” (HARTMAN, 2020, p. 28). Há talvez hoje na poesia brasileira contemporânea um modo de fabular

criticamente a partir de um olhar para o passado íntimo e público do Brasil, revisitando essas memórias em suas continuidades na paisagem política do nosso presente.

“Não ter um nome ao qual recorrer é não ter passado; não ter passado apontava para uma fissura entre o passado e o presente”. (BRAND, 2022, p.19). Fabular criticamente as histórias familiares reconhecendo nos lapsos desse arquivo as marcas da história de seu próprio país pode ser uma tentativa de endereçar essa fissura por meio da qual o passado de uma colonização escravocrata ainda se faz presente em práticas de racismo cotidiano e estrutural (Kilomba, 2019, p. 224). Ao mesmo tempo em que o ato de imaginar, se mostra como uma saída para traduzir silêncios por meio da linguagem poética, incorporando os saberes e as memórias de suas matriarcas em um projeto de outra continuidade, uma em que seja possível nomear e contar o passado do Brasil a partir de um outro referencial epistêmico e imaginativo.

Referências Bibliográficas

BRAND, Dionne. **Um mapa para a porta do não retorno**: notas sobre pertencimento. Rio de Janeiro: A bolha, 2022.

FERNANDES, Heleine. **Nascente**. Rio de Janeiro: Garupa e K-za1, 2021.

FELIX, Natasha. “Identidade”. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/identidade-uma-s%C3%A9rie-de-natasha-felix-b49202b8610d/> Último acesso 03 de dezembro de 2023.

FLORESTA. **Rio pequeno**. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

HARTAMAN, Saidiya. “Vênus em dois atos” in Dossiê Crise, Feminismos e Comunicação, **Revista Eco Pós**, V. 23, n.3, 2020.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. São Paulo: Autêntica, 2019.

SHARPE, Christina. **No vestígio**. São Paulo: Ubu, 2023.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

As personagens mulheres da obra *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum: transições no espaço urbano

The female characters in *Órfãos Do Eldorado*, by Milton Hatoum: transitions in urban space

Vitória Avelino Martins dos Santos⁵⁰

Resumo

O objetivo central deste projeto é analisar as transições no espaço urbano das personagens femininas na obra *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, um escritor manauara, mas de origem libanesa que é caracterizado por suas narrativas com dramas familiares e desfechos que são tidos, por vezes, nada convencionais, mas que revelam aspectos característicos e intrínsecos do ser humano e na sua fluidez com a vida. Dessa forma, e através da revisão bibliográfica, as personagens mulheres da obra serão analisadas a partir de suas movimentações dentro do espaço urbano que ora se passa por Manaus, ora por Nhamundá a fim de traçar parâmetros do porquê aos homens da obra coube movimentações por cidades, mas com uma riqueza de detalhes e às mulheres coube apenas o servir, ou seja, a elas, ainda que tenham o direito de ir e vir, não o fazem porque estão ocupadas cuidando para que os mesmos homens possam viver, surgindo, portanto, um questionamento a quem, de fato, pertence os espaços urbanos.

Palavras-chaves: Espaço urbano. *Órfãos do Eldorado*. Literatura brasileira contemporânea. Milton Hatoum. Deslocamentos.

Abstract

The central aim of this project is to analyse the transitions in the urban space of the female characters in the novel *Órfãos do Eldorado*, by Milton Hatoum, a writer from Manaus but of Lebanese origin who is characterized by his narratives with family dramas and outcomes that are sometimes considered unconventional, but which reveal characteristic and intrinsic aspects of the human being and their fluidity with life. In this way, and through a bibliographical review, the female characters in the novel will be analyzed based on their movements within the urban space, which sometimes takes place in Manaus and sometimes in Nhamundá, in order to establish parameters for why the men in the novel have to move around the cities, In other words, even though they have the right to come and go, they don't do so because they are busy taking care of the same men so that they can live, which raises the question of who actually owns the urban spaces.

Keywords: Urban space. Orphans of Eldorado. Contemporary brazilian literature. Milton Hatoum. Displacement.

⁵⁰ Graduanda em Licenciatura em Letras e suas respectivas Literaturas da Universidade de Taubaté – SP/Brasil. E-mail: vitoria-avelino1@hotmail.com

Introdução

Órfãos do Eldorado é uma obra do escritor amazonense Milton Hatoum, o qual cresceu em meio a Manaus, mas foi conhecendo outras partes do país conforme foi crescendo e mudando-se. Considerado uma novela, o livro foi publicado em 2008 pela Companhia das Letras e teve adaptações para o cinema o que garantiu outras reedições. Caracterizado por ser um grande escritor de dramas familiares envolvendo as complexidades da alma humana, Milton Hatoum conta, desta vez, a história de Arminto Cordovil, um jovem que nasceu e cresceu com todas as regalias que podia, já que seu pai, Amando Cordovil, é um homem influente e que trabalha com embarcações em uma época em que o ápice da exploração da seringueira estava ocorrendo, assim, além de possuir a casa em que mora, também é dono de outros imóveis que garantem a família status social.

No entanto, algo inesperado acontece que faz mudar o rumo do Eldorado Amazônico que Arminto estava acostumado, mas que Amando, já previa. Os negócios começam a declinar e a terra que um dia havia ressaltado os olhos de grandes empresários, começa a dizer adeus ao nome que recebeu já que o fim da exploração da borracha se aproxima e as relações globais também se estreitam e, em breve, a primeira guerra mundial virá à tona. Consciente deste Eldorado que se finda, Amando tem uma morte súbita e inexplicável, deixando seu filho responsável por continuar os negócios da família e por continuar o legado do pai que era reconhecido na cidade por sua bondade e carisma.

Amparado por Cordovil, braço direito de Amando nos negócios, Arminto se vê em uma situação um tanto quanto nova, já que mesmo em vida, o pai e ele nunca tiveram uma boa relação e, por isso, o jovem não se sente nem um pouco preparado para seguir os passos desse homem que ele mesmo desconhece. Sendo assim, Cordovil torna-se o conselheiro e, por vezes, a única imagem que restou do pai, já que as figuras femininas estarão sempre presentes em sua vida.

Arminto Cordovil perde sua mãe, Angelina, logo após seu parto e, com isso, passa a ser cuidado por Florita, uma jovem de origem indígena que Amando cuidou. Florita, ainda que não tendo filhos torna-se a mãe de Arminto, lançando uma tentativa falha de trazer um pouco de juízo na mente de um jovem rico que viaja por lugares, mas que não sabe o que fazer com essa tal liberdade. E quando tudo parecia não ter como piorar, eis que surge na vida do filho de Amando uma jovem misteriosa, a qual vive em um convento: Dinaura. Dona de nenhuma

palavra dentro da novela, ela é o reflexo do mito que envolve o livro, mas que provoca ao passo que não tem nenhum espaço de fala reservado enquanto os personagens homens passeiam, falam e expõem o Eldorado Amazônico em declínio.

Assim, ao acompanhar as andanças deste jovem fica claro que aos homens da obra estão garantidas andanças, viagens recheadas de detalhes, lugares para descansar, pessoas na rua para conversar e muitos detalhes para conhecer sob a visão deles. No entanto, as mulheres quase nunca mudam de ambiente: continuam em suas casas, no convento sempre servindo alguém e sendo base para cuidar de outros homens que constroem, sob elas, suas realidades e identidades. Portanto, há um contraponto a ser analisado acerca das não transições das mulheres nesse mesmo espaço urbano que na voz de um homem é amplo, rico e detalhista, mas que para elas, é apenas o lugar de trabalho e ser o sustento.

As personagens mulheres de Hatoum

Milton Hatoum, embora seja um escritor com apenas 8 livros escritos, constrói seus personagens com uma complexidade admirável e que traz à tona características muito pertinentes para a construção da trama que se passa Brasil a fora. Ainda que homens se façam necessários dentro da obra, as mulheres que compõem as obras do escritor possuem um tom a mais: seja na personalidade, no comportamento, na maneira de agir e falar, ou até mesmo na forma como, através delas se constroem a narrativa contemporânea.

Traçando uma linha do tempo, temos a primeira obra do escritor: *Relatos de um Certo Oriente* (1989). Nesta obra em questão temos Emilie e sua ânsia de buscar, em sua própria história de vida, a identidade perdida misturada com o desejo de reconhecer-se. Ainda que com diferentes narradores, a certeza que Emilie carrega da vida e da possibilidade de vivê-la é a maior motivação para que o romance aconteça, e, portanto, lance Milton Hatoum aos seus leitores.

Posteriormente, nos anos 2000 temos outro lançamento do autor: *Dois Irmãos*. Este, composto por uma trama familiar que se estabelece do começo ao fim do livro trás duas figuras muito importantes para a análise das mulheres dentro das obras do escritor manauara: Zana e Domingas. Mãe de gêmeos, Zana é uma jovem descendente de libaneses que se apaixona por Halim e constrói junto com ele uma família. Embora tudo pareça estar no plano perfeito de Zana, há uma relação de tensão entre os gêmeos, já que as ações da mãe com um dos filhos

despertam o ciúme, a traição, os conflitos e leva a família a um buraco sem fim de caos, conflitos e brigas. E todos esses conflitos se passam diante dos olhos de Domingas, uma indígena que trabalha na casa da família de Halim e observa como a trama se constrói. No entanto, há um fator importante a ser mencionado: Domingas cumpre seu papel de empregada não apenas na história, mas também na vida já que, dentro do romance, ela praticamente não tem uma voz ativa, se esquivando de questionamentos sobre sua vida e, ao que parece, esconde segredos da família.

Já em 2005, o escritor amazonense lança *Cinzas do Norte*. Embora a narrativa se construa a partir da percepção de um narrador masculino, há presença de mulheres na obra, como por exemplo a mãe do narrador, que desempenha papel fundamental dentro da obra. Alícia, é uma mulher impulsiva e que possui um ímpeto que faz tudo parecer pior, ou seja, ela possui um comportamento temperamental, o qual influencia a vida do narrador e suas escolhas.

No ano de 2008, Milton Hatoum lança *Órfãos do Eldorado*, uma novela extremamente fluida, mas que cutuca o cerne de alguns pontos dentro da realidade amazonense. Personagens mulheres também aparecem aqui e a principal delas é Dinaura e Florita, no entanto, mesmo sendo duas peças fundamentais dentro da obra, possuem pouca fala dentro da obra. No caso de Dinaura, ela não tem nenhuma fala dentro da novela inteira e, portanto, um ponto de questionamento surge aqui.

Seguindo com as obras publicadas por Hatoum, em 2009 há o lançamento de *A cidade ilhada*, um livro de contos que traz as possibilidades que Manaus oferece dentro daquela época: movimentações, muitos turistas e muitas idas e vindas. O livro também possui muitas mulheres que desempenham papel fundamental dentro de todos os contos e o destaque fica para Anaíra no conto *O adeus do comandante*.

Posteriormente a um livro de contos, Milton Hatoum lança mão de um livro de crônicas. *Um solitário à espreita* é a sexta obra publicada pelo escritor e traz, dentro das crônicas um pouco do que o escritor vivia dentro da sua infância, o que é algo inédito porque, embora haja referências dentro das outras obras acerca das memórias do autor, ainda é muito vago o que ele afirma que vive com aquilo que está ali descrito. Sendo assim, os leitores têm uma surpresa com essas crônicas, já que é a partir delas que compreendemos o que o autor viveu dentro da sua infância. Embora seja composto, novamente, por muitas mulheres, o destaque fica para a avó do autor, avó Samara, da crônica intitulada *Conversa com a Matriarca*.

Por fim, o autor lança uma trilogia. Fato que também surpreende já que o cenário principal das obras é algo que há pouco o Brasil lembrou graças as inúmeras saudações feitas pelo ex-presidente Jair Bolsonaro e, por pouco, não voltou a esse estado: a ditadura. A trilogia intitulada *O lugar mais sombrio* possui dois livros já publicados, *A noite da Espera* (2017) e *Pontos de Fuga* (2019). Nos dois livros, mulheres também são apresentadas, mas, dessa vez, além dos papéis que ocupam dentro da obra, agora elas estão voltadas para um outro ponto: o massacre que a ditadura militar impôs resultando em um medo interminável de caminhar pela rua e estar fora dos comportamentos ditos “ideias” por seus comandantes.

Portanto, embora tenhamos alguns romances em que as mulheres são o foco da obra, existem outras que ocupam o lugar de coadjuvantes, mas que são peças fundamentais para que o personagem principal se estabeleça dentro da obra e consiga desenvolver a sua narrativa. Dessa forma, olhar criticamente para as obras de Milton Hatoum é olhar para as mulheres do norte do país: seja ela estrangeira, descendente, nativa ou visitante, porque ambas possuem em si o que nem todo conseguem: pisar nas terras da cidade encantada.

Compreender o que é o espaço urbano na contemporaneidade

O conceito de espaço urbano dentro da contemporaneidade se estabelece de algumas formas e possui muitas interpretações, sejam elas geográficas, filosóficas e literárias. No entanto, o foco da busca de compreensão deste conceito será feito a partir do que Dalcastagnè (2003) aponta dentro do seu artigo intitulado *Sombras da Cidade: o espaço na narrativa contemporânea*. “O espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos” (Dalcastagnè, 2003, p.34). Ou seja, o espaço da cidade é justamente aquele que comporta muitas ações feitas pelo homem, e, principalmente, porque tais locais são um prato cheio para que a vida aconteça e as análises sejam feitas. O principal fator dessa junção de análises se dá justamente porque antes o campo era o cenário de estudo, no entanto, devido as transformações mundanas, isso se modificou e o objeto de estudo tornou-se a cidade e seus muitos conflitos, carências e vulnerabilidade. E isso Dalcastanè defenderá ao afirmar “Sendo assim, nada melhor que acompanhar as trajetórias de alguns personagens pelas ruas da cidade para entender o mapa urbano que se desenha em nossa literatura” (Dalcastagnè, 2003, p.35).

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

II a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

Além desse conceito literário, estabelecido para definir (ou tentar) o termo “espaço urbano”, há uma outra face tão fundamental quanto, já que a cidade, ao promover análises, também promoverá sua relação com quem transita por elas. Isso significa que, ao estudar a literatura brasileira contemporânea, também haverá a necessidade de analisar como a sociedade se comporta diante desse cenário. Por isso, é importante ressaltar alguns conceitos definidos por Pierre Bourdieu em seu livro *A miséria do Mundo* e retirados do artigo *Efeitos de Lugar*.

O livro *Órfãos do Eldorado* possui um cenário bem dinâmico, hora se passa por Manaus, hora se passa em cidades ribeirinhas e hora pelo próprio rio Amazonas com as muitas reflexões de Arminto Cordovil. No entanto, quando tratamos desses pontos percebemos que as cidades ribeirinhas (e até o Rio Amazonas que enfrenta inúmeras lutas para sua preservação) são consideradas margens, ou seja, ninguém se refere a esses locais como a parte “nobre” da cidade, ainda que ela seja rica de uma natureza exuberante. E, se tais cidades estão sempre a margem dos rios, com certeza elas também estão à margem dos poderes públicos, os quais deveriam assegurar muitos direitos como saúde, educação e segurança, no entanto, não é essa a realidade. Portanto, o cenário de *Órfãos do Eldorado* não se estabelece somente pela maneira de estar a margem do rio, mas também a um lugar com muitos problemas que impactam diretamente na maneira que as pessoas se relacionarão com esse ambiente assim como afirma Bourdieu:

Falar hoje de "subúrbio com problemas" ou de "gueto" é evocar, quase automaticamente, não "realidades", aliás muito amplamente desconhecidas daqueles que falam disso de muito bom grado, mas fantasmas, alimentados de experiências emocionais suscitadas por palavras ou imagens mais ou menos não controladas, como aquelas que a imprensa sensacionalista e a propaganda ou o boato políticos veiculam. (BOURDIEU, 1993. p.159)

Ou seja, ainda que haja um lugar, estamos falando de não realidades que se permanecem na cidade, no entanto, em um conflito extremo na tentativa de se afirmar em relação àquilo que é.

Mas a situação piora muito quando fala-se de mulheres, já que um lugar com problemas e questões gritantes a serem solucionadas, como o descrito por Bourdieu, resulta na ausência, as mulheres estão em um outro passo já que a elas existem muitas barreiras a serem enfrentadas, portanto, não é somente a ausência de si que permanece e se faz presente. A exaustão, a jornada dupla, os filhos, relacionamentos, trabalho, família e todos os outros fatores que importam a elas estão juntos nessa busca incessante de se afirmar e de criar em um ambiente que, quem busca mudá-lo, não o reconhece. Portanto, ao falar de mulheres dentro do espaço urbano, estamos falando de ausências já que se elas precisam enfrentar muitas questões descritas por

Bourdieu, é evidente que não sobrar tempo (e nem espaço) para que ocupem seus lugares de direito.

Não temos a menor ideia de como as mulheres veem e se relacionam com o espaço urbano que se estende sob seus pés. Elas se tornam, assim, invisíveis. São apagadas de nossas ruas, praças, prédios públicos – como se nada tivessem a fazer ali, como se nada tivessem a dizer da vida nesses lugares (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 46)

E tal situação não acontece simplesmente porque Órfãos do Eldorado é narrado por um homem, isso acontece de forma geral, já que em obras descritas por mulheres, elas também não ocupam o espaço urbano e ficam dentro de suas casas dando suporte a outros homens, assim como descrito em uma das partes do livro em que o narrador sente falta de sua amada (empregada) Florita. “Florita nunca mais arredou o pé de perto de mim, por isso sentia falta dela quando morava na Saturno” (HATOUM, 2008, p.16).

O trecho proferido por Arminto Cordovil é o reflexo do que muitos homens sentem, não porque a essas mulheres estão alocados a possibilidade de amar para construir, mas sim, a possibilidade de aproveitar e construir, sob suas cabeças, uma realidade que é conveniente apenas para eles mesmos.

Dessa forma, entra-se em um outro ponto bastante delicado dentro da análise que este estudo se propõe: os deslocamentos dos homens são diferentes das mulheres e, mesmo que estejamos falando de não-realidades causadas pelas carências sociais, ainda sim os homens têm possibilidades de maiores andanças e movimentações. E isso fica claro dentro da obra a partir do momento em que Arminto Cordovil, mesmo não tendo mais dinheiro, ainda sim consegue transitar dentro da narrativa, já que seu patrimônio pode ser vendido, desfeito, convertido.

Quando fiquei sem dinheiro, percebi que muito tempo tinha passado. Fiz uma proposta a Estiliano: podíamos reativar a Boa Vida, exportar carne. Com que dinheiro? O pasto, os bois, o transporte do gado durante a enchente, os empregados. E vou viver de quê? Podes vender uma propriedade. (HATOUM, 2008, p.66)

Portanto, percebe-se que há um abismo entre os direitos entre homens e mulheres dentro da narrativa contemporânea. Ainda que sofrendo dos mesmos problemas, a discrepância de permanência no espaço urbano em relação aos deslocamentos é diferente. E, dessa forma, estabelece-se um outro apontamento a fim de compreender por qual motivo isso acontece. A busca por tal explicação está nos conceitos defendidos por Simone de Beauvoir ao apontar que a mulher é o “outro”. Segundo a feminista francesa, o estado de “o outro”, que coube às

mulheres, é um lugar que os homens as colocaram a fim de que o mundo continue nas mãos de quem eles acreditam ser: os homens. Isso acontece porque o ímpeto de coragem, absoluto e sujeito de toda ação, é cabível ao masculino, segundo a autora. Portanto, a categoria do “outro” sobrou as mulheres, tidas como uma subcategoria do próprio homem, principalmente quando tratamos de conceitos de criação da mulher e nos deparamos com histórias como a mulher nascendo das costelas de Adão. Sendo assim, a relação de poder ficou bem clara e as mulheres, portanto, ficam neste lugar conhecido: a submissão de direitos, escolhas, reivindicações e, ainda que saibam deste lugar, é quase impossível que saiam, já que a pressão é tão grande que sufoca e enfraquece quaisquer outros esforços.

No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. Eles bem o sabem, elas mal duvidam. Recusar ser o Outro, recusar a cumplicidade com o homem seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes. O homem suserano protegerá materialmente a mulher vassala e se encarregará de lhe justificar a existência: com o risco econômico, ela esquivava o risco metafísico de uma liberdade que deve inventar seus fins sem auxílios. (BEAUVOUIR, 1970, p.16)

Portanto, embora haja a permanência da mulher na vida da cidade, ela ainda é feita com muitas dependências e muitos esforços que se estabelecem a partir da relação descrita pela francesa. Dessa forma, a análise não deve estar limitada na maneira de ver o espaço, mas na busca de motivos que possam (tentar) amenizar sua invisibilidade.

Dinaura e Florita: faces de uma mesma moeda

Dinaura, dentro da obra *Órfãos do Eldorado*, é a principal peça de atração tanto aos leitores quanto para o narrador, já que ela é a moça que encanta o jovem e desperta um interesse imenso. No início da obra, Dinaura mora em um convento e, portanto, a aproximação do narrador com a jovem depende da madre superiora. Após inúmeras tentativas sem sucesso de aproximação com a Madre, o narrador pede a Estiliano, braço direito do seu falecido pai, que escreva uma carta a freira a fim de que se peça uma trégua para os encontros com Dinaura. Embora isso aconteça e o narrador possa se encontrar com ela, há um outro fator interessante, já que esses encontros são compostos por silêncios, olhares, mistérios e muitas suposições acerca do que cada um sente. Dinaura, em determinada parte da narrativa, abandona o convento e vai embora para um lugar onde ninguém sabe, nem mesmo o amado que a aguarda em uma

de suas aparições repentinas, fazendo com que não haja previsão, data marcada e, assim, toda a novela se constrói até o término.

Embora seja interessante ver esses passos que Dinaura dá durante toda a história, há um fator importante que precisa ser visto: o silêncio de Dinaura. A jovem não possui nenhuma fala dentro da obra e isso, por si só, já é um indicativo que chama a atenção da crítica literária já que não é comum que a amada do narrador seja uma ausência. Dessa forma, e reavivando os conceitos descritos anteriormente acerca de Simone de Beauvoir, a jovem misteriosa não ocupa nem o lugar do “outro” porque se ela não tem nenhuma fala, não será possível reconhecer o que a personagem deseja em seu íntimo tendo em vista que é o narrador homem que descreve todas suas interpretações acerca dos comportamentos que ela tem, ou seja, não é possível saber, na essência, o que Dinaura deseja. Além disso, por não ter nenhuma fala, também é impossível catalogar onde são os lugares que ela ocupa, portanto, seu deslocamento pelo espaço urbano é quase inexistente, já que sem fala, não há interpretação e isso piora a partir do momento que o leitor depende exclusivamente das interpretações do narrador para que a personagem feminina exista, já que, graças as abordagens de Beauvoir, ela não existirá, ou melhor, existirá a partir desse mesmo narrador que não consegue descrever exatamente o que se passa com o mistério da amada. Assim, Dinaura ocupa o que Dalcastagnè descreve qual é o lugar que a jovem habita e que é muito mais problemático do que apenas ocupar o lugar do “outro” ou depender dele para existir. “Nossas cidades literárias são feitas, na verdade, de muitas ausências” (DALCASTAGNÈ, 2003, p.49).

Florita, por sua vez, é a “mãe” do narrador. Embora seja um pouco mais velha que ele, ela é a pessoa que cuida, educa e até sente ciúmes do filho de Amando Cordovil. Ela é descendente de indígena e foi pega pelo pai do narrador ainda menina para ser criada por ele. Com isso, a jovem que era cuidada passou a fazer serviços de casa e auxiliar com tudo que fosse preciso: “Amando dizia que era uma cunhantã de confiança, e que ele respeitava e até ajudava as pessoas de confiança. Essa moça me criou. A primeira mulher na minha memória. Florita.” (HATOUM, 2008. p.77).

Florita mora na casa dos Cordovil e esse é seu espaço: limitado e pequeno já que não conhece outros lugares além das propriedades da família. No entanto, Florita possui muito mais do que apenas a ausência do espaço, ela também possui a ausência de si mesma, já que uma vida inteira dedicada a uma família proporciona não-memórias construídas. E ela se assemelha

a uma outra análise feita por Dalcastagnè acerca de uma outra empregada estabelecendo que este lugar de prestação de serviços tem um fim comum e muito conhecido entre elas:

Natividade, em uma outra narrativa – Avalovara, de Osman Lins – só conquista depois de morta, quando seu corpo atravessa, num cortejo fúnebre, a cidade de São Paulo, saindo do asilo onde foi abandonada pela família a quem serviu durante toda a vida em direção ao jazigo. Mais especificamente, ela ganha espaço a partir da descrição triste de seus dias, e da vontade violenta da narradora – a nora de seus patrões – de reinseri-la num lugar que nunca foi seu: a cidade. (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 49)

Dessa forma, e com o declínio e falência dos bens da família Cordovil, Florita, que sempre cuidou do narrador e todos da família, tem um fim trágico e muito inesperado por ela, já que sua vida foi dedicada a ser base para a construção de outros projetos (dos patrões) e esteve limitada a espaços designados por alguém com um fim único: limpar, cuidar, cozinhar.

A tristeza que senti naquela tarde começou no meio da manhã. Eu colhia jambos rosados quando um homem apareceu. Empurrava bem devagar o tabuleiro de Florita, e parou ali na beirada da rua. Fui ver o que ele queria e vi minha Flor deitada no tabuleiro.

Dormindo no sol?, perguntei.

O homem tirou o chapéu e disse: Acordou morta.

Era um vizinho de Florita. Morreu assim de repente, que nem Amando. (HATOUM. 2008, p.93)

A morte de Florita representa muitas interpretações possíveis, no entanto, a mais pertinente delas é perceber que mulheres morrem não apenas no meio-fio da rua, mas no meio-fio da vida, no não-lugar de memórias, família e com deslocamentos no espaço urbano muito bem definidos por seus patrões que estão, a todo momento, programando suas vidas, memórias e até mesmo sentimento. Dessa forma, ainda que Florita tenha sido criada como parte da família, seu lugar, e conseqüentemente, seus deslocamentos no espaço urbano, são muito bem definidos, ou seja, eles não passam daquelas ordens pré-definidas por Amando Cordovil e com um fim específico, já que a “jovem cunhatã” é “confiável” e ele, como um homem, “ajuda gente confiável”.

Considerações finais

Ao longo deste artigo ideias de deslocamentos femininos pelo espaço urbano foram traçados a fim de que houvesse um parâmetro entre as obras do Milton Hatoum e o estudo específico e centralizado de Órfãos do Eldorado.

Além disso, a parte de embasamento teórico trouxe as percepções de conceitos como espaço urbano e a compreensão dos motivos que levam as mulheres a transitarem menos pela cidade. Dessa forma, o intuito não foi somente afirmar que essas transições são problemáticas ou que possuem falhas, elas também se debruçam a fim de buscar motivos que possam demonstrar explicações claras, pertinentes e que tragam à tona o exercício da pesquisa.

Portanto, Dinaura e Florita fazem parte do reflexo exposto pela literatura brasileira contemporânea que está em buscar de questionar sua realidade e seus contextos ditos presentes dentro de obras. Sendo assim, ainda que tenham realidades distintas dentro da obra, elas são faces de uma mesma moeda que muitas mulheres vivem e que estão fadadas a viver dentro dos romances brasileiros.

Assim, ainda que haja problematizações acerca desse cenário, é perceptível que eles são lugares comuns a muitas pessoas e, portanto, pertencem a conceitos defendidos e mostrados ao longo deste trabalho. Além disso, ainda que sejam situações duras de enfrentar, esse é o reflexo do dia a dia na cidade que se estabelece a muitas mulheres e que podam seus sonhos, suas memórias e ambições.

Sendo assim, o desejo de que não morramos no meio fio da rua (da vida) é presente e que realidades como a de Florita sejam cada vez menores, ainda que haja problematizações, ambições em jogo e a completa falta de apoio em relação aos donos da cidade.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BEAUVOUR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. “Efeitos de Lugar” In: BOURDIEU, Pierre (org.). **A miséria do Mundo**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHEVALIER, Jean Gheerbrant Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n.26, p.13–71. Abr. 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 07. Set. 2023.

_____. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. **Brasiliana–Journal for Brazilian Studies**, v.3, n.1, p.31-47. Jul. 2014. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/17592/15497>. Acesso em: 07 set. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. AZEVEDO, Luciene. **Espaços Possíveis na Literatura Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da Mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v.15, p.127-135. 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267. Acesso em: 07 set. 2023.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro/Vinhedo: Editora da Uerj/Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. BARRAL, Gislene. **Literatura e Cidades**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 21, p. 33-53, 2003.

HATOUM, Milton. **A cidade ilhada**. São Paulo: Companhia de Bolso. 2014.

_____. **Relatos de um Certo Oriente**. São Paulo: Companhia de Bolso. 2008.

_____. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia de Bolso. 2010.

_____. **Um solitário à espreita**. São Paulo: Companhia de Bolso. 2013.

_____. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

_____. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

_____. **Pontos de Fuga**. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.

_____. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

II SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES

SILLAC

11 a 13 de setembro - 2023

ISBN: 978-65-00-91070-4

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.