



Universidade Presbiteriana
Mackenzie

UPE
UNIVERSIDADE
DE PERNAMBUCO

**ANAIS ELETRÔNICOS DO III SIMPÓSIO DE
LITERATURA LATINO-AMERICANA
CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES -
SILLAC 2024**



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA



INSTITUTO FEDERAL
São Paulo
Câmpus Itaquaquetuba



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

**III SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES,
IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES
SILLAC**

**09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6**

**ANAIS ELETRÔNICOS DO III SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E
INTERSECÇÕES – SILLAC 2024**

Organizador dos anais:

Rodrigo de Freitas Faqueri

ISBN: 978-65-01-32474-6

SILLAC

**Simpósio de Literatura Latino-americana Contemporânea
2024 – Itaquaquecetuba (SP)**

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

EXPEDIENTE

COMISSÃO ORGANIZADORA

A comissão organizadora do III 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>

Mediadores Convidados

Bruno Barbosa
Guilherme Belcastro de Almeida – CV: <http://lattes.cnpq.br/0600610254629014>
Leonardo Zuccaro – CV: <http://lattes.cnpq.br/4142155509539674>
Luana Jéssika Della-Flora – CV: <http://lattes.cnpq.br/3604336031884885>
Marcelo Freddi Lotufo – CV: <http://lattes.cnpq.br/9924476916741513>
Mariana Fontes da Silva Cunha – CV: <http://lattes.cnpq.br/4411780919003964>
Natascha Gomes Paiva – CV: <http://lattes.cnpq.br/7733333345336467>
Paula de Paula Machado – CV: <http://lattes.cnpq.br/9169312094039367>

Apoio Técnico

Alexsandro dos Santos Junior – CV: <http://lattes.cnpq.br/8564141578908608>
Josemberg Batista dos Anjos
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: Resistências e existências na literatura latino-americana contemporânea	11
<i>Rodrigo de Freitas Faqueri (IFSP) e Daniele Ap. Pereira Zaratini (UPE)</i>	
O afogado mais maravilhoso da hispano-américa: Uma análise do conto de Gabriel García Márquez	14
<i>Adrielle Oliveira de Almeida e Dayenny Neves Miranda (IFRJ)</i>	
A voo de pájaro (2024), de Marcela Serrano, um exercício próprio da imaginação	24
<i>Antonia Javiera Cabrera Muñoz (UFVJM)</i>	
O ensaísmo e a contemporaneidade na obra “Ensaio de voo” de Paloma Vidal	43
<i>Bárbara Carolina Dias Gomes Teodoro (IFMG)</i>	
Os caminhos da memória ferida pela história: a questão da pós-memória na narrativa autoficcional de <i>A resistência</i> (2015)	57
<i>Bruna Laura Alípio (Unioeste)</i>	
“Um dia ainda escrevo essa história”: Experiência e violência no conto <i>Estação Padre Miguel</i>, de Geovani Martins	69
<i>Bruno Vitorino (USP)</i>	
A violência contra a mulher na literatura argentina contemporânea	88
<i>Carolina Montebelo Barcelos (UERJ)</i>	
O Deus que eu adoro é Lúcifer e/ou traços e elementos fáusticos em Miguel e os demônios, de Lourenço Mutarelli	98
<i>Douglas Eraldo dos Santos (UNISC)</i>	
Pensamento interseccional e resistência em <i>Torto Arado</i>: algumas considerações sobre “Rio de sangue”	109
<i>Eliseu Demari e Patrícia Pereira Porto (UCS)</i>	
Luas, estrelas, constelações e galáxias: o universo na lírica de Paulo Leminski	123
<i>Elis Regina Basso e Antonio Donizeti da Cruz (Unioeste)</i>	
Raquel de Queiroz integrando Currículos	144
<i>Fernando de Oliveira Souza (IFSP)</i>	
Patrícia Melo e Conceição Evaristo: Perspectivas de violências e expectativas sobre o corpo da mulher latino-americana na literatura contemporânea de autoria feminina	160
<i>Jhulya Cavalcanti Silva e Rodrigo de Freitas Faqueri (IFSP)</i>	

O que será (1976): a origem revolucionária e latinoamericana da poética canção de Chico Buarque.....	176
<i>João Vitor Rodrigues Alencar (IFPA)</i>	
O feminismo decolonial e as imagens de controle no poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, de Conceição Evaristo	188
<i>Jorlaíne Monteiro Girão de Almeida, George de Santana Mori e Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)</i>	
O feminino e a violência em <i>As primas</i>, de Aurora Venturini	200
<i>Kelly Cristina Fantini (CEETEPS-ETEC)</i>	
Refletindo sobre o masculino e o feminino a partir do conto <i>Entre a espada e a rosa</i> de Marina Colasanti	211
<i>Luana Carolina Marciano Maciel Marquezini e Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino (Unioeste)</i>	
Literatura contemporânea brasileira e testemunho: leituras de <i>Solução de dois estados</i> e <i>Passeio com o gigante</i>, de Michel Laub	220
<i>Mauro Gabriel Morais da Fonseca (UFJF)</i>	
Erotismo e mal em <i>História do Leite</i> de Mónica Ojeda	233
<i>Nadia Ayelén Medail (USP)</i>	
As atualizações pós-modernistas do gênero policial no contexto latino-americano.....	248
<i>Nathascha Hoffmann Marczinski e Wellington Ricardo Fioruci (UTFPR)</i>	
O testemunho do sentir na escrita feminina negra de Conceição Evaristo	263
<i>Pâmela Paula Souza Neri (UFPA)</i>	
Notas sobre uma flâneuse platina: a narrativa da cidade em <i>Gosma rosa</i> e <i>La ciudad invencible</i>, de Fernanda Trías	275
<i>Rafael Eisinger Guimarães (UNISC)</i>	
<i>Hilando en la memoria: um exercício meta-textual de autoria feminina</i> Mapuche	288
<i>Ricardo Piera Chacón (IFBA)</i>	
Vida íntima, vida pública: a representação da violência ditatorial em trechos de <i>O nome do bispo</i> [1985], de Zulmira Ribeiro Tavares e de <i>A festa</i> [1976], de Ivan Angelo	299
<i>Samara Fernanda Buoso (USP)</i>	
Estudo Comparado Entre o Poema “Súplica do Encarcerado” de Carolina de Jesus e a Música “Diário de um Detento” do Grupo Racionais Mc’s.....	312
<i>Thaina de Santana Alencar (Unioeste)</i>	
“O cheiro vem do ralo”: uma crítica à sociedade do presente.....	324
<i>Victor de Barros Rodrigues (CPS - UFPR)</i>	

APRESENTAÇÃO

Resistências e existências na literatura latino-americana contemporânea

Rodrigo de Freitas Faqueri (IFSP-ITQ)

Daniele Ap. Pereira Zaratini (UPE)

Em nível global, os últimos tempos acabaram se apresentando carregados de situações demonstradoras de animosidade e de tensão entre diferentes povos e etnias. Parece haver uma necessidade de se estabelecer limites cada vez mais claros e visíveis para que um possa se diferenciar completamente do outro. Caso contrário, o que se percebe é uma agressividade gestual, verbal, atitudinal etc., que ganha cada vez mais forma e corpo em figuras de poder. Fato é que a violência que se percebe na atualidade tem suas raízes naturais na humanidade e só ela própria pode combatê-la de maneira coerente e eficaz, a fim de se manter o processo civilizatório funcionando de maneira adequada e condizente com as diversidades.

Mas, o que de fato esse assunto tem a ver com a literatura? Se pensarmos no fato de que esta é uma ferramenta de resistência e de que nela podemos encontrar caminhos que nos levem ao combate a sistemas totalitários e aos mecanismos excludentes atuais, então podemos compreender um dos objetivos da literatura e dos estudos presentes nestes anais.

Mais do que estudos acadêmicos deslocados da realidade e afastados da população, os trabalhos apresentados no III SILLAC apontam para uma direção: a existência da literatura latino-americana contemporânea como elemento de resistência à violência e ao totalitarismo velado (em alguns casos, declarado) que encontramos em nossa sociedade. O posicionamento dos autores e sua escrita revelam sua ideologia. E não há discurso neutro¹, bem como não há texto literário imune à ideologia que lhe é proposta por quem o escreve. Isso faz com que a literatura não possa ser considerada inocente², ingênua, afastada da realidade que a cerca nem ser considerada uma arte alienada, que não reflete sentimentos, situações, nem propõe discussões e debates sobre o texto escrito.

Como leitores, pesquisadores e críticos literários temos a responsabilidade de mantermos a literatura como ferramenta de resistência e discussão sobre as problemáticas humanas para que possamos não só compreendê-la, mas também compreender-nos em certo

¹ Bakhtin (1995).

² Bataille (2015, p. 8).

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

grau. Além disso, caracterizar a literatura latino-americana contemporânea como ato de resistência fortalece nossos laços coexistentes de irmandade em uma realidade que insiste em nos excluir e nos colocar em uma posição de subalternidade. Urge, assim, a necessidade de os povos latino-americanos se identificarem e se valorizarem, estreitando suas relações e fortalecendo-se no combate às exclusões sociais.

Assim como o seu povo, a literatura latino-americana é de grande riqueza e de diversidade cultural e o SILLAC busca exaltar tais características, visto a necessidade latente de este aspecto ser trazido à tona na contemporaneidade. Em tempos de apagamento, de silenciamento, com a restrição e exclusão de determinados títulos literários nas escolas, ou de ataques diretos à cultura, à arte e à educação, o *Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea* vem para formar parte da luta e se consolidar como mecanismo de resistência diante das dificuldades percebidas. Se o sistema literário é um processo orgânico³, cabe a nós, leitores, estudiosos e críticos literários, fortalecermos tal sistema a fim de mantê-lo funcionando em parceria com os escritores.

Isto posto, com alegria e muita luta, anunciamos a publicação dos Anais do III *Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea: tensões, imaginários e intersecções*. Os trabalhos aqui reunidos foram apresentados em formato de comunicação durante a edição de 2024 do evento. Dessa forma, caro leitor, você encontrará aqui artigos que apresentam pesquisas sobre os eixos temáticos a) Literatura e Violência na literatura latino-americana contemporânea; b) Insólito ficcional na literatura latino-americana contemporânea; c) Escrita de mulheres latino-americanas contemporâneas; d) Imaginários e deslocamentos na América Latina; e) Crítica literária latino-americana contemporânea; f) Literatura latino-americana contemporânea e outras artes; g) Literatura latino-americana contemporânea na sala de aula.

O objetivo desses Anais, em consonância com o SILLAC, é o de fomentar o intercâmbio de saberes e experiências de distintos pesquisadores brasileiros acerca da literatura latino-americana contemporânea. Dessa forma, por meio dessa publicação, reiteramos, enquanto comissão organizadora, nosso compromisso de seguir atuando para o fortalecimento do evento e, em consequência, da ampliação de diálogos para visibilizar as pesquisas nessa área.

³ Candido (2023).

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

Aproveitamos para agradecer a todos os envolvidos no SILLAC (organizadores, colaboradores, participantes, entusiastas) e destacamos que tanto a forma como o conteúdo dos textos aqui apresentados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Para finalizar, gostaríamos de prestar nossa homenagem à Beatriz Sarlo, escritora, ensaísta, crítica literária, singular intelectual de nosso tempo que nos deixou em 17 de dezembro de 2024, bem como a querida Marina Colasanti, referência da literatura brasileira contemporânea, falecida em 28 de janeiro de 2025. Que o legado de ambas permaneça!

A todos, excelente leitura.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Tradução de Marina Yaguello. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

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

O afogado mais maravilhoso da hispano-américa: Uma análise do conto de Gabriel García Márquez

El ahogado más hermoso de Hispanoamérica: Un análisis del cuento de Gabriel García Márquez

Adriele Oliveira de Almeida⁴
Dayenny Neves Miranda⁵

Resumo

Este artigo analisa o conto “O afogado mais bonito do mundo” de Gabriel García Márquez, publicado em 1972 na coletânea "A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada". O estudo explora os elementos intrínsecos e extrínsecos que compõem o texto literário, examinando os processos histórico-sociais e as construções imaginárias presentes no conto, além de contextualizar tanto a obra quanto o autor na produção literária de sua época. Utilizando teorias sobre literatura fantástica e hispano-americana, a pesquisa destaca como a hipérbole, a personificação, a intertextualidade com textos mitológicos e sagrados, e demais elementos narrativos atuam na construção do fantástico na narrativa de Márquez.

Palavras-chave: Literatura Hispano-americana; Literatura Fantástica; Análise Literária; Gabriel García Márquez.

Resumen

Este artículo analiza el cuento “El ahogado más hermoso del mundo” de Gabriel García Márquez, publicado en 1972 en la colección "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada". El estudio explora los elementos intrínsecos y extrínsecos que componen el texto literario, examinando los procesos histórico-sociales y las construcciones imaginarias presentes en el cuento, además de contextualizar tanto la obra como el autor en la producción literaria de su época. Utilizando teorías sobre literatura fantástica e hispanoamericana, la investigación destaca cómo la hipérbole, la personificación, la intertextualidad con textos mitológicos y sagrados, y otros elementos narrativos actúan en la construcción de lo fantástico en la narrativa de Márquez.

Palabras clave: Literatura hispanoamericana; Literatura fantástica; Análisis literario; Gabriel García Márquez.

⁴ Bacharelada em Produção Cultural no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro/IFRJ Nilópolis. E-mail: oliveiradealmeida.adriele@gmail.com.

⁵ Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Professora de Espanhol do IFRJ Nilópolis e Professora da Especialização Estudos Linguísticos e Literários do IFRJ Nilópolis. E-mail: dayenny.miranda@ifrj.edu.br.

Introdução

Ao falar sobre Literatura Hispano-americana, alguns nomes nos virão à mente, mas certamente o nome de Gabriel García Márquez será um deles. Este famoso escritor, popularmente conhecido como Gabo, nasceu no dia 6 de março de 1927 na cidade de Aracataca, Colômbia. Filho de Gabriel Elísio García e Luísa Santiaga Márquez, foi o primogênito dentre os 11 filhos do casal. Durante a infância, foi criado pelos avós maternos, onde teve contato com as tradições indígenas e com as histórias de combate de seu avô na guerra civil, que posteriormente inspiraram as suas obras.

Se interessou pela literatura enquanto estudava na escola pública de Aracataca e aos 17 anos decidiu se tornar escritor, após a leitura do livro *A metamorfose* de Franz Kafka.

Gabriel García Márquez é considerado um dos precursores do boom da literatura hispano-americana que se iniciou no fim da década de 60 e o maior representante da literatura fantástica hispano-americana - também conhecida como realismo mágico⁶. Além de escritor, atuou como jornalista, inicialmente trabalhando em jornais nas cidades de Cartagena, Barranquilla e Bogotá, e depois como correspondente internacional na Europa, Estados Unidos e México.

Escreveu o seu primeiro romance, *A revoada*, aos 22 anos, mas foi após a obra *Cem Anos de Solidão* que sua carreira ganhou popularidade internacional. Publicado em 1967, este romance é considerado não apenas a sua obra de maior sucesso, como também um dos livros mais importantes da literatura do século XX, sendo traduzido para mais de 24 idiomas. Isto porque, em 1982 o autor foi premiado com o Prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto de sua obra.

Amplamente reconhecido em todo o mundo, Gabo foi e é admirado por muitas pessoas, sendo alvo de muitos trabalhos acadêmicos, análises e ensaios, inclusive por outros autores. Como exemplo disso, podemos pontuar a tese de Mario Vargas Llosa — autor peruano, também Nobel de Literatura e companheiro de García Márquez no boom da literatura hispano-americana do século XX — que lhe concedeu o título de doutorado pela Universidad Complutense de Madrid, em 1971. Esta tese é fruto da admiração do autor por García Márquez e por seu romance *Cem anos de solidão*.

⁶ Há controvérsias sobre a utilização deste termo, como abordaremos mais adiante no artigo.

Além de romances, crônicas e obras jornalísticas, o autor dedicou parte de sua carreira à escrita de contos, os quais carregam marcas, discursos e pensamentos que permeiam a sociedade Latino-americana. Portanto, o artigo a seguir tem como objetivo a análise do conto “O afogado mais bonito do mundo”, escrito em 1968 por Gabriel García Márquez e publicado em 1973 no livro *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, o qual reúne também outros seis contos escritos na mesma época e que tem o Caribe como pano de fundo.

Seu objetivo principal é examinar os elementos intrínsecos e extrínsecos que compõem o texto literário, identificando os processos histórico-sociais, as construções imaginárias presentes no conto e, ao mesmo tempo, contextualizar tanto a obra quanto o autor na produção literária de sua época. Para isso, consultou-se obras disponíveis sobre literatura fantástica e literatura hispano-americana, como *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov (2008), *O Realismo Maravilhoso*, de Irlemar Chiampi (2015) e *O fantástico*, de Selma Calasans Rodrigues (1988). E, para aprofundar a análise do conto, a teoria da Imagem proveniente das obras "A aurora da Imagem" (2003) e "As três dimensões da imagem" (2011) de Carlos de Azambuja Rodrigues.

Mágico, Fantástico ou Maravilhoso?

Antes de partir propriamente para a análise do conto de Gabriel García Márquez, consideramos fundamental realizar uma breve contextualização sobre o termo “realismo mágico”, que passou por diferentes interpretações e adaptações ao longo do tempo.

Realismo mágico é o termo popularmente utilizado para definir a nova narrativa hispano-americana do século XX, movimento de renovação ficcional que emergiu entre os anos 40 e 55, e a crise do realismo.

O termo surgiu com Franz Roh no ensaio “Pós expressionismo Realismo mágico”, publicado em 1925. Nesse contexto, o historiador, fotógrafo e crítico de arte alemão se referia não à literatura hispanoamericana, mas às pinturas do pós-expressionismo alemão. Em 1935, o italiano Massimo Bontempelli utilizou essa terminologia para nomear a arte italiana que pretendia superar o futurismo.

O primeiro a utilizar o termo para se referir a literatura hispano-americana foi o autor venezuelano Arturo Uslar Pietri, no livro *Letras y hombres de Venezuela* (1948), para definir

uma escrita que retrata a realidade latino-americana, contrária à literatura imitativa da época. Angel Flores, foi o responsável por difundir “a designação que passou a ser utilizada indiscriminadamente para a nova narrativa” (Calasans, 1988), gerando, ao mesmo tempo, “uma tendência generalista de interpretações sobre o gênero” (Iegelski, 2021).

Em 1949, Carpentier utiliza o termo “real maravilhoso americano” no prólogo do livro *O Reino deste Mundo*, para definir essa mesma narrativa latino-americana. Carpentier contrapõe o real maravilhoso americano ao realismo mágico de Roh, afirmando o insólito como característica natural na história e realidade latina.

Por fim, Luís Leal propõe na década de 60 que a chave do realismo mágico não está na criação de mundos imaginários, mas sim na atitude do artista diante da realidade de perceber o mistério nas coisas e nos seres.

Entretanto, para Selma Calasans (1988) a aplicação do termo realismo mágico à literatura é imprópria, pois embora a trabalhe com a causalidade mágica, a literatura não pode ser mágica. Similarmente, Irlemar Chiampi no livro *O realismo maravilhoso: forma e ideologia do romance hispano-americano* (2015) critica a imprecisão e o esvaziamento conceitual do termo. A autora sugere o termo “realismo maravilhoso” como o mais adequado para se referir a literatura hispano-americana do século XX, evitando a confusão com as vanguardas europeias, o pós-expressionismo da Alemanha e o pós-futurismo da Itália.

Ainda hoje o terreno do realismo mágico na crítica literária hispano-americana é impreciso. Não é tão simples dizer o que faz de uma obra realismo maravilhoso, o que, por consequência, torna a tarefa de enquadrar obras nessa categoria igualmente difícil. Isso ocorre, pois, como resalta Irlemar Chiampi (2015), houve uma preocupação excessiva em categorizar essa nova “tendência” da ficção ao invés de entender e de fato se debruçar mais profundamente sobre as obras da época e suas devidas características.

Assim sendo, optou-se por caminhar com a definição de fantástico, uma vez que ela se adequa proximamente as características dessa nova literatura hispano-americana, a qual tem o seu realismo, sua realidade retratada nas linhas narrativas de um texto que, por sua vez, nos apresentam elementos mágicos de forma maravilhosa e estranhamente não tão estranhável. Por isso, como nos afirma Louis Vax, em *L'Art et la Littérature fantastiques* (apud Todorov 2008, p. 32): “A narrativa fantástica...gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável.”

Análise do Conto

O conto começa de forma significativa, em uma praia do Caribe, onde crianças avistam um objeto sombrio e misterioso que se aproxima. A princípio, eles acreditam ser um barco inimigo, depois uma baleia, mas ao atracar na areia retiram dele os restos de naufrágio, algas e corais, e descobrem que se trata de um afogado.

Após a descoberta, as crianças passam a tarde toda brincando com o corpo, enterrando-o e desenterrando-o na areia, até que finalmente um adulto percebe a situação e alerta os outros moradores do povoado. Em seu ensaio sobre contos denominado “*El manual del perfecto cuentista*”, Horacio Quiroga (1997) apresenta o truque narrativo “*lugar común de mala fe*”, utilizado pelos contistas para surpreender o leitor e tornar o conto mais interessante, na qual a situação descrita foge de sua “*ubicación psicológica habitual*”. É o que ocorre nesse momento do conto, onde ao invés de reagirem com medo à descoberta do cadáver, brincam naturalmente com ele, subvertendo a lógica convencional que seria chorar ou recorrer aos pais.

No entanto, a descrição deste afogado indica que estamos diante de um acontecimento excepcional: “*pesaba más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo [...] había sido mucho más grande que todos los hombres, pues apenas si cabía en la casa*”. De acordo com Tzvetan Todorov (2010), o fantástico surge da hesitação entre o natural e o sobrenatural, isto é, entre o estranho e o maravilhoso. Nesse sentido, sabemos que estamos diante de uma obra fantástica quando nos deparamos com as seguintes características: 1) a história se desenrola no mundo natural, regido pelas leis do universo; 2) o protagonista tem a vida atravessada por um acontecimento insólito. 3) o leitor se mantém em um constante estado de incerteza sobre a natureza deste acontecimento, se possui uma explicação natural ou sobrenatural. Dessa forma, para o autor a definição do fantástico se dá justamente em relação aos seus dois gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso, ganhando vida na imprecisão entre os dois. De modo que, basta a opção entre uma das explicações para que deixe de ser fantástico e se torne estranho ou maravilhoso, diante de uma explicação natural ou sobrenatural.

Esta passagem do texto demonstra que não se trata de um cadáver comum, mas de um cadáver tão grande e pesado que mal cabe em uma casa. Surpreendentemente, os personagens não estremecem diante da estranheza do cadáver, considerando que talvez ele tenha passado tanto tempo à deriva que a água tenha penetrado em seus ossos, ou então pensando que alguns afogados tenham a habilidade de crescer após a morte. Essa aceitação natural dos fatos pode

ser interpretada com base no conceito de “fantástico naturalizado” definido por Selma Calasans (1988), onde um acontecimento insólito é encarado como um “milagre natural”.

No conto, há uma relação intrínseca entre a comunidade e os seus recursos naturais. O mar, descrito como "manso e pródigo", contrasta-se com a desolação do povoado, composto por *"unas veinte casas de tablas, con patios de piedras sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico"*. O mar representa não apenas uma fonte de sustento para os habitantes, mas também a sua esperança, especialmente em um local onde a escassez gera o constante medo nas mães de que “o vento leve seus filhos”, uma possível metáfora para a busca de uma realidade melhor fora do povoado.

O vento, por outro lado, é notavelmente um reflexo do estado emocional da comunidade diante da presença de Esteban, o cadáver. Vejamos, inicialmente, a presença do afogado gera um enorme alvoroço no pacato povoado, bagunçando a rotina dos homens, que deixam de ir trabalhar para ir até os outros povoados verificar a origem do corpo, e das mulheres, que se reúnem para limpar o cadáver e costurar novas roupas para que ele “pudesse continuar sua morte com dignidade”. Nesse momento, o vento surge persistente: *“les parecía que el viento no había sido nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche”*, simbolizando a ansiedade coletiva frente à fuga da rotina gerada pela presença do afogado. Contudo, à meia noite, quando o vento e o mar se acalmam, e o silêncio se instaura no povoado, as mulheres entram em consenso: “era Esteban”. Essa mudança no vento reflete a transformação nas percepções da comunidade, passando do deslumbre pela desproporção do afogado para uma profunda empatia diante das dificuldades que ele teria enfrentado em vida.

A palavra "despertigadas", que tem sua tradução ao português como “espalhadas”, ao descrever a disposição das casas, sugere um afastamento não apenas espacial, mas também social entre os habitantes. Embora compartilhem o mesmo espaço físico, há um distanciamento e desconexão notáveis entre os membros da comunidade. Logo, quando as mulheres se reúnem em círculo, percebemos a excepcionalidade desse evento, indicando que a prática não é comum na rotina delas. Assim, o afogado surge como um agente de transformação e união dessa comunidade, que, posteriormente, assume a identidade coletiva de “el pueblo de Esteban”.

São inúmeros os elementos que reforçam a sensação do fantástico no conto, destacando-se, em primeiro lugar, o tom hiperbólico que permeia toda a narrativa, evidente no título do conto. A hipérbole, figura de linguagem que consiste no exagero, confere intensidade e profundidade aos eventos narrados. Um exemplo é a descrição da queda do corpo de Esteban

no abismo, no fim do conto, quando o narrador afirma que todos “*retuvieran el aliento durante la fracción de siglos que demoró la caída del cuerpo hasta el abismo*”. A escolha da palavra “siglos” se destaca como uma expressão exagerada do tempo, proporcionando um impacto emocional mais intenso ao sentimento de perda experimentado pelo povoado.

Outro aspecto que contribui para o tom fantástico é a personificação de elementos inanimados, caracterizada pela atribuição de qualidades e sentimentos humanos ao cadáver, que, obviamente, está sem vida. Isso fica evidente na situação em que o afogado tem o rosto coberto com um lenço “*para que no le molestara la luz*”, como se pudesse ser incomodado pela luminosidade. Essa personificação é intensificada quando, ao retirarem o lenço, percebem que ele está “envergonhado”.

Acerca das escolhas estilísticas do conto, podemos destacar o predomínio de períodos extensos, desprovidos de pontos e recheados de vírgulas e da conjunção “y” (Carina Spanish, 2021). Essa técnica, ao criar um fluxo contínuo de pensamentos e uma sobreposição de eventos, confere à narrativa uma atmosfera de afobação e oralidade, contribuindo para a expressividade do conto, como se a história estivesse sendo contada com entusiasmo.

A escolha do narrador onisciente no conto também é significativa, considerando que a narrativa se desenrola predominantemente em uma esfera imaginativa. Esse narrador possibilita a alternância do foco narrativo entre as diversas personagens, proporcionando ao leitor acessar os pensamentos das mulheres, dos homens do povoado e, até mesmo, as possíveis reflexões internas do afogado, como ocorre na seguinte passagem:

“en serio, me hubiera amarrado yo mismo un ánora de galón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo”.

Outro aspecto fundamental do conto é a intertextualidade, que Calasans (1988) define como “um uso livre e dessacralizado do texto do outro”. Neste conto ela é marcada pela referência a textos sagrados e mitológicos, o que Ana Lucia Trevisan (2013) identifica como uma busca sistemática das produções literárias hispano-americanas do século XX pela identidade, pela heterogeneidade cultural e pela reflexão sobre a realidade multifacetada das populações americanas.

Como exemplo, podemos citar o momento em que as mulheres imaginam a vida do afogado, sugerindo que “*hubiera sacado los peces del mar con solo llamarlos por sus nombres*”

e "*hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas*". Essa passagem faz uma referência explícita à pesca maravilhosa descrita nos evangelhos do Novo Testamento, bem como à história de Moisés, que fez água jorrar de uma pedra ao bater nela com seu cajado durante a jornada pelo deserto rumo à terra prometida.

Em outro momento, a sugestão do narrador de que um marinheiro teria se amarrado ao mastro de um barco ao ouvir o choro do povoado, comparando-o ao canto da sereia, trata-se de uma referência à Odisseia, onde Ulisses é amarrado ao mastro de sua embarcação para resistir ao canto das sereias, indicando uma conexão simbólica entre as duas narrativas.

E os paralelos continuam, o conto apresenta o afogado como uma figura que, depois de limpo das impurezas do mar, encanta aqueles que o contemplam. De modo semelhante à Ulisses, que após suas provações, apresenta-se limpo das sujidades do mar, conquistando a princesa Nausica com sua beleza e graça, como pontua Hans Felten (1986) em sua análise.

A intertextualidade se dá também na evocação de figuras históricas como Sir Walter Raleigh, navegador e explorador inglês conhecido por suas tentativas de colonização na América e suas expedições em busca do "El Dorado" (BBC, 2014), e Lautaro, herói araucano na resistência contra os espanhóis (Felten, 1986). Dessa forma, ao retornarmos ao início do conto, notamos que o palpite das crianças quanto à natureza do objeto flutuante na praia não é arbitrário, mas escancara as imagens de invasão e conquista presentes no imaginário das crianças deste povoado, contribuindo para uma compreensão mais profunda do conto.

É possível, ainda, relacionar o conto de Gabriel García Márquez com a teoria da imagem de Carlos Azambuja. De acordo com o autor:

A imagem é o que surge do encontro entre um sujeito e um objeto. Um sujeito que reconhece imediatamente estar na presença de algo que não é o seu próprio ser [...] constituindo-se assim, numa afetação do sujeito pela presença de alguma coisa que – e não importa se é real ou apenas «imaginária» - se diferencia dele e dos demais entes à sua volta. (Azambuja, 2011).

Dessa forma, quando as mulheres se "encontram" com o afogado, elas se deparam, como já vimos, com algo diferente de tudo o que conheciam, outros afogados, os membros do povoado e elas próprias, o que possibilita a criação da imagem.

Além disso, considerando que uma imagem é uma mera representação de algo, poderíamos dizer que o cadáver é apenas uma imagem da pessoa que este homem já foi um dia. E, como não temos acesso a sua história pregressa, assim como as mulheres, só podemos interpretar e atribuir um significado.

Por fim, o conto apresenta uma estrutura narrativa circular, visto que elementos apresentados no início retornam de maneira significativa ao final, destacando a transformação que ocorre ao longo da história. Inicialmente, a comunidade costeira se percebe completa, bastando um olhar entre eles para confirmar sua totalidade: *"No tuvieron que limpiarle la cara para saber que era un muerto ajeno [...] todos los hombres cabían en siete botes. Así que cuando se encontraron el ahogado les bastó con mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que estaban completos"*. Entretanto, ao final da narrativa, o afogado foi tão profundamente incorporado à comunidade que sua ausência deixa um vazio duradouro. De modo que, não é necessário que se olhem para perceber que estão incompletos e que essa condição será permanente: *"No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volverían a estarlo jamás"*.

Logo, o desfecho do conto marca simultaneamente um encerramento de um ciclo e um ponto de partida para este novo povoado que se forma a partir da presença rápida e impactante de Esteban. A promessa de que *"todo sería diferente desde entonces"* reflete a disposição do povoado de eternizar a memória de Esteban, transformando fisicamente o ambiente com portas mais largas, tetos mais altos e pisos mais firmes, além de fachadas pintadas com cores alegres, mananciais e flores. Mas, representa principalmente a tomada de consciência e o abandono da desolação em que viviam.

Portanto, percebe-se que a modificação do povoado, não ocorre somente arquitetonicamente, mas também interiormente, uma vez que assumem uma postura diferente, onde agora habita a esperança, simbolizada através das pinturas coloridas das casas, ora antes sem cor. Essa imagem carrega em si uma representação da voz latino-americana, a voz silenciada de anos de repressão, transgressões e omissões por parte dos governos. A obra garciamarquiana tem essa característica de carregar consigo uma crítica social, a fim de despertar a conscientização de sua história e, por isso mesmo a expectativa de mudança em seu futuro, sendo a literatura o veículo dispensor dessa sensibilização.

Referências Bibliográficas

- AZAMBUJA, Carlos. **A Aurora da Imagem**. In: Interatividade e Sentido ou A Sétima Função da Linguagem. Tese de Doutorado, ECO/UFRJ, 2003.
- AZAMBUJA, Carlos. **As Três Dimensões das Imagens**. 2011.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

- BBC. Walter Raleigh (c.1552 - 1618). Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/raleigh_walter.shtml>.
- CALASANS, Selma. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- CARINA SPANISH. “El ahogado más hermoso del mundo” análisis literario. YouTube, 9 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xzKgbDvPKmI>>
- CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia do romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FELTEN, Hans. **El ahogado más hermoso del mundo: lectura plural de un texto de García Márquez**. In: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 1986.
- IEGELSKI, Francine. **História conceitual do realismo mágico - A busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina**. Almanack, p. ep00121, 2021.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada**. Editora Record, 2019.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TREVISAN, A. L. **O sagrado no romance hispano-americano do século XX** (The sacred in the Hispanic-American novel of the 20th century) - DOI: 10.5752/P.2175-5841.2013v11n29p279. HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, v. 11, n. 29, p. 279-293, 27 mar. 2013.

A vuelo de pájaro (2024), de Marcela Serrano, um exercício próprio da imaginação

A vuelo de pájaro (2024), de Marcela Serrano, un ejercicio propio de la imaginación

Antonia Javiera Cabrera Muñoz⁷

Resumo

Em 2024, a escritora chilena Marcela Serrano (1951-), uma das grandes escritoras latino-americanas da contemporaneidade, publica *A vuelo de pájaro*, onde se coloca como protagonista, como se lê na entrevista concedida ao jornal *La Tercera*, do Chile: “Ahora es ella la protagonista, en un libro sin ficción, escrito con sensibilidad, elocuencia y franqueza, que se lee como una novela” (2024). Para Serrano, a Literatura é um meio de se conhecer a natureza humana, o que se corrobora com a ideia de o texto ser uma “autobiografia”, pois o livro reúne três cadernos de anotações e reflexões diárias, escritos entre 2020 e 2022, em plena pandemia. Porém, longe de ser um texto “diário de vida”, a cada dia em que se põe a escrever, vai escolher um novo olhar, o que exigiu dela uma disciplina de escrita diária. Por exemplo: temos um olhar sobre a mitologia grega ou sobre a *Eneida*, de Virgílio, mas também temos olhares sobre afetos, perdas, leituras, feminismo e política – todos escritos à mão, como frisa em entrevista concedida ao programa de rádio *Semáforo*, do Chile (2024). O que podemos ter de novo nessa obra? O fato de revisitar, em momentos pandêmicos ou de tensão, um imaginário particularmente universal e local, que se nega a envelhecer e a adoecer – daí a permanecer invisível – em um mundo incerto que não aceita a plena e criativa solidão. Objetiva-se, neste trabalho, apresentar um texto *simbólico* atual do próprio ato de criar uma literatura feminina acolhedora, posto que corajosa e linda.

Palavras-chave: Marcela Serrano. Chile. Imaginação. Pandemia. Escrita.

Resumen

En 2024, la escritora chilena Marcela Serrano (1951-), una de las grandes escritoras latinoamericanas de la contemporaneidad, publica *A vuelo de pájaro*, donde se coloca como protagonista, como se lee en la entrevista concedida al diario *La Tercera*, de Chile: “Ahora es ella la protagonista, en un libro sin ficción, escrito con sensibilidad, elocuencia y franqueza, que se lee como una novela” (2024). Para Serrano, la Literatura es un medio de conocerse la naturaleza humana, lo que se corrobora con la idea de que el texto es una “autobiografía”, pues el libro reúne tres cuadernos de anotaciones y reflexiones diarias, escritos entre 2020 y 2022, en plena pandemia. Pero, lejos de ser un texto “diario de vida”, a cada día en que se pone a escribir, va a escoger una nueva mirada, lo que exigió de ella una disciplina de escrita diaria. Por ejemplo: tenemos una mirada sobre la mitología griega o sobre la *Eneida*, de Virgilio, pero también tenemos miradas sobre afectos, pérdidas, lecturas, feminismo y política – todos escritos a mano, como frisa en entrevista concedida al programa de radio *Semáforo*, de Chile (2024). ¿Qué podemos tener de nuevo en esa obra? El hecho de revisitar, en momentos pandémicos o

⁷ Docente do Curso de Licenciatura em Letras (Português e Espanhol) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM, Campus JK, Diamantina, Minas Gerais, Brasil. Doutora em Literatura (UFSC, 2009) e Pós-Doutora em Artes (UFES, 2018). E-mail: antonia.cabrera@ufvjm.edu.br

de tensión, un imaginario particularmente universal y local, que se niega a envejecer y a adolecer – de ahí a permanecer invisible – en un mundo incierto que no acepta la plena y creativa soledad. Se objetiva, en este trabajo, presentar un texto *simbólico* actual del propio acto de crear una literatura femenina acogedora, puesto que valiente y linda.

Palabras clave: Marcela Serrano. Chile. Imaginación. Pandemia. Escritura.

“Yo desperté una noche enflaquecido

Y más desnudo aún de lo que estaba.

¡Qué vigilia feroz me despojaba

De todo mi pasado y mi vivido!

(...)”

Eduardo Anguita, *Sonetos del Extranjero*, I

Ao modo de introdução: a fronteira cultural em que vivemos

Ter a experiência de leitura da escritora Marcela Serrano, a escritora chilena nos seus 70 anos, é como me lembrar das histórias e vivências de minha própria família, chilena, que saiu do Chile meses depois do golpe militar de 1973. Meus pais, recém-casados em outubro, claro que obedecendo ao toque de queda, embarcaram para o Brasil em novembro para passarem por uma aventura ainda mais difícil e desafiadora naquela época: como é ser estrangeiro em um país que também enfrentava a ditadura militar? Como se encontrar em um país novo, com uma cultura nova, sobretudo para uma jovem recém-casada, minha mãe, que contava com 21 anos e não terminara o Curso de História e Geografia na Universidad de Chile, em Playa Ancha, no porto de Valparaíso? As universidades foram fechadas pelo governo ditatorial de Pinochet, e por isso ela decidiu se casar e acompanhar meu pai, já formado engenheiro eletricitista na Universidad Técnica Federico Santa María, em Valparaíso, que havia chegado ao Brasil meses antes em busca de trabalho e estabilidade.

Permaneceram em São Paulo e depois se mudaram para o Rio de Janeiro, como muitos chilenos faziam depois que chegavam ao Brasil, vindos de um país incerto. Vieram a estabelecer moradia em Florianópolis, Santa Catarina, cidade onde nasci e cresci em uma família ao mesmo tempo chilena e brasileira. Sim, porque, mesmo tendo-se residência fixa em um país estrangeiro, a cultura de origem (com seus sentires e olhares, sua nova forma linguística de se

expressar em português), acaba, muitas vezes, definindo quem nós somos ou o que podemos fazer no futuro.

Não era de meu desejo ser uma professora universitária, menos uma professora de espanhol, mas o destino me guiou pelas veredas da língua espanhola desde minha adolescência, quando queria aprender a língua escrita depois de tantas interferências linguísticas em casa e no Chile, país para onde viajávamos em família nos meses das férias escolares. Foram viagens e mais viagens de ônibus, saindo de madrugada, durante dois dias ininterruptos até chegarmos à primeira cidade depois da fronteira, Los Andes, para daí entrarmos em outro ônibus com as nossas bagagens que nos deixaria em Viña del Mar, cidade litorânea onde minha avó materna morava e onde passávamos as nossas férias de verão regados a muitos banquetes – ela nos esperava com alcachofras, peixes, frutos do mar, saladas primavera e frutas e mais frutas da estação (damascos, cerejas, pêsegos, morangos, melón tuna, limão siciliano, etc.), sem contar os doces e castanhas chilenos e os pães quentinhos que íamos buscar na padaria da praça do bairro de Recreo Alto. Essas viagens sempre me trouxeram muitas lembranças bonitas, pois, durante os meses de férias, geralmente entre dezembro e fevereiro, também fazíamos um verdadeiro périplo de visitas às cidades vizinhas (Colliguay, Los Perales, Peña Blanca, Quilpué, Valparaíso) para visitar famílias de segundo e até terceiro grau, pois minha mãe era filha única, mas havia sido criada rodeada de tios, primos e sobrinhos de famílias próximas do campo que sempre vinham com convites e mais convites para os visitarmos em suas chacras. Ao mesmo tempo em que era uma deliciosa esbórnica estar nesses lugares pitorescos da cordillera de la costa, era uma vida muito simples, de dedicação à família chileno-brasileira que morava no Brasil.

Ao visitá-los, muitas vezes, éramos recebidos com tonadas e cuecas, como as compostas por Margot Loyola (1918-2015) e Violeta Parra (1917-1967), duas das maiores compositoras e cantoras do folclore chileno, que recompilaram para o cancionário popular chileno os mais variados estilos musicais de Los Andes, tais como a zambacueca chilena, dança de matriz mestiça e africana muito difundida no Chile. Não por acaso, Violeta compôs, em homenagem à cultura africana, a canção “Casamiento de Negros”, interpretada por Milton Nascimento em suas apresentações, tendo, inclusive, tido uma versão executada pela Orquestra Ouro Preto, cantada por Milton em 29 de dezembro de 2021, em comemoração aos 50 anos da criação do Clube da Esquina no palco do Cine-Theatro Central de Juiz de Fora.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

Entre Brasil e Chile, muitas histórias permanecem na minha memória da infância e da adolescência, daí que, com os anos, fui nutrindo um desejo involuntário (ou talvez voluntário) por conhecer melhor alguns poetas e escritores chilenos, como é o caso de Pablo Neruda (1904-1973), Nicanor Parra (1914-1918) e de Marcela Serrano (1951-). Os dois primeiros, eu os lia em casa, mas a terceira, li tardiamente, com *A vuelo de pájaro* (2024), leitura esta que definiu a apresentação da comunicação oral “*A vuelo de pájaro* (2024), de Serrano, um exercício próprio da imaginação” apresentada de modo híbrido no III Simpósio de Literatura Latino-americana Contemporânea (SILLAC, 2024). Serrano é uma escritora consagrada, atuante desde os anos 90 como romancista. Nascida em Santiago do Chile, formou-se em Belas Artes pela Universidad Católica em 1983. Em 1973, com o golpe militar, teve de se exilar na Itália, onde morou até 1977. Suas obras foram traduzidas para várias línguas e adaptadas para o teatro e para o cinema. No Brasil, temos as publicações *Dez mulheres* (2010) e *Doce inimiga minha* (2013).

Como última obra publicada em 2024, em *A vuelo de pájaro* há uma sensível virada de posicionamento do narrador: se antes suas obras eram repletas de vozes femininas, nesta temos uma novidade de número: a voz continua sendo feminina, mas passa a ser ela, a própria autora, a única voz autorizada na obra, como se lê na entrevista concedida ao jornal chileno *La Tercera*: “Y ahora es ella la protagonista, en un libro sin ficción, escrito con sensibilidad, elocuencia y franqueza, que se lee como una novela” (Gómez, 2024).

Ou seja, é um livro concebido para ser uma não ficção que se lee como una novela (que se lê como um romance). Este ponto é fundamental para a nossa análise. Para Serrano, a Literatura é um meio de se conhecer a natureza humana, como num romance – daí que essa ideia se corrobora com a ideia de o texto ser uma “autobiografia” (entre aspas, frisamos), pois o livro reúne três cadernos de anotações e de reflexões diárias, escritos entre 2020 e 2022, em plena pandemia. Porém, longe de ser um texto do tipo “diário de vida” (como uma rasa crônica factual), a cada dia em que se põe a escrever, a autora (a voz feminina que é a narradora) vai escolher um novo olhar, o que exigiu dela uma disciplina de escrita diária para compor, se se pode assim dizer, sua novela. Ela vai escrever um texto para ser lido como una novela, repetimos, e disto podemos dizer que essa “autobiografia” pandêmica é um conhecimento, em primeiro lugar, da própria natureza humana, no caso, de Marcela Serrano, mas também, e mais importante, da própria condição humana, pois os cadernos foram escritos em um momento histórico de crise mundial: a pandemia. Portanto, pelas mãos da narradora, temos uma voz



narrativa que não é só dela, mas que se amplia para o resto do mundo. Mais: qualquer pessoa que for ler *A vuelo de pájaro* se verá em seu texto, sendo, portanto, anulada, por um lado, a voz feminina, que não tem mais o protagonismo absoluto de ser “eu”, posto que esse mesmo “eu” se amplia para um protagonismo de “nós” de todas as nações e línguas do mundo que estavam passando por um período de crise. A ficção encontrada no ato de ler o seu texto como uma novela não está presente só no texto, mas já no título, pois o “A voo de pássaro” traduzido pode significar também um meio de, pela escrita, poder ser lido no mundo inteiro, como uma alegoria do pombo-correio que consegue voar entre dois destinos. Passa a ser uma conversa muito íntima e positiva – apesar da dor – de uma escritora que vivia a pandemia num longínquo país latino-americano, uma idosa que estava com seus 70 anos de idade. Ela reconta sua própria história (de vida e de leituras) para ensinar aos seus leitores contemporâneos sobre a dor e a delícia que é viver mesmo estando presos e limitados por uma pandemia. Daí que a capa do livro seja representada por um ramo de laranjeira vívido, com cores bem reluzentes, o que simboliza, para o leitor, que pode haver vida a ser plenamente vivida, começando pela vida espiritual, pela vida interior, como se observa na figura abaixo:

Figura 1 – Capa do livro *A vuelo de pájaro*



As laranjas representam a fertilidade e a força assim como as flores de laranjeira representam a pureza, a castidade e o matrimônio no simbolismo popular de vários povos. Em meio à dor e à incerteza, Serrano convoca a voltarmos a uma inocência de podermos cheirar o odor perfumado do azahar em vez de só ficarmos sofrendo. O simbolismo da imagem da capa do livro também é sintomático, pois, a partir da flor de laranjeira, podem ser obtidos alguns produtos que são indicados como parte do tratamento de ansiedade, nervosismo e indigestões, como a água de flor de laranjeira e o óleo de flor de laranjeira. A infusão da flor de laranjeira auxilia, ainda, no problema de insônia, aliás, muito comum na sociedade contemporânea.

A mensagem a ser levada pelo pombo-correio é clara: leia-me como uma novela para que você possa se conectar consigo mesmo e visualizar uma vida plena. Os pombos-correios são da mesma espécie dos pombos comuns que se veem nas ruas, mas pertencem a uma raça diferente. Seu porte é maior e possuem uma carúncula mais acentuada na base do bico. Durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, eles foram bastante utilizados para o envio de

mensagens, como um recurso alternativo de comunicação. Até hoje ainda são utilizados, e o motivo se dá pela velocidade em que eles chegam ao destino e voltam ao lugar de origem. Claro que muitos podem ir e não voltar, mas isso não importa para uma obra que deve ser lida como uma novela: o importante é a mensagem a ser levada pelo pombo-correio, que são treinados desde pequenos a voar longas distâncias para ganhar resistência e não se perderem. O animal aprende a voar e a voltar.

E quais mensagens ele envia simbolicamente para o mundo? Serrano aborda de tudo e mais um pouco em sua obra. Por esse viés, é uma obra autobiográfica sem as asas. Por exemplo, temos um olhar sobre a mitologia grega ou sobre a Eneida, de Virgílio, mas também temos olhares sobre afetos, perdas, leituras, feminismo e política – todos escritos à mão, como frisa em entrevista concedida ao programa de rádio Semáforo da Universidad de Chile (Estévez, 2024). Foram três anos de pandemia de uma escrita autobiográfica, porque ela se coloca como protagonista escrevendo “enclausurada” no Chile (em Santiago), por mais que cite personagens reais e fictícios e reinvente, muitas vezes, sua crônica diária reflexiva numa reescrita da própria escrita. Eis o movimento de escrita que ela tece. É uma tecedora de imagens ao mesmo tempo poéticas e prosaicas da vida cotidiana atual.

E o que podemos ter de novo nessa obra em termos de escrita e de leitura ficcional? O fato de essa novela revisitar, em momentos pandêmicos ou de tensão, um imaginário particularmente universal e local, que se nega a envelhecer e a adoecer – daí a permanecer invisível – em um mundo incerto que não aceita a plena e criativa solidão. Negando-se a envelhecer, quer se voltar para o mundo – não só o da escrita que se reinventa –, mas para o nosso mundo doente, que parece dia-a-dia com uma falsa ideia de que tudo, do nada, pode ruir. A pandemia nos trouxe desafios, e este, a nosso ver, é o maior de todos: como podemos nos reinventar diante da iminente tragédia. Serrano é um símbolo de que a literatura pode reviver e se reinventar mesmo nos momentos de maior tensão.

Objetiva-se, neste trabalho, apresentar um texto simbólico atual do próprio ato de criar uma literatura feminina acolhedora, posto que corajosa e linda. Pinçaremos, a modo do leitor que lê uma novela, algumas passagens que nos tocam mais por viver, esta autora, em uma fronteira cultural.

Leer como una novela: mensagens do pombo-correio

Estar e permanecer em uma fronteira cultural é um estado catártico. Ao mesmo tempo em que é uma libertação de sentimentos, traumas, histórias e tragédias que vivem em nossa alma, é também, no sentido grego, uma libertação do que é estranho à essência ou à natureza de um ser. É procurar, por meio da catarse, uma definição melhor do ser que se é por dentro e por fora, por mais que jamais saibamos quem realmente nós somos. Somos o que vivemos e o que desejamos (ou sonhamos) viver. O ato de ler uma escrita ficcional também é um ato catártico, posto que nos ajuda a entender quem é o ser que está lendo por dentro e por fora. Ninguém sai igual de qualquer leitura ficcional: quando lemos, somos lidos. A ação é ativa e passiva ao mesmo tempo.

Desde o começo da sua escrita de *A vuelo de pájaro*, Serrano é simples, mas de uma delicadeza que impressiona para uma escritora que já produziu obras muito engajadas em defesa da mulher, a começar pelo sugestivo título *Nosotras que nos queremos tanto* (1991), obra que inaugura sua ficção aos 40 anos de idade. Quatro mulheres de meia idade, bem resolvidas profissionalmente, decidem parar um pouco suas vidas para conversarem. É um modo quixotesco de ser: quem nós somos e para onde queremos ir? Mostra bem um lado feminino da margem, ao tocar em temas como a subordinação feminina ao masculino e à sociedade como um todo. No Brasil, esse primeiro romance teve uma leitura analítica apoiada na crítica feminista e dos estudos culturais (Ferreira e Bongestab, 2018) que não só localiza o texto em termos culturais e territoriais (o latino-americano), mas que ensina às mulheres latino-americanas que pode haver uma terceira margem sentida, mas ainda não realmente vivida. O romance é o símbolo de uma mulher que se torna dona de si, que pode traçar seu destino sem necessariamente depender da presença de um masculino ao seu redor. Mais do que falar da mulher em sentido lato e demarcado territorialmente, podemos dizer que a obra dessas escritoras latino-americanas que viveram a passagem dos anos 60-70 sendo jovens, tal como Isabel Allende (1942-), que publicou seu emblemático romance *Violeta* (2022), ultimamente, é uma representação de uma vida humana que testemunha os séculos XX e XXI.

Após a luta de várias mulheres em outros territórios, como *Las sin sombrero* (Espanha), temos a escrita ficcional de mulheres que testemunharam cenas culturais patriarcais e matriarcais em nosso território latino-americano, como a representada em *Como agua para chocolate* (1989), romance de Laura Esquivel (1950-). Hoje, não é mais possível entender a mulher latino-americana, mesmo a não politizada, sem ter em mente esse marco espaço-temporal simbolicamente representado nas obras dessas escritoras que nos legaram e continuam

escrevendo em períodos de crise como o pandêmico, posto que essas escritoras, antes jovens, viveram outros períodos de crise.

E nós, as filhas de mães que decidiram sair de países ditatoriais como o Chile, nos anos 70, também recebemos um legado demarcado: o legado da fronteira cultural que nos acompanha desde que nascemos em um país estrangeiro, sem deixarmos de lado esse legado cultural e literário.

Dáí que ser professora de espanhol em uma universidade federal brasileira, no interior do país no século XXI, representa não só uma demarcação cultural fronteiriça, mas, sobretudo, política e de identidade, posto que nos liga ao presente (ao que ficou) e a um passado que volta como lembrança familiar, mas também como memória política de parte de uma sociedade chilena que se deslocou, forçosamente, para outra realidade numa língua diferente da original para se reinventar e recomeçar. Muitos chilenos se deslocaram não só ao Brasil fugindo da ditadura, na época, mas para outros países que receberam quantidades consideráveis de famílias que se (auto) exilaram para recomeçarem a vida: Austrália, Canadá, França e Inglaterra, principalmente.

Resulta sintomático, nesse quadro geral da sociedade chilena, o fato de alguns artistas terem permanecido no Chile e terem tido protagonismo, como é o caso de Lotty Rosenfeld (1943-2020), artista multidisciplinar falecida na pandemia e grande amiga de Serrano. Nada mais sintomático, posto que Rosenfeld atuou contrária à ditadura no final da década de 1970 com várias intervenções de arte performáticas em áreas urbanas do Chile, muitas vezes manipulando placas de trânsito para desafiar os espectadores a repensar noções de espaço público e agenciamento político. Inicialmente, usou como mass media a gravação de vídeo, associando-se ao novo vanguardismo e ao movimento chileno conhecido como escena avanzada criado por artistas e escritores logo após o golpe militar. Em 1979, junto ao poeta Raúl Zurita, ao sociólogo Fernando Bacells, à escritora Diamela Eltit e ao artista Juan Castillo, formou o CADA (Colectivo de Acciones de Arte ou Art Actions Collective).

Ou seja, ao homenagear sua grande amiga, homenageia de quebra tantos outros artistas que, como ela, lutaram por alguma causa, e a causa de Serrano sempre foi a feminista – sem ser uma agenda cultural ou política. Com *A vuelo de pájaro*, no entanto, temos uma virada de chave que é pela própria vida, como se lê na citação traduzida de um poema de Fernando Pessoa: “Es quizás el último día de mi vida./ He saludado al sol, levantando la mano derecha,/ Mas no lo he

saludado para decirle adiós./ He hecho la señal de que me gusta verlo todavía./ nada más.” (Serrano, 2024, s. p.).

Para celebrar a vida, nomeia cada caderno com um título sugestivo: “Cuaderno de las Delicias”, “Cuaderno del Asombro” e “Cuaderno del Sol”, sendo que o primeiro é iniciado com uma citação de Borges: “Al cabo de los años he observado que la belleza, como/ la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no/ estemos, un instante, en el paraíso.” (Serrano, 2024, s. p.).

Essa ideia da beleza que retorna de forma fascinante aos 70 anos é o que mais impressiona a quem lê suas anotações e reflexões diárias em *A vuelo de pájaro*. E beleza, para Serrano, significa permitir-se estar sozinha ou estar em silêncio para escrever ou observar os pássaros voando da sua janela do apartamento de Santiago ou da janela da quinta de Malarauco, uma localidade rural do vale da zona central do Chile distante a uns 70 km da capital. É assim que se reconecta com o seu ser e também com a sua família. Casada por três vezes, teve duas filhas, Elisa e Margarita, e um neto, Marcel, que aparece no livro em vários momentos pitorescos. Ela é a quarta de cinco irmãs (Elena, Paula, Margarita e Sol), e seu universo, desde a infância, sempre foi mais feminino do que masculino: sua mãe Elisa, as tias maternas, uma avó, as amigas de colégio... Seu mundo real e imaginário sempre foi mais feminino e por causa disso não deixa de criticar abertamente quem fala mal da escrita feminina, como declarou para a Radio Cooperativa em 4 de outubro de 2011:

Hay un grupo de críticos que son unos misóginos, que odian todo lo que tenga que ver con las mujeres. Odian que la mujer tenga éxito. No sé si te acuerdas como han tratado a la Isabel Allende a través de todos estos años. [...] Se ha establecido como sistema que es gratis sacarle la mierda a las escritoras mujeres. Es gratis. Empezaron a hacerlo con Isabel, después siguieron conmigo. (Radio Cooperativa, 2011)

Após essa constatação e a morte da sua irmã jornalista, Margarita, aceitou falar à imprensa somente quando quer e de forma escrita: é assim que se sente mais autoral, mais viva. À pergunta do motivo que a levou a escrever um livro ao estilo de *A vuelo de pájaro*, responde, em uma linha: “Porque la mirada que elegí para cada día es vista desde lo alto, por encima, robando retazos” (Villegas, 2024), em entrevista ao jornal *The Clinic*. O primeiro caderno “de las delicias” é mais festivo, por isso é o que condensa mais lembranças e olhares vívidos, seja

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

da vida diária, seja de suas leituras, maiormente acompanhada por escritoras e poetas, como Elizabeth Bishop (1911-1979), lembrada por Serrano na anotação do dia 8 de fevereiro de 2020:

8 de febrero, sábado

La temperatura perfecta.

La luz perfecta.

El atardecer en el campo, ocho de la tarde (en invierno serían las ocho de la noche).

Todo se trata del pequeño instante. Del goce. De que ni el calor ni el frío te distraigan. De que la luz no te ciegue ni te obstruya. De que los tres perros se hayan quedado dormidos a mis pies. Cualquier nota musical sería un insulto en esta calidad de silencio.

The delight of being alive, estamos de acuerdo Elizabeth Bishop? La delicia de estar viva.

(Serrano, 2024, s. p.).

A delícia de estar viva é o que se lê no primeiro caderno – e nos deteremos nele –, onde encontramos, junto à voz autoral de Serrano, uma série de nomes próprios e comuns que a acompanham entre 1º de janeiro e 31 de março de 2020, os três primeiros meses do “Cuaderno de las Delicias”. São nomes de mulheres reais como Bishop, Gabriela Mistral, Nelly León (uma freira da capela da prisão de mulheres de Santiago), mas também são mulheres e jovens fictícias, como “La Bella Durmiente del Bosque” (A Bela Adormecida), Rapunzel, Penélope, Aurora, Selene... Aparecem também a história de Deméter (mãe) e Perséfone (filha) e a simbólica data em que se homenageia Edgar Allan Poe e a necessidade de estar sozinha em um ambiente repleto de livros:

19 de enero, domingo

Deja intacta mi soledad, pide Edgar Allan Poe.

Parten todos, veo el auto avanzando por el camino hacia la ruta de salida y vuelvo a tocar la sustancia milagrosa – a veces ambigua – de permanecer absolutamente sola en este campo largo y silencioso.

(Serrano, 2024, s. p.).

19 de janeiro é uma data simbólica porque em 19 de janeiro de 1809 nascia Poe em Boston, Massachusetts, nos Estados Unidos. Foi um dos autores menos compreendidos. Banido do ambiente literário. Em 1827 publicou seu primeiro livro de poesia, Tamerlane, e, depois de vários insucessos na vida, decidiu dedicar-se inteiramente à literatura publicando contos em revistas. Poe também se dedicou à teoria e à crítica literária, vindo a publicar, em 1846, a famosa Filosofia da composição, que vai abordar a excelência da obra literária (ficcional). Uma decisão

difícil, mas que deixaria para a posteridade uma obra potencialmente rica e complexa. Em nossa época contemporânea, assim fez Marcela Serrano quando, depois de 30 anos de matrimônio com Luis Maira, decidiu seguir sozinha para poder viver outra vida, mais próxima de si mesma e de sua família. Em 2013, respondeu ao famoso questionário de Proust, pouco depois de publicar *Dulce enemiga mía*, uma recopilação de 20 contos curtos, obviamente, sobre as mulheres. Algumas perguntas podem dar uma ideia de seu posicionamento em prol da literatura. Seguem algumas perguntas e respostas:

[...]

4. ¿Cuál es su idea de felicidad perfecta?

Meterme adentro de mi cama con un buen libro.

[...]

13. ¿Cuál considera que es su estado mental actual?

La serenidad, por fin.

[...]

26. ¿Cuál es su ocupación favorita?

Leer.

28. ¿Cuál es su escritor favorito?

Escritora, perdón: Jane Austen.

(De Aguirre, 2013).

Essa grande leitora solitária, na anotação do dia 16 de janeiro, havia registrado a chegada da *Ilíada* e da *Odisseia* em verso a sua casa de Mallarauco, como se sua melhor vida a ser vivida fosse somente o necessário silêncio para poder se concentrar em seus pensamentos por meio da literatura:

16 de enero, jueves

Desde la ciudad llegaron a mis manos la *Ilíada* y la *Odisea*. En verso. En edición de Gredos. Los toco, los huelo, los ojeo. Olor a libro nuevo. Una inmensidad en mis manos. Al tacto, una ricura.

Mi casa son mis libros. Cada habitación es una página diferente.

Oh, los libros.

Qué puta vida tendríamos sin ellos.

(Serrano, 2024, s. p.).

Tal como a relação de Deméter, uma deusa grega antiga da colheita, e sua filha, Perséfone, sua filha gentil e linda, a quem Deméter amava muito. Perséfone, assim como sua mãe, amava a natureza. Um dia, ela estava caminhando em um lindo prado e colhendo flores para levar para casa quando um enorme buraco se abriu no chão. Hades – o Deus do Submundo

– chegou pelo buraco e capturou Perséfone. Ele queria que a adorável Perséfone fosse sua esposa. Deméter, sem a presença da filha, sentia muita falta dela. Ela estava tão triste que isso afetou a colheita em toda a Grécia. As plantações, as frutas e a natureza pararam de crescer. Ela foi até Zeus, o rei dos deuses, para pedir que ele a ajudasse a resgatar sua filha do Hades. Zeus podia ver como a tristeza de Deméter estava afetando a Terra e então ele concordou em ajudá-la. Enquanto isso, Hades queria dificultar a saída de Perséfone do Submundo, e deu a ela uma comida deliciosa do Submundo – uma fruta chamada romã. Zeus visitou Hades para pedir que ele deixasse Perséfone sair. Hades disse: “Perséfone só pode sair se não tiver comido nada da comida que dei a ela”. Mas, ela já tinha comido. Perséfone tinha comido seis sementes de romã. Zeus e Hades concordaram que Perséfone teria de passar seis meses no Submundo, mas que ela poderia retornar à Terra pelos outros seis meses do ano. Um mês para cada semestre de romã. Dali em diante, sempre que Perséfone estivesse com Deméter na Terra, Deméter ficaria tão feliz e as colheitas, frutas e plantas cresceriam e floresceriam lindamente – mas quando ela voltasse ao Submundo, para viver com Hades por seis meses, as plantas parariam de crescer completamente. Os gregos antigos usavam esse mito para explicar algo que afeta o crescimento das plantas no outono e no inverno. Uma longa explicação para entrarmos novamente no “Cuaderno de las Delicias”, que traz, entre os meses de janeiro e março, o melhor período do florescimento das árvores frutíferas no Chile. Temos várias árvores mencionadas como naranjos (laranjeiras), paltos (abacateiros) e parrón (parreira), ao lado da menção a árvores e flores que compõem o seu jardim: buganvílias, canas-da-índia, gardêneas, loureiros, palmeiras, samambaias, jasmims, tulipas, magnólias, hibiscos, as árvores da canela, o cacto espinhoso, as rosas, as lavandas, o cipreste, o álamo, a araucária... A lista é extensa. Há também menção à uva e à framboesa, esta já terminando sua temporada no final de março:

22 de marzo, domingo

Devoro las uvas de mi parrón. Saliendo del patio rojo de la cocina, estiro la mano y allí me espera el parrón con sus racimos succulentos, plenos, magnánimos. Corto uno y lo consumo de a poco, dulce y fresco. Morados mezclados con verde y un poco de azul. También como frambuesas de mi pequeño huerto – bastante mísero –, quedan pocas, ya pasó la temporada. Es la única fruta que tengo.

Quisiera compartirla con mis hijas. ¿Qué comerán ellas, encerradas como están en sus respectivos departamentos en Santiago? Quisiera extender las manos, tocarlas de pasada, levemente, al menos rozar sus caras y sus manos. La diosa Atenea no tuvo una madre, nació de la cabeza misma de Zeus. ¿Será aquello una bendición? Fue tan guerrera y discutidora, jugaba a la permanente racionalidad. Quizás le hizo falta que alguien le hiciera cariño.

Dudo que exista un tema más discutido, analizado y observado que la maternidad. La mía es la primera generación de mujeres enamoradas de sus hijos/as. Antes escasamente nos veían. Ni hablar de las abuelas. La mía (conocí solo una) nunca me apretó ni me metió a su cama ni jugó conmigo. Me leía, eso sí.
Hemos parido tiranos/as.
Entre las uvas y mis hijas, las delicias sobran hoy. Aunque en el mundo la gente esté muriendo.
(Serrano, 2024, s. p.).

Ainda que o mundo ao redor esteja passando por uma pandemia, como anunciado no dia 16 de março, onde aparece uma palavra em inglês: “Lockdown” (Serrano, 2024, s. p.), ela continua a escrever sobre suas delícias, deslocando-se entre Santiago e Mallarauco: “La tierra es Mallarauco, Santiago es el amor”. (Serrano, 2024, s. p.). Reconhece, no entanto, que estar a par da dura realidade do mundo é ao mesmo tempo uma dor e uma incapacidade de entender o bombardeio de notícias na era digital. Uma anotação anuncia que apesar desse bombardeio digital ainda há vida ao ler as notícias – boas e ruins – em um feixe de papel de jornal:

5 de marzo, jueves

La prensa escrita, el papel: todo ese placer pasado de moda. Me siento una ciudadana cada vez que me levanto y recojo la prensa que me han tirado temprano por debajo de la puerta de entrada. Me gusta inclinarme y recogerla del suelo. A pie pelado. Ya con ella en las manos voy a la cocina a preparar el café.

No me avengo mucho con la era digital. ¡Vamos! No soy una vieja de mierda que se opone a la tecnología, los beneficios que nos ha traído son invaluable. Pero para mi generación es un elemento que suele salirse un poco de control. Siempre al borde de un posible abismo – llamando a los yernos –.

Paso muchas horas frente a la pantalla, debo leer y absorber el mundo desde ese lugar. Desde allí escribo mis libros. Entonces, cuando llega la hora de la lectura, la hora del papel, del contacto físico con él, la delicia me invade, la siento, la palpo, la huelo.

Homero es para mí cien por ciento papel. También este cuaderno en el que escribo. Me gusta en todos sus estados: en blanco, impreso, rayado, dibujado, pintado, escrito.

(Serrano, 2024, s. p.).

Nessa anotação, podemos ver nitidamente sua devoção à escrita literária, à arte como escrita. Apesar de todas as facilidades que a tecnologia nos traz, ainda assim, o suporte que a faz se sentir feliz e agraciada é o papel. O papel é o meio pelo qual Homero (e tudo o que veio após ele) aparece em toda sua tonalidade e vigor. O papel impresso que traz e dá vida a quem o lê com alegria e positividade. Os grandes feitos heroicos começaram com Homero,

desafiando-nos com uma palavra anotada por Serrano, dias atrás, em 11 de fevereiro: a discrição. A qualidade de ser discreto é o que menos é praticado nos dias de hoje. Ter sobriedade e ser comedido é difícil de alcançar nesta era digital, onde tudo aparece aos nossos olhos para nos bombardear com imagens e mensagens de tudo quanto é coisa. Já não sabemos mais quem nós somos ao fixarmos o nosso olhar diante da tela de um computador ou de um celular. Se a literatura nos ensina alguma coisa a mais, como pura virtude, é a qualidade de ser discreto. Na literatura, todo personagem heroico é simples e discreto. Mas também é complexo, como o herói grego Aquiles, cuja figura foi moldada por diversos autores num espaço de mil anos, o que explica, também, suas diversas contradições. Eis a literatura e a arte: elas nos dão sempre visões acerca do que pode ser um herói ou heroína, para além da *Ilíada* e da *Odisseia*, obras que inauguram a literatura do Ocidente. Aquiles volta como personagem na tragédia *Ifigênia em Áulide*, de Eurípides, “imitada”, mais tarde, pelo dramaturgo francês Jean Racine (1674) e transformada em ópera pelo compositor alemão Christoph Willibald Gluck (1774), além das artes plásticas, onde podem ser encontradas, além das diversas pinturas de vasos e esculturas do período da Antiguidade Clássica, as telas de Peter Paul Rubens, David Teniers, o Jovem, Jean-Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix e muitos outros que retrataram suas múltiplas façanhas. Na prosa de Serrano, a qualidade da discrição, tal como acontece em Homero, é exaltada fora da nossa era digital, que não conhece o que é cuidar de si mesmo e dos outros:

11 de febrero, martes

Homero califica a los grandes héroes como discretos, varias veces aparece este adjetivo ante el nombre de un semidiós o un gran guerrero. Discreto.

Sorpresa.

Nadie paga hoy por ello.

No es una característica en boga, como si en verdad fuese anticuada, como si no valiese la pena el esfuerzo.

Muera la discreción formal, la de los salones, la decimonónica, la de los hipócritas. Quiero la discreción de Homero, la de siglos y siglos atrás, que apela al refinamiento, a la elegancia. Al espíritu que no es estridente.

Un camión estacionado en el camino vende frutas y verduras. Gustosa le compré. Había ya pagado cuando su dueño, un anciano de blancos y espesos bigotes, me llamó y me regaló un melón.

Lo discreto y lo gratuito.

(Serrano, 2024, s. p.).

Do clássico ao exemplo prático: um melão dado discretamente diz mais da cultura do que a leitura de um livro, mas o livro, este ser incomensurável, também é necessário em lugares

nos quais nunca imaginamos estar, como numa prisão. As mulheres da prisão de Santiago têm ao seu lado uma insigne figura, Nelly León, que cuida delas devotamente. Serrano se pergunta se deveria participar de uma atividade ainda mais filantrópica em sua vida, mas basta para ela ser escritora: escrever é um ato de se doar, pois, sem sua escrita, não conheceríamos a figura de Nelly, a discreta.

O ato de ler é também um ato de se doar a uma atividade comunitária e de agradecer à vida por ter escrito tanto para tantas mulheres. Diante do caos da epidemia Corona vírus, Serrano vaticina: “Las epidemias me evocan el Medievo. En plena modernidad es difícil hacerse la idea./ Soy de alto riesgo: fumadora de sesenta y ocho años./ Qué delicia haber alcanzado a vivir tanto y tan a fondo.” (Serrano, 2024, s. p.). Na anotação do dia 13 de março, uma nova incursão literária da vida interrompe suas reflexões: uma simples observação de um prédio em frente ao seu evoca nela uma possível situação narrativa com a figura de uma mulher aparecendo:

13 de marzo, viernes

[...]

Si el ojo no me engaña, proviene de una habitación amplia y desnuda, sin cortinas ni visillos, y a contraluz, una figura en movimiento. No dudo de que es una mujer. Aunque no tengo cómo distinguirla a esta distancia, lo sé. Es probable que tenga más o menos mi edad. Vive sola, también. La diferencia probable es económica, vivir a la derecha o a la izquierda del río. Me pregunto si será una lectora o si tiene la TV siempre encendida. Si alguien la visitará. Tendrá un par de hijos independientes, sin demasiado encanto, vive en cierta melancolía. Debe cocinar, hacer mucho aseo y lavar platos diariamente.

Estoy a punto de ponerle un nombre.

(Serrano, 2024, s. p.).

Quando a vida imita a arte, podemos ter, numa escritora consagrada, várias ideias do que pode ser o ato de escrever, ou mesmo, o ato de ler a realidade como uma novela. A vida pode imitar a arte quando Serrano se lembra da morte do seu pai, também escritor, ao evocar a hora da morte de Ignacio Sánchez Mejías, o toureiro-personagem de Federico García Lorca (1898-1936) no poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), um conjunto de quatro elegias em memória à morte do amigo: “Hoy, hace muchos años, murió mi padre. A las tres de la tarde, no a las cinco como Ignacio Sánchez Mejías. Yo estaba a su lado. Y si sigo con lo anterior, fui una buena hija. Menos mal en ese rubro no hay arrepentimientos.” (Serrano, 2024, s. p.).

Uma homenagem ao pai, Horacio Serrano, de quem, no questionário de Proust, diz que foi sua maior influência na vida. Apesar de ter vivido rodeada por muitas figuras femininas, é seu pai quem ganha o mérito, talvez, porque uma figura masculina em todas as etapas da vida de qualquer mulher, é necessária – muda vidas, como mudou a minha quando fui conhecendo melhor meu pai Jaime Rubén Cabrera Cabrera, chileno, a quem devo quase tudo e por quem, in memoriam, faço a maior parte de minhas leituras literárias e projetos em leitura literária para meus alunos.

Talvez o clichê de que lermos um livro é lermos a nós próprios seja ainda maior e evidente quando lemos obras como *A vuelo de pájaro*, pois a autora reconhece, mesmo no pior dos momentos da vida contemporânea, “La delicia de estar viva”, na frase de Bishop. Em sua solicitada solidão para sentar-se a ler e a escrever à mão, muitos animais a acompanham: gansos, seus cachorros (Banana e Miguelina) e o gato Pamuk, os pássaros em revoada e os que chegam até ela além da presença dos queltehues – o nosso quero-quero.

Não é para menos: sua maior delícia é o seu neto Marcel, que também a acompanha nessa aventura de ler, sentar-se a escrever à mão e refletir sobre tudo o que nos acontece ao nosso redor – ou, como escreve José Ortega y Gasset, “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”, frase escrita no prólogo ao ensaio *Meditaciones del Quijote* (1914; 2014, p. 20). Sem isso, a vida seria um eterno vazio, imersos em notícias boas e ruins da era digital... E a nossa vida nisso tudo? Para onde vai? A nossa vida, para Serrano, deveria ser tão livre quanto vestir uma túnica, pois vesti-la “Es un homenaje a la soltura, a la emancipación y al desahogo” (Serrano, 2024, s. p.), ou, para dizer com o seu prólogo onde se lê sua arte poética: “Quise salir de la novela, pero no pude salir de la página ni de las palabras.” (Serrano, 2024, s. p.).

Sair da literatura é, portanto, sair da vida. Nesse emaranhado de citações e versões do que pode ser a vida, a citada Sinfonia do Novo Mundo, de Antonín Dvořák, no dia 20 de março de 2020, é sintomática de que a vida imita a arte e vice-versa:

Ni contagiada, ni derrumbada, ni hacinada, ni asustada. Se nos borrarán las huellas dactilares de tanto lavarnos las manos y podremos ser otros.

Aleluya.

Salí a caminar con mis perros y con Dvořák y su Sinfonía del Nuevo Mundo. Ninguna coincidencia. (Serrano, 2024, s. p.).

É mera coincidência viver a vida e ler a literatura, pois ambas estão intrinsecamente ligadas. A escritora cultiva leituras e limitações de escrita, apresenta uma defesa do feminismo, mas também é antifeminista, talvez porque viveu em outra época. A contradição, a falta de certezas, as vaidades do escritor, a finitude, a velhice, o cotidiano, a presença da mitologia grega lida nos três cadernos, as artes plásticas e a música... A natureza... Tudo cabe num texto leve de ser lido.

A ficção da escritora chilena lembra um pouco a ficção do escritor colombiano Héctor Abad Faciolince (1958-) que, em 2019, publicou *Lo que fue presente*, sorte de diários íntimos que podem ser lidos como romance de formação. Os diários vão desde finais de 1985, até a publicação de seu livro mais aclamado pela crítica, *El olvido que seremos* (2006). A imensa dificuldade de escrever e o nascimento doloroso de uma vocação literária é o mote do livro. Cada escritor tem o seu processo íntimo de encontro com a literatura. No caso de Marcela Serrano, temos uma escritora leve, fluida, rica em referências e que vê a vida sem nostalgia e sem audácia no verbo, com um olhar puramente feminino. Temos o olhar de uma autora vivida que quer viver da melhor maneira como uma novela. Um pouco de ar fresco em tempos de crise, que pode ser o de Santiago ou o de Malla-rauco.

Referências Bibliográficas

ANGUITA, Eduardo. **Sonetos del extranjero**. “I” en *Anguitología*, selección de poesía y prosa de Eduardo Anguita (Prólogo, Biografía, Selección y Notas de Andrés Morales). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1999.

BONGESTAB, Cristina; FERREIRA, Ângela Paula Nunes. Identidades e estereótipos femininos em “Nosotras que nos queremos tanto”, de Marcela Serrano. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 20, n. 2, p. 59-82, 2º semestre de 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/44125>. Acesso em: 01 jan. 2025.

DE AGUIRRE, Valentina. Cuestionario de Proust: Marcela Serrano. Entrevistada: Marcela Serrano. **Revista ED**, Santiago de Chile, 02 de agosto de 2013. Disponível em: <https://www.ed.cl/estilo-de-vida/articulos/cuestionario-de-proust-marcela-serrano/>. Acesso em: 01 jan. 2025.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

ESTÉVEZ, Antonella. A vuelo de pájaro de Marcela Serrano. Entrevistada: Marcela Serrano. **Semáforo**, Rádio da Universidad de Chile, Santiago de Chile, 15 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5UFRShfdCnM>. Acesso em: 01 jan. 2025.

GÓMEZ, Andrés. Marcela Serrano: “Hay una desconexión profunda en el feminismo de hoy, de un elitismo enorme; hablan entre ellas”. Entrevistada: Marcela Serrano. **La Tercera**, Santiago de Chile, 21 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/marcela-serrano-hay-una-desconexion-profunda-en-el-feminismo-de-hoy-de-un-elitismo-enorme-hablan-entre-ellas/W3XIDBLD5ZBXRO2B4ROR332ENE/#>. Acesso em: 01 jan. 2025.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote y otros ensayos**. Madrid: Alianza Editorial, 2014. (Colección Biblioteca Ortega y Gasset).

RADIO COOPERATIVA. Marcela Serrano: En Chile “es gratis sacarle la mierda a las escritoras”. Entrevistada: Marcela Serrano. **Radio Cooperativa**, Santiago de Chile, 4 de outubro de 2011. Disponível em: <https://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/literatura/marcela-serrano-en-chile-es-gratis-sacarle-la-mierda-a-las-escritoras/2011-10-04/144219.html>. Acesso em: 01 jan. 2025.

SERRANO, Marcela. **A vuelo de pájaro**. Santiago de Chile: Alfaguara, 2024.

VILLEGAS, Jimena. Marcela Serrano, escritora: “El dolor, muchas veces, no enseña nada. ¿Dónde situamos, entonces, a la muerte?”. Entrevistada: Marcela Serrano. **The Clinic**, Santiago de Chile, 26 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.theclinic.cl/2024/04/26/marcela-serrano-escritora-el-dolor-muchas-veces-no-ensena-nada-donde-situamos-entonces-a-la-muerte/>. Acesso em: 01 jan. 2025.

O ensaísmo e a contemporaneidade na obra “Ensaio de voo” de Paloma Vidal

Essayism and contemporaneity in "Ensaio de voo" by Paloma Vidal

*Bárbara Carolina Dias Gomes Teodoro*⁸

Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a natureza híbrida de *Ensaio de Voo* (2017), livro escrito pela escritora argentina radicada no Brasil Paloma Vidal, observando seu caráter formal, assim como a formação identitária apresentada pela narrativa autoficcional. A obra se desenvolve durante uma viagem de avião entre dois países, Argentina e Brasil, e traz reflexões acerca de temas recorrentes no contexto social de sua autora. A partir do viés metodológico que considera uma crescente dentre gêneros híbridos no século XXI, em especial ligados ao contexto latino-americano, observamos a maneira como o exílio, o deslocamento -geográfico e social-, a identificação e o desamparo, assim como outras questões íntimas da própria bi(bli)ografia de Vidal se manifestam de forma recorrente no conto estudado. Portanto, identificamos como a utilização de um meio incomum e informal de publicação, o “bloco de notas” como característica crucial da trama, do mesmo modo que o recurso da autoficção contribuíram para a hibridização das personagens, identidades, assim como da narrativa e o ensaio, processo significativo para a escrita de *Ensaio de Voo*. Desse processo, percebemos a forma com que a relação com o amparo afetivo, o elo histórico, literárias e pessoais, se mostra como um elemento expressivo para uma composição e transformação identitária, como entendido pelas dinâmicas pós-modernas contemporâneas. Assim, este estudo considera novas pesquisas que se aprofundem na obra de Vidal e suas ligações com a literatura latino-americana atual a fim de compreender este local híbrido entre a narrativa, a ensaísta e a autobiografia.

Palavras-chave: Hibridismo; Autoficção; Ensaio; Desamparo.

Abstract

This research aims to analyze the hybrid nature of *Ensaio de Voo* (2017), a book written by the Argentine author raised in Brazil, Paloma Vidal. The book examines both formal characteristics and the identity formation presented through the autofictional narrative. The work unfolds during a plane trip between two countries, Argentina and Brazil and reflects on recurring themes in the author’s social context. Through a methodological lens that considers the rise of hybrid genres in the 21st century, particularly those related to the Latin American context, we observe how exile, displacement both geographic and social - identification, and helplessness, as well as other intimate aspects of Vidal’s own biography recur throughout the studied text. Therefore, we identify how the use of an unconventional and informal publication medium, the “notebook” as a crucial plot device, along with the resource of autofiction, contribute to the hybridization of characters, identities, as well as narrative and essay. This process is significant for the writing of *Ensaio de Voo*. From this process, we understand how the relationship with emotional support, historical, literary, and personal connections serves as an expressive element for composition and identity transformation, as understood by contemporary post-modern

⁸ Licencianda em Letras Português-Inglês do Instituto Federal de Minas Gerais – Campus Congonhas. E-mail: barbaradgteodoro@gmail.com. Orientador: Diego Cardoso Pérez.

dynamics. In this way, this study calls for further research to delve into Vidal's work and the connections with current Latin American literature in order to understand this hybrid space between narrative, essay, and autobiography.

Keywords: Hybridity; Autofiction; Essay; Helplessness.

Introdução

Curta narrativa⁹, *Ensaio de voo* (2017), sétimo livro da escritora, pesquisadora, poeta e ensaísta Paloma Vidal, narra a viagem de uma “moça” de meia idade de São Paulo até Buenos Aires. Apesar de aparentar uma trama simples, a obra, segundo a própria editora que publicou, é “(...) uma ficção que flerta com o ensaio e a memória familiar” (Quelonio, 2017). E, por certo, a narrativa de *Ensaio de voo* está repleta de reflexões sobre o desamparo, o deslocamento e a escrita.

O deslocamento da viagem da protagonista é acompanhado pelo leitor de forma incomum pois este cede lugar aos seus pensamentos, que vão desde a mudança da irmã, o exílio que vive desde nova e os livros que a levaram a lembrar desses acontecimentos. A narradora analisa sua trajetória, fazendo questionamentos a fim de encontrar algumas respostas para sua inquietação momentânea.

O livro se torna uma espécie de diário, repleto de lembranças que podem, ou não, serem reais dentro da própria narrativa, mas que trazem à tona uma das questões mais significativas para a personagem: o exílio que passou e as marcas que a acompanham por isso.

Alguns dos temas trabalhados por Vidal em *Ensaio de Voo* estão presentes também em seus outros trabalhos. O exílio, o deslocamento e as viagens parecem ter se tornado parte do estilo da autora. Temáticas estas que foram e são vivenciadas por Paloma em sua própria vida factual, o que torna a sua presença mais forte em suas obras.

É por esses encontros da vida da personagem com a vida da autora que o livro parece tomar um tom autobiográfico dentro de um estilo narrativo, como é descrito. Além disso, é nomeado como “ensaio”, um gênero que não está categorizado dentro da ficção.

Este trabalho tem como objetivo compreender, assim, a relação entre autora e personagem e a utilização da autoficção para narrar os fatos no livro *Ensaio de Voo*, levando

⁹ A obra tem apenas 55 páginas.

em consideração o caráter ensaístico dessa obra ficcional e seus vínculos com a literatura latino-americana contemporânea.

Levantamento teórico

Paloma Vidal é uma escritora e pesquisadora nascida em Buenos Aires. Aos dois anos de idade, veio para o Brasil com seus pais, que saíram exilados da Argentina durante a ditadura militar que ali ocorreu.

A autora, em grande medida, tem seu trabalho voltado ao deslocamento, mudanças, pertencimento e, principalmente como pesquisadora, à literatura latino-americana contemporânea. Vidal explica um pouco sobre como foi crescer enquanto exilada em entrevista para Samanta Rodríguez, publicada em *Escrituras en voz - Conversaciones sobre literatura argentina* (2021)¹⁰:

Nací en Buenos Aires y, como dice la minibiografía, viví desde los dos años en Brasil. Más precisamente, en Río de Janeiro, y más precisamente aún en Copacabana, primero, y después en Ipanema, siempre muy cerca de la playa. Mi geografía era esa. Pero el país que habíamos dejado se hacía presente en la lengua, que nos hacía vivir en un país dentro del país. Nuestros amigos eran argentinos, mis padres hablaban conmigo en español y yo formé parte, durante los primeros años en Brasil, de un grupo pequeño de chicos argentinos, hijos de exiliados, que nos reuníamos en las casas unos de los otros, bajo la orientación de una profesora, también argentina. Era una especie de jardín de infantes rodante, en que jugábamos, cantábamos, pintábamos. Era una forma de estar con otros chicos y a la vez de mantener el vínculo con Argentina, para los chicos, pero también para los padres, que formaban de ese modo una pequeña comunidad, que se ayudaba y se apoyaba de varias maneras. (Rodríguez, 2021, p. 280).

Essa condição do “estar entre” as duas nacionalidades se mostra recorrente no trabalho de Paloma, que lida não só com a temática em seus livros¹¹, mas principalmente com a

¹⁰ O livro, compilado de entrevistas com autores contemporâneos argentinos organizado por Miriam Chiani, propõe “[...] descubrir nuevos ángulos o revisiones de poéticas particulares, [que] se abren a la reflexión sobre temas, procesos, problemas y debates que atravesaron el panorama literario de las últimas décadas y aparecieron de forma recurrente tanto en las intervenciones públicas de los escritorxs y en sus textos, como en las agendas y discusiones de la crítica (Chiani, 2021).

¹¹ *Estar entre* (2019) seria literalmente o título de uma de suas obras ensaísticas na qual admira a capacidade de “críticos-escretores” como Roland Barthes, Silviano Santiago, Sylvia Molloy e a capacidade destes de “Haber permanecido en ese casi, en tránsito entre la crítica y la ficción” (Vidal, 2019, p. 16).

vivência¹². Desde seus primeiros trabalhos como escritora, Vidal demonstra revisitar na literatura parte da sua realidade.

Trabalhos anteriores da autora tratam destes assuntos de forma recorrente, como: *Algum lugar* (2009), romance em que conta a história de uma doutoranda da Literatura que se muda com o namorado para Los Angeles pelos estudos, o que acaba acarretando o fim de seu relacionamento; *Mais ao Sul* (2008), livro de contos que trabalha o deslocamento de seus personagens e as suas noções de pertencimento; e *Mar Azul* (2012), segundo romance da autora, que conta a história e o dia a dia de uma senhora de setenta anos e suas lembranças repletas de fatos históricos e encontros com a realidade. Assim é também *Ensaio de voo*, que escreve um retrato contemporâneo ao descolamento. Vidal está sempre neste lugar “entre”, entre países, cidades, lugares, culturas e descreve esta incerteza da identificação com o espaço geográfico.

Apesar de se apresentar como uma espécie de relato de viagem, gênero este tradicionalmente associado a não-ficção e sua inerente pressuposição de verdade, o livro de Vidal não tem a obrigação de corresponder ao ocorrido real que narra. Essa é uma característica presente em alguns ensaios atuais, nos quais não é possível identificar com exatidão o teor autobiográfico presente na obra.

Essa parece ser uma tendência comum no gênero do ensaio contemporâneo, que pega o leitor desavisado de surpresa, rompendo com a ideia de uma literatura inteiramente ficcional ou não-ficcional como expõe Rafael Gutiérrez em seu livro *Formas Híbridas* (2017). Segundo o autor colombiano, a “Incerteza, ambiguidade, contaminação, são ideias que se destacam quando nos aproximamos dessas formas híbridas contemporâneas” (Gutiérrez, 2017, p. 39).

Além da dificuldade de nomear o real e o ficcional, *Ensaio de voo* parece compartilhar com a produção literária latino-americana contemporânea a característica de não se ater a gêneros antes consolidados. Segundo Gutiérrez:

A dificuldade em classificar estes livros na categoria tradicional de ficção nos leva a considerar um ponto central. Se há alguns anos se destacavam as estratégias narrativas que procuravam deixar em evidência o caráter ficcional das obras (autoconsciência narrativa, apelos eróticos ao leitor, ruptura anti-ilusionista do pacto ficcional, etc.) estas formas híbridas buscam evidenciar marcas do real para desestabilizar o estatuto ficcional da narrativa. A incorporação do registro ensaístico e de pesquisas históricas e/ou literárias, fotografias, cópias de documentos reais, a presença do discurso autobiográfico e de partes de diário, fazem parte das estratégias usadas

¹² No podcast Escritores-Leitores do Itaú Cultural, Vidal conta como os acontecimentos do dia a dia a levaram, desde jovem, para um espaço dentro da autoficção.

nestas propostas recentes para desestabilizar o estatuto ficcional (Gutiérrez, 2017, p. 26-27).

Esse processo, que por certo está intimamente ligado a forma da escrita, ganha, na obra de Vidal, o recurso do “bloco de notas”, gênero que geralmente dispensa o uso de letras maiúsculas, parágrafos ou linearidade narrativa-dissertativa, que parece se incorporar ao já disforme discurso ensaístico, proporcionando ao texto uma imersividade ao conteúdo ensaiado sentimentalmente por Vidal ao mesmo tempo nova e instável.

De fato, a característica sentimental, metafórica, está presente no texto de Vidal por completo. Dessa forma, ao mostrar uma busca de entendimento de si mesma, no curto espaço de tempo em que tem para escrever, a autora escolhe romper com a necessidade de transmitir os acontecimentos por diversos momentos, embaralha suas memórias e pensamentos entre o que deixa subentendido e o que dá riqueza de detalhes.

Por certo, esse estilo de escrita não é totalmente novo na literatura. “Así es como, a través de una serie de prosas fechadas que toman el formato del diario íntimo.” (Kamenzain, 2016, p. 06), anotou a poeta e ensaísta argentina Tamara Kamenzain sobre o livro *Sobre cosas que me han pasado*, de Marcelo Matthey, em seu *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay* (2016).

No livro de Kamenzain, a autora constroi um estudo sobre as novas formas de narrativa ao analisar obras de poesia e narrativa atuais sob o conceito da *intimidade*, demonstrando casos onde os dois gêneros se encontram. Algo bastante semelhante ao que faz Vidal em *Ensaio de voo*.

Em diálogo com o trabalho de Kamenzain, Rafael Gutiérrez destaca em seu *Formas Híbridas* (2017), após elencar uma série de exemplos de seu tema-título, que:

[...] embora não se trate de um recurso totalmente inovador, a mistura de gêneros nas obras atuais parece desestabilizar o pacto de leitura institucionalizado entre leitores e obras literárias. Pelo menos essa ideia se desprende quando se analisam as resenhas e comentários realizados por leitores, críticos e outros escritores evidenciando o modo como a questão da indeterminação genética cobra uma importância central na recepção das obras. (Gutiérrez, 2017, p. 49)

É possível observar como a hibridização de gêneros é uma tendência dentre textos contemporâneos. Apesar disso, esse encontro da intimidade com os textos ficcionais já era trabalhado pela poesia desde seu início. Assim, como novamente nos lembra Kamenzain:

Intimidad, experiencia, escrituras del yo, subjetivación, de-subjetivación son todos conceptos con los que hoy se piensa y desde los que hoy se escribe narrativa. Mientras tanto, la poesía viene enfrentándose, desde sus orígenes, con la implicancia que estos conceptos tienen en su práctica (Kamenszain, 2016, p. 1).

Essa mistura também contribui na aproximação entre escritor e leitor de forma que a hierarquia entre os dois pareça menor. Nesse sentido, o leitor que, no caso do livro de Vidal e *Ensaio de voo*, lê as experiências, reflexões e desamparo da autora-personagem pode se colocar nesse lugar com maior facilidade.

Sobre essa relação ficcional-biográfica estabelecida por esses recursos, podemos considerar um pensamento importante exposto pela própria autora em uma entrevista dada para o livro *Escrituras en voz - Conversaciones sobre literatura argentina* (2021). Nele, Paloma Vidal discorre sobre sua experiência literária entre os dois países que marcam sua história, Argentina e Brasil, além de fatos que marcaram sua vida como escritora. Assim, Vidal fala um pouco sobre as diferenças entre as literaturas presentes nos dois países, mas reforça a ideia de que a escrita do eu é um fator em comum entre alguns escritores latino-americanos:

Creo que seguramente sí. Las escrituras del yo y las escrituras documentales están muy presentes aquí y allá. Pienso que ante una realidad tan compleja, que nos parece tan a menudo impensable, ante la cual tenemos la sensación de incomprensión e incluso de incredulidad, por lo aterrador que parece todo, la literatura parece acoger la necesidad de trabajar con fragmentos de lo real, haciendo pequeños recortes, ofreciendo algunas hipótesis o, por lo menos, algunas provocaciones. Claro que esto tiene que ver con lo que me interesa a mí, de acá y de allá. Del lado de acá, es muy interesante ver cómo la literatura volvió a ser el lugar del compromiso, de la discusión política, sobre todo centrada en cuestiones de género y de marginalidad, desde lugares muy distintos a los que antes eran los espacios literarios legitimados (Rodríguez, 2021, p. 284).

Vidal também trabalha em *Ensaio de Voo*, com muito destaque às questões de viagens, mudanças e lugares em sua vida. Aqui ela fala sobre o “estar entre”, temática recorrente em suas obras que se refere a estar constantemente nesta condição entre suas duas nacionalidades. Trata do seu próprio exílio, dos exílios das moças¹³ e de sua irmã, enquanto está em uma viagem entre Buenos Aires e São Paulo. Ela cria um movimento, não só por utilizar a figura do avião, mas estando dentro dele, ficcionalmente ou não, descreve a vida das personagens em outros países, imaginando a relação que estas têm com a personagem de seu livro. O livro se

¹³ Vidal se refere às personagens principais de *Buena Alumna* (2016) e *La habitación alemana* (2017) como “moças”.

movimenta pelas cidades descritas, enquanto anda pelas lembranças da narradora e o que imagina de sua irmã.

Esse movimento se entrelaça com a história sul-americana, as violentas ditaduras e os exílios que deixaram marcas e são lembradas por autores contemporâneos. Em *Ensaio de voo*, como em um dos livros citados por Vidal, este é um tema recorrente: a viagem, o deslocamento e a insegurança.

O leitor aqui tem contato com os pensamentos que a autora permite ter, o levando por sua narrativa, os caminhos que fez e os que sua irmã faz agora. A escrita leva a entender um pouco do desamparo que a autora descreve sobre viagens, principalmente levando em consideração as marcas que esse deslocamento deixou e que são, até hoje, temas recorrentes em seu trabalho.

Essa característica autoficcional está presente na obra da autora como um todo, vejamos adiante como ela se desenvolve em *Ensaio de Voo*.

Análise

Em *Ensaio de voo*, encontramos características interessantes do gênero ensaístico¹⁴, como o fato da autora deixa clara a sua presença na história. Dessa forma, o livro parece se tratar da sua experiência como leitora ao se deparar com pontos parecidos a sua história em narrativas ficcionais.

A narradora lê dois livros que tratam de um assunto em comum: a mudança. Os livros citados são *La Habitación Alemana* (2017) de Carla Maliandi e *Buena alumna* (2016) de Paula Porroni. O primeiro livro conta a história de uma mulher que se muda para Heidelberg na Alemanha, cidade em que já havia morado anteriormente com sua família por causa do exílio. O segundo fala sobre uma mulher que se muda para a Inglaterra para estudar. Ambas as histórias falam sobre a iniciativa de largar tudo para trás e se mudar para outro país na Europa.

Os livros citados pela narradora rodeiam temas que parecem circundar experiências de sua própria vida desde jovem, como o desamparo, o exílio, a solidão e, de certa forma, escolhas pessoais.

¹⁴ Segundo Afrânio Coutinho em seu livro *Notas de Teoria Literária* (2008) o ensaio se caracteriza por “É uma composição em prosa (tem havido em verso), breve, que tenta (ensaia), ou experimenta, interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência” (Coutinho, 2008, p. 100)

O livro tem uma clara quebra com a formalidade editorial, pois foi escrito e publicado emulando notas feitas em um aplicativo de celular. Essa escolha estética se justifica ao longo do livro, visto que esta seria descrita como a única forma de sanar a necessidade de se expressar no tempo e espaço disponível - uma viagem de poucas horas entre São Paulo e Buenos Aires -, usado para evidenciar o desamparo descrito pela narradora.

Vidal reafirma a forma em que se deu a escrita no próprio texto, “[...] tenho pressa e escrevo no bloco de notas do celular.” (Vidal, 2017, p. 5), assim como em sua entrevista para o livro *Escrituras en voz* onde conta:

Y es así como se escribió el “ensayo de vuelo”, que fue un texto escrito en el cuaderno de notas del celular, en un vuelo de avión, a partir del encuentro con esos dos libros maravillosos de Paula Porroni y Carla Maliandi, que me traje de un viaje a la Argentina (Rodríguez, 2021, p. 284).

Também é possível observar que a escolha de publicar o livro em sua possível formatação original, sem edições muito aparentes, ajuda a aproximar o leitor dos pensamentos da narradora, que faz algumas interferências em seus próprios devaneios, questiona se deveria apagar alguma informação que talvez não coubesse dizer ali, assim como pontua que o fez em outros momentos.

Outro recurso estético importante em *Ensaio de voo* é a presença da contagem de palavras pela ensaísta-narradora, que parece ser uma forma de controlar o conteúdo do ensaio, já que, pela vontade repentina de escrever, Paloma não planejou a escrita.

Além de palavras, a narradora conta o tempo disponível para fazê-lo, pois seu desejo é descrever seus sentimentos enquanto passa pela viagem, reflete sobre a mudança e presença duas histórias ficcionais. A decisão de manter o formato da escrita como um “bloco de notas” na versão publicada evidencia essas interferências, como visto em: “[...] apago algumas frases que acabei de escrever. quero ler um pouco mais dos dois livros. de repente me sinto desamparada. duvido de por que escrever este texto. duvido de como fazer. a leitura vai me atrasar” (Vidal, 2017, p. 9). A ideia de que o texto surge na urgência da escrita fica mais clara quando a narradora se coloca neste local de desamparo, no qual se questiona para onde seguir com o texto.

Essa construção “desarrumada” do texto leva o leitor a caminhar junto das reflexões de Vidal, que se intercalam com as histórias das “moças” (forma como a autora chama as personagens dos livros que a leva a escrever), suas lembranças e o que imagina da partida de sua irmã.

Vidal faz uma espécie de resenha até o momento em que parou nos livros, já que menciona, em *Ensaio de Voo*, não tê-los terminado. Dessa forma, Paloma demonstra a identificação de sua personagem narradora com as autoras, Carla Maliandi e Paula Porroni. O que diz levar ao desabafo de sua narradora personagem é a relação entre as personagens que lê e sua irmã, que a faz questionar a própria relação com a liberdade e o desapego, assim como questiona essa relação entre as três personagens que se mudam para outro país sem estimativa de volta.

A escolha de deixar a leitura desses livros inacabados e pontuar o fato de ter adentrado os “dois começos” parece ser proposital no sentido que essa interferência tira a necessidade de comentar os livros por inteiro e dá o benefício da incerteza sobre os motivos das três personagens - as respectivas personagens principais dos dois livros citados pela autora e a irmã da narradora - terem se mudado para outro país. Assim, o texto de Vidal reforça a ideia de que a vontade avassaladora de escrever após a leitura foi tamanha que ela não conseguiu terminá-los.

A leitura inacabada das obras também pode ser uma escolha metafórica da autora já que os “dois começos” falam tanto fisicamente dos livros, o número de páginas e parte da história em que parou, como das personagens que enfrentam esse novo ponto de partida de suas vidas, o que é apresentado pela narradora como o gatilho que a motiva a escrever. Pois assim como só sabe o início das histórias das moças essa também é a parte que sabe de sua irmã.

Essa intenção de demonstrar sua situação com a história fica claro em “[...] esse detalhe eu conheço, porque ela me contou algumas coisas sobre a organização prévia à viagem” (Vidal, 2017, p. 07), que evidencia a ideia que a narradora conhece os detalhes da viagem da irmã na mesma quantidade que a leitura a apresentou sobre a partida das personagens dos outros livros, são esses começos de vida em uma nova cidade que a lembram do motivo que a irmã pode ter feito mudança, como pontuado em:

[...] preciso, depois de ler esses dois começos. falar de uma viagem, uma viagem de ida sem volta no horizonte. uma viagem que decidiram por mim, há quarenta anos; que eu refiz na ficção e que minha irmã, cinco anos mais nova do que eu, fez na realidade. como essas moças dos livros que leio, em suas realidades ficcionais. (Vidal, 2017, p. 5)

O tema destes livros, viagens, recomeços e, especificamente em *La habitación alemana*, de 2017, o exílio, parecem trazer resquícios da sua própria história de Vidal.

Enquanto *Ensaio de voo* retrata os pensamentos da autora sobre viagens só de ida, usando a irmã e o sentimento que tem por sua partida, sabemos que em *La habitación alemana* a protagonista volta a cidade de Heidelberg em que passou seu exílio quando criança com seus pais. Desse contraste de experiências com o exílio, Vidal se questiona sobre sua própria infância ao afirmar que “[...] um exílio feliz, um exílio do qual não se quer voltar não é um exílio” (Vidal, 2017, p. 41).

A narradora explicita que o fato de ter sua família exilada e ter feito essa viagem sem volta tão jovem, parece influenciar sua forma de encarar o deslocamento e também a forma com a qual escreve o ensaio, que gira em torno de viagens e mudanças. Até o próprio pensamento que imagina que sua irmã teria ao ler o texto, “[...] penso no que minha irmã vai pensar ao ler este texto, ao ler esta pergunta. ela provavelmente vai me dizer que eu estou ‘viajando’. é algo que me dizem com frequência e que, com frequência, eu digo de mim mesma literal e metaforicamente” (Vidal, 2017, p. 21), gira em torno deste mesmo assunto.

É nesses momentos que os encontros entre a vida da autora e a narradora ficam mais claros, como quando explicita que essa temática está presente em outros livros de sua autoria. Vidal, como já dito anteriormente, tem em seus trabalhos as viagens e mudanças como tema recorrente, principalmente em *Algum Lugar*, romance que aborda a temática das viagens e do pertencimento, mas também é tratado em *Mais ao Sul*, seu livro de contos centralizado em histórias latino-americanas, com foco no deslocamento, por ser um tema que permeia a sua vida desde muito jovem, assim como suas escritas, seu trabalho como pesquisadora e, como em *Ensaio de voo*, também leitora. No caso do objeto estudado, deixa claro a influência prévia do assunto:

[...] já que em algum nível da sua decisão talvez ela soubesse que isso podia me dizer respeito, mas no sentido do que eu poderia perceber, naquele momento, através da viagem dela, das minhas próprias, relações com os deslocamentos tão frequentes na minha vida, que começaram muito cedo, desde que aos dois anos nos mudamos de país. já escrevi sobre a diferença entre a “viagem” e a “mudança”, e é isso que retomo aqui. já escrevi quer dizer que já simulei uma coisa quando se tratava de outra, quer dizer que já escrevi que me mudava quando, na realidade, tinha sido uma viagem temporária, quando escrevi isso eu sabia que a diferença existia e de que lado das experiências eu estava. (Vidal, 2017, p. 15).

Em alguns momentos do ensaio, percebe-se a interferência do mundo externo que torna alguns momentos mais abstratos, isto é, momentos em que a narradora parece divagar mais sobre si do que relatar o real. Isso fica evidente, por exemplo, na passagem “[...] ouço a voz

dela. ouço-a rindo. sua voz se parece muito com a minha, mas seu riso é rouco, só dela. ela solta uma gargalhada, que espanta minha aeromoça, parada agora do meu lado, segurando um saco plástico” (Vidal, 2017, p. 45). Aqui, a autora fica presa na própria imaginação de como sua irmã se comportou no seu último voo de ida e começa a imaginar e procurar quais seriam as conversas que teve durante a viagem, sem ter a certeza se de fato as conversas existiram ou se a irmã conheceu alguém durante o voo, mas afirma que sim, por ser uma pessoa comunicativa. Se perde de tal forma na imaginação do voo de sua irmã que diz escutar a sua risada, que assusta a aeromoça que passa para recolher o lixo.

Fica a parte da subjetividade que está presente por todo o livro a intenção de confundir a realidade com a ficção, como citado anteriormente, a presença do real, o voo, o tempo e a aeromoça, se misturam com seus pensamentos e geram cenas que se mostram mais ficcionais e quebra, de certa forma, com a espera do autobiográfico.

O que também colabora com o andamento do texto, o leitor entende o espaço em que a narradora está presente, enquanto acompanha a sua viagem entre dois países ao mesmo tempo que volta ao passado para acompanhar a sua irmã e assiste as histórias de outras personagens. Esses momentos em que o espaço inicial do livro é citado puxam o leitor de volta para o local principal da trama, o avião, o bloco de notas e a necessidade de escrever.

Mas, ainda que se pareça apenas com um relato de sua viagem entre os dois países, a falta de comprometimento com a realidade e a subjetividade que carrega, trazem à tona um diálogo com contemporaneidade na literatura em seu híbrido e que pode se assumir mais ficcional dentro das “coincidências” da narradora-personagem e a vida da autora neste ensaio.

O livro de Paloma não tem, mesmo que pareça se tratar de uma obra autobiográfica, a obrigatoriedade com a verdade e nem diz se a personagem Paloma é a mesma que a autora. Ainda que suas memórias e angústias pareçam reais, Vidal constroi uma narrativa que leva o leitor ao seu desamparo diante da solidão, mas sem necessariamente se comprometer completamente com a sua realidade. Sua personagem tem angústias, experiências e espaços que podem ter sido vividos pela autora, mas não se coloca como uma autobiografia de fato.

A narradora não só afirma apagar e mudar algumas partes ao longo da história, como também chega a afirmar que inventou uma parte da história: “[...] fez uma faxina no seu quarto na casa dos nossos pais, onde estavam acumulados anos de papéis, livros cadernos. começo a inventar. o que conto sobre as malas é verdade” (Vidal, 2017, p. 7). Essa passagem coloca o

leitor em dúvida sobre a veracidade de outras passagens do livro, ou, por outra ótica, se estas são *ficcionais*.

E essa mistura entre o real e fictício presente no trabalho autoficcional quebra o pacto ficcional com o leitor, que espera, de certa forma, se deparar com obras mais claras sobre suas intenções. Mas neste movimento de escritas mais livres dos gêneros formais, a realidade e a ficção se aproximam, assim como trazem o leitor para perto da obra. Como propõe Guarramuño em *Frutos Estranhos*:

Nessa mistura ou não pertencimento residiria o potencial crítico da arte, já que na desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um novo “cenário de igualdade” (Garramuño, 2014, p. 26-27).

Se debruçando sobre a obra de Luiz Costa-Lima, Rafael Gutiérrez, analisando o discurso ficcional, diz que a principal premissa do pacto ficcional é a sua falta de obrigatoriedade com a realidade e a verdade, como exposto:

Para Luiz Costa-Lima (2005) o discurso ficcional teria como primeiro traço distintivo a sua posição peculiar quanto à questão da verdade. Todas as outras formas discursivas para ele trazem em comum a presunção de verdade, e o que varia seriam os aparatos da verdade. Assim, a ciência opera mediante validação de hipóteses; a religião mediante a crença e a convicção interna; e a filosofia mediante a eficácia da problematização oferecida. O discurso ficcional por sua parte seria *sui generis* porque suspende a questão da verdade. (Gutiérrez, 2017, p. 46)

Dessa forma o leitor presume que os fatos narrados pela personagem Paloma sejam reais e vividos por ela, pois a ideia inicial de um ensaio seria esse acesso ao pensamento do autor, que tem esse lado autobiográfico. Mas, como citado anteriormente, esses textos híbridos são capazes de confundir o leitor colocando o excesso do real para desestabilizar o pacto ficcional com o leitor. O que explica também Gutierrez:

Seguindo estes critérios as formas híbridas parecem se colocar intencionalmente em um lugar incômodo em relação a esse pacto social e as expectativas dos leitores de obras literárias. Tratar-se-ia, para usar os termos propostos por Bakhtin (2003), de uma possível interpenetração de diversas esferas associadas com determinados gêneros do discurso que, ao se imbricar, geram complicações para sua definição, assim como para o claro estabelecimento de categorias de leitura. (Gutiérrez, 2017, p. 47)

Em *Ensaio de voo* essa preocupação de ocupar um lugar pré definido na literatura parece não existir. A autora escreve uma narradora-personagem que se assemelha a si mesma, dá a entender que fala dela mesma e descreve coisas que ela, por sua biografia, poderia ter passado,

mas não precisam ser a mesma pessoa, a realidade descrita no livro existe como a de uma personagem da autora, mesmo que ela também exista, em partes, na realidade, pois é nesse local em que reside a hibridização da obra. Como pontuado por Florencia Garramuño em *Frutos Estranhos*:

É claro que a realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre a realidade e a ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma. (Garramuño, 2014, p. 21-22)

Desse modo, a intercorrência do real não necessariamente assina o pacto autobiográfico entre a autora e o leitor, mas demonstra relações entre Vidal e sua personagem que levam o leitor a confiar e acreditar na veracidade de sua história. Reafirmando diversas vezes partes de si mesma em sua personagem, com viagens e situações que podem ou não ter ocorrido na vida real da autora, a ideia é que mesmo que se coloque em partes na personagem, quem narra a história em *Ensaio de Voo* não é Vidal.

Considerações finais

O livro de Vidal trata de assuntos intrínsecos do ser humano, como a saudade, a partida, o desamparo, mas que também se coloca numa posição da atualidade dentro da literatura.

O hibridismo dentro de um gênero que se entende como autobiográfico, mas que ainda carrega a presença do ficcional, se traduzem dentro da contemporaneidade e colocam *Ensaio de Voo* neste espaço da literatura contemporânea latino-americana. Essas ideias, dentro da literatura contemporânea, se colocam como em um lugar à parte, que podem, ou não, carregar marcas de gêneros pré estabelecidos, mas que não se enquadram nos parâmetros formais.

Ensaio de Voo se encontra nesse local: a autora trabalha a autoficção em um espaço que teoricamente seria reservado para textos mais autobiográficos, constrói a história em cima de um “eu” e desenvolve a partir dele a personagem, este parece ser um lugar comum dentre as obras da autora. É visto que Paloma utiliza detalhes de sua biografia nas obras, mesmo que não seja ela a personagem, como é o caso de *Mar Azul*, a personagem com idade superior a da autora, vivendo a sua vida, mas que tem em comum a relação com o deslocamento e o exílio, nesse caso específico ainda mais ligado aos eventos históricos.

No texto de Vidal há outros pontos importantes a serem visitados, como as relações da autora com o exílio, que é citado em *Ensaio de voo*, mas que é mais trabalhado em outros livros de sua autoria. Em seu trabalho como pesquisadora publicou ensaios que abrangiam algumas destas temáticas relacionadas ao deslocamento, viagens e a dupla influência dos países, sendo estes *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (2004), *Escrever de fora: viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea* (2011) e *Estar entre: ensaios de literaturas em trânsito* (2019).

Vidal deixa clara a sua presença em seus livros, demonstrando em alguns momentos ligações de sua vida com suas escritas, mas em *Ensaio de Voo* também se coloca nesse local híbrido de outra forma: é uma personagem que se assemelha a si mesma, escrevendo um ensaio sobre sua necessidade de escrever após ler livros que lembram da sua história. E é nestas ocorrências entre o real e ficcional que o ensaio acontece.

Referências Bibliográficas

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

ESCRITORES-LEITORES #17: Paloma Vidal. Entrevistada: Paloma Vidal. Entrevistador: Claudiney Ferreira. [S. l.]: Itaú Cultural, 21 fev. 2020. **Podcast**. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/podcasts/escritores-leitores/paloma-vidal-escritores-leitores>. Acesso em: 10 ago. 2024.

GUARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nouguê. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GUTIÉRREZ, Rafael. **Formas híbridas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

QUELONIO. “Ensaio de voo / Paloma Vidal”. 2017, **Quelonio**. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/product-page/t%C3%ADtulo-ensaio-de-voo-autora-paloma-vidal>>. Acesso em: 10 ago. 2024.

KAMENSZAIN, Tamara. **Una intimidad inofensiva**: Los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

RODRÍGUEZ, Samanta. Extraterritorial. In: CHIANI, Miriam (Org.). **Escrituras en voz**: Conversaciones sobre literatura argentina. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, p. 279–286.

VIDAL, Paloma. **Ensaio de Voo**. São Paulo: Editora Quêlônio, 2017.

VIDAL, Paloma. **Estar entre**: ensayos de literaturas en tránsito. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grumo, 2019.

Os caminhos da memória ferida pela história: a questão da pós-memória na narrativa autoficcional de *A resistência* (2015)

The paths of memory affected by history: the question of post-memory in the autofictional narrative of *The Resistance* (2015)

Bruna Laura Alipio¹⁵

Resumo

A presente pesquisa estuda, a partir da relação com a ideia de pós-memória, as estratégias narrativas presentes na narrativa autoficcional *A resistência* (2015), de Julián Fuks. Filho de exilados políticos argentinos, Sebastián inicia o relato apresentando seu irmão adotivo. Ao longo da narrativa, coloca em destaque a busca pelo vivido na reconstrução das memórias familiares. O contexto ditatorial precede, pelo medo, inúmeros silêncios preenchidos, pelo autor, convertido em narrador e personagem principal, com o ficcional. Acerca do conceito de pós-memória, está em discussão não só a ideia pessoal/familiar/geracional de pertencimento, mas também a relação dos sujeitos com o passado histórico, as feridas e traumas possíveis e a transferência geracional destes (Hirsch, 2008, p. 104). Nesse sentido, em processo de relação com a memória marcada, não só pela lembrança factual do passado, mas também por investimentos imaginativos e projeções, narrativas autoficcionais encontram espaço de desenvolvimento, relacionando-se com a temática. Dessa forma, a partir da intersecção de teóricos como Vecchi (2021), Perrone-Moisés (2016), Hidalgo (2013), Heineberg (2020) e Fuks (2017), conclui-se que o trato da memória coletiva e a forma como ela se relaciona no subjetivo do indivíduo e seu próprio passado se dá, portanto, no escopo das escritas autoficcionais. Nela, o processo de lembrança, e todas as suas lacunas, faltas e silêncios, escancara-se e, em relação ao recorte utilizado no presente estudo, o passado ferido pelos algozes da ditadura militar se coloca como marca presente.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Ditadura Militar; Relato.

Abstract

This research studies the narrative strategies present in Julián Fuks' autofictional narrative *The Resistance* (2015), based on the concept of postmemory. The son of Argentinian political exiles, Sebastián begins the story by introducing his adoptive brother. Throughout the narrative, he highlights the pursuit of the lived in the reconstruction of family memories. The dictatorial

¹⁵ Mestranda em Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados pela Unioeste, *campus* Cascavel. E-mail: brunalalipio@gmail.com.

context precedes, through fear, countless silences filled by the author, converted into narrator and main character, with the fictional. The concept of post-memory involves not only the personal/family/generational idea of belonging, but also one's relationship with the historical past, the possible wounds and traumas and their generational transfer (Hirsch, 2008, p. 104). In this way, in a process of relationship with memory characterized not only by the factual recollection of the past, but also by imaginative investments and projections, autofictional narratives find space for development, relating to the theme. Thus, based on the intersection of theorists such as Vecchi (2021), Perrone-Moisés (2016), Hidalgo (2013), Heineberg (2020) and Fuks (2017), it can be concluded that the treatment of collective memory and the way it relates to the individual's subjective, and their own past takes place within the scope of autofictional writing. In them, the process of remembrance, and all its gaps, absences and silences, becomes clear and, in relation to the focus used in this study, the past wounded by the torturers of the military dictatorship stands out as a present mark.

Keywords: Contemporary literature; Military dictatorship; Storytelling.

“é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde”

- Henri Bergson (1999).

Marianne Hirsch (2008) define **pós-memória** como a relação que a “segunda geração”, isto é, a dos filhos, estabelece com os traumas vivenciados por seus pais. Essas memórias, transmitidas no convívio familiar são tão intrínsecas à vida do sujeito que, segundo Hirsch (2008), considerando o processo de rememoração definido por Chauí (2006), parecem fazer parte de seu próprio processo de lembrança oriunda de uma experiência viva e pessoal.

A pesquisadora, a partir de *corpus* de análise composto por fotografias do holocausto, apresenta a instituição familiar como espaço de transmissão memorialística e assinala:

Participei de uma série de conversas sobre como esse ‘senso de conexão viva’ pode ser, e está sendo, mantido e perpetuado mesmo quando a geração de sobreviventes nos deixa e como, ao mesmo tempo, ele está sendo desgastado (Hirsch, 2008, p. 104)¹⁶

A utilização do termo “pós”, conforme a pesquisadora, está relacionada com a ideia de uma continuação incômoda ao tratar de memórias marcadas pela dor da perda de familiares em regimes ditatoriais. Hirsch (2008) aponta para o momento de virada de século, no qual as

¹⁶ Livre tradução de: I have been involved in a series of conversations about how that “sense of living connection” can be, and is being, maintained and perpetuated even as the generation of survivors leaves our midst and how, at the very same time, it is being eroded (Hirsch, 2008, p. 104).

reflexões são baseadas em análises sobre o que já foi a história, “de definir o presente em relação a um passado conturbado ao invés de iniciar novos paradigmas” (Hirsch, 2008, p. 106).¹⁷

Ainda segundo Hirsch (2008), é dessa oscilação entre continuidade e ruptura e dessa estrutura inter e transgeracional de transmissão de memórias e conhecimentos traumáticos que se fundamenta a ideia de uma **geração pós-memória**.

A respeito da concepção geracional, Roberto Vecchi (2021), que considera o conceito de pós-memória como “metáfora conceitual densa”, apresenta a ideia de geração como aquela apresentada por Jacques Derrida em sua obra *Espectros de Marx* (1994). Segundo esse filósofo argelino, a herança se dá, não apenas como aquilo que é repassado de um sujeito ao outro, mas também como tarefa “que resta diante de nós, incontestavelmente, tanto que, antes ainda de querê-la ou recusá-la, nós somos os seus herdeiros e herdeiros em luto, como todos os herdeiros” (Derrida, 1994, p. 73, *apud* Vecchi, 2021, p. 3).

Hirsch (2008) destaca a ideia de um papel de “guardião”, ocupado pelo sujeito inserido nessa geração e que passa adiante, pelo viés da história, o trauma que será, tanto pessoal, quanto geracional. Em relação à reflexão exposta pela autora, ao desenvolver estudos acerca do conceito de “tendo estado”, Ricoeur (2003) apontará para o **dever de memória** que circunda grupos e acontecimentos históricos.

A lembrança de determinado acontecimento passado perpassa a responsabilidade de busca por justiça. O processo de lembrar é justificado pelo “apelo à justiça que devemos às vítimas” (Ricoeur, 2003, *On-line*).

É, nesse âmbito, que a retomada histórica e a introspecção memorialística, registrada nas narrativas, conflituam-se. Ricoeur (2003) traz a noção freudiana do trabalho da memória - *Erinnerungsarbeit* - ou seja, “a luta a empreender contra a imposição de repetição estabelecida sob a pressão das resistências solidamente estabelecidas” (Ricoeur, 2003, *On-line*). O processo de memorização empenha, nesse momento, a responsabilidade de resistir ao apagamento imposto.

Hirsch (2008), sobre a responsabilidade do lembrar, destaca o papel da geração pós-memória no que se refere:

O que devemos às vítimas? Qual é a melhor maneira de levarmos suas histórias adiante sem nos apropriarmos delas, sem chamarmos atenção

¹⁷ Livre tradução de: “of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms” (Hirsch, 2008, p. 106).

indevidamente para nós mesmos e sem, por sua vez, termos nossas próprias histórias deslocadas por elas? Como estamos envolvidos nos crimes? A memória do genocídio pode ser transformada em ação e resistência? (Hirsch, 2008, p. 104)¹⁸

Essa relação memorialística parental tem, ao longo dos estudos, segundo Hirsch (2008), recebido diversas denominações como: *absent memory*, *inherited memory*, *belated memory*, *prosthetic memory*, *mémoire trouée*, *mémoire des cendres*, *received history*, entre outras.

A não centralização em determinado termo aponta para uma construção específica de memória, mas que difere daquelas que ocorrem em forma de uma recepção primária, assim como no narrador pós-moderno de Santiago (1989), o desenvolvimento dessa lembrança não conta com a presença de um testemunho ou, ainda, participação.

Embora haja reconfiguração do narrador, não há estabelecimento de padrões fixos para a narrativa, assim:

Romance e testemunho se fundem ou se confundem como poucas outras vezes. O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo (Fuks, 2017, p. 82, grifos nossos).

O termo pós-memória chega nos estudos latino-americanos, de acordo com o que apresenta Ilana Heineberg (2020), em escopo da realidade de filhos desaparecidos políticos nas ditaduras latino-americanas. É nesse recorte, apontado por Heineberg (2020), que está delineado o objeto de análise do presente estudo: o romance autoficcional *A resistência* (2015), escrito pelo ficcionista e crítico literário Julián Fuks.

Filho de exilados políticos argentinos, Fuks inicia o relato apresentando seu irmão adotivo. A narrativa tem como ponto inicial o pedido do próprio irmão em haver alguém que escrevesse sobre ser adotado, conforme descreve o narrador já no fim da narrativa:

[...] E enquanto meu irmão batia a palma da mão no antebraço, a pele a cada golpe um pouco mais vermelha, enquanto eu tratava de compreender que agulha era aquela, quem era aquele alguém que lhe enfiava uma agulha, que substância despejava em sua veia, quem era o outro que lhe arrancaria o braço com tanta violência, enquanto me empenhava em decifrar tudo aquilo que eu não entendia e jamais seria capaz de entender, meu irmão soltou a frase que eu não pude esquecer, a frase que me trouxe até aqui: **Sobre isso você devia**

¹⁸ Livre tradução de: What do we owe the victims? How can we best carry their stories forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them? How are we implicated in the crimes? Can the memory of genocide be transformed into action and resistance? (Hirsch, 2008, p. 104).

escrever um dia, sobre ser adotado, alguém precisa escrever (Fuks, 2015, p. 124, grifos nossos).

Na narrativa de *A resistência* (2015) destaca, com base no relato do narrador alter ego Sebastián, a busca pelo vivido na reconstrução das memórias familiares a partir de objetos e lembranças do cotidiano, como fotografias, histórias ouvidas, entre outros.

No início da narrativa, procura-se afirmar um lugar fidedigno para o seu relato, ao afirmar: “Isso não é uma história. Isto é história” (Fuks, 2015, p. 23), em diálogo com o leitor ou consigo mesmo, convencendo-se mais a si que ao leitor que é a verdade que sustenta a trama. Entretanto, logo na sequência, é destacado que, mesmo compondo a história, o narrador utiliza suas recordações como grande parte de fonte de informações para o fazer literário, em meio a distribuição, ao longo da obra, de poucas informações que ele considera verídicas (Fuks, 2015, p. 23).

Considerando a fusão entre real e ficcional, o romance de Julián Fuks ultrapassa o estatuto da ficção e está inserido no contexto das **narrativas autoficcionais**. Conceito elaborado pelo escritor e teórico francês Serge Doubrovsky, consolida-se o recurso, caracterizado pelo próprio autor como a “Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” (Doubrovsky, 2014, p. 120), conforme recupera no dicionário *Robert Culturel*.

Surgindo no contexto histórico pós-Freud, entende-se que o presente gênero decorre da libertação, presente no momento, da palavra e do comportamento (Hidalgo, 2013). Sobre o desenvolvimento e sucesso da autoficção, Luciana Hidalgo afirma:

O sucesso da palavra “autoficção” é nítido nas mais diversas culturas, não apenas na literatura, mas em outros domínios estéticos, como as artes visuais. Na prática autoficcional, quando a ficção se adiciona à autobiografia, o efeito é, sem dúvida, uma soma inexata, que paradoxalmente subtrai de cada elemento exatamente aquilo que o caracterizava (Hidalgo, 2013, p. 223).

A autora, ao reconhecer a autoficção como uma *variante pós-moderna da autobiografia*, considera o processo de desprendimento com a verdade literal e com os acontecimentos históricos, à medida que apresenta reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos na memória. Hidalgo (2013) argumenta acerca da possibilidade, tomando como base os variados exercícios ficcionais, de mesclar os limites da verdade em si com a ficção.

No escopo dos estudos de Philippe Gasparini, a teórica lista diversos critérios estabelecidos por Serge Doubrovsky em sua tentativa de definir os limites característicos da autoficção. Entre eles, estão:

[...] a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista; a apresentação do livro como *romance*; uma preocupação formal original; uma urgência de verbalização imediata da situação vivida; a reconfiguração do tempo linear da narrativa; o emprego do 'presente' e não do passado, como nas autobiografias tradicionais; o engajamento do autor em relatar apenas 'fatos estritamente reais'; a pulsão do escritor de se revelar em sua verdade; e os autocomentários, ou metadiscurso (Hidalgo, 2013, p. 225).

Considerando as características do gênero, Anna Faedrich (2015), acerca da ambiguidade criada a partir das estratégias narrativas autoficcionais, afirma que:

A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor (Faedrich, 2015, p. 49, grifos nossos).

A ideia de ambiguidade, apontada por Faedrich (2015), coloca-se presente, ao longo da narrativa de *A resistência*, não só para o leitor, como também para o narrador, pois Sebastián repetidamente destaca não saber exatamente se o que narra é factual ou fruto de sua imaginação e destaca que suas memórias, por vezes, o traem. Traição essa realizada, em outros momentos, pelo próprio ato ficcional:

[...] Era fértil a imaginação daquela época, fecunda ficção que hoje me abandona. Não consigo lembrar como era passar um minuto, dez minutos, uma hora ao seu lado, e também não consigo inventá-lo (Fuks, 2015, p. 21).

Os relatos autoficcionais são decorrentes das relações entre o gênero romance e as estratégias narrativas presentes nas escritas de si. Figueiredo (2020), ao tecer determinada afirmativa, aponta para Bakhtin e sua ideia de romance como um gênero inacabado que, em seu processo de evolução, apropria-se de elementos interliterários, das tragédias, comédias dramas e, também, extraliterários, isto é, tudo que se esvai para além da ficção, como cartas do autor, diários, confissões, entre outros.

A autora afirma que “A riqueza do romance decorre de sua maleabilidade: sem regras fixas, tem uma possibilidade infinita de se adaptar aos novos tempos” (Figueiredo, 2020, p. 234). Na prática das escritas autoficcionais, segundo Hidalgo (2013), a fusão entre a ficção e a autobiografia gera determinada soma que insere, nas escritas autoficcionais, valor paradoxal ao gênero:

Trata-se de auto + ficção, etimologia aparentemente simples. Escritores pensam, portanto, ganhar dos dois lados, sem nada a perder, com toda uma liberdade que, no domínio teórico, suscita cada vez mais problemáticas (Hidalgo, 2013, p. 224).

Heineberg (2020), ao relacionar o processo narrativo autoficcional e a temática pós-memorial, coloca em destaque o movimento de fusão entre o real e o ficcional como marca característica das escritas latino-americanas inseridas nesse escopo. A ditadura, e seus ditadores, no processo de proibir o dizer, o lutar contra, marca o que, nas obras, virá como processo de projeções, criações e investimentos imaginativos (Hirsch, 2012).

Acerca da relação entre reprodução de memória e criação ficcional, expressa nas narrativas autofissionais e, além disso, nos relatos pós-memoriais, Vecchi (2021) destaca o “componente de representação” que se desenvolve junto ao conceito, isto é, a forma como a relação afetiva entre passado e presente se coloca em tamanha força nas narrativas que ultrapassa a necessidade de narrar uma verdade factual.

Em um de seus momentos de reflexão, Sebastián (2015, p. 132) afirma “Como é imensurável o tempo da inação, o tempo da distância, o tempo do silêncio, como é diferente deste tempo do encontro, das vozes que se cruzam”. A relação do narrador com o movimento do não dizer perpassa, como incômodo, por toda a sua vida, sentimento retratado pela figura adulta do narrador, sobre si e, também, sobre seu “eu” criança, demarcando o que afirma Hirsch (2008):

Crescer com memórias herdadas tão avassaladoras, ser dominado por narrativas que precederam o nascimento ou a consciência de uma pessoa, é correr o risco de ter suas próprias histórias e experiências deslocadas, até mesmo esvaziadas, por aquelas de uma geração anterior. É ser moldado, ainda que indiretamente, por eventos traumáticos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e excedem a compreensão. Esses eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente. Acredito que essa seja a experiência da pós-memória e o processo pelo qual passa sua geração (Hirsch, 2008, p. 106, grifos nossos).

Diana Klinger (2008) reflete, também, acerca do uso da escrita pelo autor/narrador autoficcional e afirma que:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos de escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?) (Klinger, 2008, p. 23).

Nesse momento de sua tese, Klinger (2008) faz referência a uma característica amplamente presente em muitas narrativas atravessadas pela autoficção: o tom ensaístico de escrita, marcado pelo processo de análise e registro no texto da própria escrita. Em obras, como a de Julián Fuks, observa-se um narrador que, no meio de descrição narrativas, realiza pausas

com o intuito de refletir sobre o fato de estar narrando suas memórias, caracterizando certa racionalização do processo de escrita.

Nesse sentido, a construção do relato autoficcional se relaciona à escrita romanesca a partir do processo de narrar determinada história, sendo ela coesa e linear, ou fragmentária. A relação que se estabelece com a ideia de ‘ficção’ está na linguagem utilizada pelo autor (Figueiredo, 2020, p. 239).

A exemplo desse processo, na trama de *A resistência* (2015), após relatar os fatos sobre determinado momento intenso do convívio familiar, o narrador inicia o capítulo seguinte com um comentário referente ao que havia acabado de narrar:

Releio agora a narrativa desse episódio, desse clímax da nossa história, e lamento por um instante ter me esquecido de falar das lágrimas: como se contar quanto chorávamos enquanto meu irmão explodia em verbo pudesse alterar o sentido de tudo, ou pudesse aumentar sua intensidade (Fuks, 2015, p. 126).

Figueiredo (2020) ressalta aspecto relacionado a essa característica autoficcional, observando que as obras inseridas no escopo apresentarão, em sua maioria, romancistas que, para além desse ofício, são críticos literários e ou cientistas da linguagem. Dessa forma, “o pacto de leitura fica embaralhado de imediato porque o leitor não pode deixar de pensar que se trata do próprio escritor” (Figueiredo, 2020, p. 235).

O recorte, acima citado, relaciona-se com o pacto oximórico, característico das narrativas de escrita autoficcional. Isso é marcado pelo rompimento com o princípio da verdade, conceituado, no presente estudo, como sendo o pacto autobiográfico, ao mesmo tempo que não incorpora o princípio da invenção, pacto romanesco/ficcional. Ainda sobre o pacto autoficcional, é possível refletir, segundo o que Faedrich (2015) coloca:

O movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida. [...] **Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano.** Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si (Faedrich, 2015, p. 47-48, grifos nossos).

No contexto brasileiro de escrita autoficcional, tem-se Silvano Santiago como um dos pioneiros na publicação de obras no vigente âmbito com *O falso mentiroso* (2004), bem como Tatiana Salem Levy que, em 2007, apresenta seu primeiro romance, *A chave de casa*, como composição autoficcional e Julián Fuks, autor de uma sequência de três obras autoficcionais,

que apresentam o mesmo narrador, alter ego do autor: *Procura do romance* (2011), *A resistência* (2015) e *A ocupação* (2019).

No contexto da autoficção brasileira, algumas das obras são conhecidas como ‘romances-luto’, relacionando-se com a autoficção francesa. Nessas escritas assim denominadas, temas como o luto e as questões de filiação são mais presentes, “fazendo com que os ‘heróis’ dos romances de autoficção na França sejam, em sua maior parte, os pais ou os filhos dos escritores” (Hidalgo, 2013, p. 228).

Julián Fuks, em suas escritas teóricas, inicia o ensaio *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo* (2017) destacando como, no tempo passado, as escritas - e seus autores - seguiam maior rigor quanto aos objetivos e, também, quanto à forma.

Nesse momento, coloca-se pertinente lembrar o período de produção literária do Romantismo. Entre seus anos de desenvolvimento, os romances possuíam razão certa para veicularem: pedagogizar seus leitores:

O novo romance que surgia, muitos passaram a defender, devia servir de algum reparo a esses males: devia divertir, como os anteriores, mas também instruir, [...] transmitir os bons costumes, apregoar a virtude, estimular o recato (Fuks, 2021, p. 29).

Embora seus objetivos estejam claros, o romance ainda permanece um gênero inacabado, por se constituir e que se apropria de outros gêneros e se hibridiza. Nesse sentido é que os romances,

[...] podiam elaborar os mais diversos enredos desde que parecessem minimamente verossímeis, enquanto nós, escritores e escritoras do presente, nos vemos tantas vezes constrangidos por vírgulas e outros pudores, nos vemos tolhidos em certa liberdade criativa, nos vemos impelidos a rechaçar os fartos enredos verossímeis e a substituí-los por algo bem mais raro, bem mais incerto, bem mais resvaladiço: os enredos verdadeiros (Fuks, 2017, p.75).

É apoiado nessa reflexão inicial que Julián Fuks desenvolve sobre a contemporânea relação que a ficção faz com a realidade, obrigando o ficcionista a “trabalhar agora apenas com o que lhes resta num cotidiano imediato, com suas próprias biografias, seus próprios passados, suas poucas lembranças e suas vivências diárias quase sempre pueris” (Fuks, 2017, p. 76).

Para o crítico literário, vive-se, no presente, a crise da ficção, que encontra seus resultados nas escritas do eu e na presença do autor de forma marcante ao longo da trama:

Por toda parte vão surgindo romances cujo princípio originário parece ter sido subtraído, peças de ficção em que não se ressaltam traços ficcionais conspícuos, atos de ficção cujo gesto fundador foi abolido. **Narrações sem narradores típicos, conduzidas pela voz quase imediata dos autores, dos sujeitos cujos nomes se estampam nas capas dos livros** (Fuks, 2017, p. 77, grifos nossos).

No escopo das escritas do eu, o narrador da autoficção encontrará espaço de registro para sua pulsão individual e subjetiva que o faz ultrapassar os limites do ficcional e do biográfico (Hidalgo, 2013, p. 227). As narrativas inseridas nesse recorte pertencem a uma já antiga tradição na qual os autores tomam a si mesmos como objeto de ficcionalização. Em um recorte contemporâneo, trata-se de uma variante moderna de um gênero antigo (Perrone-Moisés, 2016, p.206).

A partir dessa reflexão, Prelorentzou (2017) expõe como característica de suma importância para caracterização do gênero autoficcional: obras que se dissolvem em seus paratextos. Obras que pedem “para que sua leitura continue nas notas, nos prefácios, nas dedicatórias, nas noites de autógrafa [...], nas informações e *press releases* que sua editora distribui, na recepção que a crítica lhe faz” (Prelorentzou, 2017, p. 220).

Segundo Fuks (2017), o que se encontra são personagens não convencionais, “figuras preexistentes à própria obra”. Nesse sentido, Prelorentzou (2017), ao utilizar como aporte teórico os estudos de Anatol Rosenfeld e Antonio Candido, apresenta a diferença entre pessoa e personagem, desenvolvida pelo primeiro.

De acordo com Rosenfeld, a maior diferença entre essas duas figuras configura-se quanto às suas limitações. A pessoa real, concreta, diz ele, assume um sem-fim de predicados (Prelorentzou, 2017, p. 215), impossíveis de serem cognitivamente compreendidos pelos seres, ou seja, considera-se essa multiplicidade “inefável” em ser.

Já as personagens, na necessidade em terminar uma narrativa, em dar um fim em frases, ganham contornos definidos, a partir da seleção de aspectos e traços feita pelo autor. Dessa forma, “na ficção, os romancistas também interpretam personagens, mas a lógica que lhes conferem é menos inconstante. Nossa interpretação é fluida e varia no tempo, a do romancista é mais fixa e precisa” (Prelorentzou, 2017, p. 216).

É possível perceber, a partir do trecho de Prelorentzou, como o romancista autoficcional e, para determinada análise, pode-se pensar especificamente no narrador de *A resistência* (2015), de Julián Fuks, como exemplo, parte de uma mescla entre a interpretação da vida real

e a da ficção. Na obra, observa-se como os relatos ditos factuais são expostos como verdadeiros para, em seguida, serem desconstruídos como invenção ficcional.

A exemplo, coloca-se a descrição, no capítulo vinte e três, momento no qual é descrito o irmão de Sebastián - narrador-personagem e alter ego de Fuks – como extremamente magro: “[...] precisava então falar de sua relação conflituosa com a comida, precisava então contar como ele abandonara seu corpo, como não se nutria, como estava raquítico nos últimos dias” (Fuks, 2015, p. 71). Contudo, na próxima página, iniciando o capítulo seguinte, o narrador nega toda a descrição feita: “Ele não estava raquítico, não eram seus últimos dias” (Fuks, 2015, p. 72).

O relato autoficcional permite que os enlaces entre memória e história sejam registrados em forma de narrativa, demarcando como a primeira se desenvolve de forma individual nos sujeitos e, é a partir de uma modalidade de escrita focada no eu, que irá encontrar seu lugar de inscrição:

Quando narramos nossa vida ou algum acontecimento dela, alimentamos autoficções. São elas que garantem nossa estabilidade como sujeitos individuais, que nos permitem dar um sentido a nosso passado e planejar nosso futuro (Perrone-Moisés, 2016, p.209).

No recorte da escrita contemporânea, o que há é a construção de narrativas nas quais “o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar crítica, o narrar opina” (Fuks, 2017, p. 78). Heineberg (2020) tratará dessa modalidade de escrita que, para além de diretamente localizada na história – considerando, nesse momento, as narrativas pós-memoriais – se desenvolvem como “uma escrita de si que inclui uma reflexão metaficcional sobre essa modalidade de escrita ou de representação” (Heineberg, 2020, p. 2).

O processo autoficcional, em seu desenvolvimento estético e trato das estratégias narrativas presentes ao gênero, tem como resultado a escrita de um romance, para além de uma recapitulação histórica. O que ganha destaque é o desejo autobiográfico (na autoficção, a expressão do “eu” se coloca de forma ainda mais presente), fragmentado em prol da narrativa (Hidalgo, 2013, p. 223).

Nesse contexto, Leyla Perrone-Moisés diz de uma literatura engajada que, para além da falta de respostas e pessimismo do romancista moderno, ainda realiza denúncia do que considera intolerável: “o totalitarismo, o racismo, o militarismo guerreiro [...]” (Perrone-Moisés, 2016, p. 108). A geração pós-memória, nesse sentido, coloca-se “entre a continuidade

e a ruptura, entre a distância e a proximidade. Entre o silêncio e a intenção de dizer” (Vecchi, 2021, p. 2).

O trato da memória coletiva e a forma como ela se relaciona no subjetivo do indivíduo e seu próprio passado se dá, portanto, no escopo das escritas autoficcionais. Nela, o processo de lembrança, e todas as suas lacunas, faltas e silêncios, escancara-se e, em relação ao recorte utilizado no presente estudo, o passado ferido pelos algozes da ditadura militar se coloca como marca presente.

A geração pós-memória, em suas narrativas engajadas, reforça o dever de não esquecer em respeito àqueles que enfrentaram censuras e dores que, no processo de rememoração e transmissão contínua e incômoda, marca, para além de suas vidas, as de seus filhos, netos etc.

Referências Bibliográficas

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários: Revista de Literatura**, 2015.
- FIGUEIREDO, Eurídice. A autoficção e o romance contemporâneo. **Alea: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, vol. 22/23, p. 232-246, 2020.
- FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. *In*: DUNKER, Christian *et al.* **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p. 73-93.
- FUKS, Julián. **A resistência**. 8. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- HEINEBERG, Ilana. Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília – DF, UNB, n. 60, p. 1-12, 2020.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 15, n. 1, p. 218-231, 2013.
- HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory**. Columbia University: Poetics Today, v. 29, n. 1, p. 103 - 128, 2008.
- HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust**. London: Columbia University Press, 2012.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p. 11-28, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

PRELORENTZOU, Renato. A personagem de autoficção: anotações de uma hipótese para textos futuros. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 214-223, abr.-jun. 2017.

“Um dia ainda escrevo essa história”: Experiência e violência no conto

***Estação Padre Miguel*, de Geovani Martins**

"One day I'll still write this story": Experience and violence in the short story

Estação Padre Miguel by Geovani Martins

*Bruno Vitorino*¹⁹

Resumo

Este artigo é o desenvolvimento da apresentação para III Simpósio Internacional de Literatura Latino-americana contemporânea. Trata da aproximação, senão mescla, do cotidiano com a experiência de violência na periferia do Rio de Janeiro como narrada no conto *Estação Padre Miguel*, de Geovani Martins. Apesar do uso de Teoria Social para compreender tanto ‘cotidiano’ quanto ‘violência’, o principal interesse do texto é a narração do cotidiano do narrador-protagonista e de outros personagens como um dia a dia permeado por violências de diversas ordens, seja a violência “central” dos preconceitos de classe e dos abusos policiais, seja a violência “marginal” dos mandantes do tráfico que controlam as favelas da cidade. Deste modo, o artigo tem como objetivo não apenas analisar o tratamento literário do cotidiano das periferias brasileiras, mas identificar as contradições produzidas por um cotidiano organizado pela violência que se manifestam na forma literária, ou seja, a identificação de uma imaginação do mundo e da vida em constante contato com a dor, o sofrimento e o medo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Geovani Martins, Cotidiano, Violência.

Abstract

This article is the development of the presentation for the III International Symposium on Contemporary Latin American Literature. It studies the approximation, if not the blend, of everyday life with the experience of violence in the outskirts of Rio de Janeiro as narrated in the short story *Estação Padre Miguel*, by Geovani Martins. Despite the use of Social Theory to understand both ‘everyday life’ and ‘violence’, the main interest of the text is the narration of the daily life of the narrator-protagonist and other characters as a day-to-day permeated by

¹⁹ Bacharel em Estudos Literários pela Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, Brasil. E-mail: brunovitorino@usp.br.

violence of various kinds, be it the “central” violence of class prejudice and police abuse, or the “marginal” violence of drug traffickers who control the city’s favelas. Thus, the article aims not only to analyze the literary treatment of the daily life of the Brazilian outskirts, but to identify the contradictions produced by a daily life organized by violence that manifest themselves in literary form, that is, the identification of an imagination of the world and of life in constant contact with pain, suffering and fear.

Keywords: Brazilian Literature, Geovani Martins, Everyday Life, Violence.

Introdução

O sol na cabeça, coletânea de Geovani Martins publicada em 2018 em que é reunido o conto *Estação Padre Miguel*, é composto por treze contos que narram, majoritariamente, um universo: a periferia do Rio de Janeiro. Há tanto a experiência individual quanto a experiência “épica”, dos grandes eventos, no conto *A história do Periquito e do Macaco*, em que o narrador relata a um amigo que se mudou para o Ceará a respeito do embate entre as forças de pacificação e os traficantes da Rocinha. Pelos narradores não terem nome, há na leitura da coletânea a sensação de que são todos ou um corpo só, ou vários corpos que compartilham uma linguagem, que é também uma forma de compartilhar esse universo. Esse universo é permeado por violência, que provêm principalmente da Polícia, mas que parte também dos mandantes do tráfico que controlam os morros, e dos próprios personagens, que tentam revidar a violência que sofrem, como no conto *Espiral*. A violência é a principal experiência do cotidiano, e exige dos personagens estratégias para lidarem com ela.

‘Experiência’ é um termo usado com duplo sentido: a experiência de uma situação no presente e o acúmulo de vivências num conhecimento das operações do dia a dia dos sujeitos “experientes”. Das relações entre experiência e violência, imagina-se imediatamente que a violência viola os circuitos e ritmos cotidianos de maneira a impossibilitá-los, tal como ocorre durante guerras, em que a população se refugia para dentro, confinando-se em espaços seguros (ou não), ou para fora, emigrando. A globalização do convívio com a violência, uma realidade cada vez mais associada à vida nas grandes cidades, faz perceber que, contraditoriamente, a violência contemporânea se insere na estrutura das relações cotidianas e se reproduz nela e por meio delas. A violência não cessa as jornadas de escola ou trabalho, o convívio entre amigos e familiares ou o consumo de bens e serviços, mas transforma essas práticas a fim de satisfazer os projetos políticos das forças hegemônicas que se apossam das instituições legítimas.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

Dialeticamente, a esses projetos se opõem forças que não são revolucionárias, contra hegemônicas, mas surgem nos territórios que as instituições marginalizam, periferizam, precarizam. Essas forças ocupam esses territórios e se expandem e passam a organizar o cotidiano, de modo que não são forças de caos opostas às forças ordenadoras institucionais. A ordem do Estado e a ordem do, no caso do Brasil, crime, organiza o cotidiano das populações que existem e que percorrem os espaços, os territórios, ordenados por essas forças. Essas ordenações subjetivam os sujeitos, ou seja, influenciam os comportamentos dos indivíduos no mundo.

O esquema acima será desenvolvido e fundamentado em breve. Por enquanto, serve para introduzir um problema de ordem social que alcança a ficção brasileira contemporânea: a fusão da experiência de cotidiano e da experiência de violência, que ocorre no conto *Estação Padre Miguel*, de Geovani Martins, ambientado numa favela do Rio de Janeiro, portanto, numa realidade de extrema vulnerabilidade social em que os moradores são subjugados pelo poder “central” e pelo poder marginal, isto é, das facções que comandam a comunidade. Dessa forma, o narrador-protagonista e os personagens compartilham a experiência dos andares e falares dos centros urbanos e de suas periferias, que são estruturados e organizados pela violência, o que não significa que essa experiência não apresente contradições, contradições que se distribuem na forma textual. Essas contradições, que entendemos em analogia aos antagonismos, como formulado por Theodor Adorno, retornam “às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma.” (ADORNO, 1970, p.16). É essa forma carregada por discursos em disputa que a análise aborda e problematiza, não se contentando com a identificação das correspondências entre sociedade e texto.

Desenvolvendo as ideias apresentadas no III Simpósio Internacional de Literatura Latino-americana contemporânea, e em discussão com as apresentações das colegas com quem tive o prazer de compartilhar a Sessão de Comunicação XV, focada em violência, entendo a Literatura como uma das várias mídias que movimentam (por divergência ou convergência) as discussões sobre o passado, o presente e o futuro do Brasil e do mundo. O passado é talvez o tempo mais disputado pelos discursos, mas apesar da força dos discursos conservadores ou assumidamente reacionários, que se alinham com as forças hegemônicas e assim as legitimam responsabilizando o sintoma e não a doença, a vítima e não o agressor, cresce, com ajuda de políticas públicas educacionais, e com ajuda da população civil, em certo grau empoderada pelas mídias digitais, um entendimento da História como a invasão de territórios, o genocídio

e a escravização de civilizações (não de bárbaros), a exploração do trabalho pelos capitalistas e a marginalização das populações desinteressantes aos centros de poder. O presente é a superfície de uma geologia e também o palco em que as disputas pelo passado se dão, enquanto o futuro é o desejo da superação da opressão por meio de uma democracia plural.

Menos do que oferecer respostas fáceis, a ficção é capaz de fazer perguntas difíceis. Não desata nós-cegos, mas expõe, os antagonismos realmente inconciliados que não se deixam conciliar mesmo no imaginário, atuando no interior da imaginação e reproduzindo-se na sua própria incoerência proporcionalmente ao grau com que insistem na sua coerência²⁰ (ADORNO, 1970, p.193). Portanto, contos como *Estação Padre Miguel* carregam os conflitos que motivaram a pergunta “pensar cotidiano no Brasil é pensar em violência?” e daí: “narrar o Brasil é narrar violência?” Investigarei essa questão, primeiramente, abordando e aproximando teorias do cotidiano e da violência; depois, analisarei o conto e comentarei as relações entre a teoria e o texto para, finalmente, apontar as conclusões das leituras.

Amálgama

Aproximações entre cotidiano e violência devem considerar as especificidades tanto do cotidiano quanto da violência em questão. Ao mesmo tempo, as experiências se assemelham pela semelhança nas organizações dos sistemas de produção capitalista neoliberal. Em *Cidades de muros*, Teresa Pires do Rio Caldeira compara os meios urbanos de São Paulo, onde nasceu e cresceu, e Los Angeles, onde prestou doutorado, no que chamou de “estilo neo-internacional” (CALDEIRA, 2011, p.328). O ‘estilo’ é o experimento e a execução de “novos instrumentos usados para impor segregação em várias cidades pelo mundo” (Ibid, ibidem), de modo que semelhanças espontâneas são insignificantes diante das semelhanças induzidas pelos projetos políticos do capitalismo neoliberal, que pode ser apontado como o principal responsável pelas transformações urbanas das últimas décadas (DASSÉ, 2019; MARICATO, 2015), o que ainda não exclui as especificidades da realização desses projetos em diferentes países, como atenta André Dal’Bó da Costa ao caracterizar o neoliberalismo brasileiro como “austero, *militarizado* e de violência explícita” (COSTA, 2024, p.348. Grifo meu). Grifo militarizado porque é o passado e o presente militar e militarizado do Brasil a característica distintiva de nossas

²⁰ A citação completa: “Os antagonismos realmente inconciliados não se deixam conciliar mesmo no imaginário; actuam no interior da imaginação e reproduzem-se na sua própria incoerência proporcionalmente ao grau com que insistem na sua coerência.”

sociedade e economia²¹. Foi durante a Ditadura Militar que a criminalidade se tornou um problema-projeto, vulnerabilizando populações pobres e periféricas e legitimando a repressão institucional (FILHO, 2018; MORAIS, 2024; OLIVEN, 1982).

A segregação demarca fronteiras no espaço urbano e assinala quais corpos pertencem a esse espaço (CALDEIRA, 2011, p.45). As populações racializadas, em especial, no Brasil, as populações negras, são marginalizadas social e espacialmente²², proibidas de existir em espaços “centrais”, que as forças hegemônicas elegem como seus espaços ou os espaços dos grupos que privilegia: os shoppings, no exemplo real dos rolezinhos (CALDEIRA, 2014), e as praias, no exemplo fictício do conto *Rolézim*, de Geovani Martins, que abre sua coletânea. Em ambos os casos, seguranças privada e pública são empreendidas no controle da circulação (portanto, de novo, da existência) de pessoas negras pelo espaço urbano.

O punitivismo como ideologia institucional é um instrumento de legitimação das práticas de violência contra as populações marginalizadas, uma lógica que se fixa na imaginação da sociedade civil graças à colaboração da mídia em sugerir a violência extrema como solução da criminalidade (BATISTA, 2012). “O medo e a construção social da imagem do ‘bandido’ respalda a transformação da moral dos indivíduos, que passam a tolerar os homicídios [das vítimas]” (MANSO, 2012, p.15). Surge nas periferias abandonadas pelas instituições um vácuo de poder que será preenchido por facções criminosas que alcançam, pelo comércio de bens e serviços ilícitos, em especial o tráfico de drogas:

Profundas transformações nas atividades criminais ocorreram, cujo motivo mais imediato foi a já mencionada entrada da cocaína no varejo das drogas ilícitas, aproximando, de um lado, o pequeno criminoso de uma poderosa cadeia produtiva subterrânea que, por falta de proteção institucional, *precisa da violência privada para reproduzir-se*. (SILVA, 2010, p.291. Grifo meu)

O crescimento e o desenvolvimento do crime organizado se dão em negação à violência das instituições centrais. Há uma certa ironia no fato de que o Primeiro Comando da Capital, o PCC, também conhecido como Partido do Crime, que se tornará a maior organização criminosa do país, surgir dentro das prisões com interesse de combater a violência carcerária e vingar as mortes dos presos assassinados durante o Massacre do Carandiru (MANSO, 2012; 2018). A consolidação do PCC em São Paulo será um dos principais motivos para a redução das taxas

²¹ Escrevo esta nota de rodapé em 24 de novembro de 2024, alguns dias após a descoberta pública dos planos fracassados de golpe de Estado arquitetados por Jair Messias Bolsonaro e militares apoiadores.

²² Afinal o espaço é uma produção social. Cf. LEFEBVRE, 2013.

de homicídio na capital e no Estado, uma vez que encerra os conflitos entre facções e media os conflitos que acontecem dentro das prisões.

A vontade geral destes integrantes [do universo criminal] e dos moradores dos bairros violentos de conviverem com menos conflitos e mais lucro nas atividades ilegais [...] levou ao fortalecimento da facção. Essas mudanças nos indivíduos e no contexto, que inibem as escolhas homicidas, são os efeitos do próprio processo de disseminação da violência e de medidas adotadas pelo Estado via políticas de segurança e de encarceramento, (MANSO, 2012, p.260)

Ao contrário de São Paulo, a situação do crime organizado não é de uma “facção central”, mas de várias facções que estabelecem seus próprios territórios e que os disputam. Estabelecem também suas próprias populações, desenvolvendo suas próprias práticas subjetivadoras²³: “há códigos particulares nos morros e periferias do Rio. Serve para reconhecer o amigo e identificar o inimigo” (OLIVEIRA et al, 2020).

Os nomes do Comando Vermelho, o CV, do Terceiro Comando Puro, o TCP, do Amigos dos Amigos, o ADA, e dos grupos de milícia não aparecem nos jornais ou sites, mas estão pichados nos muros, trens, ônibus; são assunto nos grupos de WhatsApp e nas esquinas do Rio. Tem pacote de figurinhas, memes, músicas próprias (Ibid)

Assim, as periferias do Rio de Janeiro devem ser não exatamente entendidas, mas ao menos *imaginadas* como nações. Nações porque formam nacionalidades, ou seja, identidades, ou seja, subjetivações.

Apesar de organizarem os territórios que controlam, facções criminosas não são (e pode se dizer o mesmo do Estado) “instituições de paz”. São instituições que controlam, que regulam, os espaços, a circulação e a convivência das populações que *subordina*, detendo o monopólio da violência ironicamente atribuído a Weber como a característica definidora do Estado (WEBER, 2021). A respeito dessa ironia, faço a seguinte reflexão a respeito da estrutura das facções criminosas no Brasil. Segundo Luiz Antonio Machado da Silva:

No que diz respeito à participação do crime na ponta final do varejo, que afeta mais diretamente as dificuldades no prosseguimento das rotinas diárias,

²³ “A subjetivação se refere aos procedimentos pelos quais o sujeito é levado a se observar, analisar, interpretar e reconhecer a si mesmo como um domínio de conhecimento possível. Ela opera como uma forma de poder que se aplica à vida imediata e cotidiana, que categoriza os indivíduos e os vincula à sua própria identidade, impõe a eles uma lei de verdade que eles e os outros devem reconhecer neles – uma forma de poder que torna os indivíduos sujeitos – e os submete aos outros dessa maneira.” (STEWART; ROY, 2014, p.1932. Tradução minha). Logo, a subjetivação acontece dentro de relações de poder sempre em disputa. Um exemplo que está desenvolvido na própria obra de Foucault é a sexualidade, que age sobre os indivíduos de modo a conferir aos seus corpos (de machos e fêmeas) comportamentos esperados (de homens e mulheres).

considero plausível insistir em que, de fato, há uma certa organicidade em seu funcionamento – como de resto em qualquer prática recorrente –, mas ela não pode ser pensada segundo nenhum modelo estruturado de “empresa” (como nas repetidas menções às máfias, exércitos, etc.). Venho sugerindo que se trata, antes, de uma coordenação difusa entre atores individuais muito frouxamente agregados, em relação *aos quais é difícil identificar interesses e objetivos doutrinariamente formulados e compartilhados, além de um aqui-e-agora muito limitado.* (SILVA, 2010, p.291. Grifo meu)

A estrutura das facções segundo Luiz Antonio Machado da Silva assemelha-se ao Poder Soberano como formulado por Michel Foucault, cujos comportamentos não são legislados, mas decretados. O decreto é a imposição das vontades pessoais e imediatas do soberano sobre os subordinados. A absolvição de um amigo e a condenação de um inimigo, que cometeram o mesmo crime, pelo soberano, não é contraditória. “Diante da justiça do soberano, todas as vozes devem-se calar” (FOUCAULT, 1999, p.55). Isto, porém, talvez seja um entendimento assumidamente limitado (por isso é sugestão) que, quase quinze anos depois da publicação do texto, não reflita mais a realidade do crime organizado no país. Os processos subjetivadores e a “identificação” dos moradores com as facções comandantes de seus bairros e comunidades mostra que os “atores individuais” não estão “frouxamente agregados”. Retornando brevemente à situação paulista, a capacidade do PCC de direcionar a máquina pública mostra um *sistema* muito bem articulado. Ao mesmo tempo, não se pode dizer que esse poder soberano amadurece para espelhar, em vez das sociedades medievais ou absolutistas, as repúblicas modernas. Nem mesmo a analogia a um Estado militar é suficiente, dada as permeabilidades da autoridade dos membros das facções com a “civilidade” dos moradores. A teoria ocidental não dá conta dessas relações de poder brasileiras.

Democracias burguesas, que não conseguem conciliar os interesses inconciliáveis do bem estar social e do Mercado (CHAUÍ, 2017), e cujo poder executivo obedece à legislação, resolve os impedimentos legislativos pela imposição de uma exceção, como formulado por Giorgio Agamben (2007). O estado de exceção é uma situação em que o Poder Executivo interrompe a horizontalidade dos Três Poderes (executivo, legislativo e judiciário) e confere a si próprio soberania política. Segundo Luís Antônio Francisco de Souza e Carlos Henrique Aguiar Serra, a militarização da segurança pública torna esse estado de exceção permanente:

As formas de intervenção militares estão compreendidas na exceção soberana, na medida em que o poder de morte, previsto em situações de guerra, é confiscado pela polícia e é racionalizado pelo militarismo, como luta permanente contra um inimigo imaginário. Sendo assim, matar é parte

integrante de um dispositivo de controle da vida daqueles que merecem viver a custo do massacre de quem deve morrer (SOUZA; SERRA, 2020, p.209)

É nesse cenário complexo de punitivismo, de crime e de militarização da segurança que gostaria de partir para considerações a respeito do cotidiano. O cotidiano, como objeto teórico, é pensado a partir da rotina capitalista da produção, ou seja, como o sistema capitalista e seus aparelhos (econômicos, mas não somente, também sociais e culturais, como o Patriarcado, a branquitude) de modo que funciona como um tempo repetido em que os indivíduos reproduzem a sociedade: “Se indivíduos reproduzem a sociedade, eles devem se reproduzir como indivíduos. Nós podemos definir ‘cotidiano’ como o agregado daquelas reproduções individuais que, *pari passu*, tornam a reprodução social possível.” (HELLER, 1984, p.3. Tradução minha). A História não acontece apenas no irrompimento dos grandes eventos, mas na sucessão “repetida” de rotinas que introduzem, vagarosamente, as novidades sociais. Em reverso, esses irrompimentos “partem da vida cotidiana e a ela retornam” (HELLER, 2016, p.25).

A crítica do cotidiano de Lefebvre se dá na crítica da reprodução social do capital, mas o próprio autor lembra que o cotidiano “é também reprodução ampliada de contradições sociais: não há reprodução de relações sociais sem uma certa produção de relações” (MARTINS, 1998, p.6). Essa resistência está próxima das propostas de Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, a respeito dos ‘procedimentos’: “esquemas de operações e manipulações técnicas” (CERTEAU, 1998, p.109) a partir dos quais os usuários se apropriam dos objetos pelo uso criativo e pela invenção de novos modos de vida, que se dão no usar dos objetos e no fazer por meio dos objetos. A experiência do cotidiano, ironicamente, é a reprodução da opressão e da emancipação dos sujeitos.

Para a análise do cotidiano violento das grandes cidades brasileiras, acrescento às ideias dos autores a noção do cotidiano como “mundo já informado”, destacando a heterogeneidade do tecido social e as capacidades dos indivíduos de lidarem com os fatos. Os moradores das periferias das grandes cidades brasileiras possuem um conhecimento dos modos de vida que aprenderam antes e que agora usam. ‘Informação’ é entendido, pela Teoria da Informação, como a determinação de possibilidades por meio do cálculo da entropia de um objeto ou estado (ENTROPY, 2024), que em outras palavras pode ser entendido como a redução da potência em ato. Vilém Flusser, em seu vocabulário para *Filosofia da caixa-preta*, define ‘informação’ como “situação pouco provável” (FLUSSER, 2018, p.11). “Informadas”, portanto, são as situações do cotidiano que se repetem e com as quais os indivíduos são capazes de lidar. No caso da

experiência de violência, a ideia de não circular durante certos horários, de não ir a certos lugares e de não interagir com certas pessoas é o uso desse conhecimento, que não é formal e, por isso mesmo, é individualizado.

As relações de poder da sociedade estruturam o cotidiano, e o cotidiano é o contato repetitivo dos indivíduos com os dispositivos de subjetivação que adequam (ou tentam adequar, porque sempre há resistência²⁴) seus comportamentos às suas posições sociais, em concordância aos projetos hegemônicos de sociedade.

Dizer que esse conhecimento “normaliza” ou até mesmo “banaliza” a experiência de violência é insensível aos efeitos de violência na psicologia dos sujeitos, mas a transformação dessa realidade tão violenta num cotidiano significa que, assim como o estudo ou o trabalho, a violência é *esperada* na repetição de atitudes, de interações, de trajetórias.

Em resumo, a violência no Brasil permeia o cotidiano das grandes cidades como resultado de projetos políticos interessados na segregação e na marginalização das populações pobres, que são expostas à violência do Estado e do crime, que se fortalece e toma controle das periferias, governando, organizando os espaços, a circulação e os modos de convivência tal qual o Estado faz nos centros urbanos. Esse governo é também violento, de modo que os moradores da periferia estão sujeitos a violências variadas e expostos também ao conflito entre o Estado e as facções. Essa situação produz, no cotidiano, um conhecimento apreendido pelos moradores para lidarem com a violência, que se torna uma experiência contornável, mas não escapável, dada sua onipresença. É essa presença que torna, portanto, a experiência do cotidiano numa experiência de violência.

Essa história

Resumidamente, *Estação Padre Miguel* narra o encontro de amigos moradores da favela da Vila Vintém, no Rio de Janeiro, na estação de metrô para fumarem maconha. A estação era, há pouco tempo, uma Cracolândia.

Na época estava proibido fumar crack na Vintém. As coisas tinham fugido do controle: muito roubo, briga, perturbação. Crack é foda. O que traz de dinheiro, traz de problema pra quem trabalha na boca. Pro morador é ainda pior, porque aí é só perrengue, vergonha, preocupação. Uma coisa era certa: parar de vender, os traficantes não iam, já estavam acostumados demais com os lucros da pedra. A saída que encontraram foi criar essa lei proibindo o consumo dentro da comunidade. Pra falar a verdade, não lembro com certeza

²⁴ Cf. ALVAREZ, 2004.

se a ordem valia pra toda a favela, ou apenas pra linha do trem, onde a parada era mais frenética. (MARTINS, 2018, p.71)

Uma vez que o crack já é uma droga ilícita, entende-se que a proibição foi decretada pelos próprios traficantes, os “donos do morro”, numa tentativa de lidar com as consequências do comércio da “pedra”. O parágrafo acima, portanto, é a descrição de um novo cotidiano, do crack proibido, que substitui outro, do crack permitido, e que “na época” indica que, no momento em que se narra, foi retomado. Entende-se tais períodos como cotidianos pela mudança das relações de convivência: os moradores passam a conviver menos com os usuários de crack, que são espantados pelo tráfico, e são poupados da perturbação causada pela droga.

Na estação, o grupo de amigos se depara com as ruínas da Cracolândia: “só restava o lixo e o cheiro: copos de Guaravita, pedaços de roupas, filtros de cigarro, merda humana, isqueiros sem gás. Sentamos em cima dos trilhos, onde era sempre mais limpo do que as encostas do muro que cerca toda a linha do trem até chegar na estação” (Ibid, ibidem). No lugar, o narrador aponta as contradições de seu comportamento diante dos usuários de crack, ou “cracudos”, e a sua empatia diante de suas condições:

É engraçado, porque no auge do crack pelas ruas de Bangu, assim como todo mundo, eu ria de piada de cracudo, fazia piada de cracudo, mas a verdade é que, nas vezes que me demorava demais na cracolândia, começava a imaginar as histórias daquelas pessoas antes da pedra e sentia vontade de chorar. (Ibid, p.72)

Logo em seguida, narra um encontro com uma usuária que, apesar dos esforços da família em protegê-la do vício, sempre fugia de volta para a estação. Chorando, ela pede um abraço. O narrador, depois de desconfiar que ela poderia roubá-lo, aceita, afinal, “não tinha dinheiro no bolso traseiro da calça” (Ibid, p.73). Apesar de ouvir e se importar com a história da mulher, ele desconfia dela: “Enquanto a mulher caía em prantos, fiquei analisando o que restava de seus dentes, pensando se era verdade aquela história ou se ela só estava se esforçando muito pra me comover e conseguir algum dinheiro” (Ibid, ibidem).

De súbito, essas memórias são interrompidas por uma fala do amigo. Começam conversas sobre a vida cotidiana: lembram de maconha mais barata, sobre amigos que agora são pais e sobre a longevidade das amizades juvenis. O grupo demora na estação porque a maconha está fraca, não faz efeito. O consumo da droga envolve um certo esforço: Felipe, um dos amigos, “era o missionário do bonde” (Ibid, p.74), e viaja até outros bairros periféricos e favelas onde se compra maconha de melhor qualidade. O narrador diz: “desde que nos

conhecemos, [Felipe] rodou umas cinco vezes, algumas passando por umas paradas sinistras.” (Ibid, ibidem), o que dá a entender situações de violência, seja por abordagens policiais, seja por abordagens de traficantes de facções opostas. Ainda assim, Felipe insiste: a violência que sofre não é suficiente para pará-lo. O medo, associado à irracionalidade, é combatido pela racionalização de como a violência acontece no mundo, como neste trecho, que será examinado em breve: “pra ele os números jogavam ao seu favor; se for contar todas as vezes que foi buscar maconha longe de casa e passou batido, cinco não é nada” (Ibid, ibidem).

Esse medo parece ser combatido pelas drogas que os personagens e que todo o mundo ficcional consome. Alan, um personagem, diz: “o mundo tá drogado, irmão”.

Até parece que tu não sabe. Já te falei, vou falar de novo: uma semana sem drogas e o Rio de Janeiro para. Não tem médico, não tem motorista de ônibus, não tem advogado, não tem polícia, não tem gari, não tem nada. Vai ficar todo mundo surtando de abstinência. Cocaína, Rivotril, LSD, balinha, crack, maconha, Novalgina, não importa, mano. A droga é o combustível da cidade. (Ibid, p.74-75)

“A droga e o medo” (Ibid, p.75), o narrador acrescenta. Pela referência real, a droga pode ser entendida como o remédio para o sintoma produzido pela violência urbana: o medo. Há um sistema irônico nisso: a violência do Estado e a violência do tráfico estão diretamente ligadas tanto à produção da droga quanto à produção do medo. O Rio de Janeiro segundo Alan e do narrador é uma cidade movida pelo seu *pharmakon*: o veneno e o antídoto, que perturba e que acalma.

Depois de mais conversa em torno da falta de efeito da maconha que fumam, e também dos planos para conseguir maconha de melhor qualidade, Felipe narra uma situação em que foi até o bairro Jacaré, “arrumadinho na moral, pra passar batido pelos canas, que na época tinha muito P2 dando rolé pelo trem” (Ibid, p.77). No trem, ele é abordado por uma usuária de crack que o abordou prostituindo-se. Ele se recusa e ela, então, oferece os “serviços” de graça (Ibid, ibidem).

— E tu deixou?
— Eu não, me adiantei.
— Valeu, galã das cracudinhas do Jacaré!
— Duvido, menó, que, depois de te chupar, ela não ia querer os cinco. Duvido. Ainda ia te arrumar um caô fodido se tu não desse.
— E tu acha que eu não sei?
— Mas vocês acham caro pagar cinco reais pelo melhor boquete da vida? Se liga na visão, a cracuda ia olhar pro teu pau, ia ver logo a pedra de cinco e ia cair de boca com vontade. E outra, essas cracudas lá do Jaca são tudo sem

dente, podia te engolir com violência que não ia machucar, boquinha de veludo.

Só conseguimos parar de rir porque veio o trem e tivemos que levantar. (Ibid, ibidem)

O diálogo remete à empatia que o narrador diz sentir pelos usuários. No trecho acima, porém, seus amigos não apenas debocham da situação da mulher, como também a sexualizam a partir de seu vício: imaginam que ela veria a glande de Felipe como uma “pedra de cinco”. Convivendo com a economia do tráfico, conseguem atribuir valor ao tamanho das pedras. Se “no auge do crack” o narrador fazia “piada de cracuda”, durante sua proibição, ainda faz.

Caminhando para o final do conto, os personagens se preparam para voltar para casa, mas se encontram com um amigo de Rodrigo que oferece a eles uma pedra de crack. Eles recusam e o narrador vê, próximo a eles, uma mulher “fumando num copo de Guaravita” (Ibid, p.80) E pensa: “Não tem mais jeito, depois do crack a favela nunca mais volta ser a mesma. É impossível controlar tanto viciado” (Ibid, ibidem), o que aponta para a eventual readmissão do consumo de crack na Vila Vintém, com o fim daquela “época”.

De repente, o grupo é surpreendido por “dois malucos numa moto, sendo que o carona tinha uma AK-47 atravessada no peito e o piloto uma pistola na cintura” (Ibid, p.81), fiscais²⁵ do tráfico responsáveis por exercer os decretos do tráfico. Os fiscais abordam o grupo e a mulher, mandando que se encostem num muro que é também a parede de um bar. O funcionamento dos procedimentos se assemelha aos da polícia do Estado, embora tenham direito de executar os infratores, como esclarece a fala do fiscal: “Qué morrer, caralho?” (Ibid, ibidem). A mulher usuária pede misericórdia:

— Pelo amor de Deus, moço, eu tô grávida.

Respondi a isso olhando rapidamente pra pequena barriga que se destacava no corpo esquelético. Era verdade.

— Cala boca, filha da puta, cala boca. Quisesse teu filho vivo, não tava fumando essa porra. (Ibid, ibidem)

Assustado, o narrador percebe que não está com sua carteira de identidade, que sua mãe pedia que sempre estivesse com ele, para que não morresse como indigente. Do mesmo modo que Felipe racionaliza o medo das “paradas sinistras”, o narrador racionaliza as particularidades da situação, que impedem que ele seja executado. Ele conhece tão bem o *modus operandi* dos

²⁵ Em momento algum, o narrador trata os personagens como criminosos, como seriam entendidos fora das periferias. Apesar de deterem autoridade, porém, essa autoridade não é formalizada num cargo.

mandantes da comunidade que, apesar dos fiscais apontarem o cano da arma para o rosto de todos, perguntando “Quem quer ser o primeiro?” (Ibid, ibidem), trata-se de “terror” (Ibid, p.82). O cálculo dos fiscais na administração das execuções, na condução dos corpos para onde serão desovados e o risco de os disparos acertarem inocentes do outro lado do muro também pode ser calculado pelo narrador:

O pagode no bar continuava tocando, indiferente à nossa situação. Escutando as muitas vozes de fregueses que se misturavam com as músicas, entendi tudo: era terror. Eles estavam choqueando a gente. Se fosse pra matar, já teriam nos levado pra outro lado, pra um lugar específico. Eles não iam deixar os corpos ali, jogados na linha do trem. Também não iam nos carregar favela adentro pra tacar fogo ou dar qualquer outro jeito pra sumir com a gente. Além de tudo isso, do outro lado daquele muro fino em que nos encostamos, estavam vários moradores curtindo um pagode, tomando uma cerveja. Se atirassem na gente, era quase certo da rajada atravessar a parede e atingir um morador. E, se eus sabia disso, era impossível que o maluco que portava a AK não soubesse. Era terror. (Ibid, ibidem)

O narrador acerta em seu cálculo e ele e seus amigos são espantados pelos fiscais. Eles correm, mas o narrador perde velocidade por estar pensando “Um dia ainda escrevo essa história” (Ibid, p.83). É a partir desta linha conclusiva que me encaminho para as conclusões da análise, em diálogo com a fundamentação teórica, em busca de compreender as relações entre cotidiano e violência no conto.

Sobreviver para contar

Um cotidiano violento é um cotidiano contraditório, de modo que a sociedade que produz esse cotidiano é, também, uma sociedade contraditória. A emergência dessas contradições na forma literária não apenas as evidencia, como também movimenta as interações entre texto e leitor:

A entonação se encontra no limite entre a vida e a parte verbal do enunciado, é como se ela bombeasse energia da situação cotidiana para a palavra, atribuindo ao todo linguisticamente estável um movimento histórico vivo e um caráter irrepetível. Por fim, o enunciado reflete em si a interação social entre o falante, o ouvinte e o personagem, sendo o produto da sua comunicação viva e da sua fixação no material da palavra (VOLÓCHINOV, 2019, p.129)

A ficção participa da sociedade movimentando seus discursos, seja por combate, defesa, incentivo ou até mesmo invenção. É neste sentido que, ao entender o Rio de Janeiro de *Estação Padre Miguel* como um mundo fictício, nas conclusões, gostaria de relacionar as ideias dentro

da forma literária aos discursos que elas movimentam fora dela, no mundo real ao qual o conto se refere²⁶. Faço isso destacando quatro pontos da análise que não foram aprofundados: a questão da responsabilidade das forças dominantes; as roupas que Felipe usa ao circular pela cidade; a imprevisibilidade previsível da vida e a iminência da morte; e, por fim, os efeitos do cotidiano violento na narração.

Acredito que a cena em que o fiscal, ao responsabilizarem a usuária de crack grávida pelo seu vício, senão comprova, sustenta o argumento da ficção como simulador discursivo, afinal é esse o mesmo argumento do punitivismo para justificar a violência contra criminosos periféricos e marginalizados. O punitivismo não tem imaginação sociológica, mas imaginação moral, e entende seus alvos não como produtos sociais, mas como pessoas más e, portanto, merecedoras de sofrimento (CALDEIRA, 2013; MANSO, 2012). Ao dizer que se “Quisesse teu filho vivo, não tava fumando essa porra.” (Ibid, p.81), o fiscal reproduz a lógica perversa do punitivismo de combater o sintoma e não doença que o produz. É o tráfico que introduziu a droga nas comunidades. A não responsabilização pelo vício da mulher espelha a mesma não responsabilização das instituições públicas pelo crime. Ambos os problemas serão resolvidos da mesma forma: matando a mulher, matando criminosos. Para não repetir, repetindo, o clichê de que “Se a educação sozinha não transforma a sociedade, sem ela tampouco a sociedade muda”, citação de Paulo Freire, sugiro que as práticas de violência do Estado “educam”, informam, as práticas de violência nas periferias em negativo, afinal as “instituições” periféricas, se podemos chamá-las assim, são menos e pior estruturadas do que o Estado, seja municipal, estadual ou federal, e na verdade possuem poucos instrumentos de administração de seus “territórios” que não o monopólio (ou, no contexto da disputa de facções, a maioria) da violência. Mesmo uma fala tão breve já diz muito a respeito dos modos de integração da violência ao cotidiano: pela escassez dos recursos de melhora da qualidade de vida e pela exposição repetitiva à violência do Estado, essas forças que surgem nos vácuos, nas ausências de poder, espelham a organização das instituições que as vulnerabilizam e que as violentam, e assim vulnerabilizam e violentam suas próprias populações.

Percebem-se os efeitos dessa violência sobre o cotidiano nos detalhes. No parágrafo em que Felipe narra a abordagem da usuária que se prostitui por cinco reais, o personagem diz, por

²⁶ Prefiro referência a representação por acreditar que o mundo ficcional funciona mais como mapa do que como maquete. Este mapa não é o mapa em escala 1:1 de Borges, mas um recurso que distorce a realidade para possibilitar a navegação do indivíduo pelo mundo, e também que a percebe de um certo modo alheio à experiência da vida. Penso esta analogia a partir do conceito de *exotopia*, de Bakhtin. Cf. AMORIM, 2018.

algum motivo, que foi “arrumadinho na moral, pra passar batido pelos canas, que na época tinha muito P2 dando rolé pelo trem” (Ibid, p.73). A forma como se veste não informa sua narrativa, e funciona no texto analogamente ao famoso barômetro de Flaubert, examinado por Barthes em *O efeito de real*, como um elemento aparentemente insignificante que, na sua insignificância, confere realidade à narrativa. Essa insignificância, porém, informa experiências do personagem muito mais significantes que o encontro com a usuária de crack: significa uma relação com o mundo calculada para evitar a desconfiança dos policiais. Felipe não calcula uma aparência de alguém que não consome maconha (que aparência é essa?), mas a aparência de alguém que não é morador de periferia, que é o estereótipo do “bandido”. O narrador não precisa dizer isso, mas precisa justamente não dizer qualquer diferenciação das vestimentas de Felipe em relação às dele, ou de qualquer outra pessoa moradora da periferia, isso justamente porque Felipe usa roupas comuns. São essas roupas comuns que o caracterizam como bandido aos olhos dos policiais, de modo que o personagem, para circular pela cidade, precisa se vestir bem.

Há, sempre, na vestimenta, um cálculo. ‘Vestir-se’ é adequar-se às situações em que as roupas serão vestidas: situações formais, sociais, casuais; roupas formais, casuais, sociais. O que o cuidado de Felipe indica, porém, é que a violência no cotidiano diferencia as vestimentas entre perigosas ou menos perigosas, embora isso não signifique que as roupas são, de fato, mais ou menos perigosas. Elas, no máximo, funcionam como justificativas da violência que os corpos sofrem. No Brasil, especialmente mulheres e pessoas racializadas estão sujeitas às violências implicadas em seus corpos desde o nascimento. Os esforços para evitar tais agressões dependem da sorte, da hora certa no lugar certo, afinal a violência está sempre lá.

Essa violência iminente, à espreita, prepara as pessoas para a morte. A mãe do narrador dizer para ele “nunca andar sem identidade, que se acontece alguma coisa a gente morre como indigente” (Ibid, p.82) é, no contexto da periferia, uma constante antecipação da morte, logo, uma constante convivência com a morte dos outros, que por algum motivo não foi a morte de quem por enquanto ainda está vivo. Martins trata da morte de jovens pela violência urbana em *Rolézim*:

Operação mermo só teve quase uma semana depois, que foi até quando tiraram a vida do Jean. Sem neurose, gosto nem de lembrar, tu tá ligado, o menó era bom. [...] Mó saudade daquele filho da puta, na moral. [...] Esses polícia é tudo covarde mermo, dando baque no feriado, com geral na rua, em tempo de acertar uma criança. Tem mais é que encher esses cu azul de bala. Papo reto. (Ibid, p. 11-12)

Esse fatalismo é a grande contradição do cotidiano violento: a transformação, ou melhor, a deformação da experiência de vida numa experiência de quase morte.

“Quase” porque há um fator de sorte. Os personagens têm sorte que havia pessoas no bar, criando o risco dos disparos os atingirem; de que eram muitas pessoas para duas pessoas numa moto levarem os corpos para serem desovados ou queimados; e até mesmo, considerando a o elemento “soberano” dessa forma de poder periférico, porque os fiscais não foram provocados pelo involuntário “sorriso de deboche que me vem toda vez que percebo que toda a tensão que se desenrola na minha frente não vai dar em nada” (Ibid, p.82). Essa sorte está nos modos de viver o cotidiano violento: Felipe, ao insistir em suas viagens para os bairros e comunidades do Rio de Janeiro, expõe-se a “paradas sinistras” (Ibid, p.74). “Mesmo assim, pra ele os números jogavam ao seu favor; se for contar todas as vezes que foi buscar maconha longe de casa e passou batido, cinco não é nada” (Ibid, ibidem).

Apesar da avaliação bem calculada do narrador na situação da quase execução, ela não deixa de ser uma *quase* execução, o não acontecimento de um fato *possível*. A possibilidade de um cidadão ser executado pelas “forças de segurança”, central ou marginal, pública ou privada, que surgem de repente e, sem averiguação do “caso”, perguntam “quem quer ser o primeiro?”, não pode existir numa sociedade que se diz democrática.

Gostaria de concluir concentrando minha atenção justamente no encerramento do conto, em que o narrador, espantado pelos fiscais, pensa “um dia ainda escrevo essa história” (Ibid, p.83). A frase aponta para relações entre cotidiano e violência pela forma como, após a dissipação da tensão, a preocupação imediata do narrador é a narração do episódio, que se torna mais um dos perrengues que ele passou com seus amigos. O narrador menciona esses perrengues ao dizer que “nunca tinha visto tanto medo no rosto dos meus amigos”, o que dá a entender que passaram por situações tão perigosas quanto. Nisso, há duas conclusões interessantes:

Primeiro, que a experiência presente da violência como experiência do cotidiano não se banaliza. Ainda produz medo e estresse, mas esses sentimentos conseguem ser racionalizados. É essa racionalização, e não sua normalização, o verdadeiro processo que se identifica em *Estação Padre Miguel*. O medo ainda existe, mas ele consegue se dissipar não na dissipação da violência, mas na avaliação calma e composta das situações da vida.

Segundo, que os personagens são capazes de retornarem à realidade de seus cotidianos após a experiência da violência. Mesmo quando as experiências se acumulam numa “pá de

perrengue”, o narrador e seus amigos insistem em viver. É esse talvez o efeito perverso do cotidiano violento: as pessoas não se acostumam à violência, ainda sentem medo e raiva, mas elas cedem ao fato de que agressões e preconceitos fazem parte de suas vidas para, justamente, novamente, continuarem a viver.

O episódio narrado em Estação se torna mais um “perrengue” que será contado tão misturado ao cotidiano quanto o cotidiano é misturado à violência. A violência está em todos os lugares, seja no relato de Felipe, em que descreve suas vestimentas para evitar os policiais; seja na descrição de uma rotina repetitiva de sair com os amigos para fumar maconha, reclamar da qualidade da maconha e ser surpreendido por pessoas armadas que não os matarão por culpa de algum detalhe que, se não estivesse lá, significaria a morte de todo o grupo. A forma em que essa história é contada pelo narrador tematiza as contradições às quais os moradores das periferias do Rio de Janeiro e do Brasil são expostos: a vida como quase morte e a experiência de violência como mais uma: não a primeira, talvez a última.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.

AGAMBEN, G. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2007, 2ª edição.

ALVAREZ, M. C. Controle social: notas em torno de uma noção polêmica. **São Paulo em perspectiva**, v.8, n.1, p.168-176, 2004.

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (org) **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2018, p.95-114. 2ª edição.

BATISTA, N. Mídia e sistema penal. In: **Revista Discursos Sediciosos**, Revan, 2012.

CALDEIRA, T. P. R. **Cidade de muros**: crime, segregação, e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34, 2011. 3ª edição.

_____ Qual a novidade dos rolezinhos? **Novos Estudos**, n. 98, p.13-20, 2014.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: as artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, 3ª edição.

CHAUÍ, M. Violência neoliberal. In: CHAUÍ, M. **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 156-167. Edição digital.

COSTA, A. D. Dois tempos do neoliberalismo brasileiro como governo das cidades. **Caderno Metropolitano**, São Paulo, v. 26, n. 59, p. 333-354, janeiro/abril de 2024.

DASSÉ, M. The Neoliberalization of Public Spaces and the Infringement of Civil Liberties. *Angles*, n. 8, p.1-19, 2019.

ENTROPY. In: **Encyclopedia of Mathematics**. Disponível em <<https://encyclopediaofmath.org/index.php?title=Entropy>> Acesso em 28 de novembro de 2024.

FILHO, J. 'Na ditadura tudo era melhor'. Entenda a maior fake news da história do Brasil. **Intercept Brasil**, 22 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://www.intercept.com.br/2018/09/22/na-ditadura-tudo-era-melhor-entenda-a-maior-fake-news-da-historia-do-brasil/>> Acesso em 28 de novembro de 2024.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa-preta**: ensaios por uma filosofia da fotografia. É Realizações: 2018.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. 20ª edição. Edição digital.

HELLER, A. **Everyday Life**. Londres: Routledge, 1984.

_____ **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

LEFEBVRE, H. **La producción del espacio**. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

MANSO, B. P. **A Guerra**: a ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil. São Paulo: Todavia, 2018.

MANSO, B. P. **Crescimento e queda dos homicídios em SP entre 1960 e 2010**: uma análise dos mecanismos da escolha homicida e das carreiras no crime. 2012. Tese (Doutorado em Ciências Políticas) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Ciências Políticas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

MARICATO, E. **Para entender a crise urbana**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2015.

MARTINS, G. **O sol na cabeça**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MARTINS, J. S. O senso comum e a vida cotidiana. **Tempo Social**: revista de sociologia USP, São Paulo, v.10, n.1, p.1-8, maio de 1998.

MORAIS, J. R. G. S. O lastro da Ditadura Militar na Segurança Pública. **Le Monde Diplomatique Brasil**. Legado autoritário. 23 de setembro de 2024. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/o-lastro-da-ditadura-militar-na-seguranca-publica/>> Acesso em 28 de novembro de 2024.

OLIVEIRA, C; NHANGA, C; EIRAS, Y. O malabarismo da grande imprensa para omitir os nomes das facções coloca cidadãos em risco. **Intercept Brasil**. 11 de agosto de 2020.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

Disponível em < <https://www.intercept.com.br/2020/08/11/imprensa-rio-faccoes-milicias-traffic/>> Acesso em 28 de novembro de 2024.

OLIVEN, R. G. **Cultura e violência no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010. Edição digital.

SILVA, L. A. M. “Violência urbana”, segurança pública e favelas o caso do rio de janeiro atual. **Caderno CRH**, Salvador, v. 23, n. 59, p. 283-300, Maio/Agosto, 2010.

SOUZA, L. A. S; SERRA, C. H. A. Quando o Estado de exceção se torna permanente: reflexões sobre a militarização da segurança pública no Brasil. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 205-227, Maio/Agosto, 2020.

STEWART, E; ROY, A. D. Subjectification. In: THEO, T (org.) **Encyclopedia of Critical Thinking**. Nova York: Springer, 2014, p.1876-1877.

VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos e poemas. São Paulo: Editora 34, 2019.

WEBER, M. **Política como vocação e ofício**. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

A violência contra a mulher na literatura argentina contemporânea

La violencia contra la mujer en la literatura argentina contemporánea

Carolina Montebelo Barcelos²⁷

Resumo

Estudos recentes mostram que a Argentina ocupa a terceira posição do ranking em números absolutos de violência contra a mulher na América Latina. Muitas têm sido as escritoras daquele país, tais como Selva Almada, Gabriela Cabezón Camara, Mariana Enriquez e Agustina Bazterrica, a abordarem o problema em suas narrativas, que variam da distopia e do gótico a um novo realismo. Desse modo, examina-se, neste artigo, dois romances de caráter autobiográfico escritos pela argentina Belén López Peiró: *Por que volvías cada verano* (2018) e *Donde no hago pie* (2021). Enquanto o primeiro narra a violência sexual que a autora sofreu reiteradamente de um parente, o segundo trata de seu périplo na justiça contra ele, configurando também um tipo de violência. Para fins de suporte teórico, são cotejados com os romances análises da violência contra a mulher levadas a cabo pelas antropólogas Rita Laura Segato e Marcela Lagarde y de Los Ríos. Partindo dos pressupostos teóricos utilizados neste estudo, conclui-se, a partir da análise dos referidos romances, como a estrutura patriarcal arraigada na sociedade latino-americana é primordialmente responsável pela violência de gênero, desde aquelas perpetradas por estranhos até as cometidas por conhecidos, caso dos romances em questão, do mesmo modo que a negligência e a omissão do Estado, bem como a morosidade de todas as instâncias jurídicas, também configuram um tipo de violência de gênero. Faz-se mister, portanto, pesquisar tanto a representação da violência contra a mulher como a escrita de mulheres, de modo a proporcionar uma alternativa ao cânone literário latino-americano.

Palavras-chave: Romance Contemporâneo; Argentina; Violência contra a mulher; Representação.

Resumen

Estudios recientes muestran que Argentina ocupa el tercer lugar en números absolutos de violencia contra las mujeres en América Latina. Muchas escritoras de ese país, como Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez y Agustina Bazterrica, han abordado el problema en sus narrativas, que van desde la distopía y el gótico hasta un nuevo realismo. Así, este artículo examina dos novelas autobiográficas escritas por la argentina Belén López Peiró: *Por que volvías cada verano* (2018) y *Donde no hago pie* (2021). Mientras la primera narra la violencia sexual que la autora sufrió reiteradamente por parte de un familiar, la segunda aborda su recorrido legal en su contra, constituyendo también un tipo de violencia. Para fines de sustento teórico, se comparan los análisis sobre la violencia contra las mujeres realizados por

²⁷ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Atualmente é pós-doutoranda em Literatura comparada na UERJ. Email: carolinambarcelos@hotmail.com.

las antropólogas Rita Laura Segato y Marcela Lagarde y de Los Ríos con las novelas. A partir de los supuestos teóricos, se concluye, a partir del análisis de las novelas mencionadas, cómo la estructura patriarcal arraigada en la sociedad latinoamericana es la principal responsable por la violencia de género, desde las perpetradas por desconocidos hasta las cometidas por conocidos, como en las novelas en cuestión, de la misma manera que la negligencia y omisión del Estado, así como la lentitud de todas las instancias judiciales, también constituyen un tipo de violencia de género. Por lo tanto, es necesario investigar tanto la representación de la violencia contra las mujeres como la escritura de mujeres, con el fin de una alternativa al canon literario latinoamericano.

Palabras clave: Romance Contemporáneo; Argentina; Violencia contra las mujeres; Representación.

Introdução

De acordo com o Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe, em 2021, 11 países registraram uma taxa de violência de gênero e de feminicídio superior a uma vítima por cada 100.000 mulheres, estando o Brasil e a Argentina na primeira e terceira posição, respectivamente, do ranking em números absolutos. Ademais, segundo a ONU Mulheres, embora países da América Latina e do Caribe tenham aumentado as políticas de proteção às mulheres nos últimos anos, a região ainda é a mais violenta do mundo para as mulheres, desconsiderando-se países fora da zona de guerra.

A literatura latino-americana contemporânea vem reverberando a violência contra a mulher como ponto central das narrativas, principalmente no que diz respeito à autoria feminina. Nesse sentido, ao refletir sobre a literatura latino-americana deste século XXI, a crítica literária Ana Gallego Cuiñas chama atenção para a escrita de mulheres que vem ganhando protagonismo, particularmente em relação ao discurso feminista e à visibilidade da violência machista (Cuiñas, 2018, p. 1).

Nesse universo literário encontram-se os contos das argentinas Mariana Enriquez e Samantha Schweblin, assim como da equatoriana María Fernanda Ampuero, e romances das argentinas Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada e Agustina Bazterrica, da colombiana Laura Restrepo e das brasileiras Conceição Evaristo, Patrícia Melo e Micheline Verunschik. Trata-se de narrativas que variam da distopia e do gótico a um novo realismo e que sublinham o horror da violência de gênero.

Assim como tem ocorrido na literatura brasileira deste século XXI, a irrupção da escrita de autoria feminina na Argentina tem logrado prêmios e reconhecimento de editoras, vindo a desafiar o cânone literário latino-americano, que é eminentemente branco, burguês e heterossexual. No caso específico da Argentina, Cuiñas observa que neste século as autoras alcançaram um nível de legitimidade na academia e em editoras, assim como no circuito nacional e internacional jamais visto antes naquele país (Cuiñas, 2020, p. 71). A esse respeito, é factível afirmar que as novas redes sociais, os festivais, saraus e concursos literários, bem como a academia, vêm contribuindo para o aumento substancial da escrita de mulheres.

Desse modo, examina-se, neste artigo, em uma perspectiva comparada, dois romances contemporâneos argentinos: *Por que você voltava todo verão?*, publicado pela primeira vez em 2018 e traduzido para o português em 2021, e *Donde no hago pie* (2021), de Belén López Peiró.

Em linhas gerais, o primeiro romance-testemunho de Peiró trata dos reiterados abusos por ela sofridos na adolescência, nos anos 2000, por um tio, quando passava férias em Santa Lucía, um povoado nos arredores de Buenos Aires. Já o segundo, trata de seu périplo na justiça contra ele, configurando também um tipo de violência.

Belén López Peiró é formada em Ciências da Comunicação pela Universidade de Buenos Aires e em Jornalismo pela Taller Escuela Agencia. Atualmente contribui para diversos jornais, dentre os quais o espanhol *El País*, da qual é colunista. Foi como aluna de Gabriela Cabezón Cámara²⁸ na EBA e, em uma oficina literária coordenada por esta escritora, Peiró começou a escrever seu primeiro romance, *Por que volvías cada verano* (2018). A oficina tinha como objetivo fazer parte de uma antologia organizada pelas Avós da Praça de Maio com autores inéditos que versassem sobre o tema da identidade. Assim, considerando que o abuso sexual sofrido fazia parte de sua identidade, decidiu escrever sobre ele. Entretanto, como a antologia era voltada para um público muito jovem, seu romance foi considerado inconveniente para tais leitores e, por isso, acabou sendo publicado em outra editora, seguido de traduções em português, inglês, italiano, francês, norueguês, dinamarquês e catalão.

Três anos depois de sua estreia como romancista, Peiró publica *Donde no hago pie*, a sequência de *Por que volvías cada verano*, dessa vez trazendo à tona seu percalço em busca de justiça contra um homem bem relacionado na sociedade e comunidade local, inclusive com forças policiais.

²⁸ Além de escritora, Cabezón Cámara é ativista feminista e é uma das fundadoras do #NiUnaMenos, movimento contra a violência de gênero e que propõe pautas de defesa da mulher.

Análise dos *testimonios* de Belén López Peiró

*A maioria das pessoas [...] não consegue reconhecer que a família nuclear tem funcionado como um minicampo de concentração para milhões de moças e mulheres*²⁹ (Russell, 2006, p. 349).

Como observa Miriam Chiani, há, na literatura argentina contemporânea de autoria feminina, narrativas com giros testemunhais, em que tensionam-se literatura e política, ficção e *testimonio* na abordagem da violência de gênero (2021, p. 196). Nos anos de 1960-80 essa categoria literária dizia respeito aos relatos e denúncias dos abusos e crimes cometidos pelas ditaduras militares latino-americanas e, como explica o escritor e poeta cubano Miguel Barnet no ensaio *Novela-Testimonio*, sua natureza é de luta, em que o protagonista/ narrador ocupa o papel central por ser vítima ou testemunha do que denuncia e, sua escrita pode, portanto, “contribuir para o conhecimento da realidade e dar-lhe um significado histórico³⁰” (Barnet, 1986, p. 280).

Na contemporaneidade, portanto, os aspectos do *testimonio* são renovados, estendendo sua autoria a outros grupos outrora subalternizados na literatura hegemônica, como, por exemplo, indígenas, negros e mulheres que, dentre diversas temáticas, abordam a violência sofrida em nossa sociedade patriarcal latino-americana.

É nesse sentido que os dois romances de Belén López Peiró são lidos aqui. Os *testimonios* da escritora argentina sobre os abusos sexuais que ela sofreu do tio e sua busca pela justiça são construídos principalmente no que diz respeito a seu caráter polifônico e de colagem.

Em *Por que você voltava todo verão?*³¹, o leitor conhece detalhes do abuso sexual sofrido pela vítima, quando era adolescente, por meio das descrições da narradora, a própria autora, além de fragmentos que apontam para múltiplas vozes, a maioria delas em depoimentos à polícia, como a da mãe, tias, irmão, ex-namorado e ex-babá, e também da psicóloga, ginecologista e ex-companheiro da mãe. Por diversas vezes essas vozes não são identificadas e

²⁹ No original: “La mayoría de las personas [...] 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.

³⁰ No original: “contribuir al conocimiento de la realidad e imprimirle un sentido histórico”. Tradução nossa.

³¹ Uma análise mais aprofundada desse romance pode ser encontrada no artigo intitulado “Marcas da violência contra a mulher na literatura contemporânea argentina e brasileira”, de minha autoria, publicado em 2024 na revista *Scripta Uniandrade*.

cabe ao leitor fazer cruzamentos de relatos e depoimentos para então decifrar sua autoria. Algumas vozes são de apoio à vítima, outras a desacreditam ou apoiam o estupro.

É por meio do ex-companheiro da mãe que a vítima resolveu explicar os abusos sofridos; depois de ver o modo sexualizado como o tio olhava para as nádegas da moça, comentou com a mãe dela e, esta, interpelou a filha, que relatou tudo o que havia sofrido desde menina. Ao passo que o ex-companheiro da mãe é solidário à vítima, a mãe inicialmente dá apoio, mas em seguida comete um outro tipo de violência, a que se aproxima do âmbito psicológico. Diz a mãe:

Por você, deixei para trás tudo o que eu tinha. [...]. Deixei tudo, e é assim que você me paga? O que você pensa? Que é a única vítima? Isso aconteceu diante dos meus olhos e eu não percebi. Você sabe a culpa que eu carrego? [...] Você viveu isso, te deram essa dor, mas eu te carreguei na minha barriga, te pari, e por isso sofro em dobro. Sim, é assim. Tudo o que você sentiu se multiplica por dois. É assim que eu me sinto. E você continua acreditando que é a protagonista. Isso acontece porque você não olha ao seu redor (López Peiró, 2021, p. 27).

Se a mãe enviava a filha para passar férias com a família da irmã, nunca foi capaz de perceber o jeito com que a adolescente voltava para casa. Nesse sentido, diz a narradora: “E assim você me entregava em cada verão, e assim eles me recebiam, como parte do pagamento. Era um pacote que você depositava em dezembro, depois de terminar a escola, e retirava em março, toda fodida. Uma virgem na chegada e um dejetivo na saída” (López Peiró, 2021, p. 26).

Também há a violência cometida por uma tia, ao desacreditá-la em depoimento, dizendo que a irmã e o cunhado sempre trataram a sobrinha como se fosse filha, e ainda outra perpetrada pela tia, esposa do agressor, ao afirmar que a vítima tinha inveja da prima, que havia destroçado uma família: “O que você disse, sua filha da puta? Me diz que é mentira, vai. Me diz que tudo o que sua mãe disse é mentira. Como você pôde fazer isso com a gente? Você o matou. Fala, filha da puta!” (2021, p. 17). Destarte, tais mulheres que desacreditam, desconfiam ou culpam a vítima, como lembra Miriam Chiani, estão legitimando a ordem patriarcal (2023, p. 47).

São descréditos como esses que ilustram o título do romance, ou seja, se ela foi reiteradamente abusada por anos, por que voltava todo verão para a casa do seu abusador? Nesse sentido, como assinala Marcela Lagarde y de los Ríos,

Em muitas ocasiões, as mulheres nem sequer tentam se defender, batem, gritam ou simplesmente fogem. Pelo contrário, permanecem caladas e paralisadas diante da força masculina sobrenatural que enfrentam (sobrenatural em relação à natureza feminina inferior das mulheres). Quando

conseguem articular uma palavra, imploram por clemência. É um estado semi-hipnótico nas mulheres, alcançado não apenas pelo estuprador, mas pela sociedade e sua cultura de predominância masculina, privilégios e fraquezas femininas (2015, p. 334-335)³².

Os relatos da narradora a respeito dos abusos sofridos são chocantes e muitos deles reiteram a não reação da vítima devido ao estado semi-hipnótico ao qual Lagarde y de los Ríos se refere, como em “Eu continuava com os olhos fechados, sentindo como os seus dedos grossos e peludos mexiam na minha xoxota. O revólver dele estava na mesa de cabeceira” (López Peiró, 2021, p. 22). Mas a despeito do seu desejo de que a justiça seja feita, a vítima/narradora não quer ser tratada como vítima, ou que a palavra *vítima* passe a ser sua identidade. Isso é explicado na seguinte passagem, que pode ser lida também como uma expressão de um sentimento comum às vítimas de violência sexual:

Chamá-las de vítimas é fodê-las outra vez. E outra vez. É convencê-las de que estragaram a vida delas, que a história delas começa e termina ali, com o cara lá dentro. Fazem com que elas acreditem que existem a partir dele, que a sua identidade se constrói a partir do estupro, que os seus direitos foram violados e que ninguém vai garantir que não voltarão a fodê-las. Elas são convencidas a se resguardar dentro de casa, a fechar as pernas. Acreditam que são responsáveis e por isso merecem esse castigo. Sim. Porque primeiro são vítimas dele e depois delas mesmas: uma vez que ele gozou dentro, elas já estão prontas para conviver com a merda que ficou para elas (López Peiró, 2021, p. 83).

Junto à polifonia na construção do romance vem o seu aspecto de colagem. Sem divisão por números ou títulos de capítulos, *Por que você voltava todo verão?* entremeia relatos em primeira pessoa, conversas por telefone com a tia e prima, depoimentos de testemunhas e acusado à justiça de Buenos Aires, conversas da narradora com advogados, laudo pericial psicológico da vítima, laudo pericial psiquiátrico do abusador e relato da ginecologista sobre quando atendeu a vítima com uma ruptura vaginal e não desconfiou que fosse fruto de abuso sexual. Essa colagem vem a provocar o incômodo do leitor diante das evidências do crime cometido e a morosidade da justiça, o que também ocorre no *testimonio* que dá sequência ao primeiro.

³² No original: “En muchas ocasiones, las mujeres ni siquiera intentan defenderse, golpear, gritar o simplemente correr, huir. Por el contrario, enmudecen y se quedan paralizadas ante la fuerza sobrenatural masculina a que se enfrentan (sobrenatural en relación con la naturaleza femenina inferior de las mujeres). Cuando logran articular palabra, suplican clemencia. Se trata de um estado semi-hipnótico em las mujeres, logrado sólo por el violador, sino por a sociedade y su cultura de predominio e privilegios masculinos e debilidad femenina”. Tradução nossa.

Em *Donde no hago pie*, embora haja certa polifonia, pois parte do que o leitor sabe sobre o processo jurídico que a vítima impetrou contra o tio se dá por meio de conversas dela com advogados e amigos, o recurso da colagem se sobressai. Assim, o texto apresenta páginas do processo judicial da narradora contra o tio, mensagens de Whatsapp, fragmentos de conversas com os diversos advogados que entraram e saíram do caso, fotos de arquivo pessoal, notícias de jornal, pesquisas no Google sobre estatísticas de abuso sexual, incluindo infantil, e sobre casos de abuso sexual em que o criminoso foi ou não condenado.

Esses textos factuais são entremeados com relatos de encontros no presente com a mãe e Gregório (ex-companheiro da mãe), com o pai, com advogadas e reflexões da autora sobre seu próprio caso e sua luta para seu caso não fique impune. As anotações da autora sobre momentos em que foi abusada, escritas com o fim de auxiliar os advogados em seu processo judicial, se aproximam do caráter de colagem do texto, no sentido em que suas memórias do caso são fragmentadas, como também o são suas anotações sobre quando era criança, configurando uma espécie de diário.

Ainda mais do que no romance anterior, em que o foco era mais nos crimes sexuais, em *Donde no hago pie* a colagem de textos proporciona ao leitor o angustiante e vertiginoso processo pelo qual a autora passa devido aos meandros e morosidade da justiça, esta última devido não apenas ao tempo que um processo leva na justiça, mas também pela condescendência de algumas testemunhas com o agressor e da relação dele com forças policiais e políticas. Percebe-se, desse modo, o caráter misógino da justiça e, por conseguinte, “[...] a violência está presente antes do homicídio em diversas formas ao longo da vida das mulheres. Depois que o homicídio é perpetrado, ele continua como violência institucional através da impunidade”³³ (ONU, 2006, p. 22).

Considerações finais

Marcela Lagarde y de Los Ríos desenvolveu o termo *cativeiro* como categoria, em uma perspectiva antropológica, para analisar o lugar da mulher na América Latina patriarcal. Assim, “o cativeiro caracteriza as mulheres pela sua subordinação ao poder³⁴” (2015, p. 80) e “pela privação da

³³ 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.

³⁴ No original: “El cautiverio caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder”. Tradução nossa.

liberdade, pela opressão³⁵” (2015, p. 80). A antropóloga vê o homem primeiramente como o opressor patriarcal, seguido das instituições, como o Estado e a sociedade política e civil (2015, p. 142).

A partir dessas considerações e dos dois *testimonios* de Belén López Peiró, é possível pensar no cativo em que se encontra muitas meninas e mulheres latino-americanas vítimas de várias violências: sexual, moral e psicológica. E há, ainda, a institucional, seja por meio da morosidade da justiça ou da inépcia do Estado em promover igualdade e equidade de direitos, além de políticas públicas mais eficazes para se combater a violência de gênero e proteger as vítimas.

A também antropóloga Rita Laura Segato explica a (ir)responsabilidade do Estado quanto à violência contra a mulher devido ao seu caráter patriarcal: “A expressão patriarcal-colonial-modernidade descreve adequadamente a prioridade do patriarcado como apropriador dos corpos das mulheres³⁶” (2021, p. 13) e, a esse respeito, “[...] o Estado é sempre patriarcal, não pode deixar de sê-lo, pois a sua história nada mais é do que a história do patriarcado³⁷” (2021, p. 109).

A luta da autora nos romances deixa entrever também sua luta contra a ordem patriarcal argentina, inclusive quando ela reflete sobre como se filiou ao movimento #NiUnaMenos. O ato de escrever sobre o abuso sexual que sofreu quando era criança e adolescente em *Por que você voltava todo verão?* possibilita a Belén López Peiró converter a violência sofrida em um gesto político no sentido de chamar atenção para crimes de gênero, assim como possibilita a própria autora a se fortalecer para encarar um caso árduo. Já a escrita de *Donde no hago pie*, embora continue sendo um ato político, pois chama atenção para a morosidade da justiça e a impunidade de crimes de gênero, acena para um momento em que Peiró organiza suas ideias para que o caso seja julgado de forma a não ficar impune.

Como salientado no início deste artigo, as narrativas autobiográficas e testemunhais argentinas contemporâneas tensionam a literatura com a política. À guisa de conclusão, podemos afirmar por meio de *Por que você voltava todo verão?* e *Donde no hago pie*, que elas também remetem a um outro aspecto do político, o íntimo, conforme explicado por Ana Gallego Cuiñas que, em reflexões sobre a literatura latino-americana deste século XXI, assinala:

³⁵ No original: “por la privación de la libertad, por la opresión”. Tradução nossa.

³⁶ No original: “La expresión patriarcal-colonial-modernidad describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres”. Tradução nossa.

³⁷ No original: “[...] el Estado es siempre patriarcal, no puede dejar de serlo, pues su historia no es otra cosa que la historia del patriarcado”. Tradução nossa.

A problematização do espaço biográfico e as formas de construção ficcional de identidade são temas recorrentes no século XXI. O íntimo é político, e a sua linguagem torna-se econômica, escassa, enraizada na impossibilidade de comunicação com o eu, recipiente do segredo e da verdade³⁸ (2018, p. 2).

Desse modo, Belén López Peiró traz para a arena pública seu relato pessoal, tensionando a narrativa literária com a política, denunciando, juntamente com outras escritoras latino-americanas contemporâneas, a denúncia da violência contra a mulher.

Referências Bibliográficas

BARCELOS, Carolina Montebelo. Marcas da violência contra a mulher na literatura contemporânea argentina e brasileira. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 22, n. 2, p. 1-16, 2024.

Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/3378>.

BARNET, Miguel. La novela-testimonio: Socioliteratura. In: **La fuente viva**. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

CHIANI, Miriam. Ante la ley: literatura, testimonio y los debates feministas acerca del punitivismo. Sobre Virginia Ducler y Belén López Peiró. In: BASILE, Teresa; CHIANI Miriam (orgs.). **Inscripciones de una revuelta**: testimonios del terrorismo sexuado. La Plata: EDULP, 2023.

_____. Imaginarios testimoniales en escritoras argentinas contemporâneas: Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Belén López Peiró. **Altre Modernità**, Milão, p. 195-211, mar. 2021. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/15369>. Acesso em: 06 jun. 2024.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI. **Ínsula**, Barcelona, p. 1-4, jul.-ago. 2018. Disponível em: https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/69088/Claves_para_pensar_las_literaturas_latino.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 06 jun. 2024.

_____. A. Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. In: GUERRERO, G.; LOCANE, J. J.; LOY, B.; MÜLLER, G. (Eds.). **Literatura Latinoamericana Mundial**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020. p. 71-98.

³⁸ No original: “La problematización del espacio biográfico y las formas de construcción ficcional de la identidad son temas recurrentes en el siglo xxi. Lo íntimo es político, y su lenguaje deviene económico, exiguo, enraizado en la imposibilidad de la comunicación con el yo, recipiente del secreto y la verdad”. Tradução nossa.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres**: madresposas, monjas, putas, presas y locas. México: Siglo XXI Editore, 2015.

ONU. **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.

ONU MULHERES. 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.

PEIRÓ, Belén López. **Por que você voltava todo verão?** São Paulo: Elefante, 2021.

_____. **Donde no hago pie**. Buenos Aires: Penguin, 2021.

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.

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

O Deus que eu adoro é Lúcifer e/ou traços e elementos fáusticos em Miguel e os demônios, de Lourenço Mutarelli

The God I adore is Lucifer and/or Faustian traits and elements in Miguel e os demônios, by Lourenço Mutarelli

*Douglas Eraldo dos Santos*³⁹

Resumo

No presente trabalho investigamos a presença de traços e elementos fáusticos no romance *Miguel e os demônios e/ou Nas delícias da desgraça*, de Lourenço Mutarelli (2009). Para tanto, percorremos nesta jornada, ainda que brevemente, as trilhas percorridas pelo mito de Fausto, que no decorrer dos últimos séculos consolidou-se na forma literária constituindo um contínuo que Ferreira (1995) denomina de tecido fáustico. Nesse sentido, nos propomos a refletir em que medida o livro de Mutarelli insere-se nesse conjunto de narrativas fáusticas.

Palavras-chave: Fausto; Lúcifer; Lourenço Mutarelli; Mitos; Pacto;

Abstract

In this work we investigate the presence faustian traits and elements in the novel *Miguel e os demônios e/ou Nas delícias da desgraça*, by Lourenço Mutarelli (2009). To this end, we will briefly explore the myth of Faust in literature which over the last few centuries has been consolidated in literary form, constituting a continuum that Ferreira (1995) denominated the faustian fabric. In this sense, we propose to reflect on the extent to which Mutarelli's book is part of faustian narratives set.

Keywords: Faust; Lourenço Mutarelli; Lucifer; Myths; Deal;

Introdução

Diabo/O diabo usa capote/É rock é toque é forte/Diabo/Foi ele mesmo que me deu o toque/Enquanto Freud explica as coisas/O diabo

³⁹ UNISC, Santa Cruz do Sul, RS. Mestre em letras; doutorando em letras pela UNISC. Bolsista Prosc II, pela Capes. E-mail: douglaseraldo@gmail.com.

fica dando os toques (O rock do Diabo, Paulo Coelho e Raul Seixas, compositores)

Miguel, o policial protagonista de *Miguel e os demônios e/ou nas delícias da desgraça* (2009), de Lourenço Mutarelli, em determinada cena percebe uma estampa sobre uma cama: “Miguel, o santo, pisando num demônio. A imagem, de aparência medieval, em vez de confortá-lo, o deixa ainda mais perturbado” (Mutarelli, 2009, p. 25). A passagem é um tanto emblemática, seja no que concerne ao livro em questão, seja no que se refere à própria bibliografia do autor. Neste pequeno trecho temos símbolos recorrentes em suas obras: a evocação de imagens medievais, a perturbação e, acima de tudo, o demônio.

Nesse sentido, partimos do pressuposto que as narrativas de Lourenço Mutarelli são perpassadas por elementos, traços e influências do que por vezes foi chamada de *Teufels Literatur* e suas relações com o mito fáustico. Embora estejamos desenvolvendo pesquisas numa investigação mais ampla da questão, na presente argumentação nos propomos analisar como esses traços e elementos fáusticos estão presentes no citado romance. Aqui, mais do que afirmar se a obra é ou não uma narrativa fáustica, buscamos observar se encontramos de fato influências e referências desse mito longevo em *Miguel e os demônios*. Para tanto, permitimo-nos então cair nas delícias da desgraça.

O Deus que adoro é Lúcifer dos infernos e/ou à guisa de desenvolvimento

Ao analisar as relações entre a mitologia e a literatura do século XX, E. M. Mielietinski (1987, p. 5) diz que a “remitologização na literatura e cultura ocidental torna extremamente atual o problema do mito quer num plano geral, quer em relação à poética”. Nesse contexto, o autor nos lembra que “Em seu processo de evolução, a literatura utilizou os mitos tradicionais com fins artísticos durante muito tempo” (Mielietinski, 1987, p. 1). Como veremos, Fausto constitui-se ao longo dos últimos séculos como um de nossos mitos tradicionais.

Em síntese, Fausto é um homem com ânsia pelo saber e por ir às profundidades dos mistérios da existência humana e que para tal empreitada aceita pactuar com o Diabo. Seu desfecho pode variar conforme a narrativa e, há muito, suas histórias têm abastecido o imaginário humano. O imaginário que para Castor Ruiz (2003, p. 32) “corresponde ao aspecto insondável do ser humano, em que se produz, além de todos os condicionamentos psíquicos e sociais, o elemento criativo; ele constitui o sem fundo inescrutável da pessoa humana” e embora

todos o entendamos, defini-lo com exatidão é uma questão mais complicada. Por conseguinte, para ele, o imaginário “possibilita a imaginação e também a racionalidade como dimensões próprias do ser humano” (Ruiz, 2003, p. 32). É nessa dimensão própria do ser humano que o mito de Fausto com seus diabos habita. Um imaginário que, veremos, constitui-se paulatinamente num tecido contínuo de tal modo que dificilmente, seja nos círculos eruditos ou populares, não se conheça alguma estória que evoque pactos secretos e perigosos com os agentes do inferno.

Mas investigar o demônio e seus pactários é uma jornada que nos faz atravessar o tempo recuando pelo menos até o século XVI. Neste período temos uma grande popularidade do que foi sendo chamada de *Teufel Literatur*, um “conjunto narrativo e performático, em que os diabos e os pactos garantem a festa” (Ferreira, 1995, p. 100). Nesta época, a publicação de obras e folhetos com estórias de pactários era extremamente popular como podemos conferir em Ian Watt (1997) e Magali Moura (2019).

Entrementes, deve-se ressaltar que o mito de Fausto, conforme Ian Watt (1997, p. 19) “começa, indubitavelmente, com uma pessoa real e histórica”, fenômeno bastante peculiar nas trajetórias dos mitos. Em grande medida é esse Fausto histórico que impulsiona na segunda metade do século XVI o surgimento uma boa quantidade de obras; segundo Magali Moura (2019, p. 209), “época na qual grassavam em solo alemão essas publicações, conceituadas depois por estudiosos desse tipo de livro como “Livros do Diabo” (*Teufelsbücher*)”. É no contexto desta rede prolífica de obras que então surge a publicação considerada fundamental da iniciação da passagem do mito para a literatura, *A história do Doutor Johann Fausto* (1587) editada por Johann Spies. Segundo Jerusa Pires Ferreira (1995, p. 100) “trata-se do mesmo núcleo lendário que chegou a Marlowe, depois a Goethe, que, passando pelo romantismo, alcançou a modernidade como nos lembra Thomas Mann”. Segundo a autora, “o livro popular de Spies é o grande detonador dos inúmeros e sequentes Faustos populares” (Ferreira, 1995, p. 101). Considerando este quadro amplo dos muitos Faustos, todavia, a autora aponta que nessa jornada o mito seguirá por caminhos distintos:

Como pude observar, [o Fausto de Goethe] situa-se na encruzilhada de muitos atalhos, vindo a integrar um conjunto que denominei de *Faustos da Salvação*; pois, no final e por artes de Nossa Senhora (o eterno feminino), é o demônio que sai perdendo (o demônio logrado). No caso do outro grupo, os dos “Faustos luteranos”, em que se incluem o livro popular (*Volksbuch*) de Spies e a criação extraordinária de Marlowe, seria a vez dos *Faustos da Danação*.

Teríamos nele o triunfo da repressão e do castigo moralizador.(Ferreira, 1995, p. 102) [Grifos da autora]

Além disso, precisamos considerar o fato que Fausto tem sido reconhecido por representar a transição do homem para a sociedade moderna. Nesse sentido,

As narrativas, dramas, poemas, filmes, músicas, balés sobre a saga fáustica transformaram-se ao longo dos séculos de sua permanência no imaginário ocidental, como um testemunho vivo do poder da palavra que, em constante diálogo com seu tempo, acompanha de perto as nuances do complexo mundo da modernidade que, segundo esta narrativa, já nasce condenado, assim como a história dos homens expulsos do paraíso. O homem e suas complexidades parecem não querer sair da cena fáustica e ainda há muito a se dizer. (Moura, 2019, p. 246)

Quando Moura (2019) fala da dificuldade do homem sair da cena fáustica converge à afirmação de Judith Grossmann (1999, p. 15) de que a esta “altura da vida na terra, cada homem praticamente participa da natureza fáustica, de modo que Fausto é o nome de todo o mundo”. A partir do seu surgimento no imaginário coletivo da humanidade o mito parece não separar-se mais de nossas experiências e, com isso, desde então tem constituído uma ampla rede de narrativas fáusticas no decorrer dos últimos séculos numa produção intermitente de obras que versam sobre o homem e seu pacto com o Diabo.

Nesse aspecto, esse conjunto de obras surgidas no século XVI e aparentemente inesgotáveis constituem o contínuo que Ferreira (1995, p. 18) denomina de tecido fáustico. Para ela esse tecido é “um contínuo vai e vem, da transmissão oral ao universo do livro” (Ferreira, 1995, p. 18). Nesse ciclo intermitente de narrativas fáusticas a autora declara que “há sempre um Fausto vindo à tona, recuperando ou inaugurando linguagens, na voz, na letra, na imagem” (Ferreira, 1995, p. 96). É justamente saber em que medida *Miguel e os demônios* insere-se nesse conjunto de obras é que nos propomos a debater.

Dito isto, podemos nos aventurar pelas *delícias da desgraça* propostas no subtítulo da narrativa mutarelliana. A antítese expressa nele talvez convirja à seguinte passagem do romance quando diante do interesse do policial Miguel em adentrar aos segredos do oculto, seu superior, Carlos, alerta-o: “só não esqueça que a queda do homem consiste dele ter provado do fruto da árvore da sabedoria” (Mutarelli, 2009, p. 95). O lembrete reverbera a essência do mito fáustico vigente nas consequências e no preço a se pagar pelo conhecimento. Entretanto, antes de

compreender por que Carlos faz tal alerta, precisamos retroceder um pouco “a câmera” narrativa de Lourenço Mutarelli em seu *Miguel e os demônios*.

Supostamente pensado originalmente como um roteiro, o romance conduz o leitor em uma estética narrativa que evoca o cinema. O narrador utiliza em muitos momentos a linguagem do roteiro como recurso estético de sua escrita: “Tela branca (...) Uma enorme mosca. Gorda. *Big close-up* (...) A câmera se afasta, revelando a mosca que se debate contra o parabrisa (...) *Close* no rosto de Miguel suando” (Mutarelli, 2009, p. 5) [Grifos do autor]. A narrativa que se afirma como um antirromance policial em seus elementos paratextuais tem no policial Miguel seu protagonista, cujo narrador em terceira pessoa acompanha-o com ares de um diretor ou como se fosse um videomaker.

“Sépia” (Mutarelli, 2009, p. 9).

A narração enquadra então, Miguel, que por si só é um nome carregado de simbologias. O protagonista é atravessado pelo incômodo da existência, recorrência nos personagens mutarellianos: “Para Miguel o mundo é como uma festa para a qual ele não foi convidado. Entrou pelos fundos”. (Mutarelli, 2009, p. 12). Ele é um policial de rua com traços edipianos, que divorciado, mantém uma relação extraconjugal com Sueli, pivô de sua separação. Sueli tem duas filhas, uma delas com estranhos comportamentos originados de um trauma que revelar-se-á a Miguel e o investirá no final do romance a ares de anjo justiceiro.

Tudo isso faz de Miguel um protagonista carregado de contradições, éticas e morais, inclusive. Enquanto mantém esta relação frágil com Sueli, Miguel lida ainda com um pai doente e com o fato de aceitar um serviço extra por fora, “você disse que é coisa de comerciante” questiona Miguel ao proponente, que responde-o “É, eles precisam de uma faxina... Higiene social” (Mutarelli, 2009, p. 14). Como de praxe na constituição de seus protagonistas, Miguel também apresenta traços de comportamentos deploráveis sob os signos da perversão e abjeção.

A “câmera” do narrador então segue Miguel pelos cenários noturnos e abjetos da cidade em uma época próxima ao natal. Em uma dessas noites Miguel flagra seu superior, Carlos, saindo de um motel. Será esse encontro inesperado que abrirá as portas do inferno ao policial, especialmente quando em seu plantão na noite de natal é chamado para investigar um crime de traços grotescos e tenebrosos.

É no local do ocorrido que ele encontra a estampa com o anjo homônimo citada na introdução de nossas reflexões. É onde encontra Cibele. Também onde, então, adentra a “uma trama que envolve pedofilia, possessão, seitas bizarras e múmias mexicanas”, pois é justamente

a partir da relação visceral e carnal que surge com a travesti Cibele, a mesma pessoa com que Miguel flagrara seu chefe saindo do motel, que o romance é tomado de maneira mais explícita por traços e elementos fáusticos.

Para contextualizar melhor a questão, é nesta noite de natal que Miguel é levado ao subsolo de um prostíbulo cuja cena do crime é macabra e ritualística. A narração em seu estilo cinematográfico nos evoca imagens de algum *noir* norte-americano. Nesse subsolo jazia uma múmia mexicana. Entretanto, não será a múmia que chamará a atenção do policial, mas sim Cibele, uma travesti que trabalha no local. Logicamente, o nome não é gratuito.

Cibele alude à deusa romana homônima, cujo nome é citado dezenas de vezes no Dicionário dos Símbolos, de Jean Chevalier: “Ao tempo da decadência romana, Cibele, será associada ao culto de Átis, o deus morto e ressuscitado periodicamente, culto esse dominado pelos estranhos amores da deusa, por ritos de castração e pelos sacrifícios sangrentos do taurobólio.” (Chevalier, 2015, p. 237). Cibele também é personagem recorrente em teorias conspiratórias.

No caso da narrativa em análise, se de um lado o intertexto mostra-se explícito, o que poderia empobrecer a ideia, por outro, alinhado à natureza andrógina da deusa, ao constituir sua Cibele como uma travesti da metrópole paulistana, Mutarelli abre as portas a uma série de outras possibilidades interpretativas, como as relações homoafetivas, as pressões e opressões das culturas religiosas, condicionantes sociais, entre outras. No entanto, como frisamos, neste trabalho nosso interesse centra-se nas possíveis influências fáusticas no romance.

A relação de Miguel e Cibele trata-se, no íntimo do protagonista, de uma relação “socialmente proibida”, mas visceral e voluptuosa. O sentimento de culpa chega-lhe logo após sua relação carnal com ela; o policial pragueja enquanto busca purificação por meio de um banho violento, no entanto, “Não consegue limpar a mancha que sente. A mistura de nojo e prazer por amar a semelhança” (Mutarelli, 2009, p. 79). De certo modo Miguel ressoa o Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*. Ambos agem de forma ambígua com as leis, a ética, a moral, etc., ambos recriminam-se pelo amor à semelhança e ambos estão às voltas com o diabo. No caso de Miguel, será justamente seu enlace “proibitivo” com Cibele uma espécie de alusão, símbolo de seu acerto com o demônio. Ao menos sob a ótica de Carlos: “Meu Deus, Miguel! Você me salvou em troca da sua própria danação” (Mutarelli, 2009, p. 87) Diz ele ao seu subalterno.

A aproximação entre Carlos e Miguel ocorre porque é com Cibele que Carlos estava na noite que fora flagrado por Miguel, como já dissemos. No romance será Carlos que apresentará Miguel às questões ocultistas presentes na narrativa. Ele vê em Cibele uma manifestação do demônio. Na relação que estabelece com o subalterno, Carlos tenta envolver Miguel em uma intrincada rede de teorias conspiratórias. Uma teoria que gira em torno da Skoptsi, uma seita de adoração à deusa Cibele.

A partir disso Carlos assume o papel de revelação, o introdutor de Miguel a uma guerra cósmica e, embora o policial manifeste descrença nas teorias da conspiração, o superior rechaça as objeções do policial, “Miguel, “a civilização é uma conspiração”” (Mutarelli, 2009, p. 93) diz-lhe Carlos que continua:

Eu falo de uma guerra cósmica, Miguel. O que está contido nesses livros, que de tempos em tempos, nós e a Polícia Federal perseguimos são mensagens cifradas escritas não por autores, mas por compiladores, e eu te asseguro que, por mais absurdo que possa parecer, o livro onde pode se encontrar a verdade é o famoso “livro da capa preta” que tanto perseguimos. (Mutarelli, 2009, p. 93-94).

O diálogo entre os dois, que acontece em um quarto de hospital no qual Carlos está internado, prossegue até certo momento em que o superior de Miguel assumirá ares nitidamente mesfistotélicos: “Vamos fazer o seguinte, eu vou te dar duas opções: a paixão ou o saber” (Mutarelli, 2009, p. 94). Miguel tenta negociar, mas Carlos é taxativo, ou a paixão por Cibele ou o endereço que lhe traria mais revelações, ou seja o saber oculto.

Miguel opta por seguir em sua investigação, indo ao endereço acompanhado do jornalista Osvaldo. A essa altura tudo passa a ser uma discussão acerca da natureza de Deus e do Diabo, tema caro à Lourenço Mutarelli, e que reforça pensamentos recorrentes nas tramas do autor, como vemos em *O livro dos Mortos* (São Paulo, Companhia das Letras, 2022): “Sempre que lia a Bíblia, tinha a forte sensação de que nos ensinavam ao contrário. Achava que o Diabo era de fato o mocinho” (Mutarelli, 2022, p. 463) revela o autor na nota de rodapé 173. Certamente o papel do leitor crítico está em desconfiar de tudo que seja dito pelo autor, contudo, a afirmação é corroborada pela recorrência da questão em suas narrativas, como destacamos em Santos (2021) ao analisar *O filho mais velhos de Deus e/ou Livro IV* (2018) no artigo *A aventura de Deus na era dos simulacros e simulações: o real e o hiper-real em O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV, de Lourenço Mutarelli*. No citado trabalho compartilhamos

exemplos da problemática no respectivo romance que se coadunam com o que vemos em *Miguel e os demônios*:

O Deus que a maior parte dos homens adora não é o deus da bondade. Essa coisa que você chama de energia nos considera igualmente mera energia. Nós somos a comida de que essa potência se nutre. Nada mais. O verdadeiro Deus é o que a Bíblia declara como caído. Nós vivemos do lado contrário”! (Mutarelli, 2009, p.105).

O excerto claramente traz um olhar de entendimento a Lúcifer. De todo modo, aqui podemos abrir uma breve intromissão para retomarmos as discussões de Jerusa Pires Ferreira acerca das origens e da circulação desse mito contínuo e intermitente que é Fausto. Em sua jornada bastante ampla às raízes fáusticas, ela diz:

avancei rumo a uma legenda conexas, a de São Cipriano e Justina, encaixada num universo relacionado aos saberes ancestrais, em que se apoia a lenda do Fausto. Publiquei por isso O livro de São Cipriano (São Paulo, Perspectiva, 1992), leitura e fetiche dos públicos brasileiros, e também portugueses, galegos, hispano-americanos. Neles estão muito evidentes alguns indícios da relação Fausto-Margarida, Cipriano-Justina. Também os elementos cabalísticos, as relações conflituais entre conhecimento e magia, a captação de sequências esparsas que se organizam e sedimentam, nesses textos populares produzidos e impressos até hoje. (Ferreira, 2009, p. 17).

Ocorre-nos que verificamos mais uma das convergências do romance em análise com as questões fáusticas. Iniciado nas questões ocultas, Carlos fará referência direta a Cipriano, o mesmo que para Ferreira (1995) guarda conexões com a gênese fáustica, “(...) E o santo Cypriano responde: “O Deus que eu adoro é Lúcifer, dos infernos”. O pai da mentira é o que ilude! Lúcifer sempre disse a que veio! Entende, Miguel?” (Mutarelli, 2009, p. 105) completa o chefe numa manifestação fáustica de apreço pelo diabólico e mefistotélico. O encontro derradeiro entre Miguel e Carlos escala então os limites da lucidez. Para o chefe, a relação de Miguel com Cibele é o cerne da suposta guerra cósmica. O ato carnal dos dois é potencial gerador de demônios. Cada vez mais tomado pela raiva, Carlos aponta o policial como alguém que tenha relações com o próprio Diabo. Nessa escalada, com o rosto tenebrosamente se transfigurando, denuncia,

Exsurge, Deus, judica causam tuam! “Arrengo de Deus e da puta que O pariu” Miguel! Miguel! Vai até Mogi das Cruzes ver o filho que tu geraste!

Vai descobrir onde se funde a Babilônia, Miguel! Vai lá ver com teus próprios olhos! *“Venganza! Sobre el cuerpo muerto de Miguel se extiendan las alas negras de Satanás; sobre su cabeza y sus propiedades reinen los espíritos del mal. Sobre su familia las faltas recaerán!”* Vai, Miguel! Ama o teu Deus, o filho da mula, Babel! Babel! Vai beijar o cu de Cibele! Não é isso que sempre te pede? *“Beija meu cu! Beija meu cu!”* Miguel, tua Maria era a Mula! (Mutarelli, 2009, p. 107).

Em suas imprecações Carlos coloca Miguel em condição amaldiçoada. A danação como destino do protagonista. A natureza senil de Carlos, todavia, coloca tudo em suspeição e adentra espectros de narrativa fantástica. Entretanto, também não é a relação de Riobaldo com o Diabo uma grande dúvida? Uma desconfiança? Além do mais, poder-se-ia questionar se o que envolve Carlos não é o próprio sentimento de culpa e punição por ter sido descoberto, por ter sua relação secreta com Cibele descoberta pelo subalterno? Todavia, isso demandaria um novo trabalho específico, mas de possibilidades interessantes.

Devemos observar ainda que antes do diálogo estranho com Carlos, Miguel já tinha recebido a notícia de que Sueli e toda sua família estava morta. A bem da verdade, quando do ocorrido ele está na tal busca pelo saber oculto, tendo ido ao endereço informado por Carlos. Na porteira é recebido por dois cães negros, mais uma notória alusão ao inferno. Do diálogo no hospital a cena muda para o funeral. Como se um Fausto punido por sua curiosidade, sua presença no funeral coletivo da família de Sueli de certo modo representa uma espécie de danação:

Miguel está sedado.
Miguel está dividido.
Miguel não compreende o que fez de seu mundo ruína.
Miguel já não sabe no que acredita. (Mutarelli, 2009, p. 108)

Tomado então por um forte deslocamento do mundo, para ele “só há um porto seguro” (Mutarelli, 2009, p. 108). Onde Miguel busca seu conforto e segurança é bastante significativo, contudo, a esta altura podemos nos encaminhar à guisa de conclusões, ao menos por ora.

Vai, Miguel! Vai, beijador de cu! Esse é o teu Deus! e/ou à guisa de conclusões (por ora)

Encaminhando-nos para nossas conclusões, ao menos por ora, já que conclusões são textos um tanto precípeis, especialmente em discussões literárias, poderíamos iniciá-las

reforçando que não estava em nosso horizonte realizar a afirmação de que seja Miguel uma espécie de Fausto. Na verdade, cremos que o que é encontrado no livro são traços e elementos que reverberam as narrativas fáusticas, em grande parte devido o olhar recorrente e contemplativo dos contrários expressos nas obras do autor e verificadas neste romance conforme os exemplos trazidos no decorrer de nossa argumentação.

Todavia, se não um Fausto pleno, *Miguel e os demônios*, parece-nos, portanto, permeado por muitas influências desse mito, que pudemos perceber é múltiplo, carregado de nuances e caminhos bastante distintos desde seu surgimento no século XVI. Além disso, considerando então que são fortes e válidos os indícios aqui apresentados de tais influências neste trabalho de Mutarelli, a presença fáustica em uma obra contemporânea, à abertura de um século XXI, corrobora a compreensão de Ferreira (2019) que Fausto é um mito contínuo e de ciclos intermitentes. Isso inclusive nos impulsiona a seguir investigando os significados desta persistência no tempo, bem como, pensar por que e quais efeitos trazem para as narrativas de Mutarelli essa aproximação se seus romances com o tecido fáustico?

No caso de *Miguel e os demônios*, seu protagonista parece se coadunar com uma das figuras conectadas à lenda, São Cipriano. O intertexto na voz de Carlos citando Cypriano, e que trazemos também no título deste trabalho, é o caminho simbólico que Miguel escolhe ao fim,

Espera Cibele na sala.
(...)
Um jovem senhor deixa o quarto de sua amada-menino.
Sem alfinete algum na lapela.
Cibele dá a face a Miguel.
Miguel beija.
E se deixa levar para o quarto
da casa assombrada
por pensamentos e atos. (Mutarelli, 2009. p. 108-109)

Referências Bibliográficas

- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). trad.: Vera da Costa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no horizonte.** São Paulo: Educ Hucitec, 1995.
- GROSSMANN, Judith. **Fausto Mefisto Romance.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1987.

MOURA, Magali. **Posfácio**: A história do Doutor Johann Fausto ou a história de uma modernidade condenada. In: SPIES, J. **História do Doutor Johann Fausto**. São Paulo: filocalia, 2019. p.205-252

MUTARELLI, Lourenço. **Miguel e os demônios ou Nas delícias da desgraça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O livro dos mortos**: uma autobiografia hipnagógica. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUIZ, Castor. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

SANTOS, Douglas Eraldo dos. **A aventura de Deus na era dos simulacros e simulações**: o real e o hiper-real em O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV, de Lourenço Mutarelli. Palimpsesto, Rio de Janeiro, v.20,n. 35, p. 610-622, jan.-abr. 2021

Pensamento interseccional e resistência em *Torto Arado*: algumas considerações sobre “Rio de sangue”

Intersectional Thinking and Resistance in *Torto Arado*: Some Considerations on
"Rio de Sangue"

*Eliseu Demari*⁴⁰

*Patrícia Pereira Porto*⁴¹

Resumo

Este artigo visa discutir a luta contra as opressões sociais que se entrecruzam nas vidas das personagens mulheres negras no tomo “Rio de sangue” do romance *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior. Para tanto, apresenta uma análise interseccional do referido capítulo, a partir das teorias de Gayatri Spivak (2010), Patricia Hill Collins (2019; 2022), Alfredo Bosi (2002) e Zilá Bernd (1987; 1988). A condução da narradora Santa Rita Pescadeira é observada através da compreensão das noções de subalternidade associada às características da literatura de resistência, contexto esse que é tratado sob a lente da interseccionalidade, de modo a evidenciar a forma como as estratégias de controle e as relações entre os sistemas de opressão operam simultaneamente nas categorias de gênero, raça e classe social.

Palavras-chave: Resistência. Interseccionalidade. Literatura brasileira. *Torto arado*. Rio de sangue.

Abstract

This article aims to discuss the struggle against the social oppressions that intersect in the life of black women characters in the volume “Rio de sangue” of the novel *Torto arado*, of Itamar Vieira Junior. For that, introduces an intersectional analysis of the aforementioned chapter, based on theories by Gayatri Spivak (2010), Patricia Hill Collins (2019; 2022). Alfredo Bosi (2002) e Zilá Bernd (1987; 1988). The narrator’s conduct of Santa Rita Pescadeira is observed through the comprehension of the notions of subalternity associated with the features of the resistance literature, wich context is treated through the lens of intersectionality, in order to highlight the way how the control strategies and relationships between oppression systems operate simultaneously in categories like gender, race and social class.

Keywords: Resistance. Intersectionality. Brazilian literature. *Torto Arado*. Rio de sangue

⁴⁰ Doutorando em Letras na área de Estudos da Literatura, linha de pesquisa Literatura, Sociedade e História da Literatura. Orcid: <http://orcid.org/0009-0003-7144-088X> E-mail: eliseudemari@gmail.com

⁴¹ Doutora em Letras. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4914-5118> E-mail: porto.pp@gmail.com

Considerações iniciais

O romance *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, é formado por uma trindade de vozes que representam a mulher negra descendente de africanos escravizados que sofrem a falta de oportunidades, direitos e toda uma sorte de prejuízos que pode causar uma sociedade marcada pela supremacia eurocentrada. A obra oferece uma denúncia de abusos estabelecidos e repercutidos por séculos, descrevendo relações de imposição do branco colonizador não somente aos afro-brasileiros, mas também aos indígenas expulsos de suas terras de origem, bem como sobre a exploração das mulheres interdidas de sua subjetividade.

Torto arado coloca em primeiro plano as irmãs Bibiana e Belonísia. Cada uma narra uma parte do livro, respectivamente, enquanto que a terceira e última parte do livro é narrada por Santa Rita Pescadeira, uma entidade do jarê – religião de matriz africana praticada na Chapada Diamantina, interior da Bahia. A estrutura do romance é composta pelos tomos “Fio de corte”, narrado por Bibiana, com 15 capítulos; “Torto arado” é conduzido pela narradora Belonísia em 24 capítulos; enquanto que “Rio de sangue”, com 14 capítulos, é narrado por Santa Rita Pescadeira. Estas três vozes femininas negras registram as consequências da escravidão ao longo da trajetória familiar e como uma condição de prejuízos variados está enraizada na mente e na consciência coletiva própria de descendentes de escravizados. Mulheres, negras e pobres, as protagonistas ensinam a observação desse mundo social a partir da interseccionalidade, que aponta como diferentes opressões entrecruzam-se sobre indivíduos localizados nestas e em outras categorias sociais desprestigiadas.

É preciso compreender como o romance *Torto arado* e a própria literatura brasileira contemporânea constroem a noção de que um recorte da população negra pode suplantam situações de opressão, construindo mecanismos para uma emancipação social e para uma nova forma de regulação social, menos excludente. Para tanto, procura-se observar de que forma a literatura negra brasileira se faz literatura de resistência e como elementos desta concepção estão presentes no objeto de estudo. Busca-se um recorte sobre o capítulo “Rio de sangue”, partindo do princípio que Santa Rita Pescadeira desenvolve um contexto de resistência da comunidade agregada a um antigo quilombo absorvido por uma estrutura latifundiária, a

fazenda Água Negra. De um lado estão os afrodescendentes que dependem da terra e, do outro, os desmandos do proprietário.

O presente trabalho foi desenvolvido por meio de revisão bibliográfica, com análise realizada a partir do diálogo entre trechos do capítulo “Rio de sangue” que evidenciam implicações relativas à noção de resistência e suas relações com a interseccionalidade diante de categorias sociais como raça/etnia, gênero e classe. Esta leitura se divide em três partes. A primeira se ocupa em contextualizar a literatura de resistência relacionando-a com o romance *Torto arado*. A segunda parte acrescenta noções sobre a interseccionalidade, de modo a fundamentar compreensões sobre a representação de aspectos do pensamento feminista negro contemporâneo na literatura brasileira. A terceira busca discutir sobre de que forma “Rio de sangue” carrega a efetivação da resistência engendrada pelas protagonistas de *Torto arado*, trazendo a análise do referido capítulo do livro a partir da perspectiva interseccional.

Literatura de resistência

Considerando *Torto arado* no âmbito da literatura negra de um enunciar-se por meio “de um *eu* enunciador que se quer negro” (Bernd, 1988, p. 22, grifo da autora), propomos um diálogo sobre o conceito de resistência aliada ao conceito de globalização contra-hegemônica com o pensamento de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), que avança sobre a noção de abordagem marxista do teórico Antonio Gramsci, para quem cabe a conjuntos de indivíduos alijados do poder adquirirem consciência de classe e unificar-se pela emancipação.

Spivak indica que os oprimidos podem falar por si, conhecer suas condições e agir mesmo constituídos em categorias de classes heterogêneas, e discute a necessidade de releitura da história escrita pela perspectiva dominante sob estratégias de desconstrução que permitam a compreensão sobre a produção de violência epistêmica, para que se possa “oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas” (Spivak, 2010, p. 62).

Spivak avança sobre a historiografia do feminino, mostrando-se mais incisiva quando argumenta que: “Com respeito à ‘imagem’ da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação” (Spivak, 2010, p. 84). As camadas de opressão acumulam-se: “Se, no contexto da produção colonial, o subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino

está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 85). Ela classifica a mulher subalterna como sujeito historicamente emudecido e coloca que o intelectual pós-colonial busca aprender a falar a ela em vez de ouvir ou falar em nome dela, devendo “desaprender” sistematicamente o privilégio feminino, que envolve “aprender a criticar o discurso pós-colonial com as melhores ferramentas que ele pode proporcionar e não apenas substituindo a figura perdida do(a) colonizado(a)” (Spivak, 2010, p. 114).

Spivak fornece um entendimento geral sobre a resistência já em direção ao sujeito interseccionado:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois em ambos os casos há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialistas e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino, está ainda mais profundamente na obscuridade (Spivak, 2010, p. 66-67).

É importante promover o diálogo sobre como a cultura é impactada na problematização das violências causadas pela invasão colonial e aproximar o conceito de resistência ao contexto brasileiro. A seguir, busca-se compreender de que forma o *corpus* insere-se no conceito de literatura de resistência e como a interseccionalidade pode auxiliar na análise das motivações das personagens em direção à emancipação social.

Resistência e interseccionalidade em *Torto arado*

Torto arado insere-se em um contexto literário de relações não pacíficas, permeadas de estranhamento, ao contrário do que introjeta a censura imposta pela ideologia racista. Esse ponto traz o questionamento do cânone literário como um aparelhamento realizado pelas elites dominantes, que, como explica Zilá Bernd (1987), “apelam para uma rede de canais [...], entre os quais a imprensa, a escola, a família, a literatura e as artes em geral” (Bernd, 1987, p. 75-76) pela manutenção de sua ideologia. As instâncias legitimadoras funcionam de forma a dar consistência à ideologia dominante, de modo que os textos literários situam-se entre a vertente que segue uma tradição e aqueles que transitam em contradição, em segundo plano, como

contraliteratura – plano no qual Bernd localiza a literatura negra, marginalizada ou avalizada desde que não dê voz ao oprimido.

É a partir do final do século XX, passado o período da ditadura militar no Brasil, que as personagens negras burlam o bloqueio de humanidade e a invisibilidade ao qual estavam relegadas, como “mero[s] adereço[s] de personagens brancos ou apetrecho[s] de cenário natural ou de interior, como uma árvore ou um bicho, um móvel ou qualquer utensílio ou qualquer enfeite doméstico” (Cuti, 2010, p. 89). A humanidade do negro supera a caricatura com escritores negro-brasileiros que promovem uma “releitura emocionada da história, escritores negros [que] vão estabelecer uma forte empatia com outros negros, constituindo com eles a noção de coletivo” (Cuti, 2010, p. 94).

Zilá Bernd aborda estudos antropológicos sobre a cultura negra que se faz cultura de resistência ao manipular suas próprias circunstâncias, singularizando-se como grupo com bandeiras de combate, força para representar-se positivamente e unir seus indivíduos:

A literatura negra brasileira configura-se como literatura de resistência, ou seja, a que se constrói com a matéria da cultura africana que sobreviveu na América em presença da cultura europeia e indígena. A literatura utiliza o aporte desta cultura resistente em uma produção que servirá para singularizar um grupo, fornecendo-lhes mitos, símbolos e valores, em suma, elementos que permitem a emergência de uma imagem positiva de si próprios (Bernd, 1987, p. 86).

Ao esquematizar quatro características fundamentais do eu lírico negro, Bernd (1988) coloca a emergência do eu enunciador, que deixa de ser aquele de quem se fala e reivindica o próprio espaço existencial; a construção de uma epopeia negra, com revisão histórica e tentativa de preenchimento de lacunas da historiografia tradicional; reversão dos valores, desconstruindo “verdades” que negavam o negro e valorizando marcas que exaltem sua condição humana; e destruição de estereótipos por uma nova ordem simbólica. Essas leis fundamentais que sustentam a poesia negra se dão sob o princípio de “resistência à assimilação” (Bernd, 1988, p. 93), que viabilizarão o empoderamento do negro sobre si próprio, com “capacidade de nomear-se, de retomar consciência de si mesmo e recuperar suas raízes culturais” (Bernd, 1987, p. 47).

Seguindo-se a avaliação de Bernd em torno da definição de uma literatura negra que passa por articulações de reivindicações, presença de sujeitos de enunciação que se querem negros e transgressões, tem-se uma aproximação com o uso da literatura como forma de resistência em *Torto arado*, com um certo modo negro de ver e sentir o mundo; nem tanto pela

linguagem marcada com vocabulário específico, mas com o uso de símbolos pelo resgate de uma memória negra esquecida.

A estudiosa alerta que a busca de identidade pelo negro deve andar junto com o conceito de alteridade, “pois só existe identidade pela consciência da diferença que é posta por uma situação de estranhamento” (1987, p. 39). Nesse caso, é a consciência da diferença que se constitui base para o projeto do negro que busca superar sua marginalidade histórica. Ela também coloca que a consolidação da identidade abrangente se dá com a recuperação da memória coletiva. Com uma memória coletiva resgatada, os grupos negros passam a ter certeza de si próprios e se integram como agentes, não mais como atores da realidade nacional.

O jarê evidenciado em *Torto arado* apresenta-se no aspecto de “vingança” à transculturação. Trata-se, como explica Zilá Bernd, de um processo observado em toda a América Latina em que há perda de uma cultura precedente e conseqüente criação de novos fenômenos culturais. Seguindo de perto o conceito de antropofagia cultural de Oswald de Andrade, o jarê “devora” o modelo estrangeiro e o transforma, em trânsito espacial entre a obediência e a revolta, em um “quilombismo cultural” que se presta à resistência:

A capacidade de resistir à perda da cultura de origem caracteriza as culturas negras da América como culturas de resistência, ou seja, aquelas que souberam conservar os elementos da cultura africana – o vodu, o candomblé, as línguas crioulas, o ritmo, etc. – a partir da qual, acrescentados os ingredientes da cultura europeia, engendrou-se uma cultura original americana (Bernd, 1987, p. 48, grifos da autora).

A dimensão de resistência existente no romance *Torto arado* auxilia na compreensão da perspectiva interseccional nele contida. Esta verve é verificada tanto na abordagem voltada a dar voz aos oprimidos e negligenciados em interseccionalidade de raça, classe e condição étnico-religiosa, quanto na própria manifestação material do livro, que galgou espaços canônicos de premiações de relevo antes mesmo da inserção no mercado, dali para a fruição de público e crítica.

Desde já, é importante destacar que o uso paradigmático da interseccionalidade não redundaria necessariamente no desaparecimento do antigo paradigma dominante, mas fomenta um movimento em torno da mudança:

Uma mudança de paradigma ocorre ao longo de três dimensões: o novo paradigma (1) resolve de forma convincente problemas previamente reconhecidos; (2) tem problemas não resolvidos suficientes para fornecer enigmas para investigação posterior; e (3) atrai especialistas o bastante para

formar o núcleo de novas explicações provisórias acordadas para o tema em questão (Collins, 2022, p. 66).

A análise de *Rio de sangue* apresentada a seguir busca propiciar “novos ângulos de visão de cada sistema de poder, e de como eles se cruzam e divergem um do outro” (Collins, 2022, p. 47). Parte da concepção que a interseccionalidade é uma teoria social crítica em construção, cujo objetivo é explicar o mundo social através da observação dos problemas sociais causados pela colonialidade, pelo racismo, pelo sexismo e pelo nacionalismo de forma interconectada, conferindo uma perspectiva de alternativa às possibilidades de mudança social (Collins, 2022).

Rio de sangue

A luta contra a discriminação e a exclusão a partir do pensamento interseccional estudado no decorrer deste trabalho vai-se constituindo em um novo paradigma para as protagonistas de *Torto arado* e sua gente. Após a organização de ideias, que considera um olhar sobre o entrecruzamento de categorias de opressões, Bibiana, Belonísia, Santa Rita Pescadeira e o povoado de Água Negra adquirem uma visão crítica sobre injustiças sociais e vislumbram práticas para a resolução de problemas.

Conforme Patricia Hill Collins (2022), a interseccionalidade lida com reconhecidos problemas de forma convincente, fornece caminhos para superá-los e estimula a formação de uma comunidade capacitada para tanto. Podemos localizar a representação deste ambiente no romance *Torto arado*. É o que acontece quando os conhecimentos adquiridos pelas personagens Bibiana e Severo junto à educação formal e ao movimento sindical unem-se aos saberes preservados e exercitados por Belonísia e pela comunidade remanescente da fazenda Água Negra. Seleccionados os saberes a serem validados como conhecimentos úteis, a ação acontece na vida prática, com experiências utilizadas em favor da transformação.

A família de Zeca Chapéu Grande e comunidade de descendentes de negros escravizados agregada à fazenda Água Negra consolida um sentimento de inconformismo sobre as opressões sofridas e encaminha a conscientização pela luta, para ultrapassar o entrecruzamento de violências que determina quem pode ou deve ser excluído socialmente. O tomo “Rio de sangue” prossegue a narrativa de protagonismo feminino sob a condução de Santa Rita Pescadeira como figura alçada de uma camada com alta carga de desprestígio. Antes disso, esse ente do jarê é citado por Bibiana em “Fio de corte”, também como uma encantada ignorada,

estranha à casa do curador Zeca Chapéu Grande, onde apareceu provocando comoção em período de grave seca. A manifestação se dá via uma mulher, negra, viúva e pobre.

O jarê da gente de Água Negra é um espaço de neutralização dos efeitos de desumanização engendrados pelo dominador colonialista. Como explica Collins (2019), os africanos escravizados buscavam superar problemas decorrentes com a recriação de noções de comunidade conforme o pensamento de matriz africana. A religiosidade própria da região da Chapada Diamantina não somente garantia uma relação entre as famílias, como também definia uma fronteira com a sociedade branca, fluida, de autodeterminação.

A condição de disponibilidade solidária da comunidade centralizada no jarê, de saber coletivo, é aliada à objetividade do movimento associativo conduzido por Severo, que “estava aprendendo muitas coisas. Batalhava, apesar do medo e das adversidades, para melhorar a vida dos trabalhadores com quem compartilhava o fardo” (Vieira Junior, 2019, p. 130), que “viajava para encontrar o povo que lhe ensinava as coisas, sobre a precariedade do trabalho, sobre o sofrimento do povo do campo” (Vieira Junior, 2019, p. 156). O líder que executa o elo entre a diversidade de saberes ideal para o confronto das intersecções passa a vislumbrar um movimento resistente e de busca por transformação:

Nesse campo desigual, Severo levantou sua voz contra as determinações com que não concordávamos. Virou um desafeto declarado do fazendeiro. Fez discursos sobre os direitos que tínhamos. Que nossos antepassados migraram para as terras de Água Negra porque só restou aquela peregrinação permanente a muitos negros depois da abolição. Que havíamos trabalhado para os antigos fazendeiros sem nunca termos recebido nada, sem direito a uma casa decente, que não fosse de barro, e precisasse ser refeita a cada chuva. Que se não nos uníssemos, se não levantássemos nossa voz, em breve estaríamos sem ter onde morar. A cada movimento de Severo e dos irmãos contra as exigências impostas pelo proprietário, as tiranias surgiam com mais força. No começo, o dono quis nos dividir, dizendo que aquele “bando de vagabundos” queria a fazenda dele, comprada com o seu trabalho (Vieira Junior, 2019, p. 197).

Após a morte de Zeca e as atuações de Severo, Belonísia relata que o monitoramento sobre a comunidade é ampliado. Isso faz com que a rede de lares passe a organizar-se em defesa própria, em solidariedade necessária pela resistência:

Com frequência, também passou a aparecer um carro de polícia, de onde desciam para fazer perguntas, entrando nas casas, constrangendo os moradores. O medo era grande, uma casa avisava a outra quando surgiam, ou se alguém demorasse a retornar para casa ou se fosse para lugar distante. Compartilhávamos cada passo, porque entendíamos que só assim conseguiríamos nos proteger (Vieira Junior, 2019, p. 198-199).

Enquanto inseridas em comunidade particular, as irmãs Bibiana e Belonísia não sentiam implicações vivenciadas a partir da interação com o “outro”, seja na figura dos proprietários da Fazenda Água Negra, seja na relação com a urbanidade. *Torto arado* mostra a formação de uma compreensão em torno de uma educação política de descobrir-se negro, descobrir-se descendente de negros escravizados, pobre, mulher, praticante do jarê e, partir disso, reconhecer-se através da diferença (Escosteguy, 2010), e valer-se desta condição diante do “outro” para lidar com as opressões interseccionais.

Disse que era quilombola. Escutou que ninguém nunca havia falado sobre quilombo naquela região. ‘Mas a nossa história de sofrimento e luta diz que nós somos quilombolas’, respondeu, tranquila, diante do escrivão e do delegado (Vieira Junior, 2019, p. 256).

Elemento central da opressão interseccional, as imagens de controle são explicitadas por Santa Rita Pescadeira:

E passavam a entender por que ainda sofriam com preconceito no posto de saúde, no mercado ou nos cartórios da cidade. Onde lhes apontavam, dizendo: “olha o povo do mato” ou “negrinhos da roça”. Compreendiam por que tudo aquilo não havia terminado (Vieira Junior, 2019, p. 243).

Na década de 1970, Lélia Gonzalez (2020, p. 38) criticava o mito de democracia racial presente no Brasil e debatia o papel inferior relegado pelo grupo racial dominante sobre a representação do negro em características de “preguiça”, “irresponsabilidade”, “alcoolismo”, “infantilidade”, entre outros. Ela demonstra que as imagens de controle, como “tudo aquilo que incomoda é coisa de preto” (Gonzalez, 2020, p. 90), vêm de uma noção de redução da questão do negro a um problema socioeconômico, caracterizando que correntes dominantes tentam se distanciar do papel de agentes do racismo disfarçado.

Ainda dos resquícios de interdições da época da matriarca da família de Zeca Chapéu Grande, Santa Rita Pescadeira traz memória sobre Donana gestante:

Naquele inferno chamado Caxangá, o inferno de escravidão a que se acostumou como se fosse sua terra, não teve autorização para parir seu filho em casa. Zeca nasceu no meio da roça, dentro de um charco, com a ajuda das trabalhadoras da fazenda, debaixo deste mesmo sol que agora fervilhava seu juízo (Vieira Junior, 2019, p. 237).

As narradoras de *Torto arado* indicam a impossibilidade de isolar o passado do presente, ambas as condições temporais se moldam mutuamente. A revisitação de Santa Rita Pescadeira

sobre o passado denuncia dor, sofrimento, ódio, desprezo, de modo a justificar estratégias de luta, como veremos mais adiante.

Aos poucos, a comunidade de Água Negra percebe de que forma operacionalizava-se a identidade de negros descendentes de escravizados, principalmente na negação dela como caminhada social ou política:

Quando as fazendas foram deixando de produzir porque os donos já estavam velhos e os filhos já não se interessavam pelo trabalho de roça, porque ganhavam muito mais dinheiro como doutores na cidade, e nos procuravam cercando terras pelas extremidades da fazenda, dizíamos que éramos índios. Porque sabíamos que, mesmo que não fosse respeitada, havia lei que proibia tirar terra de índio. E também porque eles se misturaram conosco, indo e voltando de seu canto, perdidos de suas aldeias (Vieira Junior, 2019, p. 176-177).

Miúda e o povo daqui não diziam que eram pretos. Pretos não eram bem-vistos, tinham que deixar a terra. Então dizia que era índia. Os outros diziam que eram índios. Índio não deixava a terra. Índio era tolerado, ninguém gostava, mas as leis protegiam, era o que pensavam (Vieira Junior, 2019, 223).

Ao passo que Água Negra movimenta-se entre avanços e recuos sobre reivindicações e ganhos, a consciência da identidade local se estabelece – por ora – reconstruída sob um verniz de pureza étnica.

Santa Rita Pescadeira também trata dos impactos sofridos pelo local entre aspectos sociais e geográficos:

Sou uma velha encantada, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada das Minas, do Recôncavo, da África. Talvez tenham esquecido Santa Rita Pescadeira, mas a minha memória não permite esquecer o que sofri com muita gente, fugindo de disputas de terra, da violência de homens armados, da seca (Vieira Junior, 2019, p. 212).

Busca-se com Alfredo Bosi o olhar sobre o romance como resistência imanente, especialmente de que forma o foco narrativo, ou perspectiva, representa a consciência da personagem e dá vazão à resistência, aspecto importante para este trabalho. Conforme Bosi (2002), na tensão entre o eu e o mundo, o sujeito trava um embate colocando-se diante do mundo, observando-o enquanto parte da sociedade e então distanciando-se de si e do outro, em um movimento que evidencia “valores mais autênticos e mais sofridos” (Bosi, 2002, p. 135). Esta “desintegração” ou desaparecimento do narrador, pode ser vista em trecho em que Bibiana reflete sobre provocações de Severo: “[...] Mas nunca havia parado para pensar porque estávamos ali, o que poderia modificar nessa história, o que dependia de mim mesma ou o que

dependeria das circunstâncias” (Vieira Junior, 2019, p. 72). É a ruptura, sempre conforme Bosi, que expressa resistência a uma ordem estabelecida.

Volta-se à receita da reivindicação de autoridade testemunhal como forma de resistência epistêmica. Com histórias silenciadas e diante de grupos dominantes e suas interpretações homogêneas, as personagens de *Torto arado* dependem

tanto da habilidade de uma pessoa falar quanto de ela ser ouvida. A autoridade testemunhal depende também das interações entre quem ouve e quem decide o grau em que o testemunho apresentado se encaixa nas regras epistemológicas da comunidade (Collins, 2022, p. 190).

A luta social das protagonistas de *Torto arado* articula-se em pensamento relacional, como explica Collins (2022): são elementos que podem ser diferentes, mas que se unem sob certas condições, em combinação por novos padrões. É o que se vê ainda nos episódios em que Severo e Bibiana levantam a voz contra determinações opressoras dos proprietários da Fazenda Água Negra, colhem assinaturas para organizar-se em associação de trabalhadores, discursam e veem a repercussão desses atos sob a forma de mais represálias. É o que vemos também imediatamente após o assassinato de Severo, quando a comunidade trata de organizar-se, solidária, falando com o coração, disponível para assumir riscos ao resistir ao cerco promovido pela administração da fazenda. Já em meio ao velório de Severo, vozes indicam o clima da movimentação:

Alguém lembrou que ainda poderia haver justiça. Que por mais doloroso que fosse o desaparecimento de um líder, a solução para os problemas permanecia no horizonte, a ser perseguida em sua homenagem. Não iriam ceder à violência do momento e agir de forma irresponsável para pôr em risco seus sonhos e perderem de vez a batalha. Uma voz se levantou para dizer que era preciso acalmar os ânimos, embora estivessem se sentindo em pedaços pelo que tinha acontecido. Outra exortou por temperança, para que não deixassem o ódio falar mais alto (Vieira Junior, 2019, p. 213).

Mais tarde, conta Santa Rita, Bibiana volta a reunir os moradores para efetivar a luta, sendo observada pelo fazendeiro Salomão, “alto e corpulento”, montado a cavalo, e pelo gerente da propriedade, intimidadores. Ela recorda a trajetória dos quilombolas no local e do sofrimento do trabalho entre prejuízos causados pela força da natureza e especialmente pela sanha da exploração: “Levavam o que podiam do nosso trabalho. Trabalhávamos de domingo a domingo sem receber um centavo” (Vieira Junior, 2019, p. 220). Ao suscitar as experiências de seu povo, Bibiana alça o ponto de vista como uma concepção de verdade diante da intensidade dos fatos.

Agora estão “na mesa” todas as experiências sociais de injustiça interseccionadas, que causam sofrimento em dimensões físicas e emocionais. A mobilização de Água Negra é de ruptura, enfim, com a lógica da apropriação e da violência.

Na parte final do romance, a violência física explode de ambos os lados. Em relação ao agregado e ativista Severo, tem-se a violência não somente como inerente a relações de poder saturadas, mas especialmente “uma dimensão importante do capitalismo, do colonialismo, do racismo e do heteropatriarcado como formas distintas de dominação política” (Collins, 2022, p. 329). A ascensão dele como liderança sindical, contestadora da dominação e incentivadora de resistência, provoca a reação fatal do ente dominante.

Santa Rita Pescadeira registra como Bibiana explana a vivência da opressão na carne e exorta à luta como um ato supremo de liberdade:

Queimaram nosso galinheiro, soltaram animais para destruir nossas roças. Quiseram impedir a pesca com a desculpa de que era para proteger os rios. Como se não fosse a gente que cuidasse das coisas. Como se não fôssemos parte de tudo isso. Estivesse tudo isso nas mãos de garimpeiro ou fazendeiro, estaria destruído. Até proibir de enterrar nossos mortos na Viração tentaram. Mas não irão nos dobrar. Não deixaremos Água Negra.” Irromperam aplausos e coro para reafirmar o que Bibiana havia dito. [...] Quem lá estava sabia o quanto as coisas haviam piorado desde a venda da fazenda. Viviam acuados. Impulsionados pela mobilização iniciada por Severo, viam em sua morte um pretexto para se fazerem ouvir. Seria agora ou nunca mais (Vieira Junior, 2019, p. 221-222).

Bibiana, Belonísia, as mulheres – e homens – de Água Negra correm um risco de sempre terem vivido “suspensas” em um ambiente de dor, violência e morte e “suas escolhas de vida são tão severamente limitadas que muitas vezes as próprias mulheres são destruídas” (Collins, 2019, p. 173).

Embora a mobilização seja em torno de reivindicação política, a vingança do assassinato de Severo acontece com a intervenção de Santa Rita Pescadeira incorporada. Primeiro ela desliza para o leito de Bibiana como um sopro, cavalgando-lhe para o trabalho de abrir uma cova que servirá após o abate de um animal feroz. Em seguida, atravessa o terreiro para chegar a Belonísia, fazendo seu corpo arder como uma labareda para atrair a “onça” para a armadilha. O machado trata de “afastar o medo que sua presença emanava” (Vieira Junior, 2019, p. 261) com “um único golpe carregado de uma emoção violenta, que até então desconhecia” (Vieira Junior, 2019, p. 262).

Santa Rita justifica o ato:

Severo morreu porque pelejava pela terra de seu povo. Lutava pelo livramento da gente que passou a vida cativa. Queria apenas que reconhecessem o direito das famílias que estavam havia muito tempo naquele lugar, onde seus filhos e netos tinham nascido. Onde enterraram seus umbigos, no largo de terra dos quintais das casas. Onde construíram casas e cercas (Vieira Junior, 2019, p. 206).

Fora as experiências fatais, da insurgência coletiva, com razões aquecidas à luz de emoções e afetos, encaminharam-se as verbalizações contra os interditos sobre o trabalho na terra – “Trabalhadores dão sentido à terra: Isto tudo aqui só existe porque trabalhamos esta terra” (Vieira Junior, 2019, p. 219) – e para com o sepultamento dos mortos, somadas às atitudes de desobediência, vozes estas que operam para consolidar uma identidade negro-brasileira, interseccionada, e clamar que o amanhã seja diferente – melhor, espera-se. As premissas racistas do território negado, da cultura oprimida e de um imaginário nacional são questionadas para que deixem de ser “mentiras impostas como verdades desqualificadoras dos atributos físicos e culturais da população negro-brasileira” (Cutí, 2010, p. 103). É a consolidação da contraliteratura, que revida aos contínuos processos de destruição de territórios, com emergência da enunciação coletiva e revolucionária de que trata Zilá Bernd (1988), defrontando-se com a própria realidade como um divisor de águas em busca do próprio significado social.

Considerações finais

Torto arado aborda a experiência das mulheres negras, destacando como uma série de opressões se entrelaçam para impactar suas vidas. As protagonistas, narradoras negras, revisitam o passado para reafirmar sua identidade e buscar alternativas em uma sociedade marcada pela opressão e violência. Elas percebem as injustiças enfrentadas pela comunidade descendente de escravizados e lutam para serem ouvidas, desafiando estereótipos e buscando autonomia.

Terceira e última parte da obra, “Rio de sangue” traz a resistência realizada, o esforço contra-hegemônico construído ao longo do romance sob a voz de Santa Rita Pescadeira. Ela evidencia como, através do trabalho, educação, engajamento social e religiosidade, as mulheres quilombolas de Água Negra reconstroem sua identidade, superando obstáculos e denunciando

as injustiças que enfrentam. A convergência desses esforços culmina em uma resistência coletiva que desafia as normas dominantes e busca uma sociedade equitativa, justa e inclusiva.

Tomando como premissa que a interseccionalidade refere-se às maneiras pelas quais as pessoas, como indivíduos ou parte de um grupo, produzem, recorrem ou aplicam estruturas interseccionais da vida cotidiana, produzindo novos conhecimentos e/ou práticas (Collins; Bilge, 2021), entende-se que a partir da discussão de questões como globalização, multiculturalismo e lutas territoriais, “Rio de sangue” destaca a importância de valorizar as identidades locais e resistir à imposição de valores externos.

As mulheres protagonistas representam uma resistência contra-hegemônica que busca reconhecer e preservar saberes ancestrais, promover a equidade e acabar com a violência e exclusão. Trata-se de uma poderosa reflexão sobre as interseccionalidades de raça, gênero e classe, e como essas se manifestam nas vidas das mulheres negras. Suas histórias de resistência e luta inspiram uma visão de um futuro mais justo e inclusivo.

Referências Bibliográficas

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

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

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COLLINS, Patricia Hill. **Bem mais que ideias: a interseccionalidade como teoria social crítica**. Tradução de Bruna Barros, Jess Oliveira. São Paulo: Boitempo, 2022.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019 [1990].

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina Damboriarena. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. ed. on-line. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org. Flavia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

Luas, estrelas, constelações e galáxias: o universo na lírica de Paulo

Leminski

Lunas, estrellas, constelaciones y galaxias: el universo en la lírica de Paulo

Leminski

*Elis Regina Basso*⁴²

*Antonio Donizeti da Cruz*⁴³

Resumo

Elucubrações sobre a origem do universo sempre estiveram presentes desde os primórdios da humanidade. A arte como expressão do pensamento por excelência é uma maneira de representação do real. Deste modo, com o intuito de compreender a realidade circundante, os povos da Antiguidade criaram fabulações, ou melhor, os mitos cosmogônicos. Séculos mais tarde, com o avanço do conhecimento, criamos teorias científicas que explicam o surgimento e o funcionamento do universo. Entretanto e apesar disso, este assunto ainda suscita reflexões na contemporaneidade, inclusive por meio de obras artísticas. Deste modo, este estudo tem como foco as relações entre Literatura e Física, campos do saber comumente considerados dicotômicos. Para tanto, objetivamos analisar algumas produções líricas da obra *Toda Poesia* (2013) do poeta paranaense Paulo Leminski que dialogam com a temática já referida. Devido a sua vasta produção literária, elegemos poemas que aludem ao satélite natural da Terra, a Lua, às estrelas, às constelações e às galáxias. Acerca dos mitos de criação esta pesquisa está fundamentada principalmente em Brunel (1997), Gleiser (1997) e Vernant (2000). No que concerne à criação poética a obra de Paz (1990) é basilar, além de Chevalier e Gheerbrant (2009) que teorizam sobre a simbologia. Trabalhos acadêmicos que propõem o diálogo entre essas duas áreas do conhecimento também constituem nosso alicerce, como Moreira (2002), Mecke (2004) e Zanetic (2006). Há esparsas pesquisas que vinculam essas duas ciências assim, esperamos contribuir para com a ampliação de estudos sobre poética e universo, ou ainda, sobre como a Literatura e a Física se (entre)cruzam.

⁴² Unioeste, Paraná, Brasil. Doutoranda em Letras pela Unioeste. E-mail: elisregina.lettras@gmail.com

⁴³ Unioeste, Paraná, Brasil. Doutor em Literatura Brasileira pela UFRGS. E-mail: adonicruz@gmail.com

Palavras-chave: universo, cosmogonia, literatura, poesia, física.

Resumen

Elucubraciones sobre el origen del universo siempre estuvieron presentes desde los primórdios de la humanidad. El arte como expresión del pensamiento por excelencia es una manera de representación del real. Así con objeto a comprender la realidad circundante, los pueblos de la Antigüedad crearon fabulaciones, o mejor, los mitos cosmogónicos. Siglos más tarde, con el avance del conocimiento, creamos teorías científicas que explican el surgimiento y el funcionamiento del universo. Pero y a pesar de ello, este asunto aún suscita reflexiones en la contemporaneidad, incluso a través de obras artísticas. De este modo, este estudio tiene como eje las relaciones entre Literatura y Física, campos del saber comúnmente considerados dicotómicos. Para tanto, objetivamos analizar algunas producciones líricas de la obra *Toda Poesia* (2013) del poeta paranaense Paulo Leminski que dialogan con la temática ya aludida. Debido a su extensa producción literaria, elegimos poemas que aluden al satélite natural de la Tierra, la Luna, a las estrellas, a las constelaciones y a las galaxias. Acerca de los mitos de creación esa investigación está fundamentada principalmente en Brunel (1997), Gleiser (1997) y Vernant (2000). En lo referente a la creación poética la obra de Paz (1990) es primordial, además de Chevalier y Gheerbrant (2009) que teorizan sobre la simbología. Trabajos académicos que proponen el diálogo entre esas dos áreas del conocimiento también constituyen nuestro sostén, como Moreira (2002), Mecke (2004) y Zanetic (2006). Hay escasas investigaciones que vinculan esas dos ciencias, así esperamos contribuir para con la ampliación de estudios sobre poética y universo, o aún, sobre cómo la Literatura y la Física se (entre)cruzan.

Palabras clave: universo, cosmogonía, literatura, poesía, física.

Introdução

Quem nunca olhou para o alto e admirou a dimensão do céu, a potência do sol ou o brilho das estrelas? Da observação surgem questionamentos, e como indivíduo curioso que é, o ser humano busca sentido(s), por isso, elucubrações sobre a origem do universo sempre estiveram presentes desde os primórdios da humanidade.

Das pessoas comuns àquelas que se basearam em fatos científicos, há uma infinidade de mitos e teorias sobre a criação do universo. A esse imaginário popular- ou de culturas pré-científicas como postula Gleiser (1997) - sobre as origens, o denominamos de mitos de criação ou mitos cosmogônicos, os quais “[...] são por natureza ligados à ciência, ao sagrado e à ideia de uma revelação relativa à formação do mundo” (Brunel, 1997, p.696). Neste caminho Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 295) afirmam que a cosmogonia é o “relato da criação do mundo, rico em símbolos. Toda religião, toda cultura têm suas teorias e seus mitos sobre a origem do universo ou o nascimento do mundo”. Deste modo, problematizamos algumas destas narrativas.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

A Arte é o modo de expressão do ser humano por excelência, em suas mais diversas representações, a que ora nos atentamos é a arte realizada por meio das palavras, a literatura, especificamente a criação poética. Partindo do pressuposto de que os “Mitos são histórias que procuram viabilizar ou reafirmar sistemas de valores, que não só dão sentido à nossa existência como também servem de instrumento no estudo de determinada cultura” (Gleiser, 1997, p. 23). Segundo Octavio Paz (1990), o poeta utiliza a linguagem viva de uma comunidade, que é constituída por seus mitos, seus sonhos e suas paixões, ou melhor, por suas crenças primordiais e seus desejos mais íntimos.

Em consonância com o asseverado por Huizinga (2000, localização 2519-2529), “[...] o mito é sempre poesia, [...] é o veículo adequado para as ideias do homem primitivo acerca do universo”. O autor adita que quando passamos a considerar o mito um tipo de literatura, isto é, quando criamos o conceito de mitologia, ele se separa da imaginação primitiva. Porém ainda sobrevive em nossa consciência poética, e é por meio dela que muitos escritores se expressam. Neste sentido, Vernant (2000, p. 12), argumenta que “(...) o relato mítico não resulta da invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão e da memória. Esse laço íntimo e funcional com a memorização aproxima o mito da poesia”, ele acrescenta que as representações poéticas em sua origem se misturavam com as elaborações míticas.

Assim, é evidente que a literatura está intrinsecamente atrelada à mitologia, ou ainda que, a literatura é o espaço-tempo no qual os mitos (re)vivem. Para Paz (1990, p.34), “El cielo verbal se puebla sin cesar de astros nuevos”, nesta metáfora entre universo e palavra, a poesia é (re)criada, mundos são imaginados por meio das ideias dos artistas de palavras. Logo, refletimos sobre como Ciência e Literatura se interconectam, precisamente a Física e a Poesia.

Intersecções entre Literatura e Física

Literatura e Física são áreas do conhecimento quase sempre consideradas dicotômicas, inclusive entre especialistas. Porém, há pesquisadores que desafiam o senso comum e propõem estudos em que ambos os saberes se (entre)cruzam. Para o físico alemão Mecke (2004),

O tema "física e literatura" pode também traduzir-se por "modelo e metáfora", dado que a física e a literatura são duas formas de apreensão do mundo: de um lado, a versão abstracta e matemática dos modelos científicos; do outro, a compreensão através da linguagem metafórica. A literatura e a física têm em comum o interesse pelo conhecimento (Mecke, 2004, p.9).

Neste estudo, esse modelo abstrato de ciência nos permite olhar para a poesia por meio da Astrofísica, assim, identificamos e analisamos como alguns corpos celestes estão carregados de simbologia ao serem representados em poemas. Para Moreira (2002, p. 1),

Ciência e poesia pertencem à mesma busca imaginativa humana, embora ligadas a domínios diferentes de conhecimento e valor. A visão poética cresce da intuição criativa, da experiência humana singular e do conhecimento do poeta. A Ciência gira em torno do fazer concreto, da construção de imagens comuns, da experiência compartilhada e da edificação do conhecimento coletivo sobre o mundo circundante.

Deste modo, percebemos que Mecke (2004) e Moreira (2002) coadunam que Ciência e Literatura são dois modos de conceber o mundo por meio do conhecimento e da imaginação humana. Assim, nesta pesquisa, viajamos por meio de conceitos abstratos sobre os astros, como as definições de galáxias e constelações, e por meio de conceitos literários, como as metáforas e os símbolos. Conforme o físico brasileiro João Zenetic (2006), na contemporaneidade, o conhecimento científico é cada vez mais valorizado, mas outros modos de compreender a realidade são igualmente importantes, a exemplo da literatura. A partir de sua experiência, Zenetic (2006, p. 56) considera os escritores “(...) como indivíduos de extrema sensibilidade que produziram [e produzem] reflexões que podem auxiliar no diálogo inteligente com o espaço-tempo em que vivemos”. Deste modo, é por meio da intersecção entre esses imaginários que esse estudo se efetiva.

O universo de/ em *Toda Poesia*

Paulo Leminski (1944-1989), escritor, poeta, romancista, tradutor, crítico literário, compositor, publicitário e professor, nasceu em Curitiba, Paraná. Múltiplo Leminski, muitos estudiosos assim o denominam, haja vista a vastidão de seu conhecimento, era poliglota, falava espanhol, francês, inglês, latim, grego e japonês; era um ávido leitor desde obras clássicas como as de Ovídio, Horácio, Shakespeare, Poe, Whitman a autores brasileiros como: Cruz e Souza, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, isso para citar alguns nomes. Dedicou-se aos estudos de Teologia, Filosofia, Crítica Literária, sendo influenciado por diversos autores e pensamentos.

A vida religiosa lhe interessou desde criança, por volta dos 11 anos teve uma breve experiência no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, lá aprendeu sobre “[...] a importância da disciplina, do silêncio, do estudo, da concentração. Prática de canto gregoriano.” (LOPES, 2028, *on line*). Ademais foi faixa preta no judô, descobriu o haicai e o zen-budismo, anos mais tarde se tornou haicaísta e escreveu a biografia de Bashô. Participou da Geração Mimeógrafo, em 1964 publicou seus primeiros poemas concretos, tempo depois começa a escrever haicais. Sua escrita se caracteriza pela linguagem coloquial, por temas do cotidiano, pela concisão, liberdade da linguagem, pelos experimentalismos linguísticos, pelo uso de neologismos, ironia, sarcasmo, humor, jogo entre as palavras, pelo ilogismo, pela fragmentação, utiliza ainda elementos da multimídia.

Sua fortuna crítica é composta por obras poéticas, romances, ensaios, traduções, literatura infanto-juvenil e letras de músicas. Neste estudo, nos ocuparemos de *Toda Poesia*, livro lançado em 2013 pela Companhia das Letras, que reúne toda a obra poética do autor. Como escreveu Alice Ruiz S na apresentação: “Este livro é antes de tudo uma vida inteira de poesia. Uma vida totalmente dedicada ao fazer poético. Curta, é verdade, mas intensa, profícua e original” (Leminski, 2013, p. 7). Assim, através das palavras de Leminski pretendemos viajar em seu universo literário, adentrar o espaço-tempo de seu lirismo. As figuras da noite e do dia, a presença das estrelas e da Lua são comuns na obra do poeta paranaense, assim, para esse estudo, selecionamos alguns poemas que versam sobre essas temáticas. Apresentamos na sequência duas subdivisões, a primeira com poéticas sobre a Lua e a segunda sobre as estrelas, as constelações e as galáxias.

Ao luar do lirismo

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 564) “[...] a Lua é símbolo cósmico de todas as épocas, desde os tempos imemoriais até nossos dias, generalizado em todos os horizontes”, e é sobre ela que discorreremos nesta seção, buscamos compreender como ela é representada em nosso *corpus* de análise. Selecionamos um poema curto e três haicais, os quais não possuem título e se destacam pela concisão, características do estilo de escrita do poeta estudado. Etimologicamente a palavra *Lua* se origina do latim *Luna*, “a luminosa”; em grego é denominada de *Selene*, que significa “resplendor” (DEMGOL, 2013). Na mitologia grega, Selene é

A Lua personificada, filha de Hiperión e de Teia, ou de Hélios (o Sol). Ela percorria o céu num carro de prata puxado por dois cavalos imaculadamente brancos; sua beleza atraía muitos amantes, entre os quais o próprio Zeus, com quem teve uma filha chamada Pandia. Outro amante de Selene foi Pan, que a presenteou com um rebanho de bois brancos. Sua aventura amorosa mais conhecida foi com Endimião, com o qual teve cinquenta filhas (Kury, 2009, p. 304).

Essa linda figura que viaja pelo céu, consoante Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 564), também “[...] simboliza o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo que é instável, transitório e influenciável, por analogia com seu papel de refletor da luz solar”. Alguns desses significados

podem ser percebidos nos poemas estudados, como o que se encontra abaixo:

hoje à noite
lua alta
faltei
e ninguém sentiu
a minha falta
(Leminski, p. 240, 2013)

Nesta lírica percebemos a Lua como figura ativa, a dama da noite, “astro das noites” (Chevalier; Gheerbrant, 1990, p. 562); aquela para quem se olha e que também nos olha. O poema é construído por meio da contraposição entre a ausência do eu-lírico e a presença da Lua. Este astro celeste é o que importa, é para ele que se destina nossa mirada, o adjetivo “alta” reforça esse papel de centralidade. Sabemos da falta do eu poemático, mas não é relevante conhecermos o porquê disso, porém ele se queixa, lamenta o fato de ninguém o perceber - pois só é possível perceber uma falta porque sentimos também uma presença que lhe é anterior.

Ao contemplar o satélite natural da Terra, o eu-lírico reflete sobre sua própria vida, na escuridão da noite constata sua solidão, sua pequenez diante da magnitude da Lua, do universo. Neste sentido, Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 564-565, grifos do autor) aditam que “A zona lunar da personalidade [...] é a sensibilidade do ser íntimo entregue ao encantamento silencioso de seu *jardim secreto* impalpável canção da alma, refugiado no paraíso de sua infância, voltado sobre si mesmo, encolhido num sonho da vida”, é neste ensimesmar-se que o poema se concretiza.

Em seguida, apresentamos alguns haicais, forma poética originária do Japão, apresenta três versos, com cinco, sete e cinco sílabas poéticas, respectivamente. Nela se expressa a relação entre o ser humano e a natureza, objeto de contemplação. Caracteriza-se pela brevidade, concisão, simplicidade, não intelectualidade, uso de imagens, ausência de títulos, pelo uso do *kigo* (palavra da estação), anti-sentimentalismo, destacamos apenas alguns de seus elementos. O haicaísta mais conhecido foi Matsuo Bashô (1644-1694), sobre o qual Leminski escreveu uma biografia. Quando da chegada do haicai ao Brasil, um país do outro lado continental, com outras culturas, crenças e língua, passou por diversas mudanças. O poeta paranaense ora estudado também imprimiu suas próprias características a esta arte das palavras que é comparada por muitos com uma fotografia. Como no poema a seguir:

*lua à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz?*

(Leminski, p. 240, 2013)

Neste haicai também há a presença da Lua, o eu-lírico a contempla e a interroga se no passado seu brilho era igual ao observado em Auschwitz. Para compreendermos estas relações é necessário fazermos um resgate histórico. Entre 1933 e 1945 a Alemanha foi governada por Adolf Hitler e pelo Partido Nazista, período denominado de “Holocausto [que foi caracterizado pela] perseguição sistemática e o assassinato de 6 milhões de judeus europeus pelo regime nazista alemão, seus aliados e colaboradores. [...] foi um processo contínuo que ocorreu por toda a Europa” (USHMM, S.D., *on line*). Este regime totalitarista se baseava no antissemitismo, acusava os judeus pelos problemas sociais e econômicos enfrentados pelo país na época.

Conforme informações do Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos (S.D., *on line*), gradativamente, o regime nazista começou a perseguir os judeus, foram criadas diversas medidas a fim de restringir seus direitos, como: a criação de leis e propagandas antissemitas, boicotes a empresas de propriedade judaica, humilhação pública, violência organizada, roubo e saque generalizado; além da deportação dos judeus para guetos e campos de concentração onde eram obrigados a realizar trabalhos forçados.

“O complexo dos campos de concentração de Auschwitz foi o maior de todos aqueles criados pelo regime nazista. Nele havia três campos principais, de onde os prisioneiros eram distribuídos para trabalhos forçados e, por um longo período, um deles também funcionou como campo de execuções” (USHMM, S.D., *on line*)

Estima-se que mais de 6 milhões de judeus foram assassinados, muitos deles em Auschwitz que é justamente o local que aparece no poema em análise. A palavra “auschwitz” estar grafada com inicial minúscula pode estar relacionado com o estilo do poeta paranaense, que costumava utilizar as iniciais minúsculas no início dos versos e em alguns nomes próprios.

Deste modo, retornando ao haicai, o eu-lírico sugere uma oposição entre a Lua que ele observa e a Lua que brilhava sobre o campo de concentração. A partir da sua contemplação e do seu questionamento, o eu-lírico possibilita que o próprio leitor se indague, como, por exemplo: quem olhou para aquela Lua? os prisioneiros? como olhou? em meio a tanto horror é possível haver luz? Possivelmente muitos perceberam a Lua brilhar, pararam para admirá-la, algo que os fez se sentirem vivos e parte do universo. Outros podem ter esquecido de olhá-la ou talvez não encontrar motivos para isso. O eu-lírico interroga a Lua, o satélite natural da Terra, personificando-a, como se indagasse a própria humanidade, o próprio universo.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 561), “A Lua é um símbolo dos ritmos biológicos: Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte”. Deste modo, a lua metaforicamente simboliza a existência daqueles que moram nos campos de concentração. Enquanto alguns vivem, outros desaparecem; eles têm uma existência extremamente transitória, instável como as fases da Lua.

A Lua também pode representar “[...] o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho” (Chevalier e Gheerbrant, 1990, p. 564). Cientificamente a Lua é a mesma, mas psicologicamente pode ser diversa. Quantos e que sonhos podem ter tido aqueles que tiveram vidas miseráveis causadas pela opressão nazista?. Assim, identificamos uma alta carga simbólica e uma crítica social contundente no poema em estudo, ademais, um leitor crítico pode relacionar o termo “auschwitz” a outras situações aterrorizadoras da história mundial, como as guerras mundiais e civis, genocídios, extermínios e outras atrocidades. Em contraposição aos significados presentes no haicai referido, o poema a seguir apresenta um viés humorístico, lúdico:

noite alta lua baixa
pergunte ao sapo
o que ele coaxa
(Leminski, p. 315, 2013)

Leminski brinca com as palavras, a oposição entre os vocábulos “alta/baixa” sugere a passagem do tempo, a noite “adentrando”. O animal anfíbio é metamorfoseado, o eu-lírico ordena – pelo uso do imperativo – que o interlocutor questione o sapo. Coaxar é o som que esse animal emite, ato biológico, mas por meio da paronomásia o som “axa” ecoa, relacionando-se com o verbo “achar”. Ademais, a aliteração nas palavras *baixa* e *coaxa* representa o som emitido pelo anfíbio. Neste poema a temática da natureza se sobressai, elemento fundante do haicai. O eu-lírico observa a Lua, ao mesmo tempo em que dialoga com o leitor, seu interlocutor, fazendo com que outro elemento participe da lírica, o sapo. No haicai abaixo há a presença da Lua e da noite, por meio da palavra “escuro”, mas também de um novo elemento, a estrela:

lua crescente
o escuro cresce
a estrela sente
(Leminski, p. 316, 2013)

No primeiro verso, aparece uma das fases da Lua, a crescente, no segundo, há um paralelismo semântico porque o escuro também aumenta. Mas no último verso há uma

mudança, “a estrela sente”, este astro personificado possivelmente percebe a passagem do tempo, pois o uso da rima (“crescente/sente”), da assonância por meio das vogais “a” e “e” e da aliteração por meio da repetição dos fonemas “sc” e “s” reiteram a noção de crescimento da Lua e do escuro; deste modo, as letras propagam os sons no papel, assim como o espaço-tempo se expande no universo.

Como já exposto, a Lua simboliza o ritmo biológico da vida, que se caracteriza pelas fases do nascimento, do crescimento e da morte. Quando o Sol se põe, a luminosidade gradativamente se transforma em escuridão, a Lua surge e com ela, as estrelas, as quais “sentem” que também podem surgir, “crescerem” e brilharem, além disso, os três elementos presentes no poema são personificados e significam a fase do “crescimento”, do desenvolvimento da vida, representando, assim, a constante expansão do universo.

Estrelas, constelações e galáxias: versos, estrofes e poemas

Nesta seção estudaremos alguns poemas que retratam corpos celestes que apresentam luz própria, os quais estão relacionados à luminosidade, à iluminação, e que muitas vezes, são contrapostos à escuridão noturna. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 408-409), “A estrela é o mundo em formação, o centro original de um universo [...] evoca também os mistérios do sono e da noite; para resplandecer com seu brilho pessoal, o homem deve situar-se nos grandes ritmos cósmicos e harmonizar-se com eles”. Assim, o ser humano, como criatura pertencente ao universo, também sofre influência desse astro e nele exprime suas crenças. Cientificamente, de acordo com Mourão (1987, p.324), a estrela é um

Objeto celeste em geral de forma esferoidal, no interior do qual reinam temperaturas e pressões elevadas, particularmente nas regiões vizinhas do centro, onde se verificam reações termonucleares que liberam considerável energia; esta se propaga, do centro para a periferia, através das diversas camadas que a constituem até atingir o espaço sob a forma de radiações eletromagnéticas.

Estes astros luminosos constituem os elementos fundamentais da formação do universo e circundam a abóbada celeste em número inestimável, ademais variam de acordo com a massa, a cor, a densidade, o volume, o brilho, entre outras características (Mourão, 1987). Ao longo do tempo, ao observarem o céu, os povos antigos começaram a criar padrões nos objetos celestes visíveis e, assim, de acordo com as diferentes culturas e crenças, foram surgindo mitos a eles

atrelados. Conforme Oliveira Filho e Saraiva (2017, *on line*), “Constelações são agrupamentos *aparentes* de estrelas os quais os astrônomos da antiguidade imaginaram formar figuras de pessoas, animais ou objetos. Numa noite escura, pode-se ver entre 1000 e 1500 estrelas, sendo que cada estrela pertence a alguma constelação”. Essa divisão do céu também serviu como auxílio na orientação do espaço-tempo na Antiguidade.

Atualmente é a União Astronômica Internacional (IAU) que regulamenta as nomenclaturas e limites dessas configurações, deste modo, o céu é dividido em 88 constelações. Conforme dados da IAU, 48 das constelações atuais foram registradas pelo astrônomo grego Cláudio Ptolomeu (90-168) em seu livro *Almagesto*, que é um tratado matemático e astronômico escrito no século II. Entre os séculos XVI e XVII, astrônomos europeus adicionaram novas constelações, principalmente, devido às “descobertas” realizadas pelos exploradores europeus no Hemisfério Sul e mais tarde, outros estudiosos foram incluindo novos agrupamentos até chegar ao número atual.

Na sequência, estudamos alguns poemas que mencionam estrelas e constelações e observamos como, por meio da lírica, se entrecruzam Física e Mitologia. Na obra abaixo percebemos essas relações.

lá fora e no alto
o céu fazia
todas as estrelas que podia

na cozinha
debaixo da lâmpada
minha mãe escolhia
feijão e arroz
andrômeda pra cá
altair para lá
sirius para cá
estrela dalva pra lá
(Leminski, p. 255, 2013)

O eu-lírico descreve a ação de sua mãe de separar os grãos de arroz e os, de feijão, ato cotidiano realizado na cozinha de casa que metaforicamente se assemelha à disposição das estrelas no céu. Da Terra ao espaço, do simples ao complexo, do ínfimo ao infinito, do microcosmo ao macrocosmo. Os grãos de arroz e de feijão são Andrômeda, Altair, Sirius e Estrela D’alva, os astros celestes se encontram na palma da mão da mãe do eu-lírico.

Há um paralelo entre as mãos da mãe que separam os grãos, das mãos que criaram o universo. Além disso, a organização do poema também contribui para essa contraposição, na primeira estrofe aparece a imagem do céu, na segunda, a cozinha de uma casa; os versos dispostos no papel alternam entre uma irregularidade na correspondência de seu comprimento, isto é, alguns estão levemente deslocados para a direita e outros para a esquerda, o que pode simbolizar a separação dos grãos e a disposição das estrelas no céu.

Feijão e arroz são classificados como grãos, as estrelas, se observadas da Terra, também parecem grãos, segundo o dicionário Priberam (2024), na botânica, “grão é cada um dos frutos ou das sementes de várias e de alguns legumes”, termo que também significa “pequena quantidade de algo”. A lâmpada da cozinha ilumina assim como a lua no céu, há uma oposição entre a luz artificial e a luz natural, um objeto inventado pelo homem e outro “criado” pelo universo.

Na mitologia grega, Andrômeda é “Filha do rei da Etiópia, Cefeu, e de Cassiopeia. [...] [seu] nome é um composto de ἀνήρ, ‘homem’, e do verbo μέδω, ‘mandar, reinar’, e significa, portanto, ‘a que reina sobre os homens’” (DEMGOL, 2013, p. 19). Em relação aos astros,

Andrómeda (M31) é uma galáxia espiral localizada a cerca de 2,5 milhões de anos-luz de distância da Terra, na direção da constelação de Andrômeda. É a mais próxima da Via Láctea e pode ser **observada a olho nu** dependendo das condições atmosféricas. Estima-se que contenha cerca de **500 mil milhões de estrelas** (Barbosa, 2016, *on line*, grifos do autor).

Percebemos que há uma relação entre a Mitologia e a Física, na medida em que etimologicamente a princesa da Etiópia “reina sobre os homens”, de modo semelhante, sua homônima, a galáxia, brilha no cosmos, ela também resplandece sobre a humanidade.

Altair pertence à constelação da Águia e é uma das 12 estrelas mais brilhantes do céu, “Seu nome vem do árabe *n-nasr at-ṭā’ir*, que significa ‘a águia que voa’, (...), pois juntamente com Alshain (Beta) e Tarazed (Gama) formam uma reta, possibilitando imaginar (...) [essa] ave com asas abertas” (Machado, 2012, *on line*). Altair se relaciona com a mitologia grega por meio de Ganimedes, um lindo adolescente da raça real troiana, por quem Zeus se apaixonou e levou ao Olimpo, assim, “Para o rapto Zeus recorreu a uma águia, depois transformada em constelação, ou ele mesmo se metamorfoseou em águia, sua ave predileta” (Kury, 2009, p. 137).

A estrela Sírius é uma das mais próximas da Terra, “[...] faz parte da constelação de Cão Maior e é uma das mais reluzentes. Seu nome deriva do latim e do grego – *seirios* quer dizer ‘brilhante’” (Tecmundo, 2024, *on line*). Na mitologia egípcia é conhecida por Sopdet, Sótis ou Shótis, cuja imagem é “[...] personificada através da estátua de uma mulher com uma estrela em sua cabeça” (Dubiel, 2020, *on line*), o que reforça seu simbolismo celestial. Sótis é a “[...] deusa responsável por anunciar as inundações do [rio] Nilo. [...] é também a protetora do tempo, da agricultura e da fertilidade. Além disso, Sopdet também marca o início da primeira estação do calendário egípcio, chamada de Akhet” (Veloso, 2022, *on line*). Deste modo, percebemos a importância dos astros celestes para a orientação da vida terrestre na Antiguidade, principalmente no que se refere à dimensão temporal.

Após o Sol e a Lua, Vênus é o objeto mais brilhante do céu, pode ser visto a olho nu da Terra, é também o planeta mais semelhante ao nosso devido à massa, à densidade e ao volume; ademais é o planeta mais quente do sistema solar. Os povos da Antiguidade acreditavam que Vênus era uma estrela, por isso, este planeta recebeu outros nomes como: estrela da manhã, estrela da tarde, estrela vespertina e estrela d’Alva. A palavra *alva* é assim definida: “Clarão indeciso que precede o nascer do dia” (Dicionário Priberam, 2024, *on line*). Isto se deve ao fato de podermos observá-lo inclusive durante o dia, seja pela manhã ou pela tarde. Na mitologia romana, Vênus era a deusa da beleza e do amor; segundo Kury (2009), já no século II d.C., ela foi assimilada à deusa Afrodite dos gregos, que era

Uma das divindades olímpicas, deusa do amor e da fertilidade. De acordo com uma das tradições a respeito de seu nascimento, ela seria filha de Zeus e de Dione (vv.); segundo outra versão mais antiga, os órgãos sexuais de Urano, cortados por Cronos (vv.), teriam caído ao mar e dado origem à deusa; numa terceira versão ela teria nascido da espuma do mar” (Kury, 2009, p. 15).

Novamente percebemos como os astros celestes são importantes para a cosmovisão das culturas da Antiguidade. A estrela Sirius personificada por Sótis, a deusa egípcia protetora do tempo, da agricultura e da fertilidade. A deusa Vênus na cultura latina que é transposta para os gregos como Afrodite, a deusa do amor e da fertilidade. Andrômeda, uma princesa etíope que reina sobre os homens e Altair, uma estrela da constelação de Águia que foi criada por Zeus como homenagem ao animal por lhe auxiliar no rapto de Ganimedes.

Deste modo, é perceptível que os quatro astros que aparecem no poema constituem o conjunto de objetos mais luminosos do universo. Assim como, o feijão e o arroz estão sendo

iluminados pela lâmpada e são os objetos mais próximos da mãe do eu-lírico. Novamente, o pequeno e o grande, o microcosmo e o macrocosmos, imagens prosaicas e quânticas se integram e assim o poema se concretiza. Neste momento, analisamos um poema conciso, a partir do qual viajamos pelo universo percebendo-o a partir de nosso lugar no mundo:

que faz

o cruzeiro do sul

tão baixo?

as luzes da minha rua

eu acho

(Leminski, p. 314, 2013)

Neste poema há a presença da constelação Cruzeiro do Sul, também conhecida como *Crux*, ela pode ser vista apenas do Hemisfério Sul e em regiões do Hemisfério Norte próximas à Linha do Equador. Na Antiguidade, os gregos consideravam que ela fazia parte da Constelação de Centauro (uma de suas patas traseiras). Somente no século XV, por meio dos estudos do cartógrafo e astrônomo holandês Petrus Plancius (1552-1622), *Crux* passou a ser considerada uma constelação. Atualmente compõe as 88 constelações modernas, sendo a menor delas, suas estrelas mais brilhantes são: Acrux, Gacrux, Imai, Mimosa e Ginan. Foi também durante o ciclo das grandes navegações entre os séculos XV e XVI, que ela passou a ganhar destaque, pois os exploradores europeus viajavam com escassos instrumentos e se guiavam pelo céu, assim, esta constelação foi fundamental para seguir as rotas planejadas, pois aponta para o Polo Sul Celeste. Seu nome deriva da palavra latina “*Crux*”, objeto com o qual a constelação se assemelha e que é também um dos símbolos do Cristianismo.

A Constelação Cruzeiro do Sul está representada na bandeira de diversos países do Hemisfério Sul: Austrália, Nova Zelândia, Papua Nova-Guiné, Samoa e Brasil. Nossa bandeira foi projetada por Raimundo Teixeira Mendes e Miguel Lemos e retrata o aspecto do céu no dia 15 de novembro de 1889, no Rio de Janeiro. O Hino Nacional também faz menção a ela, no quarto verso da quarta estrofe: “A imagem do Cruzeiro resplandece” (Brasil, 1943). Assim, percebemos a importância deste astro celeste para a cultura brasileira.

No poema, as palavras “baixo” e “acho” reforçam um som de chiado que pode

representar algo distante, que se esvai. Ao observar o céu, o eu-lírico menciona a constelação Cruzeiro do Sul, a qual observa de sua rua. Deste modo, percebemos que ele vive no Hemisfério Sul. Sua atitude contemplativa parece ser recorrente, pois percebe a posição da constelação e se questiona sobre como as luzes da cidade causam a impressão de que ela muda de lugar. Além disso, a disposição do poema no papel sugere algumas imagens, os três primeiros versos podem significar uma escada que desce, ou seja, a constelação que está baixa, depois em um verso mais longo há as luzes da rua, simbolizando que são várias e por fim, o eu-lírico que se encontra no último, pois é da Terra que observa o céu.

Ressaltamos que, diferentemente dos poemas até então analisados, este não faz referência a algum mito greco-romano, pois a Constelação Cruzeiro do Sul não foi identificada e estudada por Ptolomeu (90-168) isoladamente, e sim, como pertencente à constelação de *Centaurus*, por isso também não apresenta um nome grego. Entretanto, sua simbologia é latente nos países do Hemisfério Sul, como já mencionado. No poema seguinte aparece a constelação de Sagitário que se encontra no centro da nossa galáxia, a Via Láctea:

O ex-estranho

*passageiro solitário
o coração como alvo,
sempre o mesmo, ora vários,
aponta a seta, sagitário,
para o centro da galáxia
(Leminski, p. 409, 2013)*

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 796), “[...] este signo [sagitário] representa: um centauro, com os quatro cascos fincados no chão, erguido diante do céu com um arco retesado na mão, orientando a sua flecha em direção às estrelas. Retrato de uma criatura plena que instala a sua vida na maior abertura para o universo”. É justamente esta imagem que é descrita no quarto e quintos versos do poema.

Sagitário é também nomeado de “passageiro solitário” cuja flecha atinge o coração, que é o mesmo, mas também é vários, o uno e o diverso. Há o jogo de palavras em “ora vários” que significa quantidade, mas também, por meio da sonoridade se assemelha à ovário”. O aparelho reprodutor feminino, entre outras partes, apresenta dois ovários que são responsáveis pela produção dos hormônios sexuais femininos e pela produção e armazenamento dos óvulos. Assim, simbolicamente fazem alusão à fecundidade, ao nascimento. O que reitera que o

“passageiro solitário” parece ser o mesmo, mas pode ser vários. Na mitologia grega, Quíron era

Um centauro famoso por seu discernimento e pela amplitude de seus conhecimentos, filho de Cronos e de Fílira, uma oceanide. Seu físico (metade homem e metade cavalo) devia-se à circunstância de Cronos ter-se unido a Fílira metamorfoseado em cavalo para engendrá-lo. Quíron, que era imortal, morava numa gruta situada no sopé do monte Pelión, na Tessália, e se distinguia dos demais centauros por sua benevolência para com os homens. [...] Quando Heraclés (v.) massacrou os centauros, Quíron, que lutou ao lado do herói, foi ferido casualmente por uma de suas flechas envenenadas. Quíron recolheu-se à sua gruta, e as dores causadas pelo ferimento incurável eram tão fortes que ele queria morrer, mas não podia por ser imortal. Na ocasião Prometeu, que estava acorrentado a um rochedo no monte Cáucaso, trocou sua condição de mortal pela imortalidade do centauro, que assim se livrou do sofrimento graças à morte” (Kury, 2009, p. 296).

Além das características já descritas, Quíron era também conhecido como um curandeiro talentoso, conhecedor da música e do atletismo. Há ainda outras versões sobre o seu fim, segundo o poeta Ovídio, Zeus, por pena, o elevou aos céus, criando assim a Constelação de Sagitário (Giesecke, 2020). No que concerne ao título do poema, o prefixo “ex” pode indicar movimento para fora, separação, transformação, podemos interpretar que o sujeito deixou de ser estranho, agora já se conhece ou é conhecido. Ele viaja sozinho seguindo seu coração, traça seu caminho por meio dos sentimentos, assim como fez Quíron ao abandonar sua imortalidade para poder cessar seu sofrimento. Em relação a nossa galáxia, Oliveira Filho e Saraiva (2017, *on line*), a definem como:

uma faixa nebulosa atravessando o hemisfério celeste de um horizonte a outro, tanto no hemisfério sul quanto no hemisfério norte. Chamamos a essa faixa Via Láctea devido à sua aparência, que lembrava aos povos antigos um caminho esbranquiçado como leite. Sua parte mais brilhante fica na direção da constelação de Sagitário.

Percebemos uma correspondência da posição real em que a galáxia e a constelação de sagitário se encontram com a forma como são retratadas no poema, o eu-lírico evidencia a direção da seta. Metaforicamente também podemos relacionar o universo e a galáxia com o ser humano e o seu coração, que é o centro de seu ser, pois, conforme Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 280), “O coração é, de fato, o centro vital do ser humano, uma vez que é responsável pela circulação do sangue”, além disso, seu duplo movimento (sístole e diástole) o faz ser [...]

“símbolo do duplo **movimento de expansão e reabsorção do universo**” (Chevalier; Gheerbrant, 1990, p. 281, grifos dos autores). O que aproxima novamente o microcosmo ao macrocosmo, o individual e o universal, a humanidade e o universo.

Considerações finais

Em definitiva, nesta pesquisa, é possível observar os entrecruzamentos entre Física e Literatura, Ciência e Poesia; a busca comum é por compreender a realidade que nos circunda, o universo e seus enigmas. A ciência nos auxilia por meio de abstrações; a mitologia, por meio de símbolos e é na palavra que ambos se concretizam, seja na literatura científica, seja na poética. Infere-se também que o conhecimento de mundo de Leminski: suas diversas profissões, seus estudos de obras clássicas, seu conhecimento de diversas línguas entre tantas outras características, contribuíram para o desenvolvimento de sua engenhosidade criativa, de sua arte.

No conjunto de poemas cuja temática versa sobre a Lua, observamos o uso de diferentes recursos estilísticos: exploração da disposição das palavras no papel, oposição, aliteração, eco, paralelismo, rima, personificação. Além do antilirismo, do diálogo com o interlocutor, dos jogos de palavras, da presença do humor e da crítica social; essas líricas se caracterizam pela concisão, algumas delas são haicais. Em todas identificamos interconexão entre a humanidade e o universo. O ser humano observa a Lua, mas também se sente observado por ela; percebe a sua pequenez diante da grandeza do cosmo. À medida em que mira o astro lunar ele volta para si mesmo e questiona o seu estar no mundo; seja pela contemplação da natureza, da percepção do escuro, seja pela passagem do tempo - presente ou passado.

Nas líricas sobre as estrelas, constelações e galáxias aparecem os nomes de diversos astros celestes: Andrômeda, Altair, Sirius, Estrela D’Alva, Cruzeiro do Sul e Sagitário; os quais se relacionam com as mitologias grega, latina e egípcia. Assim, averiguamos como crenças ancestrais ainda persistem na atualidade, as palavras são ideológicas (Bakhtin, 2006) e carregam consigo sua história. Em relação à linguagem, os textos são mais longos, o uso da disposição das palavras no papel ainda impera, há a utilização de rimas, metáforas, personificação, humor, ironia, jogo de palavras, aliteração, eco, entre outras características.

O primeiro poema analisado apresenta um prosaísmo ímpar, esmerilado pela comparação entre o microcosmo e o macrocosmo. Essa figura de linguagem também aparece no texto seguinte, mas neste com um alto grau de plurissignificação e de ironia, que contribuem

para uma crítica social apoiada no sarcasmo. Já no outro poema o eu-lírico parece estar em modo contemplativo, admirando o Cruzeiro do Sul, uma ação também rotineira. A última lírica está centrada em crenças da mitologia grega e sua simbologia; difere dos outros pela linguagem hermética e aparente distância com a realidade, com o mundo concreto. Apesar das diferenças, estas poéticas se (entre)cruzam: a singularidade do ínfimo e a pluralidade do infinitesimal. O eu e o outro. Eu e o astro. A humanidade e o universo.

Desde o nosso universo subjetivo é que realizamos esta investigação, refletimos e analisamos o luar-lírico, as estrelas-versos, as constelações-estrofes, as galáxias-poemas, uma poética do espaço-tempo de Paulo Leminski. Assim, entre o universo leminskiano e o nosso, como pesquisadores, há outros universos, outras singularidades. Portanto, nossas leituras são apenas algumas dentre a vasta dimensão de tantas outras que ainda podem ser realizadas.

Em uma pesquisa bibliográfica que realizamos para a construção deste trabalho, percebemos que há escassos estudos que contemplem estas duas áreas do saber: a Física e a Literatura. Deste modo, esperamos contribuir para com a ampliação deste tipo de investigação, além disso, consideramos a importância da transdisciplinaridade e pensamos que o mundo se constitui por meio de intersecções, de interconexões, como os hiperlinks, como as constelações. O uno e o diverso. O eu e o outro. O particular e o universal. O microcosmo e o macrocosmo. A humanidade e o universo.

Referências Bibliográficas

ALVA, *In* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [*on line*], 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/alva> Acesso em: 12 jun. 2024.

BAKHTIN, Mikhail (V.N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARBOSA, Ruben. **A galáxia de Andrómeda**. Disponível em: <https://www.astropt.org/2016/09/14/a-galaxia-de-andromeda/> Acesso em: 12 jun. 2024.

BRASIL. **Bandeira Nacional**. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/simbolos-nacionais/bandeira> Acesso em: 08 set. 2024.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

- BRASIL. **Hino Nacional.** Disponível em: https://planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/hino.htm Acesso em: 08 set. 2024.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários.** Tradução Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos.** Tradução Vera da Costa e Silva. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- DUBIELA, Emerson. *In* MUSEUS EGÍPCIO E ROSACRUZ TUTANKHAMON. **A estrela Sóthis.** Disponível em: <https://museuegipcioerosacruz.org.br/a-estrela-sothis/> Acesso em: 08 set. 2024.
- EARTH SKY. **Conheça Crux, a constelação do Cruzeiro do Sul.** Disponível em: <https://earthsky.org/constellations/crux-the-southern-cross-jewel-box/> Acesso em: 08 set. 2024.
- EARTH SKY. **Sagitário, o Arqueiro e seu famoso Bule de Chá.** Disponível em: <https://earthsky.org/constellations/Sagittarius-heres-your-constellation/> Acesso em: 08 set. 2024.
- FESTIVAL **Paulo Leminski** - 80 anos. Disponível em: <https://pauloleminski.com.br/> Acesso em 08 set. 2024.
- GEOPIZZA. **As estrelas da bandeira do Brasil.** Disponível em: <https://bastter.com/mercado/forum/908787/as-estrelas-da-bandeira-do-brasil>> Acesso em: 08 set. 2024.
- GIESECKE, Annette. **Origens da Mitologia.** Tradução Letícia Ribeiro Carvalho. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2022.
- GLEISER, Marcelo. **A dança do universo: dos mitos de criação ao big-bang.** 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GRÃO. *In* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [*on line*], 2008-2024. Acesso em: <https://dicionario.priberam.org/gr%C3%A3o> Acesso em: 10 de jun. 2024.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** Tradução José Paulo Monteiro. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- INVIVO. Museu da Vida Fiocruz. **Você já viu o Cruzeiro do Sul?** Disponível em: <https://www.invivo.fiocruz.br/cienciaetecnologia/cruzeiro-do-sul/> Acesso em: 08 set. 2024.
- INTERNATIONAL ASTRONOMICAL UNION. IAU. **Constelações.** Disponível em: <https://iau.org/public/themes/constellations/brazilian-portuguese/> Acesso em 17 set. 2024.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

- LOPES, Rodrigo Garcia. As quatro estações de Leminski. **Revista Helena**, ed. 11. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, Governo do Paraná, 2018. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Helena/Noticia/quatro-estacoes-de-Leminski> Acesso em: 06 set. 2024.
- MACHADO, Saulo. **Altair, por que te chama assim?**. Disponível em: <https://www.astropt.org/2012/08/15/altair-por-que-te-chamam-assim/> Acesso em: 12 jun. 2024.
- MECKE, Klaus. A imagem da Física na Literatura. **Gazeta de Física**, 2004. Disponível em: <https://theorie1.physik.uni-erlangen.de/mecke/papers/fisica04.pdf> Acesso em: 24 jun. 2024.
- MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. **Dicionário Enciclopédico de Astronomia e Astronáutica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- MOREIRA, Ildeu de Castro. Poesia na aula de ciências? **Física na Escola**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 17-23, 2002.
- OLIVEIRA FILHO, Kepler de Souza; SARAIVA, Maria de Fátima Oliveira. **Astronomia e Astrofísica**. Disponível em: <http://astro.if.ufrgs.br/index.htm#gsc.tab=0> Acesso em: 17 set. 2024.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. El poema, la revelación poética, poesía e historia. 3.ed. 19.reimp. México: FCE, 1990.
- UNIÃO EUROPEIA. EUROPEANA. KB, Biblioteca Nacional dos Países Baixos **Sagittarius**. https://www.europeana.eu/en/item/9200122/BibliographicResource_1000056116712 Acesso em: 08 set. 2024.
- UNIÃO EUROPEIA. EUROPEANA. Instituto de Arqueologia Ibérica-Universidade de Jaén. **Mosaico Selene y Endymion de Los Amores**, Cástulo (Linares, Espanha). Disponível em: https://www.europeana.eu/en/item/2020738/3DICON_8648 Acesso em: 08 set. 2024.
- UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. **Introdução ao Holocausto**. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/introduction-to-the-holocaust> Acesso em: 24 nov. 2024.
- VELOSO, Abraão. **A relação do povo egípcio com o céu: ciência e cultura**. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/a-relacao-do-povo-egipcio-com-o-ceu-ciencia-e-cultura/> Acesso em: 08 set. 2024.
- VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

ZANETIC, João. Física e literatura: construindo uma ponte entre as duas culturas. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 13 (suplemento), p. 55-70, outubro 2006.

WARNER, Deborah J., **The Sky explored, Celestial Cartography 1500-1800**. New York: Amsterdam, 1979 (p. 201-206). Disponível em: <https://www.atlascoelestis.com/plan%201589-1649.htm> Acesso em: 15 set. 2024.

Raquel de Queiroz integrando Currículos

Raquel de Queiroz Integrating Curricula

Fernando de Oliveira Souza⁴⁴

Resumo

O presente ensaio tem como principal pretensão construir um caminho para diminuir a fragmentação curricular vivenciada em todos os contextos de Educação na atualidade. Partindo da hipótese de que isso prejudica a construção do significado, o objetivo desta pesquisa é remediar (com propostas metodológicas interdisciplinares de integração curricular) e prevenir (com a fundamentação teórica nas propostas) a fragmentação por meio de Literatura. São elaboradas propostas metodológicas interdisciplinares com base teórica para integração curricular a partir de um texto literário de acordo com os currículos de Cursos Técnicos integrados ao Ensino Médio. Selecionei o conto de ficção científica *Ma-Hôre*, de Raquel de Queiroz. O contexto escolhido é o IFSP (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo). Assim, este trabalho pretende responder à seguinte questão: Como Literatura pode integrar os conhecimentos de um Currículo? Conclui-se que Literatura possui caráter integrador em propostas metodológicas que respeitem os documentos norteadores de determinado curso e instituição, bem como se estruturando nos caminhos e referências aqui selecionados em relação a: progresso das especializações disciplinares (MORIN, 2011); interdisciplinaridade (FAZENDA, 2012); Pesquisa de Professor (FREEMAN, 1998); linguagem na Ciência (concepções de Vico); Literatura (CANDIDO, 2017); Ensino de Literatura (TODOROV, 2015); Currículo (MACHADO, 2016); valores a serem preservados para um bom texto literário (CALVINO, 2010); seleção dos textos literários (BAJOUR, 2012); Cultura da Educação (BRUNER, 2001); letramento literário (COSSON, 2012); repertório de Leitor do Professor-Pesquisador; além de bibliografia específica da área em questão. Esta pesquisa não é quantitativa, mas um ensaio com referências bibliográficas e documentais, além de propostas práticas embasadas teoricamente, a fim de reforçar a ideia de que narrativas podem integrar conhecimentos dos cursos de uma instituição em qualquer nível educacional.

Palavras-chave: currículo; conto; interdisciplinaridade; integração.

Abstract

This research aims at building a path to reduce the curricular fragmentation experienced in all contexts of Education nowadays. Assuming that this hinders the construction of meaning, the objective of the study is to lessen (through interdisciplinary methodological proposals for curricular integration) and prevent (with theoretical groundings in the proposals) fragmentation through Literature as a center of interest. In order to achieve this purpose, this thesis is divided into a documentary and bibliographic, two bibliographic and one empiric chapters. In the 4th chapter, interdisciplinary methodological proposals are developed on a theoretical basis for curricular integration using literary texts aligned with curricula of Technical Courses integrated with High School Education. Short story by Raquel de Queiroz was selected. The context is

⁴⁴ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP) – Brasil. Doutor em Educação – Universidade de São Paulo (USP). E-mail: fernando.oliveira@ifsp.edu.br

IFSP (Federal Institute of Education, Science and Technology of São Paulo) and the present research aims to answer the following question: How can Literature integrate the knowledge of a Curriculum? It is concluded the Literature has an integrative character in methodological proposals that respect the guiding documents of a given course and institution. It is also structured in the paths and references selected here regarding the progress of disciplinary specializations (MORIN, 2011); interdisciplinary (FAZENDA, 2012); Teacher-Research (FREEMAN, 1998); language in Science (Vico's conceptions); the power of narratives (Bruner, 2014); Literature (CANDIDO, 2017); Literature Teaching (TODOROV, 2015); Curriculum (MACHADO, 2016); values to be preserved for the production of good literary text (CALVINO, 2010); selection of literary texts (BAJOUR, 2012); literary literacy (COSSON, 2012); Teacher-Researcher Reader's repertoire; and a specific bibliography in the field. In the case of the Technical Courses integrated with High School Education offered at IFSP, the proposals created here will allow interdisciplinary work with a reduction in assessment for students, which shall let them less overloaded and contribute for more meaningful learning. Finally, this work is not a quantitative research but rather an essay with bibliographic and documentary references, and brings theoretically grounded practical proposals, reinforcing the idea that narratives can integrate knowledge from all courses of an institution at any educational level.

Keywords: curriculum; short story; interdisciplinarity; integration.

Introdução

A fragmentação curricular é um problema enfrentado por cursos de diversos níveis na Educação, pois ela causa a diluição dos significados, o que prejudica os alunos a enxergarem o todo de cada contexto. Isso ocorre tanto na Educação Básica quanto em Cursos de Graduação e Pós-Graduação. Esse cenário é bem acentuado no Ensino Médio. Em tal contexto, os alunos chegam a ter 20 disciplinas diferentes, dependendo da Escola, com conteúdos específicos em cada uma delas. Tais conteúdos nem sempre estabelecem diálogos dentro de uma mesma disciplina, muito menos entre duas ou mais. As várias disciplinas se sobressaem diante das áreas na prática escolar, multiplicando neste contexto o excesso de processos avaliativos. Um trabalho de integração curricular diminuiria esse número e, provavelmente, colaboraria para a formação mais sólida do aluno.

Aconteceram progressos imensos nos conhecimentos em relação às especializações disciplinares, ao longo do século XX, mas estes progressos estão desunidos, por causa justamente da especialização, que, em muitos casos, fragmenta os contextos, a globalidade e as complexidades. Nesse caminho, as mentes formadas pelas disciplinas perdem suas aptidões naturais para contextualizar os saberes, da mesma forma que para integrá-los em seus conjuntos naturais (MORIN, 2011).

Aliado a isso, o movimento da interdisciplinaridade aparece na Europa, com destaque para França e Itália, aproximadamente em 1960, momento em que temos movimentos estudantis, almejando um novo estatuto de universidade e escola. Surge, em um primeiro momento, como uma forma de elucidar e classificar os temas das propostas educacionais que começavam a nascer na época, deixando claro, pelo compromisso de determinados professores em universidades específicas, que queriam, com muito sacrifício, *o rompimento a uma educação por migalhas* (FAZENDA, 2012).

Uma fragmentação cada vez maior dos objetos do conhecimento nas diferentes áreas, sem a contrapartida do acréscimo de um ponto de vista de conjunto do saber estabelecido tem-se mostrado crescentemente desorientadora, levando determinadas especializações a um fechamento no discurso que se torna um empecilho na comunicação e na ação. Aparentemente, o enquadramento de fenômenos que acontecem fora da escola mostra-se cada vez mais improvável dentro de uma única disciplina. Consequentemente, a ideia de interdisciplinaridade possui a tendência de tornar-se bandeira de união na procura de uma visão sintética, de uma reformulação da unidade perdida, da interação e da complementaridade nas ações relacionadas a diversas disciplinas (MACHADO, 2016).

Partindo da hipótese de que a fragmentação curricular prejudica a construção do significado, o objetivo deste ensaio é remediar (com propostas metodológicas interdisciplinares de integração curricular) e prevenir (com a fundamentação teórica nas propostas) a fragmentação por meio de Literatura como um centro de interesse. Essa escolha se justifica, pois conhecer é conhecer o significado e ele se constrói através de narrativas. Assim, Literatura se coloca como uma forte opção, pois seu aspecto ficcional e multifacetado proporciona variadas possibilidades para a integração curricular.

Assim, o presente ensaio pretende responder à seguinte questão: Como Literatura pode integrar os conhecimentos de um Currículo? Para tanto, este trabalho pretende provar como a integração curricular pode acontecer a partir de Literatura em sala de aula. Por extensão, além do contexto selecionado, pretende-se aqui reforçar a ideia de que narrativas podem integrar conhecimentos de qualquer curso em qualquer nível de formação.

O contexto escolhido (IFSP) oferece, entre outras opções, Cursos Técnicos integrados ao Ensino Médio. Fiz a opção por uma “pesquisa de professor” (FREEMAN, 1998). O autor defende que a atividade de ensinar em si é modificada sensivelmente quando o processo de pesquisa é introduzido. Da mesma forma, pesquisa e o trabalho do pesquisador são alterados

quando essas funções são empreendidas por professores. Algumas mudanças são muito íntimas e de menor escala para o professor e outras são amplas e sociopolíticas em sua natureza. São mudanças que podem reposicionar os professores em relação àqueles em nossa sociedade que são vistos como os criadores do conhecimento, gerenciadores de políticas educacionais, e que, de certa forma, dão os rumos e os caminhos nos quais os professores trilham e realizam seu trabalho.

INTEGRAÇÃO CURRICULAR COM TEXTOS LITERÁRIOS

Literatura: concepções

Em seu ensaio O Direito à Literatura, CANDIDO (2017) a define como sendo todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático nos variados níveis de uma sociedade e tipos de cultura. Segundo o autor, ninguém tem a capacidade de passar as vinte e quatro horas do dia sem ao menos um instante de entrega ao universo fabulado. Assim, a literatura nesse sentido pode corresponder a uma necessidade universal, que deve ser satisfeita e cuja satisfação caracteriza-se como um direito.

No presente ensaio, o direito à Literatura já está garantido ao se colocar seus textos como objetos centrais deste trabalho. Na discriminação feita pelo autor, haverá uma ênfase no terceiro aspecto, pois a incorporação difusa e inconsciente do conhecimento gerado pelas obras literárias terá uma forma de organização clara e consciente nas propostas metodológicas interdisciplinares de integração curricular.

Ensino de Literatura: reflexões

O Professor do Ensino Médio é encarregado de um dos mais difíceis trabalhos: interiorizar o que aprendeu na universidade, porém, em vez de ensiná-lo, fazer com que esses conceitos e técnicas se transformem em uma ferramenta oculta. Isso não seria esperar um esforço demasiado desse Professor? A análise das obras realizada na Escola não deveria ter como objetivo evidenciar os conceitos recém-introduzidos de determinado linguista ou teórico da Literatura, quando, então, os textos são mostrados como uma aplicação da língua e do discurso; seu dever precisa ser o de nos fazer ter acesso ao sentido dessas obras – pois

postulamos que esse sentido nos conduz a um conhecimento humano, o qual interessa a todos. Apesar dessa ideia não ser nova no ambiente de ensino, é necessário passar das ideias à ação (TODOROV, 2007).

Uma excepcional introdução à compreensão das paixões e dos comportamentos humanos seria uma imersão na obra dos grandes escritores que se dedicam a essa tarefa há milênios. Além disso, essa imersão proporciona uma ótima preparação para todas as profissões baseadas nas relações humanas. Se entendermos dessa maneira a Literatura e orientarmos assim o seu ensino, que ajuda mais valiosa poderia encontrar o futuro estudante de Direito ou de Ciências Políticas, o futuro Assistente Social ou Psicoterapeuta, o Historiador ou o Sociólogo? Professores como Sófocles, Dostoiévski e Proust proporcionariam um ensino fabuloso. Mesmo um futuro médico, a fim de exercer o seu ofício, teria muito a aprender com esses Professores. Dessa forma, os estudos literários encontrariam o seu lugar no coração das humanidades, junto à história dos eventos e das ideias. Todas essas disciplinas fariam progredir o pensamento e se nutririam de obras, doutrinas, ações políticas e mutações sociais da vida dos diversos povos (TODOROV, 2007).

Seguindo as concepções do autor, o presente ensaio tem como uma de suas pretensões explorar o sentido das obras no momento da elaboração das propostas pedagógicas a fim de remediar a fragmentação curricular. Dentre os “Professores” envolvidos neste trabalho, estará uma autora da Literatura de Língua Portuguesa presente nos currículos dos Cursos Técnicos integrados ao Ensino Médio do IFSP.

Integração curricular com Letramento Literário

Como base teórica na construção das propostas metodológicas de integração curricular a partir de textos literários, vou recorrer às concepções de letramento literário, de acordo com COSSON (2012). Letramento literário, segundo o autor, refere-se não à aquisição da habilidade de ler e escrever, como costumamos conceber na alfabetização, mas sim da apropriação da escrita e das práticas sociais que a ela dizem respeito. Dentro da proposta do autor em questão, utilizo sua organização de sequência expandida para a leitura de determinada obra. Ela é dividida em quatro partes: *motivação, introdução, leitura e expansão*.

A *motivação* é uma atividade de preparação, de introdução dos alunos no universo do texto a ser lido. O primeiro passo na montagem de uma estratégia de motivação é o objetivo, aquilo que se almeja apresentar para os alunos como aproximação do texto que será lido.

Chama-se de *introdução* a apresentação do autor e da obra. A escolha criteriosa dos elementos que serão trabalhados, o destaque em aspectos singulares dos paratextos e a necessidade de deixar que o aluno elabore por si mesmo outras incursões na materialidade do texto, são características aqui.

A *leitura* é organizada em duas interpretações, intermediada pela contextualização. Na primeira, o objetivo é uma apreensão global da obra, levando o aluno a traduzir a impressão geral do título, o impacto que ele teve sobre sua sensibilidade de leitor. Já o número de contextos a serem examinados na leitura de um texto é teoricamente ilimitado. Porém, há a sugestão de sete formas de *contextualização*: teórica, histórica, estilística, poética, crítica, presentificadora e temática.

Na segunda interpretação, há o objetivo de aprofundar a *leitura* em um de seus aspectos, tendo como centro uma personagem, um tema, um traço estilístico, uma comparação com questões contemporâneas, questões históricas ou outra leitura.

A *expansão* é o movimento de ultrapassagem do limite de um texto para outros, sendo uma extrapolação do processo de leitura ou uma intertextualidade no campo literário.

Na construção das propostas metodológicas de integração curricular a partir de um texto literário, a *motivação* é um aspecto que relaciona a obra com disciplinas do Curso Técnico integrado ao Ensino Médio do aluno. Na *introdução*, o discente é convidado a explorar características do autor ou da obra que dialoguem também com as diversas disciplinas. Já na primeira *leitura*, o aluno apresenta suas primeiras impressões do texto. A *contextualização* aborda a presentificadora a fim de comparar a obra com disciplinas do Curso. Na segunda *leitura*, amplio a comparação com questões das disciplinas. E, na *expansão*, proponho uma questão que envolva o tema do poema e os sentimentos dos alunos.

Critérios para a Seleção dos Textos Literários

Os textos trabalhados nas aulas de Literatura no Ensino Médio do Brasil, na maioria das vezes, são aqueles selecionados por livros didáticos adotados nas Escolas ou apostilas de redes de ensino privados. Tradicionalmente, há uma sequência histórica no estudo de Literatura, que

vai desde a Antiguidade até os dias atuais, de acordo com a Literatura Brasileira e Portuguesa. E, nesse caminho, o conteúdo é dividido por séries.

Um dos problemas na lógica citada é que um aluno do 1º ano do Ensino Médio logo se depara com um poema de Camões, depois de ter tido contato no Ensino Fundamental com a Literatura Infanto-Juvenil. O contraste dos textos é um desafio enorme para os Professores. Se não tiverem extrema habilidade para lidar com isso, podem criar um bloqueio na aprendizagem do aluno, ou mesmo uma aversão à leitura de cânones literários. Então, há Docentes que acabam trabalhando com adaptações dos textos originais nesta série ou reduzindo o número de textos a serem estudados.

Outro relevante critério para a seleção de textos literários a serem trabalhados no Ensino Médio do Brasil é a lista de livros literários obrigatórios de vestibulares das mais consagradas universidades nacionais, como USP, UNICAMP, ITA e UNIFESP. Por ser um forte apelo, os Professores trabalham os livros na íntegra, sejam eles de contos, poemas ou romances. Esse critério, além de outras razões, levou a sociedade a crer durante muito tempo e ainda hoje, que a principal função do Ensino Médio é preparar o aluno para o vestibular, já que muitas outras disciplinas seguem fielmente o conteúdo pedido nesses exames.

A fruição, a riqueza de um texto literário, a experiência de entrar numa narrativa podendo criar em sua mente imagens particulares de histórias, os benefícios práticos da leitura de obras literárias e a descoberta do gosto particular por determinados autores e gêneros ficam em segundo plano nesse contexto. No entanto, esses são valores que os alunos podem levar para sua vida inteira e não somente para determinados exames logo depois do Ensino Médio.

BAJOUR (2012) argumenta que a seleção de textos vigorosos, abertos, desafiadores, que não entrem na sedução simplista e demagógica, que proporcionem perguntas, silêncios, imagens, gestos, rejeições e atrações é a antessala da escuta. Pensar nos textos com antecipação é imaginar perguntas, maneiras de apresentar e adentrar os livros, estratégias de leitura e de escrita ficcional, prováveis pontes entre o texto proposto e outros. É construir uma representação temporária da cena com os leitores, que, apesar de serem conhecidos, jamais se conhece de todo, que certamente surpreenderão nossas previsões, até porque ninguém é capaz de antecipar nitidamente o rumo das elaborações dos sentidos. A predisposição à surpresa por parte do mediador é uma atitude metodológica e ideológica em todo diálogo sobre livros, ao se supor partir do princípio de que as significações ou os modos de penetrar nos textos não estão

dados de antemão, ou de que não há alguém, nessa situação o Docente, que detenha a chave da verdade.

A escolha do texto literário para este ensaio está de acordo com BAJOUR (2012), já que, principalmente, se considera uma atitude metodológica a predisposição à surpresa por parte do mediador. Os textos literários trabalhados em sala de aula, muitas vezes, são apresentados de modo a criar uma resistência ou antipatia dos alunos, no Ensino Médio. Acredita-se que as propostas pedagógicas desenvolvidas nesta pesquisa vão proporcionar perguntas, silêncios, imagens, atrações e rejeições (fundamentadas) além de prováveis pontes entre o texto proposto e outros textos, disciplinas e situações do curso ou da vida cotidiana do aluno.

Ainda em relação aos critérios que utilizarei para a escolha dos textos literários a fim de elaborar propostas pedagógicas neste ensaio, o escritor italiano Italo Calvino opta por tratar de alguns valores literários que precisavam ser preservados no milênio seguinte. Ele definiu seis temas para suas conferências: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Infelizmente, devido à sua morte súbita, não escreveu sobre “consistência”. No entanto, as cinco primeiras conferências foram publicadas por sua esposa. (CALVINO, 2010)

Cito aqui os valores literários que Calvino defendia preservar e que utilizarei como um dos critérios para a escolha dos textos literários: *leveza* (associada à precisão e à determinação); *rapidez* (uma mensagem de imediatismo conquistada à força de pacientes e minuciosos ajustes; uma intuição instantânea que só formulada obtém o caráter definitivo daquilo que não poderia ser de outra maneira); *exatidão* (um projeto de trabalho bem delimitado; a evocação de imagens visuais claras, marcantes; uma linguagem que seja a mais adequada possível como léxico e em sua força de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação); *visibilidade* (projeções cinematográficas da linguagem); e *multiplicidade* (rede de conexões entre fatos, pessoas e coisas do mundo).

Após analisar Currículos dos Cursos Técnicos integrados ao Ensino Médio do IFSP, pensando em meu repertório como Leitor e Professor de Literatura, tendo como uma atitude metodológica a predisposição à surpresa por parte do mediador (BAJOUR, 2012) e de acordo com os valores a serem preservados para um bom texto literário (CALVINO, 2010), selecionei a seguinte obra a fim de elaborar as Propostas Pedagógicas de Integração Curricular: *Ma-Hôre* (Raquel de Queiroz) para os Cursos Técnicos de Informática, Informática para Internet,

Produção de Áudio e Vídeo e Rede de Computadores integrados ao Ensino Médio. Optei por esses cursos, pois são uns dos quais tenho mais experiência enquanto Professor.

Por fim, não proponho questões diretamente relacionadas à disciplina Língua Portuguesa, pois já existe amplo material desenvolvido que explora questões de Língua, Literatura e Produção Textual a partir de textos literários. As Propostas são um segundo momento de estudo dos textos literários, pois existe um trabalho com objetivos específicos dentro da disciplina Língua Portuguesa inicialmente.

Ma-Hôre (Raquel de Queiroz): Técnicos de Informática, Informática para Internet, Produção de Áudio e Vídeo e Rede de Computadores integrados ao Ensino Médio

O estudo do conto *Ma-Hôre* é muito relevante para a discussão referente à formação do cânone brasileiro, já que possui o potencial de denunciar a fraqueza de posições que tem a pretensão de minimizar as contradições dinâmicas peculiares da produção e recepção literárias. É um conto nem sempre lembrado quando se pensa em Rachel de Queiroz, pois contrasta com o regionalismo nordestino que a tornou consagrada (GIROLDO, 2016).

Selecionei este conto para a elaboração de Propostas Metodológicas nos Cursos Técnicos de Informática, Informática para Internet, Produção de Áudio e Vídeo, e Redes de Computadores integrados ao Ensino Médio.

Esse conto contém “exatidão, visibilidade e multiplicidade” (CALVINO, 2010). Nas Propostas Metodológicas com esse texto, haverá “predisposição à surpresa por parte do mediador” (BAJOUR, 2012), pois as questões buscam respostas que envolvam conhecimentos essenciais de várias disciplinas. Como isso é construído pelo aluno é algo a ser descoberto.

A partir deste conto, uma forte *Motivação* (COSSON, 2012), antes da apresentação e leitura do texto, seria uma pergunta como: *O que vocês conhecem sobre o funcionamento de naves espaciais?* Os alunos responderiam individualmente e depois se estabeleceria um debate em aula a partir de suas respostas.

Na *Introdução* (COSSON, 2012), uma apresentação do Docente sobre contos brasileiros de ficção científica e suas características pode ser adequado, pois tais narrativas não são muito conhecidas por parte dos alunos.

A *Leitura* (COSSON, 2012), como mencionado, é dividida em três partes: 1ª *interpretação*, *contextualização* e 2ª *interpretação*. Em seu primeiro contato com o texto, após a leitura, de maneira aberta, o Docente poderia perguntar quais foram as primeiras impressões dos alunos.

Na *contextualização*, recomendo a *presentificadora*, pois a intenção aqui é o estabelecimento de pontes entre o texto e os conhecimentos essenciais das disciplinas dos Cursos. Aqui, a apresentação oral, por parte do Docente, da realidade mundial do mundo na década de 1960, quando o conto foi publicado, principalmente em relação à Guerra Fria e a corrida espacial dos Estados Unidos e União Soviética, bem como a evolução computacional daquela época. Isso abre espaço para um trabalho interdisciplinar com História, Geografia e Sociologia.

A 2ª interpretação requer questões específicas para cada curso selecionado. Começarei com o Curso Técnico de Informática integrado ao Ensino Médio (INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SÃO PAULO, 2021a).

As questões a respeito das disciplinas do “Núcleo de formação: Geral” serão as mesmas para todos os cursos, pois seus conhecimentos essenciais são os mesmos em todos eles. Os verbos das questões estão colocados no presente e passado, pois cada Docente organiza o cronograma da disciplina na ordem que considera mais apropriada. Portanto, isso exige que antes e durante um trabalho como esse, estabeleça-se um diálogo com os Professores dessas disciplinas a respeito de quais conhecimentos essenciais já foram ou estão sendo trabalhados.

1. *Após ler o conto, qual relação você estabelece entre o que estudou (está estudando) sobre “desenvolvimento da ciência e tecnologia e avanço do processo civilizatório” e “a origem do universo e do planeta Terra”, em Biologia; e “ciência ligada ao contexto histórico e social vinculada à tecnologia e à sociedade”, em Química; com o texto?*
2. *Pensando no que estudou (está estudando) sobre “O fim da guerra fria e o surgimento de uma nova ordem mundial”, em História; e “Sociologia e o conhecimento científico sobre a sociedade”, em Sociologia; de que maneira você percebe que o contexto histórico da época em que foi publicado o conto influenciou na escrita desta narrativa?*

– Não disse que esses aborígenes eram anfíbios, comandante? Olhe os pés de pato!

Mítia observou:

– E como é pequenino! Será uma criança?

Os outros também vieram se ajoelhar em torno, a contemplar o visitante que prosseguia no seu insano sapateado. De estatura não teria dois palmos. Os pés nus, de dedo interligados por membranas, os braços curtos semelhantes a nadadeiras, terminados por mãos de quatro dedos, os cabelos que brilhavam num ardor metálico, como pelo de lontra, confirmavam a sua condição de anfíbio. A pele do corpo era de um grão mais grosso que a dos homens, lisa e cor de marfim. Os olhos enviesados, de cor indefinida, a boca larga, o nariz curto, pequenas orelhas redondas que a juba quase escondia.

– Não, é pequeno, mas evidentemente se trata de um adulto – observou o comandante. – Que é que ele tem? Será louco?
(QUEIROZ, 2011, p.23)

3. Neste trecho, um dos personagens cita que “esses aborígenes eram anfíbios”. Lembre-se do que estudou (está estudando) sobre “eucariontes”, em *Biologia*, e explique se ele está certo ou não quanto tal afirmação.

Mitia teve uma ideia: abriu a porta externa da escotilha, fechou a interna, até que a pequena câmara entre as duas se enchesse da atmosfera do planeta a que os terrestres davam o número de série W-65. Depois Mitia fechou a porta externa e carregou o homúnculo, já meio desmaiado, para o compartimento estanque que se enchera com seu ar natural. Ma-Hôre respirou fundo, como um quase afogado posto em terra; rapidamente se refez. Dentro em pouco já sentava, olhava em torno, e logo correu à porta externa: mas nem sequer alcançava a roda metálica que manobrava a escotilha. Pelo vidro que os separava da câmara de entrada, os tripulantes espiavam o seu clandestino. O comandante gostaria de levar para a Terra – mas, além de ser impossível mantê-lo todo o tempo ali, que fariam se esgotasse a provisão de ar apanhada em W-65?

Akim Ilitch, o médico, se propôs então a fabricar um pequeno aqualung para o hóspede. E quanto ao ar – a segunda expedição que estivera ali levava uma amostra da atmosfera de W-65; eles tinham a fórmula. Seria fácil preparar uma dosagem idêntica, encher o balão do aqualung...

(QUEIROZ, 2011, p. 23-24)

4. Neste trecho, a personagem Ma-Hôre demonstra imensa dificuldade para respirar e Mitia tem uma ideia para ajudá-lo. Comente o porquê de ter funcionado, relacionado com o que estudou (está estudando) a respeito de “sistema respiratório”, em *Biologia*; e “o corpo e as tecnologias”, em *Educação Física*.

No tédio da longa travessia os homens tomavam gosto pela instrução daquele aprendiz tão solícito. E ele, depois que o mecanismo da aeração não lhe escondia mais nenhum segredo, dedicou-se à navegação. Ficava longas horas ao lado de Virubov enquanto o navegador anotava mapas e conferia cálculos. Mas não entendia nada, queixava-se e, Virubov o consolava dizendo que ele carecia do indispensável preparo matemático. Ma-Hôre porém insistia em saber: era mesmo dali que dependia a orientação da nave, o seu rumo para a distante Terra? E tal era o seu empenho em compreender, que certo dia o comandante o pegou pela mão e o levou ao santo dos santos: o cérebro eletrônico da nave. Explicou que seria impossível orientar a rota nas distâncias do infinito como quem dirige uma simples máquina voadora. O menor erro de cálculo daria um desvio de milhões de quilômetros. Só o cérebro poderia pilotar a nave: naquela fita de papel perfurado lhe eram fornecidos os dados, e o maravilhoso engenho eletrônico controlava tudo até a chegada. (QUEIROZ, 2011, p.27)

5. *Depois de ler esse trecho do conto, lembre-se do que você estudou (está estudando) a respeito da “História da Computação”, no Núcleo de Formação específica. Qual é o estágio histórico da nave em relação ao seu estado computacional? Justifique com elementos do texto.*

6. *Você estudou (está estudando) “instalação, configuração e manutenção de sistemas operacionais”, no Núcleo de Formação específica. Como você imagina que funcionava o “cérebro eletrônico da nave”, mencionado no conto, relacionando com esses conteúdos citados? Explique.*

7. *Nesse trecho, é citada a importância da precisão nos cálculos a fim de orientar as rotas da nave. Que relação você estabelece sobre isso e o que estudou (está estudando) sobre “sistemas de numeração, bases numéricas e conversão de bases”, no Núcleo de Formação específica?*

8. *No fim desse trecho, é descrito que os dados da nave ficam gravados no cérebro. Qual a associação que você faz entre este fato e o que estudou (está estudando) sobre “Tipos de bancos de dados”, pensando nos recursos computacionais da época do conto?*

Na expansão, proponho a seguinte questão para todos os cursos: *Como você imagina que será nosso futuro em relação às descobertas espaciais? A resposta de ser em forma de pintura, desenho, gravura, escultura, história em quadrinhos, modelagem, colagem, fotografia, fotomontagem, videoarte, assemblage, performance, móveis ou alguma intervenção artística; conforme o que estudaram (estão estudando) nas aulas de Arte. (INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SÃO PAULO, 2021a)*

Essa *expansão* desenvolve capacidades analíticas e sintéticas e, de maneira mais abrangente, os poderes associados com a imaginação, características primordiais para o mundo do trabalho atual (UNGER, 2018). Além disso, abre espaço para uma parceria interdisciplinar (FAZENDA, 2012) com o Docente de Arte, principalmente no que diz respeito à avaliação deste trabalho final.

Discussões sobre as Propostas com *Ma-Hôre*

Nos Cursos Técnicos de Informática, Informática para Internet, Redes de Computadores (os três do eixo tecnológico de “Informação e Comunicação”) e Produção de Áudio e Vídeo (do eixo tecnológico de “Produção Cultural e Design”) integrados ao Ensino Médio, as Propostas Metodológicas Interdisciplinares com o texto literário de Raquel de Queiroz envolveram conhecimentos essenciais de 6 das 14 disciplinas do “Núcleo de Formação: Geral” e conhecimentos essenciais do “Núcleo de Formação: Específico”. Isso mostra que trabalhos como esse com textos literários de ficção científica podem evocar questões didáticas para integrar conhecimentos de várias disciplinas de cursos desses eixos tecnológicos com a Formação Geral, nas áreas de “Ciências da Natureza” (Química e Biologia), “Ciências Humanas”(História e Sociologia) e “Linguagens”(Arte).

Considerações finais

O presente ensaio teve como principal pretensão construir um caminho para diminuir a fragmentação curricular vivenciada em todos os contextos de Educação na atualidade. As Propostas Metodológicas evidenciaram a interdisciplinaridade possível, mostrando uma quantidade significativa de disciplinas envolvidas.

Durante a elaboração das Propostas Metodológicas Interdisciplinares de Integração Curricular com Literatura, foi comum pensar em determinado texto e ao confrontar com os conhecimentos das diversas disciplinas de um Curso, não ser possível escrever questões que relacionassem a narrativa com eles. Assim, quanto maior for o repertório de Leitor do Professor-Pesquisador que elabora as propostas, maior serão as possibilidades didáticas para um trabalho como esse.

No caso específico da disciplina História, a narrativa está cerne de seus conteúdos, bem como na prática didática em sala de aula. Isso prova a importância da presença desta disciplina em qualquer Currículo, pois ela direta ou indiretamente aborda os conteúdos de todos os Cursos, desde o Ensino Infantil a Pós-Graduação.

Conclui-se que Literatura pode integrar conhecimentos de determinado Currículo ao se elaborar propostas metodológicas que respeitem os documentos norteadores de curso e instituição específica, bem como se estruturando nos caminhos e referências aqui selecionados em relação a: progresso das especializações disciplinares (MORIN, 2011); interdisciplinaridade (FAZENDA, 2012); Pesquisa de Professor (FREEMAN, 1998); concepções de Literatura (CANDIDO, 2012), Ensino de Literatura (TODOROV, 2015) e Currículo (MACHADO, 2016); valores a serem preservados para um bom texto literário (CALVINO, 2010); seleção dos textos literários (BAJOUR, 2012); letramento literário (COSSON, 2012); repertório de Leitor do Professor-Pesquisador; além de bibliografia da área em questão. Ademais, a Pesquisa de Professor (FREEMAN, 1998) permite que a experiência docente, principalmente em sala de aula, seja analisada com rigor acadêmico, elevando o profissionalismo em ambiente escolar e divulgando através de publicações em forma de teses, dissertações, livros e artigos os trabalhos feitos em determinados contextos. Isso provoca um intercâmbio sem fim de conhecimentos e auxilia a construção de novo *status* do Professor na sociedade.

No caso dos Cursos Técnicos integrados ao Ensino Médio do IFSP, as propostas desenvolvidas permitem trabalhos interdisciplinares com a diminuição de avaliações para os alunos, deixando-os menos sobrecarregados e trazendo uma aprendizagem mais significativa. Porém, isso poderá ser comprovado com maior minúcia em pesquisas que as apliquem com os discentes. As propostas também podem ser usadas em outros contextos escolares de Cursos Técnicos integrados ao Ensino Médio ou de Ensino Médio regular, no Brasil, baseado em minha experiência como Professor.

Um risco na aplicação das propostas é considerar válida qualquer resposta por parte dos alunos. Outro ponto que merece cuidado diz respeito ao tempo de experiência docente para se fazer um trabalho como esse. Professores que estão iniciando a carreira precisam da tutoria dos mais experientes ou a participação em cursos de formação continuada para essas propostas. Assim, eles aprendem não só conduzir esse trabalho como a elaborar suas próprias propostas (FREEMAN, 1998).

No presente ensaio, selecionei um conto contemporâneo, de Língua Portuguesa. Porém, trabalhos, seguindo esta linha, com romances, crônicas, peças teatrais e textos não literários enriqueceriam as ideias deste trabalho no IFSP. Ademais, a Literatura universal na língua de origem ou em tradução, dentro de diferentes níveis e áreas da Educação, é perfeitamente adaptável para a linha aqui defendida.

Por fim, este trabalho não se tratou de uma pesquisa quantitativa, mas sim de um ensaio com referências bibliográficas e documentais, além de propostas práticas embasadas teoricamente, reforçando a ideia de que narrativas podem integrar conhecimentos de todos os cursos de uma instituição em qualquer nível de formação.

Referências Bibliográficas

BAJOUR, C. **Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura**. 1. ed. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FREEMAN, Donald. **Doing Teacher Research: from inquiry to understanding**. London: Heinle e Heinle Publishers, 1998.

FAZENDA, I. C. A. **Interdisciplinaridade: História, teoria e pesquisa**. 18. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

GIROLDO, R. **A Ficção científica de Rachel de Queiroz**. Revista Abusões – UERJ, n.02, v.02 ano 02, p.80-98, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/25721> . Acesso em: 12 dez. 2022.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SÃO PAULO. **Currículo de Referência do Curso Técnico de Informática integrado ao Ensino Médio**. São Paulo, SP: IFSP, 2021a. Disponível em: <https://www.ifsp.edu.br/component/content/article/42-assuntos/ensino/157-normas-e-legislacao> . Acesso em: 21 fev. 2022.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SÃO

PAULO. **Currículo de Referência do Curso Técnico de Informática para Internet integrado ao Ensino Médio**. São Paulo, SP: IFSP, 2021b. Disponível em:

<https://www.ifsp.edu.br/component/content/article/42-assuntos/ensino/157-normas-e-legislacao> . Acesso em: 21 fev. 2022.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SÃO PAULO. **Currículo de Referência do Curso Técnico de Produção de Áudio e Vídeo integrado ao Ensino Médio**. São Paulo, SP: IFSP, 2021c. Disponível em:

<https://www.ifsp.edu.br/component/content/article/42-assuntos/ensino/157-normas-e-legislacao> . Acesso em: 21 fev. 2022.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SÃO PAULO. **Currículo de Referência do Curso Técnico de Redes de Computadores integrado ao Ensino Médio**. São Paulo, SP: IFSP, 2021d. Disponível em:

<https://www.ifsp.edu.br/component/content/article/42-assuntos/ensino/157-normas-e-legislacao> . Acesso em: 21 fev. 2022.

MACHADO, N. J. **Educação: autoridade, competência e qualidade**. São Paulo: Escrituras Editora, 2016.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2. ed.rev. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2011. v. 1. 102 p.

QUEIROZ, R. **Ma-Hôre**. In: TAVARES, B. (organização). **Páginas do futuro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. p.21-28.

TODOROV, T. **Crítica da crítica: um romance de aprendizagem**. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

TODOROV, T. **A Literatura em Perigo**. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

UNGER, R. M. **A Economia do Conhecimento**. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

Patrícia Melo e Conceição Evaristo: Perspectivas de violências e expectativas sobre o corpo da mulher latino-americana na literatura contemporânea de autoria feminina

Patrícia Melo and Conceição Evaristo: perspectives of violence and expectations about the latin american woman's body in contemporary literature by female authors

*Jhulya Cavalcanti Silva*⁴⁵

*Rodrigo de Freitas Faqueri*⁴⁶

Resumo

Esta pesquisa tem por intuito discutir e refletir, de um ponto de vista estético, sobre produções literárias latino-americanas contemporâneas que tratam das violências e expectativas sociais sobre o corpo da mulher dentro da perspectiva de ficções de autoria feminina. Para isso, serão usados o romance *Mulheres empilhadas* (2019) de Patrícia Melo, bem como o conto “Quantos filhos Natalina teve?”, do livro *Olhos D’água* (2014) de Conceição Evaristo. Será investigado como, porquê, e o que essas produções literárias incorporam em seu estilo e estética ao se falar de violência e quais são as temáticas transversais a ela, relacionadas principalmente às expectativas como a maternidade, às opressões como a violência de gênero e feminicídio, e aos estigmas e papéis sociais impostos sobre as mulheres. Assim, este trabalho observa as definições de violência e seu uso enquanto recurso estilístico e estético, segundo Michaud (1989), Žižek (2007), Schøllhammer (2013) e Dalcastagnè (2002). Para analisar comparativamente a representação das agressões, controle e expectativas sobre o corpo feminino de um ponto de vista material e feminista, serão usadas as obras de Federici (2017), Andressa da Silveira (2022) e Ana Carolina S. Ferrão (2022).

Palavras-chave: violência; literatura; mulheres; Patrícia Melo; Conceição Evaristo.

Abstract

This research aims to discuss and reflect, from an aesthetic point of view, on contemporary Latin American literary productions that deal with violence and social expectations regarding women's bodies from the perspective of fiction written by women. For this, the novel *Pilled Up Women* (2019) by Patrícia Melo will be used, as well as the short story “How many children did Natalina have?”, from the book *Water Eyes* (2014) by Conceição Evaristo. It will investigate how, why, and what these literary productions incorporate in their style and aesthetics when talking about violence and what are the transversal themes to it, mainly related to expectations such as motherhood, oppressions such as gender violence and femicide, and the stigmas and social roles imposed on women. Thus, this work observes the definitions of violence and its use as a second stylistic and aesthetic resource, Michaud (1989), Žižek (2007), Schøllhammer (2013) and Dalcastagnè (2002). To comparatively analyze the representation of aggression, control, and expectations over the female body, from a material and feminist point of view,

⁴⁵ Graduanda em Licenciatura em Letras Português. IFSP – Campus Itaquaquecetuba. E-mail: jhulya.c@aluno.ifsp.edu.br - bolsista CNPq.

⁴⁶ Doutor em Letras. IFSP – Campus Itaquaquecetuba. E-mail: rodrigofaqueri@ifsp.edu.br

works by Federici (2017), Andressa da Silveira (2022), and Ana Carolina S. Ferrão (2022) will be used.

Keywords: violence; literature; women; Patrícia Melo; Conceição Evaristo.

Introdução

Esta pesquisa busca refletir sobre a representação, na literatura latino-americana contemporânea, das violências e expectativas sociais sobre o corpo da mulher dentro da perspectiva de ficções de autoria feminina. A importância da temática se dá pela necessidade de se compreender que a violência pode ser um recurso capaz de motivar transformações estéticas na história da literatura dos países da América Latina, como também o fato de que as realidades violentas podem ser representadas muito além dos paradigmas da criminalidade e marginalidade que permeiam a cultura do continente americano.

Partindo dessa perspectiva, a escolha do romance *Mulheres empilhadas* (2019) de Patrícia Melo, e do conto “Quantos filhos Natalina teve?”, retirado da antologia *Olhos D’água* (2014) de Conceição Evaristo, se dá pela relevância que a escrita de mulheres brasileiras tem para a literatura nacional e internacional, principalmente no que se refere à superação de barreiras históricas relacionadas à produção literária por parte de mulheres e às outras adversidades sociais que igualmente impactam no acesso de quem produz e consome literatura. Como problemáticas discutidas, são abordadas as definições de violência e seu papel estético para a literatura brasileira contemporânea a partir dos estudos de Schøllhammer (2013), Michaud (1989) e Žižek (2007); a construção social e histórica dos papéis de gênero e sua influência na violência contra as mulheres no mundo ocidental ao usar de referência o estudo de Federici (2017); as relações das mulheres com o papel social da maternidade com apoio das teses de Silveira (2022) e Ferrão (2022); e por fim a linguagem e discurso literário enquanto objetos passíveis de investigação e análise do grau de representatividade e legitimidade da voz de diferentes grupos humanos com as análises de Dalcastagnè (2002) e Duarte (2022).

Definições de violência

Em *A violência* (1989), Michaud abre seu livro tratando justamente sobre as definições de violência, utilizando desde aquelas provenientes de dicionários contemporâneos até a raiz do sentido do termo na etimologia greco-latina. Basicamente, comparando as duas vertentes de significado, o autor observa uma “essência comum” nas compreensões sobre a palavra, uma

certa abstração relacionada à uma potência, força vital presente nas ações ou caráter dos seres e seus comportamentos. Como se verifica nas observações feitas no livro, o termo

O filósofo observa que coincidem nos dicionários e na etimologia as tentativas de designar fatos e ações num aspecto mais objetivo, como também definir o caráter, maneira de ser de uma dada “força”, sentimento ou natureza provavelmente num sentido abstrato, porém que pode impregnar ou influenciar o âmbito material, concreto, objetivo. A “ideia de uma força, de uma potência natural cujo exercício contra alguma coisa ou contra alguém torna o caráter violento” (1989, p. 8), possui, como diz o autor, um “núcleo de significação” no qual é possível perceber uma noção “não qualificada” de uma força, e esta torna-se uma violência em função de determinadas condições e normas bem definidas. Para o sentido de normas e condições, o filósofo traz um exemplo de motivador ou qualificador dessa “força”: as definições do direito, as normas jurídicas (sobretudo penais) de uma dada sociedade.

Nem todos os atentados contra a pessoa humana serão chamados de violência dentro do direito penal (MICHAUD, 1989, p. 8). Isso significa dizer que são estabelecidos certos parâmetros, baseados muitas vezes na cultura e política daquele determinado grupo humano, para definir que ações podem ser configuradas como violência e, por conseguinte, quais recebem as incriminações destinadas a atos violentos. Assim, é possível perceber um contorno ambíguo da violência: pode ser um dano, uma força física identificável com seus efeitos, mas não qualquer dano em qualquer circunstância. Ela está relacionada ao regime de uma norma e conseqüentemente a sua perturbação, transgressão e por vezes permissão e legitimação em condições bem definidas.

Žižek, filósofo esloveno, igualmente traz definições em seu livro *Violência* (2007) que se comunicam com os pressupostos dos quais parte Michaud.

Relacionando com a designação das interações violentas enquanto dano físico e material, Žižek cunha o conceito “violência subjetiva”, que costuma ser o cenário de crime e terror que majoritariamente povoa a mente das pessoas: guerras, assassinatos, terrorismo, dentre outros. Ela é caracterizada por seu aspecto extremamente visível, com agentes facilmente identificáveis, geralmente com manifestações explosivas que provocam choque e trauma em suas testemunhas e envolvidos. O contrapeso dessa última seria a “violência objetiva”, a qual o autor subdivide em dois espectros: simbólica (do âmbito da linguagem) e sistêmica (sistemas geopolíticos que regem os grupos humanos).

Portanto, a violência subjetiva, chocante e visível, só pode ser subjetiva a partir do momento em que perturba um cenário de “ordem” instituída, em que determinadas condições de ambiente são consideradas “normais e pacíficas”. Enquanto isso, esse estado de “normalidade” advém da face objetiva da própria violência, com seu caráter invisível e sistêmico, e que é fundamental considerar sua existência para se compreender as manifestações subjetivas que nascem dela (2007, p. 18-19).

Diante do caráter normativo da violência, é pertinente considerar que nela estão alojadas diferentes normas e valores de condenação, celebração ou encantamento dentro de variedades específicas entre sociedades diferentes e até mesmo em grupos dentro dessas próprias sociedades. A esse aspecto da normatividade, atribui-se à violência características como sua instabilidade e a iminência, como uma ameaça imprevisível a um estado de “ordem” e “normalidade”. Já no âmbito dos valores, a ideia da “Violência” está impregnada de ideais positivos e negativos que se opõem ou se misturam conforme as referências do grupo humano.

Construído o repertório filosófico e sociológico necessário, agora parte-se para responder uma pergunta: afinal, se os países latino-americanos são conhecidos como os mais perigosos e com maiores índices de criminalidade⁴⁷, como e por que a literatura contemporânea da América Latina representa essa realidade, e será que retrata apenas sua manifestação criminal?

A representação literária da violência

Para responder tal questionamento e ir além, é interessante entender o que o teórico e crítico literário Karl Erik Schøllhammer (2013), tem a dizer a respeito das relações entre a violência e a literatura, sobretudo no panorama histórico-literário de um Brasil urbano, contextualizado numa América Latina moderna.

Para o autor, a violência assume uma posição ambígua ao se demonstrar como um grande desafio e ao mesmo tempo um elemento a serviço da renovação, transgressão e reformulação dos conteúdos das artes e da literatura (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 7). Ainda que a violência seja um fenômeno intimidador até mesmo para as manifestações artístico-literárias, sua representação e expressão através de narrativas demonstram-se como meios

⁴⁷ Saiba mais em “A chaga da violência na América Latina”. Jornal Estadão, 25 de junho de 2024. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/opiniao/a-chaga-da-violencia-na-america-latina/#:~:text=A%20Am%C3%A9rica%20Latina%20%C3%A9%20a.a%20viol%C3%Aancia%20implica%20perdas%20econ%C3%B4micas>. Acesso em 10 de setembro de 2024

encontrados pela humanidade para lidar e digerir sua existência, manifestação e consequências na realidade cotidiana, “dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão” (2013, p. 6).

Ao se analisar a presença da violência na literatura, autores como Ariel Dorfman e Walter Benjamin (*apud* SCHØLLHAMMER, 2013, p. 79) propõem que a literatura seja vista como uma potencial ferramenta transgressora, ou das ordens e paradigmas sociais vigentes ou de uma outra época, capaz de causar um efeito de choque, de despertar as pessoas da “anestesia cultural da realidade espetacular” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 24). Não se limitando a usar a violência como temática, a literatura se utiliza muito de recursos estilísticos na escrita para transmiti-la, extrapolando a mera representação e atingindo as dimensões expressivas e performáticas, a violência enquanto poder estético negativo se torna recurso artístico que serve de intermediário entre a realidade e a ficção, possibilitando o reconhecimento de realidades antes não experimentadas (2013, p. 79).

Dentro de um recorte da literatura brasileira, o teórico e crítico literário aponta que historicamente ela faz uso de fenômenos violentos como matéria-prima para produzir suas temáticas narrativas. Isso se dá pelo fato da literatura empregá-la para além da função meramente representativa, ou seja, diferente da exposição de fenômenos violentos como a mídia, a história e as ciências sociais fazem. Como também pelo fato da cosmovisão dos povos latino-americanos, ou seja, o modo de conceber as relações do mundo e os indivíduos, de tecer o universo de sentido de uma cultura estar povoada pelo imaginário que a violência proporciona dentro do complexo mosaico das estruturas sociais de seus países.

Assim como a violência que possui caráter ambíguo, como foi discutido nas abordagens das ciências sociais e filosofia anteriormente, a literatura que a tem como tema também assume uma duplicidade de funções, por vezes paradoxal. A escrita através da linguagem literária se dispõe ao desafio de ressimbolizar circunstâncias em que muitas vezes a própria comunicação pereceu diante da brutalidade das agressões ou usurpação da soberania individual e coletiva.

Ainda contribuindo para a observação da representação e estética literária, em seu estudo sobre os elementos sociais que permeiam a produção da literatura contemporânea, Regina Dalcastagnè (2002) traz reflexões úteis para a análise das obras escolhidas a respeito dos conceitos de autoridade, legitimidade, lugar de fala, e o espaço na literatura para os múltiplos grupos sociais, sobretudo a representação daqueles que estão na condição de grupos marginalizados. Segundo a pesquisadora, os grupos considerados marginalizados ou

subalternos são aqueles que recebem uma “valoração negativa da cultura dominante” (2002, p. 33-34) a partir de critérios sociais diversos, como por exemplo etnia, raça, gênero, orientação sexual, classe, dentre outros.

Considerando o trabalho do escritor na literatura como aquele que fala no lugar do outro, exercitando assim a alteridade, Dalcastagnè questiona quem é esse “outro” que se torna objeto do discurso do escritor, que posição lhe está reservada na sociedade, e sobretudo o que seu silêncio, devido à sua condição de não-autor e sim de personagem, esconde dos leitores. Facilmente, pode-se relacionar o silêncio – ou melhor, a falta de acesso à palavra enquanto poder de influência na realidade devido a monopolização de lugares de fala, como é a própria literatura – uma condição das coletividades subalternas. Logo, além da monopolização dos lugares de fala, entra em questão o quanto é possível falar com autoridade (receber legitimação social) sobre os que são geralmente excluídos desses espaços. Portanto, o ato de representar, de falar em nome de outro, também é um ato político dentro da literatura (2002, p. 35-36).

Indo além dessa perspectiva, o estudo da pesquisadora possui um segundo aspecto relevante para viabilizar a análise comparativa deste artigo: categorias de análise literária, cunhadas pela própria autora, que observam os modos de representação “do outro”, daquele marginalizado na sociedade contemporânea e urbana. As categorias se baseiam na forma que os escritores se envolvem com a obra na construção de narrativas e de personagens no momento de retratar um grupo social, considerando as escolhas estética, temática e linguística.

A primeira categoria consiste na perspectiva “exótica”, cuja caracterização dos personagens são baseadas nas “feições que a tradição lhes deu” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 43), portanto são figuras estereotipadas, a serviço de representar os medos, preconceitos e sentimentos de superioridade da sociedade. As obras exóticas, mesmo que tentem fazer construções críticas, apenas reforçam essas imagens devido às escolhas de composição narrativa e perfil dos escritores. A segunda categoria, nomeada por “crítica implícita e explícita”, leva em consideração o tipo de discussão interna que se estabelece na obra. A ideia de “discussão interna” da narrativa relaciona-se com o desconforto do escritor com o problema – seja a realidade social além da bolha da classe dominante e majoritariamente escritora, seja o despertar da consciência a respeito das diferentes formas de preconceitos a respeito dessas outras realidades – fazendo-o deixar marcas mais ou menos discretas na composição de sua obra. A terceira e última categoria é chamada de “perspectiva de dentro”, trazendo a voz daquele que seria “o outro” representado nas categorias exótica e crítica, considerando assim os

problemas que envolvem a autenticidade e legitimidade, de cunho social e literário. Os escritores que são “o outro” escrevem seus textos conscientes de suas desvantagens e de que precisam legitimar-se como literatos para construir uma representação de si mesmos, como também para receberem reconhecimento social.

Análise das obras literárias: intersecções entre a violência e a maternidade

Tendo-se refletido sobre as tendências da representação literária da violência, cabe a partir desse momento analisar comparativamente como o romance *Mulheres empilhadas* (2019) e o conto “Quantos filhos Natalina teve?” (2014) são exemplos na literatura contemporânea de uma renovação na abordagem de temáticas violentas. Pode-se dizer renovação pois escritoras como Patrícia Melo e Conceição Evaristo analisadas neste estudo, têm se interessado e se comprometido em abordar vivências de grupos marginalizados em contextos de violência, sobretudo retratando e denunciando sob a perspectiva feminina as opressões e estigmas sofridos pelas mulheres e suas formas de se defender das violências do mundo e dos homens.

O conto “Quantos filhos Natalina teve?” (2014) é um exemplo da capacidade de Conceição Evaristo de escrever vivências de mulheres negras, comuns a muitas outras, equilibrando o lirismo com o retrato de violências e dramas dessas vidas que muitas vezes são marginalizadas, porém com a poesia na escrita devolvendo a subjetividade a essas personagens.

Nessa obra, um narrador onisciente privilegia a narração da história pela perspectiva da protagonista Natalina. A trama conta as experiências negativas da personagem principal com a maternidade, evento que ocorre precocemente em sua vida, e se repete outras três vezes sem planejamento e por fruto de violências e abusos ora velados, ora explícitos. Podendo ser denominada como uma “mãe desviante” (FERRÃO, 2022), ou seja, uma mulher sem o famoso “instinto maternal” e que sente como um estorvo a maternidade, Natalina não teme e rejeita deliberadamente os três primeiros filhos, e sobretudo aqueles que a engravidaram. Ela toma essas decisões no desejo de manter uma vida livre, considerando como uma prisão o vínculo com pessoas através da maternidade. Entretanto, apenas na sua última gestação – concebida através de um estupro cujo agressor é pouco depois morto pelas próprias mãos da protagonista – que então a visão da mulher muda em relação ao evento que se repete em seu ventre: não seria obrigada a constituir uma família, não conhecia a história nem a face daquele que plantou a semente em seu ventre, não devia mais nada a ninguém, logo agora se sentia capaz de amar um filho apenas seu.

O primeiro parágrafo do conto começa no que seria o tempo presente da protagonista, a sua quarta gravidez, já existindo um trecho importante para a compreensão do restante da narrativa:

Era a sua quarta gravidez, e seu primeiro filho. Só seu. De homem algum, de pessoa alguma. Aquele filho ela queria, os outros não. Os outros eram como se tivessem morrido pelo meio do caminho. Foram dados logo após e antes até do nascimento. (EVARISTO, 2014, p. 45)

Este trecho traz uma certa oposição entre ideias, como uma contradição: para aquela mulher, ter várias gravidezes não é sinônimo de ter muitos filhos. Só se torna filho aquele que é desejado pela mãe e, coisa que se descobre ao fim do conto, só é filho de Natalina se não há nenhum genitor masculino envolvido. Também é interessante perceber que, nesse fragmento, Evaristo entrega de forma sutil o desenrolar do enredo: o filho não é de homem algum, pois o genitor masculino não mais existe, nem é de “pessoa alguma”, pois aquela criança não está prometida a outro alguém.

Já o romance *Mulheres empilhadas* (2019) se tornou uma inovação na trajetória literária de Patrícia Melo por ser a primeira obra da escritora com protagonismo feminino, e abordando as violências perpetradas contra as mulheres e seus modos de se defender do mundo que torna pesaroso o destino do gênero feminino na sociedade. Narrado em primeira pessoa, assim favorecendo a identificação do leitor com as emoções e o ponto de vista da narradora e personagem principal, a obra é protagonizada por uma jovem advogada paulistana sem nome nem descrição de aparência física, que aceita um projeto do escritório de advocacia em que trabalha para acompanhar casos de feminicídio numa cidade do Acre, a fim de auxiliar na produção de uma pesquisa sobre violência de gênero e assassinato de mulheres.

O pretexto velado para aceitar o trabalho é a necessidade de se afastar a todo custo de seu ex-namorado, também um advogado bem-sucedido, após sofrer uma agressão do mesmo na festa de uma amiga e colega de trabalho. A partir disso, do tapa que a tornou mais uma das várias vítimas de violência de gênero, a jovem precisa lidar com o trauma de sua infância que emerge também por conta de seu trabalho: ter testemunhado a perda de sua mãe em um assassinato orquestrado pelo próprio pai, ao mesmo tempo que é perseguida por seu ex-companheiro e por três famílias ricas de Cruzeiro do Sul envolvidas no estupro e assassinato de uma adolescente indígena chamada Txupira.

Ao lembrar-se de que *Mulheres empilhadas* (2019), escrita por um indivíduo no seu lugar de fala enquanto mulher, aborda a violência de gênero e feminicídio a partir da visão de

uma personagem e narradora feminina, a obra trata das mulheres enquanto um grande grupo estigmatizado pela sociedade devido ao seu destino de gênero, uma minoria devido a aspectos sociopolítico e culturais. Portanto, esses fatores conferem à obra o aspecto “de dentro”, já que a sua autora está em seu lugar de fala, bem como possui autenticidade e legitimidade por sofrer em partes os mesmos estigmas, ou semelhantes, depositados sobre o grupo marginalizado que retrata. Como exemplifica um fragmento do capítulo “I”:

Essa foi a conclusão a que cheguei na minha segunda semana no tribunal: nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem foder e nos matam. Estão furiosos e nos matam. Querem diversão e nos matam. Descubrem nossos amantes e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. São humilhados e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam.

E, no tribunal, todos dizem que a culpa é nossa. Nós, mulheres, sabemos provocar. Sabemos infernizar. Sabemos destruir a vida de um cara. Somos infiéis. Vingativas. A culpa é nossa. Nós que provocamos. Afinal o que estávamos fazendo ali?. (MELO, 2019, p. 69)

É apresentada então uma forte crítica às tentativas de se propor, pautada nas atitudes das mulheres, razões plausíveis para serem machucadas, torturadas, perseguidas e mortas pelos homens. As mulheres, quando não atendem à construção de uma feminilidade dócil, têm apregoadas a elas adjetivos – “vingativas”, “infiéis”, “provocativas” – como se estes evidenciassem todo o caráter de um indivíduo, ou pior, de toda uma população do mesmo gênero.

Entretanto, apesar de saber se colocar na dor da mulher – como um elemento “macro”, pois qualquer uma pode ser alvo de vários tipos de violência relacionadas a sua condição de pertencer a este gênero – tanto a autora quanto a protagonista do romance têm consciência de que não são capazes de representar fielmente a dor do feminino marginalizado na condição de mulheres negras, indígenas e pobres. E ter essa consciência é um incômodo típico da categoria “crítica implícita e explícita” (DALCASTAGNÈ, 2002), sentimento esse que desperta num membro fora da classe social subalterna um olhar mais detido ao problema. Isso faz com que esse mesmo membro – a escritora – preocupe-se em falar da violência de gênero, violência contra a mulher e o feminicídio fora do eixo urbano do Rio de Janeiro e São Paulo e desloque-se para o Acre, lembrando até mesmo de vítimas frequentemente esquecidas dentro desses assuntos: as mulheres indígenas. É possível de se observar isso no seguinte trecho do capítulo “F”:

A diferença entre mim e aquelas mulheres que acabam empaladas, mutiladas, envenenadas ou esganadas nos processos e livros que eu andava lendo, a

minha vantagem sobre aquelas mulheres estupradas, mortas e desovadas em igarapés, como Txupira, é que eu sabia o nome daquilo: fase dois. [...] Depois de espancar a mulher, depois que passa a bebedeira, depois de fazer todo o estrago, esses matadores gastam um bom tempo tentando convencer suas parceiras de que eles são aquela coisa adorável do primeiro encontro. [...] No abate de mulheres, trata-se da fase seguinte a de Amir. (MELO, 2019, p. 40-41)

A narradora esclarece a própria lucidez em relação ao evento traumático em sua vida, mesmo que agora se enquadre como mais uma mulher agredida, o fato de trabalhar, testemunhar e estudar os casos daquelas várias mulheres violentadas e mortas garantia a habilidade à personagem de saber identificar a estratégia e manipulação emocional que seu ex-companheiro estava tentando envolvê-la.

Apesar de um dos dramas do romance envolver o feminicídio de uma menina indígena, o principal é o da protagonista, que apesar de não ser nomeada nem fisicamente caracterizada, provavelmente é uma mulher branca em uma posição socialmente mais privilegiada em comparação à Txupira e às mulheres de sua aldeia.

Mais de uma vez a narradora reconhece isso, não só em relação às indígenas vítimas de violência, como em relação às várias mulheres, de todas as classes e raças, que vão sendo colecionadas no seu caderno de mulheres empilhadas, que estão lá porque foram mortas das mais variadas formas. Como no momento em que, no capítulo “Etá”, a personagem percebe as identidades de cada corpo daquela enorme pilha de mulheres que simbolicamente soterravam sua mãe dentro de sua memória:

Algumas de saia, outras nuas, umas sem cabeça, outras sem sapatos, esta magra, aquela velha, esta ricamente vestida, aquela fatiada, esta de Roraima, aquela de Fortaleza, esta casada, aquela solteira, esta de São Paulo, aquela de Ubatuba, esta do Norte, aquela do Sul, esta professora, aquela doméstica, esta branquela, aquela negra, esta negra, aquela negra, esta negra, aquela negra, mais uma negra e outra negra, são muitas, de todas as idades, mais jovens do que velhas, mais pretas do que brancas, e bem no cume, como a cereja do bolo, está Carla. (MELO, 2019, p. 204-205)

Não bastando a condição de serem mortas pelo seu gênero, a violência estrutural acompanha ainda em grande escala a distinção de raça e classe, como é evidenciado no trecho quando a narradora percebe na pilha de mulheres mais corpos negros do que brancos, de todas as regiões possíveis do país.

Conectando a essa realidade de violência sistemática contra corpos de mulheres, sobretudo negras e colocadas pela sociedade como pertencentes ao grupo subalterno, tem-se a

escrita de Conceição Evaristo em toda a sua antologia de contos *Olhos D'água* (2014), e mais detidamente “Quantos filhos Natalina teve?” escolhido para estudo, a perspectiva “de dentro” em suas narrativas.

Assis Duarte (2022), em uma análise comparativa sobre a estética literária dos escritores Rubem Fonseca e Conceição Evaristo, comenta sobre as habilidades superiores desta última em representar de forma crítica e com propriedade as realidades violentas em sua literatura. Em intenso contraste com Fonseca, precursor do “brutalismo” (SCHØLLHAMMER, 2013) e considerado por Dalcastagnè (2002) como exemplo de escritor que exotiza suas personagens através da violência, Duarte caracteriza o estilo e temática de Evaristo como humanizadora tanto das vítimas quanto dos algozes, e por isso superior à escrita fonsequiana.

As principais abordagens da escritora em suas obras dizem respeito à violência racial e de gênero, concedendo protagonismo aos personagens relegados à marginalidade já desde os títulos de algumas de suas obras. Sua escrita de vivências, com o “texto ancorado na memória coletiva e individual” (DUARTE, 2022, p. 4), advém de uma tradição da literatura negra da diáspora, em que as ficções estão impregnadas das próprias vivências do escritor, mas também há a preocupação de dar voz aos irmãos de cor, “historicamente emudecidos por sua condição de remanescentes da escravidão” (DUARTE, 2022, p. 2-3).

Para além das semelhanças e diferenças estéticas na literatura das duas escritoras, é interessante também refletir sobre a associação entre as temáticas de mulheres, violência e maternidade que é abordado tanto no romance quanto no conto.

Como já observado pelos estudos de Dalcastagnè (2002) e Duarte (2022), a representação literária da realidade de indivíduos tem o poder de reforçar ou romper com estereótipos sociais. Para Ferrão (2022, p. 9), no caso de se retratar vivências de mulheres – já que são agregados ao gênero uma série de estigmas e estereótipos – a depender de quem tem acesso à palavra e discurso literário e suas intenções, pode haver a perpetuação do controle e opressão da voz das mulheres, de seus corpos e subjetividades. E quando se trata do papel social “mãe” agregado a elas, então, percebe-se uma grande limitação por parte das próprias mulheres e do gênero oposto em narrar vivências da maternidade fora de um espectro idealizado e santificado, ou alocado a um lugar de não-importância narrativa. A maternidade se configura como sendo um dos elementos da vida social mais castradora e aviltante na vida de uma mulher devido a sua construção histórica, política e social.

E numa perspectiva sociológica e material, isolar o tema da maternidade dos diferentes espaços de debate social é conveniente para que a maioria da sociedade possa se eximir das responsabilidades em relação aos desafios e percalços de ser mãe. Porém, ao passo que a sociedade muitas vezes se retira da obrigação de responder, também utiliza veladamente a reprodução como meio de controle das mulheres, tanto daquelas que se tornam mães e perdem sua identidade e subjetividade de maneira forçada devido às normas e papéis sociais, quanto das outras mulheres que não têm filhos, que “jamais serão completas e verdadeiras se não o fizerem” (FERRÃO, 2022, p. 40-41).

A essa ideia de controle social sobre as mulheres, Silvia Federici (2017) associa os ideais de feminilidade – que acabam por envolver o critério do maternar como essencial para a constituição de uma mulher como “ser feminino” e completo – a um mecanismo de apelo simbólico para disfarçar a produção da força de trabalho, a reprodução social para continuar a mover a engrenagem capitalista, através de um suposto “destino biológico” (FEDERICI, 2017, p. 31). Acrescenta-se a isso, ainda, a gradual constituição de valores morais em volta do matrimônio e do conceito de amor, utilizados historicamente para legitimar a utilização do útero das mulheres como reprodução da força de trabalho sem compensação financeira (FERRÃO, 2022, p. 43).

No conto de Evaristo, a protagonista Natalina consciente e inconscientemente rejeita esse destino de ocultar a produção da força de trabalho e aprisionamento da mulher a uma série de limitações através da maternidade e matrimônio quando, por exemplo, rejeita o filho do homem que estava disposto a assumi-la como esposa e construir uma família:

Tonho chorou muito e voltou para a terra dele, sem nunca entender a recusa de Natalina diante do que ele julgava ser o modo de uma mulher ser feliz. Uma casa, um homem, um filho... Voltou levando consigo o filho que Natalina não quis. (EVARISTO, 2014, p. 48).

É possível perceber que a construção de desentendimento e ruptura de uma relação entre o casal surgiu como uma forma de denunciar as concepções tradicionais e generalizadas a respeito das mulheres, como por exemplo considerar como máxima realização feminina a conquista de um casamento com um homem, uma casa sustentada por ele e filhos. A mulher está passível de ser julgada por homens, e até por mulheres, se decide não formar uma família mesmo em circunstâncias como a de Natalina; de ter uma gravidez não planejada e indesejada.

Complementar a essas perspectivas da maternidade e da ideia de “alteridade” trazida por Dalcastagnè (2002), a tese de Silveira (2022) possui considerações sobre a relevância de se

abordar o tema da maternagem na vida das mulheres dentro da literatura como um meio de “estabelecer a prática da alteridade, à medida que espelhamos nossos anseios, frustrações e desejos vivenciados pelas personagens” (SILVEIRA, 2022, p. 19).

Relacionando os objetos de estudo com essas perspectivas: de um lado tem-se o conto de Conceição Evaristo, que proporciona essa identificação ou não identificação nas leitoras com as situações vividas e sofridas por Natalina, de um ponto de vista de uma mulher que teve repúdio por suas gestações e também soube desenvolver o amor pela maternagem. Como é evidente no trecho abaixo:

Guardou mais do que a coragem da vingança e da defesa. Guardou mais do que a satisfação de ter conseguido retomar a própria vida. Guardou a semente invasora daquele homem. Poucos meses depois, Natalina se descobria grávida.

Estava feliz. O filho estava para arrebentar no mundo a qualquer hora. Estava ansiosa para olhar aquele filho e não ver a marca de ninguém, talvez nem dela. Estava feliz e só consigo mesma. (EVARISTO, 2014, p. 52)

É evidente a subversão realizada pela escritora sobre as vivências esperadas de uma mulher que engravida: as gestações não planejadas, porém sem teoricamente serem fruto de uma violência são deliberadamente rejeitadas pela protagonista, enquanto que a transformação ambígua que se dá em sua mente, após sofrer um estupro e cometer um assassinato, revoluciona o seu olhar para com a maternidade.

Em “Quantos filhos Natalina teve?” (2014) é representada uma “mãe desviante” (FERRÃO, 2022, p. 46), ou seja, Natalina é uma mulher com ausência do “instinto materno” cuja origem biológica é questionável ao se ter em mente todas as construções sociais por trás do evento de gerar um filho na vida de uma mulher. Investigar esse instinto materno significa colocar em dúvida o ideal de amor maternal, que

é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança manifestam-se ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. (SILVEIRA, 2022, p. 40)

Ampliar a noção do desenvolvimento de sentimentos numa mulher, dentre eles o afeto, durante ou depois de uma gestação traz luz ao comportamento de Natalina sobre suas gravidezes ao longo da vida. Como discorrido no excerto acima, se considerado um sentimento dependente de uma construção para se desenvolver na pessoa e em suas relações, como ocorre com muitos outros sentimentos, portanto passível de instabilidades e de ser um contingente imperfeições,

retira-se da mulher a condição de não-sujeito ou uma mortal com aspecto divino e exultante em tempo integral. Aceitam-se as diferentes faces da maternidade, que em algumas condições são mais negativas do que positivas, e deixa-se de demonizar os comportamentos de mulheres que não atendem às imagens idealizadas sobre esse evento.

Quanto ao romance de Patrícia Melo, é possível que quem leia também possa se identificar com o papel social de uma filha, como é a condição da protagonista, que teve seu referencial materno retirado muito cedo de forma brutal e traumática. Todas as mulheres que vieram ao mundo são filhas, e assim como existem numerosas experiências de filhas que se tornam mães, há também as vivências dessas mesmas filhas que perdem, ou sequer tiveram, seu referencial materno por diversos motivos. E tragicamente o feminicídio é uma das razões frequentes, como é denunciado em *Mulheres empilhadas* (2019):

Para minha avó, a morte de minha mãe era um fato do passado. Mas para mim era diferente, o que eu sou, eu poderia dizer para minha avó, como naquele poema, o que eu sou é ter perdido a minha mãe. O que eu sou é meu pai ter matado minha mãe. A morte da minha mãe era mais que a minha identidade. Era um colete de bombas grudado ao meu corpo. E para acionar o detonador bastava tocar naquele assunto. (MELO, 2019, p. 42)

O trecho acima demarca as consequências destrutivas relegadas à família e ciclo social de uma mulher que tem sua morte como fruto da violência de gênero. Esse tipo de tragédia também transforma e marca toda uma família em vítimas da violência, ficando o evento associado à identidade e história dos parentes. Sobre o relato da protagonista de que parte fundamental e frágil de sua identidade está baseada na morte de sua mãe, é possível compreender esse fenômeno psicológico retratado na obra pelo fato da imagem da figura materna ser “o mais poderoso e universal dos arquétipos; é o primeiro ser feminino com o qual o homem tem contato” (VASCONSCÉLOS, s.d., p.3 apud FERRÃO, 2022, p. 57), portanto muito dos moldes dos relacionamentos a ser formados ao longo da vida podem se espelhar no que foi a mãe na vida de um indivíduo. Esse arquétipo também é um reduto de romantização e simbologias místicas que frequentemente são associadas à natureza, conferindo uma gama de aspectos idealizadores da figura da mulher.

Essa simbologia mística também está presente em *Mulheres empilhadas* (2019), com a constituição da personagem da Mulher das Pedras Verdes, entidade que povoa a dimensão fantástica e onírica da mente da protagonista, e que reúne uma série de arquétipos culturais e geracionais sobre a figura feminina e da mãe, constituída de potência sobrenatural por sua associação à natureza e remetendo diversas vezes ao sagrado por ser invocada em rituais, bem

como ser associadas às imagens das mulheres-orixás – como Iemanjá e Oxum. Como pode ser observado no trecho a seguir:

E então, de repente, todo o lago se iluminou por dentro, de forma que conseguimos observar não apenas o espetáculo da Mulher das Pedras Verdes emergindo, mas o magnífico cortejo de curumins e cunhatãs, com centenas de peixes de todas as cores enfeitando suas vestimentas. (MELO, 2019, p. 201)

Ao realizar essa constelação de imaginários e sincretismos religiosos para formar a entidade da Mulher das Pedras Verdes, a escritora do romance não tem por intuito fazer dessa personagem – que se descobre na narrativa que ela nada mais é que uma reconstrução da figura materna na mente da protagonista a fim de superar seu trauma e luto – um receptáculo de idealização e arquétipos santificados associados ao elemento “mãe”. Pode-se dizer que provavelmente a protagonista constrói um referencial materno dessa forma por, a primeiro momento, reunir todos os elementos femininos interiorizados dentro de si – fosse com a religião (Virgem Maria, Iemanjá e Vênus) até a história e seus mitos (icamiabas e amazonas) –, para assim buscar em seu próprio interior a potência para se fortalecer psíquica e espiritualmente para enfrentar as perseguições e violência sofridas.

Considerações finais

Dessa forma, foi possível reconhecer que as obras de Conceição Evaristo e Patrícia Melo se demonstram muito sensíveis às numerosas questões que circundam o universo feminino engendrado socialmente na vida das mulheres, inclusive a maternidade, temática cuja tendência havia sido de estar relegada ao não protagonismo por uma suposta “menor importância”. Ambas as escritoras convidam o leitor a mergulhar em enredos que desconstroem concepções enraizadas nas pessoas pelas violências simbólicas: a) humanizar o sentimento de rejeição sem remorso de gestações surgidas em condições aparentemente “não violentas”; b) a subversão do repúdio que um filho fruto de um estupro causa no desejo de uma mulher maternar; c) a relação de mulheres no papel de filhas com suas mães assassinadas pela condição de serem do gênero feminino; e d) os aprendizados obtidos, a partir da perda e ressignificação, sobre como reagir à violência masculina e auxiliar outras mulheres.

Nesse sentido, a partir dos resultados desta pesquisa, obteve-se a compreensão de que a violência é estudada de maneira teórica sob muitos vieses, a depender da área do conhecimento humano e o objetivo de sua observação e análise. Ao aliar as reflexões da crítica literária com as da filosofia, história e sociologia, tem-se um rico repertório teórico e

compreensões expandidas sobre violência que permitem a análise de como duas escritoras brasileiras, a primeira vista com estilos de escrita e narrativa muito distintos, foram capazes de estabelecer semelhanças narrativas e de denúncia de realidades violentas.

Referências Bibliográficas

DALCASTAGNÈ, Regina. **Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea.** Estudos de Literatura Brasileira contemporânea, no 20. Brasília, 2002, pp. 37-88. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8925>

DUARTE, Eduardo de Assis. **Rubem Fonseca e Conceição Evaristo: olhares distintos sobre a violência.** Portal Literafro, UFMG, 24 de fevereiro de 2022. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/192-rubem-fonseca-e-conceicao-evaristo-olhares-distintos-sobre-a-violencia-critica>

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

FERRÃO, Ana Carolina Schmidt. **A putrefação das flores: a maternidade na literatura brasileira contemporânea.** Rio Grande do Sul: PUCRS. 2022. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/10481>

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.** Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

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

MICHAUD, Yves. **A violência.** São Paulo: Editora Ática, 1989.

SILVEIRA, Andresa da. **Representações da maternidade em contos da Literatura Brasileira Contemporânea.** Rio Grande do Sul: PUCRS, 2022. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/10380>

SCHØLLHAMMER. Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais.** São Paulo: Boitempo, 2007.

***O que será* (1976): a origem revolucionária e latinoamericana da poética canção de Chico Buarque**

O que será (1976): the revolutionary and Latin American origin of Chico
Buarque's poetic song

João Vitor Rodrigues Alencar⁴⁸

Resumo

Apesar de composta sob encomenda para o filme *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), “O que será” (1976) extrapola em muitos sentidos sua origem imediata. Visando preparar terreno para seu estudo formal, buscamos contextualizar o chão social em que ela foi composta a fim de interpretar o sentido de suas referências históricas. Para tanto, analisamos o modo como ela foi disposta na trilha sonora do filme e nos álbuns autorais de diferentes artistas – especialmente as versões gravadas em *Meus caros amigos* (1976), de Chico Buarque, e *Geraes* (1976), de Milton Nascimento. Também analisamos como esses aspectos estéticos estão relacionados com as transformações pelas quais a ditadura militar passava, sobretudo a partir de 1974. Por fim, trouxemos algumas entrevistas em que o próprio Chico revela elementos importantes sobre a gênese desta canção, especialmente na indicação de que sua escolha rítmica tem que ver com uma raiz histórica comum entre a experiência brasileira e cubana, experiências irmanadas pela chegada de determinadas etnias africanas que haviam sido escravizadas. Esses elementos nos indicam que “O que será” não é apenas um hino que adivinha o caminho que vai da ditadura às eleições diretas, mas uma canção cujos enigmas se referem a um processo de libertação mais amplo, cuja origem remonta a uma utopia popular que remonta à colonização e atravessa a relação entre Brasil e Cuba em prol de uma transformação revolucionária.

Palavras-chave: MPB. Ditadura militar. Cuba. América Latina. Brasil

Abstract

Despite being composed to order for the film *Dona Flor and her two husbands* (1976), “O que será” (1976) goes beyond its immediate origin in many ways. Aiming to prepare the ground for its formal study, we seek to contextualize the social ground in which it was composed in order to interpret the meaning of its historical references. To do so, we analyzed the way it was included in the film's soundtrack and in the albums of different artists – especially the versions recorded in *Meus caros amigos* (1976), by Chico Buarque, and *Geraes* (1976), by Milton Nascimento. We also analyzed how these aesthetic aspects are related to the transformations that the military dictatorship underwent, especially from 1974 onwards. Finally, we brought some interviews in which Chico himself reveals important elements about the genesis of this song, especially in the indication that the rhythmic choice has to do with a common historical root between the Brazilian and Cuban experience, linked by the arrival of certain African ethnicities that had been enslaved. These elements indicate that “O que será” is not just a hymn that predicts the path that goes from dictatorship to direct elections, but a song whose enigmas speak about a broader liberation process, whose origins go back to a popular utopia that dates

⁴⁸ Instituto Federal do Pará (IFPA) - campus Santarém/PA, Brasil. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: joao.alencar.edu@gmail.com

back to colonization and crosses the relationship between Brazil and Cuba in favor of a revolutionary transformation.

Keywords: MPB. Military dictatorship. Cuba. Latin America. Brazil.

Introdução

Ano passado, no II SILLAC, analisei a canção “Casualmente”, música de Jorge Helder letrada por Chico Buarque que integra seu último disco, *Caravanas* (2017). Nela, o eu que canta se equilibra entre duas impossibilidades: por um lado, a de que se repita um momento casual vivido em seu passado, no qual presenciou uma mulher cantando espontaneamente no espaço público de Havana, e por outro a de conseguir esquecer esse momento tão marcante quanto casual. Na ocasião, afirmei que o curso labiríntico que promove a articulação entre letra e melodia busca promover um resgate das possibilidades revolucionárias do passado na tentativa de recolocar a figura do impossível como elemento de nosso horizonte histórico, político e artístico atual. Frente à estandardização que a indústria cultural imprime à música popular, fixando-a em nichos da *world music*, e à marcha contra revolucionária que buscava impor o fim da história, Chico compunha uma canção cujos temas e formas lhe imprimem um caráter angustiante, através do qual tentava recuperar hoje a memória de um passado que ousava conceber um futuro diferente como uma referência incontornável para a reflexão estética e social.

Essa interpretação me colocou como tarefa refletir sobre a forma como as canções anteriores de Chico Buarque refletiram sobre esse passado revolucionário, como “O que será” (1976). Minha exposição de hoje vai se debruçar sobre essa canção, porém a partir de uma perspectiva diferente. Ao contrário do que fiz em relação a “Casualmente”, não realizarei uma análise imanente da obra, como tarefa prévia vou tentar contextualizá-la reconstituindo o chão social no qual ela foi composta através de alguns aspectos históricos e de alguns entrevistas do compositor, elementos que devem nos permitir escavar melhor as raízes da própria música popular brasileira e cubana. Espero mostrar assim como Chico buscou se posicionar em relação à atualidade desde um ponto de vista que articula forma artística e processo histórico-social, recuperando nosso passado colonial como elemento decisivo de crítica e superação do presente em torno de uma perspectiva revolucionária – o que, diga-se de passagem, não é elaborado sem contradições, como buscaremos sugerir.

Dona flor e seus dois maridos e Meus caros amigos

“O que será” foi composta sob encomenda para a trilha sonora, sob responsabilidade de Chico Buarque e Francis Hime, do filme *Dona flor e seus dois maridos* (1976), adaptação do romance homônimo de Jorge Amado publicado pela primeira vez em 1966, dirigido por Bruno Barreto. Na trilha, a canção comparece em três versões, uma instrumental e outras duas com letras diferentes, ambas interpretadas por Simone. Como explica o próprio Chico Buarque (CHICO):

Essa música tinha três formas diferentes no filme, três letras diferentes e três levadas, três climas diferentes. Uma canção de amor, uma canção... muito sensual, de amor entre a Dona flor e o Vadinho e a canção que explodia no final, que era essa mesma música vestida de outra forma, com outra letra. Que aí era uma canção de liberdade. Inteiramente diferente do clima da outra que ficou com subtítulo de “à flor da pele”. É “à flor da pele” e “à flor da terra”.

Além da versão apresentada no filme e em sua trilha sonora (1977), à época “À flor da pele” foi gravada, com algumas alterações na letra, no álbum *Geraes* (1976), de Milton Nascimento, e “À flor da terra” em *Meus caros amigos* (1976), de Chico Buarque, ambas com a participação dos dois artistas se alternando nos vocais⁴⁹. Como indicam esses duetos e o próprio título desse disco, que acrescenta o plural ao da canção “Meu caro amigo”, trata-se de uma tentativa de tentar realizar um trabalho coletivo que, como veremos, tem dimensão política e está ligado às próprias origens da faixa “O que será”, que abre o álbum numa espécie de manifesto artístico defendendo essa concepção de arte engajada elaborada por muitos numa luta

⁴⁹ Posteriormente, “O que será (à flor da pele)” seria gravada no disco *Chico Buarque ao vivo Paris Le Zenith* (1989), lembrando aquelas expectativas utópicas levantadas na segunda metade da década de 1970 em pleno ano de volta das eleições diretas e centenário da República, mas sendo ironicamente seguida pela faixa “Vai passar” e “Samba de Orly” (regravações de canções de 1984 e 1970, respectivamente), que relembram os limites dessas expectativas colocando o foco no caráter decepcionante da redemocratização e no real cerco de horizontes promovidos pelo regime militar, canções que dispostas nesta ordem e perfazem um caminho regressivo que revela e articula as duas faces de Janus de um mesmo problema histórico que interliga a Nova República e a ditadura militar no Brasil. Em seguida, Chico ainda termina o show e o disco dando continuidade a esse regresso, que então volta até o pré-golpe com “João e Maria” (1977) – canção cuja letra foi feita sob encomenda para o disco *Meus amigos são um barato*, de Nara Leão (1977), para uma música que Sivuca teria composto em algum momento entre 1944 e 1947, como Chico Buarque (1989) conta numa entrevista – e logo em seguida o *pout-pourri* “Eu quero um samba/ Essa moça tá diferente”, com a introdução de trechos da composição de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida em meio à composição de Chico de 1969, que fala sobre as alterações sociais e culturais pelas quais o país passava durante o regime militar. As duas faixas, portanto, retomam as expectativas formadas antes do golpe e as frustrações com o processo de transformação do país depois de 1964.

contra o fechamento de horizontes representado pela situação política ligada ao período contra revolucionário da guerra fria, do capítulo latino-americano no cone sul (com suas ditaduras militares) e da consolidação da indústria cultural no país.

O que será (à flor da pele) - 1ª versão (*Dona Flor e seus dois maridos*)

O que será que lhe dá,
O que será meu nego, será que lhe dá
Que não me⁵⁰ dá sossego, será que me dá
Será que o meu chamego quer me judiar
Será que isso são horas de ele vadiar
Será que passa fora o resto do dia
Será que foi-se embora em má companhia
Será que essa criança quer me agoniar
Será que não se cansa de desafiar
O que não tem descanso, nem nunca terá
O que não tem cansaço, nem nunca terá
O que não tem limite

O que será que será
Que dá dentro da gente e que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente que não sacia
Que é feito estar doente de uma folia
Que nem dez mandamentos vão conciliar
Nem todos os unguentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, [nem] toda bahia
Que nem todos santos, que será que será
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem juízo

O que será (à flor da pele) - 2ª versão (*Geraes*)

O que será que me dá
Que me bole por dentro, será que me dá
Que brota à flor da pele, será que me dá
E que me sobe às faces e me faz corar
E que me salta aos olhos a me atraíçoar
E que me aperta o peito e me faz confessar
O que não tem mais jeito de dissimular
E que nem é direito ninguém recusar
E que me faz mendigo, me faz suplicar
O que não tem medida, nem nunca terá

⁵⁰ Na versão recolhida em livro das letras de Chico Buarque (2006, p. 235, grifos nossos) lê-se uma pequena diferença no uso do pronome: “Que não *lhe* dá sossego, será que *lhe* dá”. Além disso, ela só traz a primeira estrofe dessa versão, onde se encontram as maiores e mais numerosas diferenças. Aqui reproduzimos também a segunda a partir da transcrição da versão gravada na trilha por Simone. Nessa estrofe, a intérprete omite a partícula “nem” (o que representei na letra citada através de colchetes) que consta versão gravada no disco *Geraes* (1976).

O que não tem remédio, nem nunca terá
O que não tem receita

O que será que será
Que dá dentro da gente e que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente que não sacia
Que é feito estar doente de uma folia
Que nem dez mandamentos vão conciliar
Nem todos os unguentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, toda alquimia
Que nem todos os santos, será que será
O que não tem descanso, nem nunca terá
O que não tem cansaço, nem nunca terá
O que não tem limite

O que será que me dá
Que me queima por dentro, será que me dá
Que me perturba o sono, será que me dá
Que todos os tremores me vêm agitar
Que todos os ardores me vêm atiçar
Que todos os suores me vêm encharcar
Que todos os meus nervos estão a rogar
Que todos os meus órgãos estão a clamar
E uma aflição medonha me faz implorar
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem juízo

O que será (à flor da terra)

O que será que será
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que anda nas cabeças, anda nas bocas
Que andam acendendo velas nos becos
Que estão falando alto pelos botecos
Que gritam nos mercados, que com certeza
Está na natureza, será que será
O que não tem certeza, nem nunca terá
O que não tem conserto, nem nunca terá
O que não tem tamanho

O que será que será
Que vive nas ideias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia a dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos

Em todos os sentidos, será que será
O que não tem decência, nem nunca terá
O que não tem censura, nem nunca terá
O que não faz sentido

O que será que será
Que todos os avisos não vão evitar
Porque todos os risos vão desafiar
Porque todos os sinos irão repicar
Porque todos os hinos irão consagrar
E todos os meninos vão desembestar
E todos os destinos irão se encontrar
E mesmo o Padre Eterno que nunca foi lá
Olhando aquele inferno, vai abençoar
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem juízo

Horizonte que iria da ditadura às diretas?

Voltando ao filme que suscitou a encomenda da canção “O que será”, vale notar que ele foi um estrondoso sucesso de público em sua estreia em 1976, recorde de bilheteria mantido até o lançamento de *Tropa de elite* (2007) – o que diz muito à respeito das transformações pelas quais o país e o mundo passaram de lá para cá, assunto que infelizmente não cabe neste artigo, todavia. São diversos os possíveis fatores para tamanho sucesso, vou me deter apenas nos mais importantes para contextualizar a canção de Chico. Depois de um momento de implementação, consolidação e endurecimento, o regime militar passava à época por uma fase de mudanças. O período Geisel (1974-1979), que marcou o retorno dos chamados “castelistas” ao poder, já começou anunciando uma distensão “lenta, gradual e segura”, processo político que todavia não foi totalmente controlado pela dinâmica burocrática do governo, sendo ferrenhamente disputado também pela oposição militar e civil. Com resultado expressivo da oposição parlamentar nas eleições de 1974, com aumento expressivo da eleição de opositores do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), criou-se uma grande expectativa em torno da luta política em torno do poder e dos rumos do país.

No plano econômico, vigia um ambiente de expectativas muito contraditórios, formado pelas ambiguidades do desenvolvimento econômico do país do período imediatamente anterior, especialmente pelo que ficou conhecido como “milagre” brasileiro, caracterizado, por um lado, pela abertura rentável de novos mercados e aprimoramento dos já existentes (inclusive na indústria cultural), permitindo relativa ascensão para determinadas faixas das classes altas e

médias, e, por outro, pelo arrocho salarial dos trabalhadores e o aumento das desigualdades já abissais. Processo cujas ambiguidades seriam acirradas pelo brusco fim do milagre ocasionado especialmente pela crise de Petróleo em 1973 e 1974, que resultou numa alta inflação⁵¹. Assim, política e economia formaram, naqueles meados dos anos 1970, uma situação marcada por injunções externas e internas contraditórias, reunindo expectativas que iam do mercado à política revolucionário (e vice-versa) em torno do próprio futuro dos brasileiros dentro da marcha do mundo – que naquele momento ainda estava em disputa, como se pode perceber na primeira versão de “Tanto Mar” (1975), com que Chico Buarque (2006, p. 222) saudou o socialismo da Revolução dos Cravos em Portugal como um fruto tardio da Primavera dos Povos, ainda que reconhecendo a enorme dificuldade que um processo semelhante ocorresse no Brasil.

Acompanhando o sucesso que o filme de Barreto obteve dentro desse contexto, a canção “O que será” é frequentemente interpretada em função de suas relações com o âmbito nacional mais imediato. Assim, para ficarmos num exemplo de muita acuidade, José Miguel e Guilherme Wisnik (2004, p. 243) consideram que a canção “vislumbrou o horizonte que iria da ditadura às diretas, ao mesmo tempo que exprimia a pulsação erótica do país”. Como estou buscando indicar através dessas informações e ainda buscarei complementar a partir de algumas entrevistas do compositor, todavia, pelo menos quando se pensa na origem da canção e naquilo que a inspirou, não só seu horizonte é mais amplo do que o âmbito nacional, como ela radica numa experiência histórica cuja profundidade também extravasa a história do país e ainda por cima aponta para uma superação desse quadro. Resumindo: na canção, passado, presente e futuro se articulam numa revolução temporal, cada um dos tempos interferindo em um novo modo de ver os outros.

Não se trata de negar a evidente relação que a canção possui com o contexto brasileiro e seu futuro próximo (afinal de contas, neste artigo já apontamos várias dessas relações), mas de apontar como essa relação não para por aí e extrapola essa dimensão tanto pelas referências que colhe no passado, pela diagnóstico que faz sobre o presente e pela sua forma de imaginar um futuro desejável. Como nos mostra Adélia Bezerra de Meneses (2000, p. 101-139) – cuja leitura da canção não se restringe ao âmbito nacional, já que ela seria o exemplo maior das canções que a autora classifica como vertente utópica – há uma referência que o próprio Chico

⁵¹ Para “Uma história política da transição brasileira”, ver Adriano Nervo Codato (2005).

faz numa letra escrita em 1980 para música de Novelli, “Linha de montagem” (BUARQUE, 2006, p. 301), que indica a relação entre “O que será” e as possibilidades utópicas nascentes no Brasil dos segunda metade da década de 1970 com as greves do ABC: “Eu não sei bem o que seja/ Mas sei que seja o que será/ O que será que será que se veja/ Vai passar por lá”. Mas, como a letra deixa claro, não se trata de um futuro nacional sem mais, e sim do futuro promissor que pode ser engendrado por um determinado movimento da classe trabalhadora brasileira.

“Cubaião”

Como o próprio Chico Buarque (1989)⁵² nos conta, todavia, a origem de “O que será” remonta a referências bem menos imediatas, que passaremos a reconstituir agora. Ela foi inspirada numa projeção de slides com fotos de Cuba que Fernando Morais havia tirado em viagem recente. O episódio atiçou a curiosidade de Chico e certamente influenciou sua primeira viagem ao país, para onde foi com outros intelectuais como parte do júri de um concurso de artes. As relações com Cuba, que haviam sido rompidas com o golpe de 1964, voltavam assim ao mapa em meados dos anos 1970, criando novas possibilidades de militância. Em entrevista para a Revista Nossa América, conduzida por Eric Nepomuceno, Humberto Werneck e Fernando Morais, Chico Buarque (1989) diz:

O que lembro é que quando fiz a música para o filme Dona Flor e seus dois maridos, do Bruno Barreto, o que eu tinha na cabeça eram as imagens dos slides de Cuba na parede da minha casa. A música se chama O que será. A influência está no ritmo, no que eu achava que era a mistura de Cuba com a Bahia, e batizei de “Cubaião”, um baião cubano.

nA - E na letra?

Chico - A letra dessa canção é libertária, até um pouco anárquica, mas não tem nada a ver com Cuba. Acho que eu mesmo não sei o que existe por trás dessa letra e, se soubesse, não teria cabimento explicar. A letra, afinal, é uma pergunta, não uma resposta. Mas não é, com certeza, da Revolução que ela fala. Em, [sic] outras canções, a influência de Cuba e da América latina aparece nas letras. É o caso de Tanto amar, que fala do circuito comum aos latino-americanos que eu encontrava em Cuba. Fala da Bodeguita, de Havana, de Manágua e de Porto Rico, mas é uma canção de amor.

A resposta de Chico é desconcertante em vários sentidos. Primeiro, ela revela a inusitada fonte de inspiração da canção, as fotos de Cuba mostradas por Morais. Essa influência, todavia,

⁵² Embora a referência aponte para o ano de 1989 acredito que se trate de um erro, pois na entrevista Chico comenta seu romance Estorvo parecendo se referir a ele como recentemente publicado. Nesse sentido, acredito que a entrevista tenha ocorrido algum tempo depois de 1991.

não se revela de forma evidente, como na hipótese de uma letra que articulasse os temas da Revolução Cubana como seu assunto principal. A influência na verdade está no ritmo: uma mistura entre um gênero tradicional do Brasil (o baião) e a música cubana – aliás, aspecto da canção cuja centralidade é curiosa, já que ela aponta por si só para a importância da música negra na articulação entre a música dos dois países, assunto decisivo na análise da canção, mas que aqui só podemos indicar por questão de espaço.

Em outra entrevista do ano anterior, Chico Buarque (1988) também falando sobre Cuba esclarece melhor a relação entre a música dos dois países. Essa ligação não se reduz a uma escolha abstrata entre diferentes possibilidades rítmicas a serviço do compositor, tendo antes que ver com a própria formação histórica da música cubana e da música brasileira, que teriam uma origem comum:

BIZZ - Você tem acompanhado a produção musical cubana?

Chico - Tenho. Toda a música cubana me interessa muito. Posso dizer que a conheço muito. Me interessei também porque durante muito tempo foi uma música que não chegava ao Brasil. Eu recebia discos, ia para lá levando discos daqui - funcionava como uma espécie de pombo-correio de música. Existe uma ligação muito forte, sempre existiu... Na Bahia é mais do que evidente esta ligação, porque as raízes são as mesmas. Foi uma mesma nação yorubá que chegou na Bahia e em Cuba - em Havana e Santiago de Cuba. Isso gerou não só ritmos parentes. Por exemplo, todo o candomblé e o próprio sincretismo do candomblé com a religião católica existe em Cuba e é igualzinho ao que tem na Bahia e no Brasil todo. A Bahia é o foco de onde saiu a música negra para o Brasil, inclusive para o Rio. O samba carioca foi trazido pelas baianas. Não é à toa que o Vinicius falava: "O samba nasceu na Bahia" - nasceu mesmo. O culto aos orixás em Cuba é a mesma coisa. Só que os nomes são um pouco diferentes. Iemanjá tem a pronúncia espanhola (com acento no 'man'), Xangô pronuncia-se "Tchango ", e por aí afora. São as mesmas origens. O escravo africano da mesma raça por algum motivo que desconheço foi dar na Bahia e em Cuba.

Reconstituindo as várias camadas que se articulam nessa resposta de Chico, poderíamos parafraseá-la da seguinte forma: Chico não só se interessa muito pela música cubana, como a conhece bem, e isso também porque a ligação entre Cuba e o Brasil havia sido rompida, o que acaba fazendo com que sua música não chegasse aqui, o que motiva o compositor a promover a música do outro país aqui. Isso era feito a partir da percepção de que existe e sempre existiu uma ligação entre os dois países que será explicada a partir de uma mesma raiz histórica: “Foi uma mesma nação yorubá que chegou na Bahia e em Cuba”. Isso não só gerou ritmos aparentados (que foram mobilizados na mistura entre Cuba e baião de “O que será”), mas todo um aspecto religioso-cultural aparentado. Dando ainda uma última volta no parafuso que

explica muito do interesse de Chico em toda essa história, é que a Bahia, onde esses escravos foram parar quando trazidos da África, é vista como o local de origem do samba, gênero que forma o núcleo sobre o qual Chico trabalhará ao longo de toda sua carreira.

Isso explica melhor a relação entre “O que será” e a experiência histórica cubana, pois não se trata de apresentar a Revolução através de assunto abordado pela letra, mas de recuperar o elemento utópico que a informa a partir dos ritmos que a experiência brasileira compartilha com Cuba através de uma raiz histórica comum. Assim, menos do que uma simpatia meramente ideológica com a revolução cubana, o que Chico buscava era recuperar de modo político e profundo o elemento de libertação utópica que liga os dois países a partir do potencial que os ritmos da música negra portavam. É essa perspectiva que nos ajuda a compreender a espontaneidade da canção que o eu que canta em “Casualmente” busca. Assim, mais do que um debate sobre modelos de sociedade, a transformação da sociedade Cubana é vista pelo canto que emana da relação entre as condições históricas de opressão de um passado colonial com determinadas formas culturais e religiosas que foram capazes de articular uma luta de libertação.

Considerações finais

Dessa perspectiva, “O que será” recupera justamente o que era impossível de esquecer e de reviver em “Casualmente”, o testemunho de um canto de libertação espontâneo, que vem desde o passado portando uma carga utópica que por isso mesmo pôde apontar para um outro futuro possível, revolucionando o presente. Esse passado é indicado pelos ritmos que são retomados e rearticulados (o baião e a música cubana se transformando num “cubaião”) ressoando entre as diferentes versões da canção, que vão de uma canção lírica na versão subtitulada como “À flor da pele”, em que o desejo que perpassa uma relação popular porta um elemento que a transcende, que reverbera e culmina numa canção épica em que se canta a própria libertação, em “À flor da terra”.

Buscamos assim contextualizar a canção trazendo informações sobre sua gênese, como sua encomenda para o filme *Dona flor e seus dois maridos* (que foi respondida com alguma contradição), o modo como ela foi composta em diferentes versões, que por sua vez foram configuradas a partir de diversas parcerias entre diferentes artistas (Hime, Simone, Milton, etc.), respondendo a expectativas que certamente estavam ligados ao momento de mudanças no

regime militar, mas que não pára por aí, articulando-se internacionalmente e fazendo dessa batalha contra a ditadura um capítulo de uma batalha prática e cultural maior – que poderíamos esquematizar com os polos, revolução e contrarrevolução, que vem desde os tempos da colonização até a chamada Guerra Fria, que na periferia do mundo nunca foi fria.

Por vias inusitadas, Chico redescobria na história de amores ambientada na Bahia fantasiada pelo comunista Jorge Amado ritmos históricos que poderiam ser articulados a uma outra história de desejo, o de libertação encarnado na Revolução cubana. Como foi comentado, há aí uma fina percepção de uma pulsação erótica que, todavia, extrapola o próprio âmbito do país em sua história recente através de uma materialidade, a um só tempo, diaspórica e revolucionária, que vem desde os tempos que os escravizados foram trazidos para Cuba e para o Brasil, indicando que essa história só pode acabar como libertação revolucionária que articula povos de diferentes países numa mesma luta.

Referências Bibliográficas

BUARQUE, Chico. Entrevista concedida à Rádio Eldorado para Geraldo Leite. 1989. Acessível em: <https://chicobuarque.com.br/textos> Acessado em 05/12/24.

BUARQUE, Chico. *Tantas palavras: todas as letras & reportagem biográfica de Humberto Werneck*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BUARQUE, Chico. Entrevista cedida à Revista Bizz, 1988. Acessível em: <https://chicobuarque.com.br/textos> Acessado em: 05/12/24.

CARAVANAS. [Compositor e intérprete]: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD (27 min).

CHICO Buarque: cinema. Direção: Roberto Oliveira. Rio de Janeiro: [s. n.], 2006. 1 DVD.

CODATO, Adriano N. “Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia”. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, 25, p. 83-106, nov. 2005.

DONA Flor e seus dois maridos. Dir. Bruno Barreto. [S. l.]: Embrafilme, 1979.

DONA Flor and her two husbands (original soundtrack recording). [Compositor, arranjador e intérprete]: Chico Buarque, Francis Hime e Simone. NOva York: Peters Internacional, 1977. 1 Disco de Vinil (36 min).

GERAES. [Compositor e intérprete]: Diversos e Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Odeon, 1976. 1 Disco de vinil (45 min).

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

MEUS caros amigos. [Compositor e intérprete]: Chico Buarque. [S. l.]: Phonogram/Philips, 1976. 1 Disco de vinil (34 min).

OS MEUS amigos são um barato. [Intérprete]: Nara Leão. [S/ l.]: Philips, 1977.

TROPA de elite. Direção: José Padilha. [S/ l.] Universal Pictures, 2007.

WISNIK, G.; WISNIK, J. M. O artista e o tempo. In: WISNIK, J. M. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 241-261.

O feminismo decolonial e as imagens de controle no poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, de Conceição Evaristo

Jorlaíne Monteiro Girão de Almeida⁵³

George de Santana Mori⁵⁴

Kelcilene Grácia-Rodrigues⁵⁵

Resumo

Fundamentado nos pressupostos do Feminismo decolonial, este trabalho tem como objetivo a análise da literariedade do poema e do aspecto social de resistência das mulheres negras diante da condição de subalternidade no espaço familiar e social, onde convivem diariamente com o racismo e a dominação masculina. O objeto de análise será o poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres” da autora brasileira Conceição Evaristo, publicado em sua coletânea intitulada *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). É uma pesquisa bibliográfica, de análise literária e caráter imanente, tendo como principais bases teóricas os autores: Françoise Vergès (2020), Patrícia Hill Collins (2019), Heloisa Buarque de Hollanda (2020), Gayatri Chakravorty Spivak (2010) e Winnie Bueno (2020).

Palavras-chave: Feminismo decolonial. Subalternidade. Poesia. Conceição Evaristo.

Introdução

O objetivo geral deste trabalho é compreender, através da poesia “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, publicada no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) de Conceição Evaristo, de que forma as mulheres negras são vistas e tratadas no espaço familiar e social e, a partir desse entendimento, explicar a influência dessa visão à permanência delas na mesma condição de subalternidade, tendo como base teórica o feminismo decolonial. Conceição Evaristo, escritora brasileira, negra de origem pobre, trabalhou como empregada doméstica desde a infância para ajudar no seu sustento de sua família e enfrentou o racismo e o machismo nos meios acadêmicos e sociais. Em suas obras, Evaristo dá voz às mulheres que vivenciam situações que se repetem cotidianamente como o silenciamento, o abuso sexual, o

⁵³ Doutoranda em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestra em Letras pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense - IFF. E-mail: jorlaine.almeida@iff.edu.br

⁵⁴ Mestrando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Professor de Língua Portuguesa e Literatura do Centro Paula Souza. E-mail: profgeorgesantana@gmail.com

⁵⁵ Doutora em Estudos Literários pela UNESP-Araraquara. Professora Associada da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, no campus de Três Lagoas.

feminicídio, a dominação masculina e a erotização da mulher negra. Sua voz alcança também o meio literário, espaço que é restrito à elite social masculina e branca.

A pesquisa toma como base o feminismo decolonial afro-latino-americano, tendo como principais teóricas dessa linha as autoras Patrícia Hill Collins, Heloisa Buarque de Hollanda, Winnie Bueno e Françoise Vergès. A escolha dessa teoria deu-se pela crítica ao feminismo burguês, que tem como foco as mulheres brancas e de classe social média/alta. Também se levou em conta a luta contra o capitalismo, o racismo e o sexismo, “afirmando-se decolonial, ele combate a colonialidade do poder” (VERGÈS, 2020, p. 50). A partir dessa linha do feminismo decolonial, serão abordadas as imagens de controle, embasadas nos estudos de Patrícia Hill Collins com a obra *Pensamento feminista negro* (2019) e *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins*, de Winnie Bueno (2020), que tratam do modo como as mulheres devem se comportar e viver em sociedade.

Segundo Vergès (2020), o feminismo decolonial tem como objetivo combater todas as formas de opressão. Os feminismos são muitos, com propósitos e objetivos diferentes. As feministas negras, lésbicas, indígenas, latino-americanas têm pautas diferentes do padrão euro-norte-americano e questionam o movimento que não as incluem. Considerando esta particularidade do pensamento feminista, esta pesquisa também pretende evidenciar a riqueza da epistemologia produzida por mulheres, colocando-as como protagonistas da produção científica, visto que um dos objetivos da literatura decolonial latino-americana, segundo Hollanda (2020, p. 13), é justamente ampliar esse acervo investindo em “contraepistemologias situadas para enfrentar o império cognitivo europeu e norte-americano”.

A condição de mulher, negra e periférica confere na atualidade uma relação de subalternidade, segundo o ponto de vista de Spivak (2010). Grande parte dos autores de literatura brasileira retratam a realidade do homem urbano branco de classe média (DALCASTAGNÈ, 2012). O que difere Evaristo da hegemonia literária é o olhar para o universo feminino, tendo como foco as mazelas sofridas por elas na sociedade patriarcal. A condição de objeto sexual também é abordada em suas obras, esse condicionamento deixa de lado sua humanidade e as múltiplas qualidades pertencentes ao seu ser e a reduz a apenas à finalidade da exotização.

A partir de todas essas temáticas abordadas pela autora, a pesquisa terá como embasamento teórico o Feminismo decolonial para análise da condição de desigualdade de gênero. A análise realizada justifica-se pela relevância social da temática levantada pela autora

que apresenta estilo crítico acerca da condição vivenciada pelas mulheres em condição de desigualdade, dando voz ao sujeito oprimido com o intuito de integrar este sujeito marginalizado à sociedade, e assim promover um lugar onde as mulheres designadas como subalternas possam falar e serem lidas/ouvidas.

O feminismo decolonial e as imagens de controle no poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, de Conceição Evaristo

A dominação epistemológica de mulheres brancas de classe média/alta tornou-se alvo de contestação por autoras negras americanas. Escritoras como Alicia Walker, Maya Angelou, Angela Davis, Toni Morrison, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo contestaram as pautas do movimento feminista europeu e norte-americano que privilegiava as linhas dos já privilegiados. Assim, autoras como Bell Hooks, Patrícia Hill Collins, Françoise Verges e Lélia Gonzalez começaram a discutir outras possibilidades de feminismo, com pautas voltadas para o reflexo da colonialidade do poder⁵⁶ na sociedade. De tal modo, o feminismo decolonial afro-latino-americano surge para que a sociedade entenda a devastação causada pela colonização e pela escravidão e, principalmente, para que sejam discutidas formas de combater essa diferença social deixada por esse contexto (GONZALEZ, 2020).

As imagens de controle são categorizadas, segundo a definição de Bueno (2020, p. 73), como a

dimensão ideológica do racismo e do sexismo compreendidos de forma simultânea e interconectada. São utilizadas pelos grupos dominantes com o intuito de perpetuar padrões de violência e dominação que historicamente são constituídos para que permaneçam no poder.

⁵⁶ Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e, com ela, à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então, tal superioridade demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender do outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade e também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, a raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, nos lugares e nos papéis da estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, deu-se no modo básico de classificação social universal da população mundial. (QUIJANO, 2005, P. 107-108)

Patrícia Hill Collins em sua obra *Pensamento Feminista Negro* (2019) afirma que, para que a dominação exista, o opressor sempre busca formas de objetificar o oprimido. O oprimido, dessa forma, não é sujeito de sua própria história, pois ele não a direciona nem a define. Como objeto, ele (o oprimido) passa a ser moldado pela sociedade que o domina, sendo obrigado a se encaixar em imagens estereotipadas, criadas para que ele permaneça como dominado. A opressão das mulheres começa pela criação e consolidação de estereótipos que a representam, por exemplo, como matriarcas, *mammies*, mãe beneficiária do assistencialismo, mãe solteira, mães gostosas, guerreiras, dentre outras imagens que são repetidas no tempo e no espaço. Dessa forma, a objetificação chega a ser tão grave que várias pessoas são tratadas como invisíveis:

Por fim, como os binarismo raramente representam relações diferentes, mas paritárias, eles são inerentemente instáveis. A tensão pode ser temporariamente aliviada pela subordinação de uma parte do binarismo à outra. Assim, os brancos governam os negros, os homens dominam as mulheres, a razão é superior à emoção na averiguação da verdade, os fatos substituem a opinião na avaliação do conhecimento, e os sujeitos governam os objetos. Os alicerces das opressões interseccionais se apoiam em conceitos interdependentes do pensamento binário, em diferenças formadas por oposição, na objetificação e na hierarquia social. Dado que a dominação baseada na diferença forma um substrato essencial para todo esse sistema de pensamento, esses conceitos implicam, invariavelmente relações de superioridade e inferioridade, vínculos hierárquicos que se misturam a economias políticas de opressão de raça, gênero e classe (COLLINS, 2019, p. 139).

Para Bueno (2020), duas características das imagens de controle são importantes para representar as mulheres. A primeira define que as imagens de controle são dinâmicas; de acordo com as necessidades ideológicas dos opressores, os estereótipos são utilizados para a estruturação da opressão e o controle dos oprimidos. A segunda característica é a resignificação e a apropriação da dialética envolvida nas imagens de controle. Um termo que antes era utilizado de forma positiva por um grupo pode ser resignificado para o controle de grupos subalternos:

O estereótipo da mulher negra como forte, resistente, apta a superar todas as privações e necessidades é um exemplo nesse sentido. O conteúdo que outrora tinha um significado de resistência para essas mulheres passa a ser operado como uma imagem de controle, que, por exemplo, justifica a precariedade do sistema de saúde para as mulheres negras grávidas (BUENO, 2020, p. 94).

Assim, as imagens de controle direcionadas à mulher negra, por exemplo, são utilizadas como justificativa a toda a opressão vivida por elas. Tais mulheres são vistas como fortes por

terem suportado a opressão colonial que resultou na escravidão. Segundo Carneiro (2019, p. 313), “as mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina dessas mulheres”. Portanto, as imagens de controle de fragilidade feminina não são correspondentes ao contexto vivido pelas mulheres negras.

Nas obras de Evaristo é comum a mulher como eu lírico contanto as vivências das suas iguais que sofrem com qualquer tipo de opressão causada pelas imagens de controle. A autora utiliza o que foi denominado como *escrevivências*⁵⁷ para evidenciar à sociedade o sofrimento dessas mulheres. O poema desta análise é dedicado a mulher negra, historiadora, professora, roteirista, poeta e ativista dos direitos humanos de negros e mulheres: Beatriz Nascimento (1942 – 1995):

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas

⁵⁷ A *escrevivência* é compreendida por Maringolo (2014, p. 10) “como argamassa criativa a sua experiência de vida, Evaristo escreve estabelecendo um constante diálogo entre o meio social, cultural, histórico e de gênero em que vive com as obras que escreve. A poética da *Escrevivência* significa escrever sobre a vida, abarcando a experiência múltipla e diversa dos afrodescendentes; significa também utilizar retalhos de memórias para a construção das narrativas. Apoiada em sua vida, Conceição Evaristo confunde, inventa, cria e recria o material narrativo para a construção das narrativas”.

pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede.
(EVARISTO, 2017, p. 26-27)

Verifica-se no poema de Evaristo (idem), tanto no título quanto em quatro passagens no poema, a revelação de um eu poético feminino que contesta acerca da conjuntura opressora em que viveram e, até o momento presente, as mulheres continuam vivendo. Já na última estrofe, verifica-se a alteração verbal (*adormecer*) para “adormecerá”, e em *enjambement*, continuando a estrofe seguinte, o advérbio de tempo “jamais”, indica que o problema da opressão, não será extinto tão facilmente.

Tem-se, ainda, a palavra “noite”, que aparece no poema. Além de marcar o título, está presente no poema em mais quatro estrofes, o que pode apontar para inúmeras possibilidades. A noite, normalmente, é um período no qual, um ser humano comum, descansa, adormece, isto é, reabastece suas energias para o dia seguinte. Mas, no poema a denotação se demonstra o oposto, indicando que neste período, o descanso é recusado às mulheres, pois estas precisam estar em “vigília”, ou seja, “atentas”, espertas, em estado de atenção. (Idem)

Pode-se, também, a partir da passagem em *enjambement* “vigia a nossa memória”, que a noite é um período de recordações, ou seja, de memória. Essa memória remonta a acontecimentos que podem ser históricos além, das angústias e sofrimentos pelas quais as mulheres estavam(á)(rão) submetidas, principalmente na passagem “de nossas molhadas lembranças” que denotam o choro, as lágrimas, o sangue como em “lágrimas suspensas”, “os nossos cálices de lágrimas” e, “pois, do nosso sangue-mulher de nosso líquido lembradiço em cada gota que jorra”. (Idem)

O léxico escolhido pela autora: “lágrimas”, “líquido”, “gota”, “sangue-mulher”, nos reporta à questão da resistência, pois, mesmo sendo privadas do sono, a persistência de vencer o cansaço, o desânimo, suas lutas, devem continuar. Em tempo, a noite pode denotar a solidão, o cansaço, o desânimo e a obscuridade, o que nos permite entender a representação da mágoa, do pesar, da melancolia, inferindo-se, portanto, de que esse pesar, esse desânimo e esse cansaço se perpetuam ainda durante a noite, que “não adormece e não adormecerá”. (Idem)

Observa-se no poema, a apresentação de figuras femininas para garantir o aspecto de resistência e de memória como na passagem “Ainás, Nzingas, Ngambeles e outras meninas

luas”. Nessa passagem, Evaristo coloca no centro a personagem *Nzingas*, lembrando a rainha Nzinga. Carbonieri (2015, p. 6), pontua que “evidenciar a figura subalterna para o centro é um modo de afirmar essa representatividade e de questionar a colonialidade que se estabelece também no contexto literário”. Sendo assim, os nomes anunciados, cria um efeito de superioridade nos personagens subalternizados, o que implica uma intensa relação ao que se refere a autonomia da mulher negra por meio da linguagem poética.

Na leitura do poema, é possível verificar a problemática da mulher, no que tange a criação dos filhos como na passagem: “vaginas abertas retêm e expulsam a vida” (EVARISTO, 2017, p. 26-27). Cândido (2006, p. 30), salienta que “um autor, de acordo com uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, escolhe os temas, usa certas formas e a síntese resultante age sobre o meio”. Logo, o poema pode considerado uma expressão da própria autora mas, não deixando de se considerar o assunto de aspecto social, com a finalidade de mudanças de atitude.

Constata-se no poema um eu lírico que recorda o sofrimento do passado, mas que ainda presencia esse sofrimento no presente, principalmente quando escreve que “há mais olhos que sono”, pois o ato de dormir pode se referir a uma despreocupação. Porém, como estão em constante vigília, não conseguem dormir preocupadas com suas meninas luas, denotando que essas meninas representem a esperança de algo melhor que está por vir, pois “afastam delas e de nós” o sofrimento, conservando apenas, por meio do “sangue-mulher”, a recordação que oportuniza a resistência. (EVARISTO, 2017, p. 26-27)

A decolonialidade do poder fica evidente na citação da “vigília atenta vigia” (idem) que permeiam a memória dessas mulheres. Os resquícios da escravidão estão presentes no racismo através da violência policial, da exploração sexual e da mão de obra de trabalho, da má remuneração, do abuso sexual, do feminicídio e do número elevadíssimo de detenções de homens e mulheres negros ligados à necessidade de sobrevivência. Elas ficam a todo o momento vigilantes para tentar evitar essas situações com os seus, por isso “a noite não adormece nos olhos das mulheres” (idem) pois quando as situações citadas acontecem, os negros normalmente responsabilizados, mesmo inocentes:

Ao salientar o quanto a crueldade dos homens brancos tem sido mais destrutiva do que qualquer outra coisa que já existiu, as feministas decoloniais optam por não ignorar a existência da violência sistêmica contra as mulheres, nem o retorno de estruturas opressivas nos Estados que emergiram da descolonização. O movimento argentino *Ni Una Menos*, que desde 2016 organiza greves e manifestações contra o feminicídio, “uma das formas mais

extremas de violência contra as mulheres, pois consiste no assassinato de uma mulher por um homem que a considera sua propriedade”, vincula essa luta à defesa dos direitos dos povos indígenas à terra e contra as políticas neoliberais impostas pelo FMI. (VERGÈS, 2020, p. 110-111)

As “molhadas lembranças” de “lágrimas suspensas” que veem à memória nos momentos em que “há mais olhos que sono” (EVARISTO, 2017, p. 26-27) remetem ao período de escravidão que trazem lembranças desesperadoras da dor e do sofrimento àqueles que convivem até hoje com as sequelas de uma época tão vil. Vergès (2020), afirma que as mulheres negras após a abolição da escravidão assumiram as funções mal remuneradas na sociedade; elas são responsáveis por limpar o mundo. Grande parte delas assumiram o trabalho doméstico e o cuidado dos filhos das mulheres brancas para que estas ficassem com os postos de trabalho bem-remunerados. Enquanto essas mulheres negras passam o dia no trabalho ou ficam no “quarto da empregada” na casa dos patrões durante toda a semana, ganhando pouco e deixando a criação de seus próprios filhos relegados a outrem:

Refiro-me aqui à economia do desgaste dos corpos racializados, do esgotamento de forças, na qual pessoas são designadas pelo capital e pelo Estado como aptas a serem usadas, a serem vítimas de doenças, debilidades e deficiências que, se são reconhecidas pelo Estado após tantas lutas, não chegam a servir para um questionamento da própria estrutura que as provoca. O desgaste dos corpos (que obviamente também diz respeito aos homens, mas eu insisto na feminização da indústria da limpeza no mundo) é inseparável de uma economia que divide os corpos entre aqueles que têm direito a uma boa saúde e ao descanso e aqueles cuja saúde não importa, que não têm direito ao descanso. A economia do esgotamento, do cansaço, do desgaste dos corpos racializados e generificados é uma constante nos testemunhos das mulheres que trabalham no campo da limpeza. (VERGÈS, 2020, p. 110-111)

Na terceira estrofe, os versos “vaginas abertas/retêm e expulsam a vida/ donde Ainás, Nzingas, Ngambeles/ e outras meninas luas/ afastam delas e de nós/ os nossos cálices de lágrimas” (EVARISTO, 2017, p. 26-27) apresentam a responsabilidade e a estereotipização feita pelas imagens de controle às mães negras. A resistência dessas mulheres através de suas lutas traz alguma esperança ao contexto de segregação que vivem no cotidiano como mães. São responsáveis por todo o contexto de exclusão social advindo do capitalismo que refletem em suas responsabilidades na criação dos filhos:

É exatamente esse o mito por trás da imagem de controle da matriarca, a ideia de que a responsabilidade pelas condições de vida precárias da negritude é das mulheres negras, sobretudo das mães que, ao não estarem em casa, vigiando

suas famílias, vulnerabilizam seus filhos. A forma com que cotidianamente mães negras são culpabilizadas pelas condições de miserabilidade, violência e até mesmo pela morte de seus filhos exemplifica de maneira bastante didática as consequências dessa imagem de controle na vida das mulheres negras. A imagem da matriarca talvez seja uma das mais perversas formas de controle, uma vez que, ao assumir essa imagem, mulheres negras sentem-se constantemente insuficientes, inferiorizadas e compulsoriamente responsáveis por garantir todos os aspectos de bem-estar de suas famílias, filhos e até mesmo de suas comunidades. (BUENO, 2020, p. 95)

Collins (2019, p. 148) pontua que o Relatório de Moynihan afirma que “as estruturas familiares negras são vistas como desviantes porque desafiam os pressupostos patriarcais que sustentam o ideal tradicional da família”, assim entende-se que o padrão de família correto é o do branco, segundo o padrão patriarcal racista. Essas supostas inferioridades são atribuídas a causas biológicas ou diferenças culturais, pois os papéis invertidos entre homens e mulheres negros a partir da escravidão destruíram as famílias negras. Assim, após a abolição da escravidão as mulheres assumiram longas jornadas de trabalho fora de casa, enquanto os homens negros tinham dificuldades de encontrar trabalho estável. Por causa disso, a mulher afro-americana foi acusada de castradora porque “não são submissas, dependentes e ‘femininas’” (ibidem, p. 149). Sua jornada árdua de trabalho é condenada pela sociedade por não prestar assistência aos filhos e a mãe sente-se impotente por não poder dispensar a pouca renda que recebe para o sustento da família: “Em suma, as afro-americanas que precisam trabalhar são pressionadas a serem *mammies* submissas em determinado ambiente e então estigmatizadas como matriarcas porque são figuras fortes nos próprios lares.” (idem)

Na quarta estrofe o eu lírico diz que “a noite jamais adormecerá nos olhos das fêmeas” (EVARISTO, 2017, p. 26-27) o que pode representar a esperança que advém da resistência dessas mulheres. Essa resistência também é representada pela literatura onde na contemporaneidade, a luta por dignidade, igualdade e respeito se fazem presentes nas obras de mulheres negras como as de Conceição Evaristo. O livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) aborda a segregação do espaço para as mulheres e escancara as repressões sociais vividas por elas, tais como o estupro, a violência doméstica, o aborto e a naturalização da dominação masculina. A autora é uma das mais notáveis escritoras de ficção na atualidade. Suas obras apresentam temas marcantes a partir da perspectiva feminina do retrato da vida das mulheres envoltos ao contexto brasileiro. Conceição, através de seus textos, denuncia as injustiças sociais e representa a realidade da mulher através da literatura. Bonnici fala da forte

analogia entre patriarcalismo/feminismo e colonizador/colonizado, argumentando que a objetificação da mulher funciona como metáfora da degradação das sociedades pelo colonialismo e ressaltando que “a mulher sempre foi relegada ao serviço do homem, ao silêncio, à dupla escravidão, à prostituição ou a objeto sexual” (2005, p. 231). É importante ressaltar que as experiências vivenciadas pelas mulheres negras são diferentes daquelas vividas por mulheres brancas, por estas não lidarem com o racismo tão estruturado em nossa sociedade. Heloisa Buarque de Hollanda defende que o feminismo negro é marcado pelo racismo e precisa de uma atenção diferenciada:

O feminismo negro enfrenta a desigualdade, o silenciamento, a discriminação, o genocídio e a violência sofridos por mulheres e homens negros, se põe contra a apropriação do capital cultural afro-brasileiro, valoriza ideias como a interseccionalidade, o “lugar de fala” e a afirmação estética da “geração tombamento” e, o que é bastante interessante, não dissocia as demandas de seus filhos homens negros da pauta de sua luta. (HOLLANDA, 2018, p. 242)

Essa “milênar resistência” ligadas ao “sangue-mulher” (EVARISTO, 2017, p. 26-27) demonstram toda a luta dessas mulheres pela dignidade e igualdade. A luta delas são sempre permeadas pela violência. Assim também é a sua vivência em sociedade que traz inúmeros reflexos do racismo estrutural. A discussão sobre a temática da desigualdade deve ser cada vez mais ampla para que elas possam ser vistas e ouvidas:

Cabe sempre às racializadas explicar, justificar, reunir os fatos, os números, no entanto fatos, números e senso moral não mudam nada na relação de força[...]. Fingir que o debate sobre o racismo pode se dar como se as duas partes estivessem em condições de igualdade é ilusório, e não cabe àquelas e àqueles que nunca foram vítimas de racismo impor formato de discussão (VERGES, 2020, p. 55).

Hollanda (2020, p. 13), afirma que neste momento em que a desigualdade social não para de crescer, o feminismo estimula o empoderamento das mulheres para que estas tenham visibilidade para chegar ao topo da política, da mídia e do mercado. Hollanda (idem) propõe uma revisão epistemológica das teorias feministas eurocêntricas, “o que inclui o fim da divisão entre teoria e ativismo, característica de nossos feminismos de sempre”. E a literatura é um meio também eficaz para dar voz a essas mulheres, pois como afirma Candido (1995, p.175), “cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles”. Assim, propõe-se uma luta pela justiça social e pelo fim do racismo estrutural.

Considerações finais

O estudo do poema de Evaristo possibilitou uma compreensão crítica sobre a sociedade brasileira, especialmente sobre a condição das mulheres negras vistas como subalternas pelo patriarcalismo. Essa investigação deu destaque às particularidades da condição vivenciadas por mulheres negras, pobres e que vivenciam diariamente a violência doméstica e a violência sexual. O retrato desenhado por Evaristo demonstra uma mulher enclausurada num corpo definido pelo gênero e pela raça, um corpo colonizado, definido pelo olhar do outro como um objeto sexual.

A poesia de Conceição Evaristo, apesar de ressaltar a condição feminina não a restringe. Ela representa a coletividade através do individual, através de problematizações que também refletem o universo masculino, mas com nuances que o agravam pela condição de inferioridade da mulher. Em outras palavras, essas adversidades são gerais, como a condição de “outro”, mas existem agravantes a essa situação que são vivenciados apenas pelas mulheres, simplesmente pela estereotipização do feminino, que acabam resultando em ações de domínio como o estupro e o feminicídio.

A análise possibilitou a reflexão sobre o sistema colonial que subjuga a identidade de um indivíduo à cor de sua pele e o desloca da sociedade condicionando-o à minoria dentro do sistema e de um sistema patriarcal que inferioriza a mulher. Evaristo, ao construir suas personagens, faz refletir sobre necessidade do compartilhamento amplo e democrático dos espaços, incluindo o literário (DALCASTAGNÈ, 2012), pois assim, escancamos uma realidade que é tolhida socialmente e damos voz àqueles que mais necessitam dela.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. tradução Maria Helena Kühner. 11º Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. Conquista: Rio de Janeiro, 1960.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

- CARBONIERI, Divanize. **Graceland e Cidade de Deus**: Subvertendo a Colonialidade nas Favelas de Lagos e Rio De Janeiro. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Divanize/Artigo.html> - Acessado em 26 de Junho de 2021.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-322.
- COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora Horizonte/Editora da Uerj, 2012.
- DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Flávia Rios e Márcia Lima (org). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- _____. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HOOKS, Bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARINGOLLO, Cátia Cristina Bocaiuva. **Ponciá Vicêncio e Becos da Memória de Conceição Evaristo**: construindo histórias por meio de Retalhos de memórias. 2014.132f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. 2014.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

O feminino e a violência em *As primas*, de Aurora Venturini

El femenino y la violencia en *Las primas*, de Aurora Venturini

Kelly Cristina Fantini⁵⁸

Resumo

O artigo apresenta uma análise do romance *As primas*, da escritora argentina Aurora Venturini, a partir da violência e do feminino. A princípio, partiremos de um aparato teórico para entender o contexto violento que abrange todo o continente sul-americano e sua consequência nas artes, em especial, na literatura. Em um segundo momento, iniciaremos a leitura crítica da obra da autora argentina para percebermos os reflexos dessa violência e sua relação com as personagens femininas ali apresentadas, chegando à conclusão de que a brutalidade fez parte do nascimento de toda a América do Sul e suas consequências fizeram parte da construção de uma estética artística que reverbera até na contemporaneidade.

Palavras-chave: violência – feminino – narrativa – América do Sul – Aurora Venturini

Resumen

El artículo presenta un análisis de la novela *Las primas*, de la escritora argentina Aurora Venturini, desde la perspectiva de la violencia y del femenino. Inicialmente, partiremos de un aparato teórico para comprender el contexto violento que engloba todo el continente sudamericano y su consecuencia en las artes, particularmente en la literatura. En una segunda instancia, iniciaremos la lectura crítica de la obra de la autora argentina para percibir los reflejos de esa violencia y su relación con los personajes femeninos presentados, llegando a la conclusión de que la brutalidad formó parte del nacimiento de toda América del Sur y sus consecuencias hicieron parte de la construcción de una estética artística que sigue resonando incluso en la contemporaneidad.

Palabras clave: Violencia - femenino - narrativa - América del Sur – Aurora Venturini

A violência na América do Sul

Ao iniciarmos a análise do romance *As primas*, da escritora argentina Aurora Venturini, é preciso, primeiramente, compreendermos o contexto social violento em que está inserida a América do Sul, sendo refletido na literatura e nas artes como um todo.

Para Ariel Dorfman, em *Imaginacion y violencia en America*, a violência tem ocupado papel importante na literatura latino-americana, porque o continente nasceu violentamente, foi

⁵⁸ CEETEPEPS – Etec – São Paulo – Brasil. Doutora em Estudos Literários – Fclar – Unesp. E-mail: kfantini4@gmail.com

invadido e violentado durante anos, tornando nossa realidade o espelho das primeiras invasões, sendo saqueado continuamente em toda sua geografia. Para o teórico chileno: “A essência da América para essa literatura se encontra no sofrimento.” (DORFMAN, p.1, 1972).

Ainda de acordo com Dorfman, a violência sustenta-se na América Latina e é o meio em que vive o homem e, para ele, há quatro dimensões de sua temática; uma vertical, na qual se encontra a repressão e a autoridade ou sua rebeldia e libertação, matriz da violência social; no eixo horizontal, temos a solidão e a alienação como representantes da violência subjetiva e individual, interligada à primeira.

Na terceira dimensão da violência, temos a psicológica somada à angústia e conduzida cegamente pelo desespero, sem justificativa com o exterior, é o agravamento da segunda problemática. E, na quarta esfera, temos sua presença na literatura, é aquela em que aparece não somente como representação, mas também apresentando uma função catártica, a partir da exploração da escrita. Para Dorfman, parece impossível que os personagens não reflitam a violência do mundo em que vivem:

O personagem latino-americano está condenado à violência, mas ao mesmo tempo importa essa entrega *pessoal*, essa visão de dentro, como se ao compreender um pouco essa decisão, esse destino individual, estivesse ficando claro o problema mesmo, superando a violência parcialmente ao desvendar o temor vivo de algum ser americano, cuja ficção é de carne e osso. (DORFMAN, p. 42, 1972 – grifo do autor)

De encontro com Dorfman, Karl Erik Schollhammer afirma que: “[...] a violência forma a cosmovisão do brasileiro e do latino-americano. É uma chave para entender a cultura e parece ser um dos fundamentos da própria estrutura social.” (SCHOLLHAMMER, p.103, 2013). É a violência enraizada na estrutura social latino-americana, incorporada ao modo de vida.

De acordo com a professora Rosana Cristina Zanelatto dos Santos, o trauma gerado pela violenta invasão dos europeus na América Latina, gerou o que podemos chamar de “dimensão trágica da existência humana como potência.” (ZANELATTO, p. 9, 2021), sendo esta produzida a partir da tensão entre as forças da cultura e da natureza e da incapacidade de conciliação humana, mostradas não só pelas narrativas históricas, mas também pela literatura.

Segundo Gomes (2012, p.77), assim como as festas teatrais na Antiguidade ajudavam as pessoas a lidarem com os próprios males, a literatura auxilia a amenizar nossa angústia diária diante de um cenário de violência constante, algo que a grande mídia só faz aflorar, às vezes, com sensacionalismo. Para o autor, o realismo brutal contemporâneo tem suas raízes na

representação da crueldade, pautada por uma linguagem crua, direta e sem floreios. O realismo tem a intenção de apresentar e denunciar o horror e a miséria do que se diz mundo real: “O ‘real’ apresenta-se de modo totalizante, impositivo, violento, sem consolos humanísticos, ou religiosos, sem transcendência e que faz sangrar (vale aqui a metáfora).” (GOMES, 2012, p.80).

O reconhecimento da violência nas sociedades contemporâneas é complexo e, por isso, é preciso que se tenha um arcabouço teórico para apreendermos a dinâmica cultural de uma sociedade, como o que se lê na afirmação de Pereira (p. 21, 2000) “[...] atrevemo-nos a afirmar que a contemporaneidade parece permitir uma possibilidade de leitura menos “moral”, menos normativa da violência.”

E é nessa dinâmica da violência social e geográfica que estão inseridas as personagens de *As primas*, principalmente as femininas que vão de encontro à marginalização e falta de estrutura dentro da própria família, reverberando em todas as suas relações.

A narrativa violenta de Aurora Venturini em *As primas*

“*As primas* é um monólogo contado por uma idiota, mas não tão cheio de fúria: na verdade é cheio de desassossego e, principalmente, de nojo.”, assim define Mariana Enriquez no prefácio do livro que conheceu quando participou como júri do prêmio Nueva Novela do jornal *Página/12* em 2007, no qual o romance argentino foi vencedor; como também em 2009, com o prêmio espanhol *Otras voces, otros ámbitos* ao ser publicado na Espanha. No Brasil, chegou em 2022, pela editora Fósforo.

O romance é narrado por Yuna López, rebatizada com o nome artístico de Yuna Riglos, e é ela quem se encarrega de nos apresentar os horrores de uma família disfuncional marcada pelo abandono paterno e pela amargura violenta da mãe, Clelia. A descrição que abre o primeiro capítulo intitulado *A infância deficiente* já nos apresenta a matriarca como: “Minha mãe era professora daquelas de régua na mão, muito severa.”, “Minha mãe dizia que só se aprende na base da pancada.” (VENTURINI, p.13, p.22). Como a narradora possuía dificuldade de aprendizagem e de fala, apanhava ainda mais da mãe para que “destravasse” as palavras.

“Não éramos comuns, para não dizer que não éramos normais.” (VENTURINI, p. 14, 2022), assim a narradora define a si mesma e sua família e, por conta de sua dificuldade na escola, abandonou-a no sexto ano. Lia, com dificuldade, chegou a ir a uma psicóloga, mas tinha

aptidões artísticas, chegando a diplomar-se em belas-artes e, posteriormente, tornar-se uma pintora reconhecida:

Eu me virava sozinha e reparava que não me cresciam os peitinhos já que era magra como um cabo de vassoura ou como a régua da mamãe. E assim fomos passando os anos, mas eu ia à aula de desenho e pintura e o professor de belas-artes achou que eu seria uma artista importante porque sendo meio louquinha eu desenharia e pintaria como os extravagantes artistas dos últimos tempos. (VENTURINI, p.21, 2022)

Além da mãe, a casa era composta por Rufina “a escurinha muito sensata que trabalhava de doméstica, sabia cozinhar.” (VENTURINI, p.13, 2022) e por Betina, a irmã um ano mais nova, deficiente física e intelectual, sendo descrita violentamente como “imunda infeliz” por não conseguir se alimentar e usar o banheiro como deveria:

Compraram para Betina uma cadeira de almoçar que tinha uma mesinha acoplada e um buraco no assento para defecar e fazer xixi. No meio das refeições ela sentia vontade. O cheiro me fazia vomitar. Mamãe disse para largar mão de ser enjoada ou me internaria no Cotelengo. Eu sabia o que era o Cotelengo e desde então almocei, digamos, perfumada com o fedor do cocô da minha irmã e a chuva de xixi. Quando ela soltava traques, eu lhe dava um beliscão. (VENTURINI, p. 21, 2022)

Além de toda a deficiência da irmã, cresce nela um rabo só visto por Yuna, fazendo com que a narradora o atribua à doença anímica que acometia Betina.

Notamos até aqui, o que Dorfman chama de violência narrativa, há, por parte da narradora, um vocabulário brutal para descrever a si mesma e aos outros de sua família e todos estão interligados pela crueldade da realidade da qual fazem parte. Os adjetivos adotados para falar da mãe e da irmã possuem a mesma face brutal para falar de si mesma: “Papai deve ter encontrado outra melhor e sem régua. Papai deve ter filhinhos normais e não estrupícios como os que ele teve e que éramos nós duas.” (VENTURINI, p.26, 2022). Observamos também o que Pereira (p.21, 2000) chama de reconhecimento da violência, pois “[...] para que se possa falar de violência com alguma consequência ou relevância, é importante que os atos ou práticas referidos sejam reconhecidos, por parte de certos conjuntos de atores sociais, como *violentos*.” (PEREIRA, p. 21, 2000 – grifo da autora)

Vrum-vrum-vrum... murmurava Betina, minha irmã passeando sua desgraça pelo jardimzinho e pelos pátios de lajota. O vrum costumava ficar empapado nas babas da boba que babava. Coitada da Betina. Erro da natureza. Coitada de mim, erro também e mais ainda minha mãe, que carregava esquecimentos e monstros. (VENTURINI, p. 14, 2022)

As outras mulheres da família, como as tias Nené e Ingrazia também compactuavam com a aberração verbal de adjetivos pejorativos com relação às sobrinhas: “Tia Nené encerrou a melopeia com um que desgraça a sua, Clelia – assim se chamava mamãe -, duas filhas retardadas... E em seguida meteu um naco de frango na boca pintada de vermelho-extintor.” (VENTURINI, p.27, 2022). “Tia Ingrazia opinava que eu também sofria de deficiência, embora dissimulasse minha anormalidade pintando e sendo linda.” (VENTURINI, p.35, 2022).

As duas são irmãs de Clélia e tia Nené também pintava e tocava violão, casou-se uma vez, mas fugiu na noite de núpcias, mantendo-se virgem e sem nunca mais ter tido notícias do então marido. Teve outros namorados, como um carpinteiro italiano e um espanhol, Dom Sancho, por quem foi bastante apaixonada, mas ele a agarrou uma vez e foi preciso a polícia tirá-lo de cima dela. E há, a respeito dela, dois episódios de profunda tristeza e violência. O primeiro deles é o pedido para que Clelia quebrasse uma boneca de Yuna, presente do então namorado. A tia ficou com ciúmes, disse que ele olhava para os peitos crescentes da sobrinha. Tal episódio deixou uma triste e profunda marca:

Compreendi que meu destino pairava sobre um arrebol triste chuva solitária quando mamãe sacudindo os lençóis de minha cama arremessou Nené, minha boneca, que esfrangalhou seus encantos e eu adoeci de um tremor que demorou bastante para sarar. Cresci depois desse estrago. Algo esmigalhado dentro de mim doía. As pontas da porcelana de Nené, minha boneca, cravadas no fígado, me deram hepatite nervosa e além disso aprendi a chorar. (VENTURINI, p. 34, 2022)

A relação da sobrinha com a tia é de desafeto, ofensas e agressões: “Falei que vovó era tão velha que mais dia menos dia iria morrer e ela me deu uma bofetada. [...] Então, ao pé do ouvido, retruquei que ela tinha organizado o crime do bebê de Carina e que os anjos da guarda de Carina a castigariam.” (VENTURINI, p.42, 2022). Aqui, temos a primeira vez em que Yuna responde a violência que sofre de Nené com insultos e raiva, presentes na descrição que faz da tia: “olhões pretos de vaca” (VENTURINI, p.44, 2022), “ai mamãe... ai mamãe... ai mamãe, berrava a macaca com olhos de vaca.” (VENTURINI, p.53, 2022). Também joga afora a dentadura da tia pondo em prática sua lógica vingativa:

Mas calou sua bocarra sem os dentes postiços que eu joguei na privada e ficou com medo que eu dissesse algo que pudesse comprometê-la, e se aproximando de mim no velório soltou que eu também tinha participação no assunto e eu não ligava os motivos do caso e fugi dela como quem foge de um bicho venenoso que pode ser um escorpião. (VENTURINI, p. 51-52, 2022)

A outra irmã de Clelia, Ingrazia, era casada com um primo, Danielito “que carecia de caráter” (VENTURINI, p. 35, 2022) e não se envolvia ou importava com os problemas da casa, tinham duas filhas, Carina, a mais velha, e Petra, a mais nova. Segundo Yuna, essa tia também a odiava e deixava claro que sua deficiência a incomodava, embora as filhas também fossem portadoras de diferenças físicas:

Algum mau-olhado devia perseguir minha família porque as priminhas imbecioloides frequentavam escolas de deficiências e uma delas tinha seis dedos em cada pé e uma excrescência na mão direita que quase parecia um dedinho a mais só que não.

A outra priminha segundo boatos era liliputiana, o que quer significar anã. (VENTURINI, p.35, 2022)

A linguagem violenta dá-se também para apresentar-nos outra brutalidade, Carina, a prima mais velha, que também causava repulsa em Yuna: “Confesso que os seis dedos e a estupidez dela me davam nojo.” (VENTURINI, p. 37, 2022); está grávida do vizinho casado e muito mais velho. A reação da família para com a gestante foi de mais violação como ofensas por parte de tia Nené e obrigaram-na a um aborto, no qual a mesma tia e Yuna acompanharam-na.

Carina falece depois de dias de febres pós-aborto e Yuna diz estar feliz: “porque em qualquer lugar ela estaria melhor do que nesse mundo desgraçado.” (VENTURINI, p.51, 2022), mas não deixa de atacar e tentar se vingar de Nené pelo ocorrido e, posteriormente, não sofre nada com a morte da tia.

A outra prima, Petra, a liliputiana, fica muito próxima de Yuna e vive um cotidiano de violência fora de casa, a prostituição. Diariamente, deita-se com homens, dos quais diz sentir nojo, para que possa sobreviver em um mundo que a renega. Tal situação faz com a narradora lembre-se de uma colega de escola que também exerce o mesmo ofício, expondo a situação de miséria social da qual vivia: “[...] Amalia, uma colega da Escola de Belas-Artes que me contou que para salvar sua família da fome e se dar ao luxo de estudar ela teve que ir para a cama com um homem rico e que toda vez que ia para a cama ele lhe dava dinheiro.” (VENTURINI, p.61, 2022)

A primeira parte do livro é dedicada à apresentação das mulheres da família, três irmãs, cada uma com sua tristeza e as filhas com suas deficiências. Os homens, representando a violência do abandono como o pai de Yuna e a indiferença, como tio Danielito. As situações

violentas apresentadas até aqui, dão-se, entre as mulheres, no cotidiano, nas palavras ríspidas e agressões físicas cotidianamente.

Segundo Dorfman (p. 40, 1972), na narrativa contemporânea, há a violência do narrador que se utiliza de novas formas de narrar e de aspectos linguísticos para representar e fazer parte da violência na América Latina. Yuna, a narradora-protagonista, descreve com brutalidade cenas familiares cotidianas, sobretudo no que diz respeito à irmã: “Voltamos à mesa. Betina dormia em sua cadeirinha roncando. Que feia, que horrível, como podia haver alguém tão feio e horrível, cabeça de búfalo, cheiro de trapo úmido.” (VENTURINI, p.30, 2022), finalizando com um pouco de empatia, “Coitada...” (VENTURINI, p. 30, 2022).

A narradora também reproduz a violência com sua irmã ao perder a paciência quando lhe dá comida, mas não por isso deixava de ter afeto pela caçula:

Quando presenteei Betina com a cadeira decorada a coitadinha que sempre teve medo de mim por causa daquela história antiga das comidas, que eu botava a colher no olho dela, na orelha e no resto até chegar na boca dela e esfregava sua cara no prato de sopa e desejava por dentro que ela morresse, a coitadinha tremeu e choramingou até perceber que eu não tinha más intenções. (VENTURINI, p.107, 2022)

Duas personagens masculinas que fazem parte da família são os irmãos gêmeos da mãe que aparecem apenas para o velório da avó e na festa de aniversário de Betina, tios Pedrito “cambeta e feio como um pesadelo” (VENTURINI, p.103, 2022) e Isidorito. Ambos, apesar de pouco espertos, viviam como servidores públicos, mas eram muito pobres. Na mesma festa, são citados dois primos que chegam enquanto todos já estão dormindo, deixam os presentes e vão embora. Assim conclui Yuna sobre sua família: “[...] a maioria dos que estávamos ali não tínhamos motivo para festejar aniversários e que deveríamos festejar óbitos pois, obrigados a viver, ocupávamos um lugar no espaço que talvez fizesse falta a um nascido normal.” (VENTURINI, p.105, 2022). Percebe-se que a narradora tinha clara visão da tristeza que engendrava a narrativa familiar, da qual a mesma fazia parte e pouco conseguia fazer para mudar toda e qualquer situação. A prima Petra possuía o mesmo grau de lucidez ao refletir sobre sua existência desafortunada: “Petra me abraçou forte e exclamou Por que fomos nascer...” (VENTURINI, p. 94, 2022).

Até aqui, vemos a violência verbal nas falas ácidas da narradora no que diz respeito a ela mesma e à própria família e a reprodução de um comportamento de brutalidade entre elas. Seja de Yuna com Betina, das tias para com as sobrinhas com comentários desmerecedores e

da própria mãe, física e verbalmente, inclusive no que diz respeito à não apreciação dos dotes artísticos da filha:

O professor demonstrou preocupação pela ausência de minha irmã que ficara na cadeira ortopédica na casa de tia Ingrazia, segundo mamãe, preocupado pela febre de Carina, e que ela tinha motivos de sobra para afirmar que aquela criatura deformada por fora guardava dentro do peito um coração bondoso e que se os bracinhos não fossem tão curtinhos ela pintaria melhor do que eu que rabiscava borrões em pedaços de papelão que ninguém entendia o significado. Mas acrescentou irônica que Deus dá pão para quem não tem dentes, e expressou isso olhando para mim com desaprovação. (VENTURINI, p. 51, 2022)

Percebemos então, uma lógica de brutalidade normalizada no seio familiar, uma estrutura que se sustentou até ali, mas que, com o agravamento de algumas situações, Yuna e Petra decidem reagir e revidar aos atos sofridos pelas irmãs.

A violência como reação

A partir da aproximação das primas Yuna e Petra, aparece o desejo de vingança contra os homens que fizeram mal a sua família. Observamos que a narradora também se vingou da tia Nené com palavras ofensivas, desprezo e com o episódio da prótese dentária. Mas, conforme as situações se intensificam, as reações ganham a mesma proporção. A violência do aborto forçado e clandestino e a falta de acolhimento com a gravidez de Carina, levando-a à morte, faz com que Petra, a irmã mais nova, vingue-se do vizinho que engravidou a irmã, fazendo de Yuna, a única que sabia, sua cúmplice. As personagens seguem o que Dorfman (p.12, 1972) apresenta como sobrevivência, a violência como defesa, autodefesa.

Carina engravida do vizinho que se aproveita de sua ingenuidade e pula a cerca para encontrar-se com ela à noite: “E ela me disse que a coitada da Carina sofreu muito porque o vizinho velho e casado estragou a perereca dela e fez ela sangrar igual quando desceu.” (VENTURINI, p.60, 2022) e Petra decide se vingar daquele “urso vendedor de batatas.” (VENTURINI, p.74, 2022).

Segundo Schollhammer (p.126, 2013) “A simbolização da violência significa que se forma um instrumentário discursivo para tratar dela.”, e aqui está muito bem apresentada, já que, ao atrair o vizinho e matá-lo, temos aqui dois outros aspectos de um cotidiano violento, o cadáver exposto de maneira brutal e a imprensa que divulga e espetaculariza.

O jornal trazia uma reportagem assustadora e a foto do vizinho caído no chão do galpão de batatas, batatas doces, hortaliças, flores e frutas numa poça grandona de sangue com as pernas abertas e a boca cheia com o pênis e todo o resto que Petra me cochichou serem testículos vulgarmente chamados de sacos ou bolas mas que o nome anatômico é testículos e o vizinho com tudo aquilo dentro da boca e destroçado na virilha parecia um farrapo daqueles que se jogam fora porque não prestam mais , e ao lado da foto estava a esposa arrancando os cabelos desesperada e não dava para ouvir os gritos porque as fotografias não permitem mas bem que se adivinhava pela boca aberta da pobre senhora que ela estava gritando daquele jeito que o bairro inteiro tinha ouvido de noite. (VENTURINI, p.78, 2022)

Para Schollhammer, o cadáver não deixa dúvida sobre o que aconteceu com o corpo da vítima, sua exposição apresenta com crueza os atos cometidos e a imprensa cumpre com o seu papel de divulgá-lo para o mundo dando o seu ar de espetáculo:

É precisamente esse ponto enigmático que o cadáver ocupa na cena do crime contemporânea, um lugar de trânsito entre o que aconteceu e suas marcas, entre uma causa e sua consequência, entre a privacidade do corpo e a violência latente do espaço público, e finalmente entre a vida do sujeito e a compreensão de sua inserção na história. (SCHOLLHAMMER, p. 16, 2000)

Com o que aconteceu com Carina, temos um ato de violação de um homem de fora para com uma das mulheres daquela família tão desafortunada e a reação foi de mais violência. Conforme a narrativa avança, o vocabulário também se incorpora aos atos violentos: “[...] porém na verdade falávamos da nossa vontade de cortar a goela do maldito que significava a maldição que eu botei dentro da minha casa desgraça das desgraças.” (VENTURINI, p.114, 2022). Tal citação refere-se à descoberta de que Betina, a irmã deficiente, estava grávida do professor José Camaléon, tão prestativo, defensor e incentivador de Yuna, que sempre a respeitou, alguém acima de qualquer suspeita, mas, como ela mesma conclui: “[...] descobri que dentro de um ser aparentemente bondoso pode se esconder um monstro miserável e pedófilo.” (VENTURINI, p. 127, 2022).

Yuna e Petra se juntam para, mais uma vez, responder a um crime repugnante com mais violência. As primas preparam um jantar, confrontam suas atitudes, batem nele: “[...] e Petra desferiu um golpe de escumadeira na cara dele que sangrou e ele limpou com o pano de furinhos[...].” (VENTURINI, p.118, 2022) e fazem-no se casar com Betina e assumir todas as responsabilidades para com a jovem deficiente.

Nesse momento, a mãe, Clelia, já não responde mais ao mundo real, vive absorvida em uma realidade de choro e alheamento tanto pela desgraça da filha quanto pela paixão que nutria pelo professor, desejando que em algum momento ele se propusesse a se casar com ela.

O último homem a aparecer na narrativa é Carmelo Spichafoco, um sujeito aparentemente bondoso, dono do imóvel que Yuna alugava para morar com Petra, a melhor da família, segundo ela, cuja amizade era de suma importância: “porque a única coisa importante éramos nós duas.” (VENTURINI, p. 134, 2022). Cacho se interessa por Petra e é aí que temos o último golpe sofrido pela narradora, tão doloroso quanto os demais: “Entendi que outro desgosto me afundaria nas sombras das quais saí com tanto esforço e com esforço me levantei e entrei na sala de aula bem no meu horário.” (VENTURINI, p.150, 2022).

Petra, na ânsia de ter um marido e não ter seu passado descoberto, diz a Carmelo que sofreu abusos sexuais dos amigos artistas de Yuna e que a prima vive uma vida de devassidão da qual não quer mais fazer parte, afastando-se totalmente da prima e melhor amiga. O futuro marido utiliza-se de um discurso também violento para ameaçar a protagonista caso ela fale algo do passado de sua futura esposa: “E tirou do bolso uma navalha sevilhana, acrescentando: eu corto a língua.” (VENTURINI, p. 153, 2022)

Nesse caso, não há vingança, Yuna aceita com resignação sua vida solitária e melancólica, refugiada em sua arte: “Uma melancolia enorme invadiu minhas pinturas e as valorizou, porque as pessoas ao se verem refletidas na dor podem se consolar um pouco.” (VENTURINI, p.154, 2022). A traição de Petra deixou-a sem forças, foi um duro golpe, a pior de todas as brutalidades sofridas até ali.

Percebemos, portanto, no texto de Venturini, a representação da violência, sobretudo no contexto feminino latino-americano. Mulheres violentadas e violentas, vítimas e reprodutoras de uma sociedade de opressão e ataque. Há a representação de um discurso e um *modus operandi* violento que se inicia na família e se reproduz fora dela também. As personagens reproduzem a brutalidade que as acompanha por toda uma vida, acompanhadas também de melancolia e tristeza.

Para Schollhammer, a literatura não somente reproduz a violência social ou a comunica como outros veículos, mas é a partir dela que é projetada a imaginação no contexto das artes, visto que, na América Latina, é quase impossível dissociar um do outro:

Se a literatura privilegia a violência como tema e matéria-prima, é porque a literatura penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas representativos, naquilo que é o elemento produtivo e

catalisador na violência e a faz comunicar. (SCHOLLHAMMER, p.108, 2013)

Conclui-se que, na narrativa de *As primas*, Aurora Venturini transborda a violência das relações familiares, seja ela no nível verbal, físico ou psicológico, situação esta difícil de se descolar devido ao histórico vivido pelo próprio continente em que ela e sua arte estão inseridas.

Temos também a reprodução violenta dos abusos cometidos por homens a mulheres, principalmente vulneráveis e só sendo punidos pela motivação vingativa por parte das primas que, cansadas de sofrer, decidem agir e fazer com que paguem também com violência pelos seus atos.

Mas, por fim, a personagem sozinha, reage com a melancolia que a acompanhou durante toda a narrativa, resignando-se mais uma vez, mas mantendo-se afastada da família causadora dos seus primeiros sofrimentos.

Referências Bibliográficas

- GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). **Novos realismos**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2012. p. 71-91.
- DORFMAN, ARIEL. **Imaginacion y violencia en America**: ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, Garcia Marquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa. 2 ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Linguagens contemporâneas da violência. In: _____. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013. p. 103-155.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Linguagens da violência**. São Paulo: Rocco, 2000. p. 236-260.
- VENTURINI, Aurora. **As primas**. Trad. Mariana Sanches. São Paulo: Fósforo, 2022.
- ZANELATTO, Renata Cristina Santos. A natureza estética da violência. In: _____. BENATTI, Rezende André, SOUZA, Livia Santos de. **Escrituras da violência na literatura latino-americana**. Curitiba: Editora UFPR, 2021. p. 9-11.
- LA VOZ. La biografia de Aurora Venturini, una vida entregada a la literatura. **La voz**, Córdoba 22 out. 2023. Cultura/Literatura. Disponível em: <https://www.lavoz.com.ar/cultura/la-biografia-de-aurora-venturini-una-vida-entregada-a-la-literatura/>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Refletindo sobre o masculino e o feminino a partir do conto *Entre a espada e a rosa* de Marina Colasanti

Reflecting on the masculine and the feminine through the short story *Entre a espada e a rosa* by marina colasanti

Luana Carolina Marciano Maciel Marquezini⁵⁹

Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino⁶⁰

Resumo

O trabalho consiste em uma análise-interpretativa dos elementos simbólicos: barba, espada, vestido de veludo e rosa - figurados no conto: “Entre a Espada e a Rosa”, da obra *Mais de 100 Histórias Maravilhosas* (2015), da escritora ítalo-brasileira Marina Colasanti. A pesquisa se faz a partir da visão dos contos como fenômenos estético-culturais que contemplam aspectos literários, psicológicos, sociais, ideológicos e pedagógicos. A metodologia baseia-se nos pressupostos da transdisciplinaridade, enlaçando os aportes teóricos da crítica literária comparada e da psicologia analítica, considerando o topos literário princesa e (re)atualização forjada pela autora, analisando os desdobramentos ocorridos na narrativa e quais as estratégias empregadas para lidar com os desafios impostos pela figura do pai – o pater familias - e ao mesmo tempo símbolo máximo do poder na figura do rei. O intento do presente artigo é levantar reflexões sobre possíveis saberes proporcionados pela leitura do conto e como esses novos saberes podem contribuir para o conhecimento de si. Buscamos estabelecer pontes entre as representações arquetípicas do feminino no conto da escritora e a mitologia, e, ao compararmos essas narrativas entre si, encontramos as lendas das santas barbadas, as quais Colasanti atualiza, para instigar o leitor a refletir temas contemporâneos de emancipação feminina e autodescoberta. Como resultado constata-se que a luta feminina contra a opressão patriarcal e a busca da princesa por autonomia e autoconhecimento, contribuem para o entendimento de questões de gênero e identidade na literatura.

Palavras-chave: Masculino e Feminino. Simbolismo. Emancipação. Autodescoberta.

Abstract

The work consists of an interpretative analysis of symbolic elements—the beard, sword, velvet dress, and rose—featured in the short story "Between the Sword and the Rose" from the collection *More Than 100 Wonderful Stories* (2015) by the Italo-Brazilian writer Marina Colasanti. The research approaches fairy tales as aesthetic-cultural phenomena that encompass literary, psychological, social, ideological, and pedagogical aspects. The methodology is based on transdisciplinary principles, linking theoretical contributions from comparative literary criticism and analytical psychology, considering the literary topos of the princess and the (re)interpretation forged by the author. The analysis examines the developments in the narrative and the strategies used to address the challenges imposed by the figure of the father—the pater familias—and simultaneously the ultimate symbol of power as king. The purpose of this article

⁵⁹ Mestranda em Letras pelo PPGL/Unioeste -Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Cascavel, PR – Brasil.
E-mail: luana.marquezini@unioeste.br

⁶⁰ Doutoranda em Letras pelo PPGL/Unioeste - Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Cascavel, PR – Brasil.
E-mail: mecbgudino@gmail.com

is to foster reflections on the potential knowledge provided by reading the story and how this knowledge can contribute to self-understanding. We aim to build bridges between the archetypal representations of femininity in the writer's story and mythology, and, by comparing these narratives, we find the legends of the bearded saints, which Colasanti reinterprets to prompt the reader to reflect on contemporary themes of female emancipation and self-discovery. The results show that the female struggle against patriarchal oppression and the princess's quest for autonomy and self-knowledge contribute to understanding gender and identity issues in literature.

Keywords: Masculine and Feminine. Symbolism. Female Emancipation. Self-Discovery.

Introdução

Este artigo, derivado da pesquisa de dissertação de mestrado de uma das autoras, apresenta uma leitura analítico-interpretativa do conto "Entre a Espada e a Rosa", publicado no livro *Mais de 100 Histórias Maravilhosas* da escritora ítalo-brasileira Marina Colasanti (2015). Fundamentada nos pressupostos da Transdisciplinaridade (Nicolescu, 1997), a análise explora os elementos simbólicos da narrativa e suas implicações socioculturais, históricas e psicológicas. O conto foi selecionado pela riqueza de seus símbolos e pela atualização do arquétipo da princesa, que, na narrativa, é apresentada como uma figura resiliente que desafia a ordem patriarcal representada pelo pai, o rei.

Neste contexto, a literatura é compreendida como uma manifestação cultural multifacetada, capaz de transcender o papel de mero reflexo da realidade para tornar-se uma via de conexão simbólica entre leitor e mundo. Como destaca Coelho (2000), a linguagem estética não apenas captura aspectos da realidade, mas também questiona suas estruturas por meio de elementos imaginativos, possibilitando ao texto literário atuar como um mentor simbólico. Tal abordagem encontra eco na reflexão de Bettelheim (1980), que considera os contos de fadas, embora oriundos de tradições passadas, portadores de insights universais que auxiliam na compreensão de dilemas humanos.

O conto de Marina Colasanti surge, então, como uma obra que desafia as convenções tradicionais dos contos de fadas, atualizando narrativas cristalizadas. Originalmente transmitidos pela oralidade e transformados em criações coletivas, esses contos foram, com a palavra impressa, fixados em enredos rígidos que perpetuaram valores históricos, muitas vezes patriarcais (Tatar, 2021). Narrativas como as de Charles Perrault, por exemplo, reforçam uma moralidade que vincula a princesa à passividade e dependência. Em contraste, Colasanti rompe

com esses moldes, apresentando personagens femininas complexas, que protagonizam jornadas de autoconhecimento e autonomia.

No conto "Entre a Espada e a Rosa", a princesa é confrontada por um dilema que extrapola o âmbito pessoal para simbolizar um conflito sociocultural. Seu desafio reside em lidar com a autoridade paterna, que representa a ordem patriarcal, e em buscar alternativas que a conduzam à liberdade e à redefinição de si mesma. Essa atualização do arquétipo da princesa dialoga com o conceito de inconsciente coletivo de Carl Gustav Jung (2014), uma esfera compartilhada da psique humana, de onde emergem arquétipos que moldam as narrativas simbólicas da humanidade.

A literatura de Colasanti insere-se, assim, em um movimento maior de questionamento e ressignificação. Desde os anos 1960, intelectuais feministas vêm destacando a construção social do gênero, como discutido por Butler (2018), que aponta para a necessidade de desconstruir representações rígidas e repetidas que se apresentam como naturais. Nesse cenário, a crítica feminista se revela essencial para questionar as funções atribuídas às mulheres na literatura e nas artes. Colasanti, com sua escrita singular, revisita o gênero dos contos de fadas e propõe uma literatura que reconhece a multiplicidade de ser mulher, como refletido em sua afirmação:

“A outra doce face que seduz meu coração, são os contos de fadas. Que fique claro, meu espelho não reflete, não modifica, não recria os contos de fadas clássicos. Os contos de fadas são um gênero literário específico [...] Tudo desliza para o fundo sem fundo do espelho” (Colasanti, 2004a, p.109-10).

É esse “fundo sem fundo” que este artigo busca explorar, ao conectar a narrativa de Colasanti ao inconsciente coletivo, onde se situam os arquétipos que orientam as transformações simbólicas presentes em suas histórias. Ao revisitar a figura da princesa e propor sua emancipação, Colasanti não apenas rompe com o paradigma da passividade feminina, mas também ressignifica o papel da literatura como espaço de resistência e transformação cultural.

Desenvolvimento

O conto de Marina Colasanti inicia-se com a frase: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz ‘quero’? A hora que o pai escolhe” (Colasanti, 2015, p. 99). Esse início

apresenta, de imediato, a tensão entre os desejos individuais e a autoridade patriarcal, materializada na figura do pai. De acordo com Von Franz (1990), o propósito do início de um conto é conduzir o leitor ao reino do inconsciente, onde as categorias de tempo e espaço deixam de ser dominantes. Expressões como “era uma vez” ou “num reino distante” servem como portas de entrada para o território simbólico. Em *Entre a Espada e a Rosa*, o leitor é inserido em uma narrativa que expõe o poder patriarcal, ilustrado pela figura do pai como representante de autoridade castradora. Nesse sentido, Chevalier e Gheerbrant (2019) afirmam:

Símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora: castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. (Chevalier & Gheerbrant, 2019, p. 678)

Com essa perspectiva, o conto apresenta logo em suas primeiras linhas o conflito central: a tensão entre os desejos da princesa e as imposições do pai, que determina que ela se case com um rei do norte, visando benefícios políticos. Nas palavras do conto: “Se era velho e feio, que importância tinha, frente aos soldados que traria para o reino, às ovelhas que poria nos pastos e às moedas que despejaria nos cofres? Estivesse pronta, pois em breve o noivo viria buscá-la” (Colasanti, 2015, p. 99). Esse trecho reflete o papel subordinado das mulheres em sociedades patriarcais, onde suas vontades são relegadas em favor de interesses masculinos e políticos.

Na psicologia analítica, Von Franz (1990) descreve o rei como representante do Self, simbolizando tanto o centro da psique quanto seu sistema autorregulador, essencial para o equilíbrio do indivíduo. No entanto, no contexto do conto, o rei também encarna o patriarcado, reforçando um sistema opressor que condiciona o destino da princesa a alianças estratégicas. Uma possível interpretação, alinhada ao pensamento junguiano, é que o Self pode ter arquitetado esse desafio como parte do processo de desenvolvimento da princesa. Como Jung explica:

A regra psicológica diz que, quando uma situação interna não se torna consciente, ela acontece fora, como destino. Isso quer dizer que, quando o indivíduo permanece indiviso e não se torna consciente de seu oposto interno, o mundo deve forçosamente representar o conflito e ser dividido em metades opostas. (Jung, 2014, p. 70-71)

Nesse sentido, a figura do rei-pai opressor pode ser vista como a manifestação externa de um conflito interno não integrado, que se apresenta como um obstáculo necessário para o amadurecimento da princesa. Ao enfrentar e superar esse desafio, ela não apenas transcende a opressão patriarcal, mas também avança em direção à integração psíquica e à individuação, processo conduzido pelo Self enquanto organizador da vida interna e externa.

Embora o conto remeta ao universo simbólico, os elementos narrativos — como o reino, soldados e ovelhas — evocam uma estrutura social medieval, marcada pelo sistema feudal e pela subordinação feminina. Régine Pernoud (1977) destaca que, na transição do direito medieval para o direito romano, o modelo do pater familias consolidou o domínio masculino sobre esposas e filhos, permitindo-lhes controle absoluto, inclusive sobre a vida e a morte.

No quarto, devastada pela decisão do pai, a princesa implora: “Aos soluços, implorou ao seu corpo, à sua mente, que lhe fizessem achar uma solução para escapar da decisão do pai” (Colasanti, 2015, p. 99). A solução encontrada foi o crescimento de uma barba ruiva e cacheada, um artifício que afastaria qualquer pretendente. Como observa Souza (2016), os contos de Colasanti diferem dos tradicionais por não apresentarem a figura das fadas, associadas ao destino e à intervenção mágica. Em vez disso, as protagonistas precisam construir suas próprias soluções, como no caso da princesa, que encontra em seu próprio corpo a resposta para sua angústia.

Essa transformação dialoga com a lenda de Santa Wilgeforte, também conhecida como Santa Liberata, mencionada por Wallace (2014). Na lenda, uma princesa pagã cresce milagrosamente uma barba para escapar de um casamento forçado, o que leva à ira de seu pai e à sua execução. No conto de Colasanti, a barba pode ser interpretada como um símbolo de resistência e o início do processo de individuação, conceito descrito por Jung (1988) como a realização das potencialidades internas da psique, orquestrado pela estrutura do Self.

A barba, enquanto símbolo, adquire significados amplos. Chevalier & Gheerbrant (2019) apontam que ela representa “virilidade, coragem e sabedoria” (p. 120). Ao vender suas joias — associadas à proteção e à feminilidade — para comprar armadura e elmo, a princesa simbolicamente abandona os laços com o reino do pai e adota uma persona guerreira. Essa máscara protetora, segundo Jung (2015c), representa um complexo funcional que facilita a adaptação ao mundo exterior, mas não reflete a totalidade do indivíduo.

Vestida como guerreiro, a princesa se aproxima do arquétipo da donzela guerreira, figura que transita entre os domínios masculino e feminino. Como observa Walnice Nogueira

Galvão (1998), a donzela guerreira desafia convenções de gênero e participa de narrativas heroicas, reivindicando para si o papel de cavaleiro andante. No conto, a princesa adquire habilidades em batalha, constrói sua reputação e estabelece uma relação de cumplicidade com um jovem rei, marcando um contraste com sua posição inicial de submissão.

A relação entre a princesa e o rei transcende a parceria nos campos de batalha. A tensão emerge quando o rei, desconfiado da identidade de seu aliado, exige que o guerreiro retire o elmo. Sem saída, a princesa recorre novamente ao seu corpo e mente, pedindo uma solução. Dessa vez, sua barba se transforma em rosas, que murcham e caem até revelar seu verdadeiro rosto. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2019), a rosa simboliza o renascimento místico e o amor puro, enquanto sua associação com o sangue evoca regeneração e transformação.

O título do conto, *Entre a Espada e a Rosa*, sintetiza a integração de opostos: a espada, símbolo de coragem e luz, e a rosa, representação de amor e totalidade psíquica. Como Jung (2015b) sugere, essa união reflete o processo de individuação, que permite à princesa transcender as limitações impostas por sua condição inicial e abraçar sua totalidade como indivíduo.

A obra de Marina Colasanti, ao empregar elementos simbólicos, constrói uma narrativa rica para explorar as nuances do masculino e feminino. No conto *Entre a Espada e a Rosa*, símbolos como a barba, a espada, o vestido de veludo e a rosa tornam-se expressões visuais de conflitos internos e desafios sociais. Esses elementos, ao serem reinterpretados por Colasanti, questionam papéis tradicionais de gênero e refletem uma luta feminina contra a opressão patriarcal.

No conto de Colasanti, o surgimento da barba no rosto da princesa, pode representar um símbolo de "virilidade, de coragem, de sabedoria" (Chevalier & Gheerbrant, 2019, p. 120). Na narrativa, a princesa se torna mais independente e se afasta dos papéis femininos tradicionais, simbolizados pela renúncia a acessórios de vaidade, como as joias. Ao optar por esconder seu corpo feminino por meio de uma barba, a princesa se desconecta da expectativa de feminilidade imposta pela sociedade, enquanto ao mesmo tempo internaliza aspectos masculinos, sugerindo um processo de individuação e autoconhecimento.

A espada, como símbolo de força e autoridade, alude ao poder do pater familias e à sociedade patriarcal que regula as decisões de vida das mulheres. Para Chevalier & Gheerbrant (2019), a espada é "símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura" (p. 392). No conto, o pai utiliza o poder da espada para arranjar o casamento da princesa, subordinando-a aos

interesses do reino. A espada, assim, deixa de ser apenas uma arma e torna-se uma representação do poder opressivo do pai sobre a filha, confrontando-a com as limitações de uma sociedade hierárquica.

O vestido de veludo cor de sangue, usado pela princesa ao deixar o reino, é interpretado como símbolo de transição e amadurecimento. Erich Fromm (2013), em sua análise de *Chapeuzinho Vermelho*, atribui ao manto vermelho um significado de maturidade sexual e autonomia. No conto de Colasanti, o vestido assume uma função semelhante, marcando a passagem da princesa para uma fase de independência e autossuficiência, onde, pela primeira vez, ela abandona a proteção do pai e enfrenta os desafios de seu próprio destino.

No final da narrativa, a barba da princesa é substituída por rosas, que, segundo Chevalier & Gheerbrant, “simbolizam o amor puro e um renascimento místico” (2019, p. 789). Esse renascimento representa a reconciliação da princesa com seu lado feminino, mas agora em um contexto de autoconhecimento e força interior. A rosa não apenas reforça a ideia de um amor pleno e autêntico, mas também simboliza o florescimento do feminino após a batalha interna da personagem, que une seu lado masculino e feminino em uma psique integrada

Considerações Finais

A análise de *Entre a Espada e a Rosa*, de Marina Colasanti, revela a profundidade simbólica de uma narrativa que ressignifica os contos de fadas tradicionais, especialmente ao revisitar o arquétipo da princesa e os desafios representados pela figura do pai. No conto, o rei-pai, enquanto autoridade opressora, atua como um obstáculo externo que condiciona o destino da protagonista. No entanto, sob a ótica da psicologia analítica, o pai também pode ser interpretado como uma projeção de uma estrutura interna: um símbolo do Self que organiza desafios necessários para promover o desenvolvimento psíquico. Essa ambiguidade — de um desafio externo que também reflete um conflito interno — ilustra como as narrativas literárias podem ser compreendidas como espelhos das dinâmicas psíquicas.

Ao posicionar a figura do pai como representante do patriarcado e, simultaneamente, como um arquétipo do Self, Colasanti permite uma leitura mais ampla da jornada da princesa. Por um lado, o rei impõe regras e alianças que refletem as opressões externas de uma sociedade patriarcal. Por outro, essa mesma figura pode ser vista como o arquiteto de um desafio simbólico, projetado para que a protagonista enfrente seus próprios conflitos inconscientes.

Como Jung aponta, quando uma situação interna não se torna consciente, ela se manifesta externamente como destino, exigindo que o indivíduo a transcenda para alcançar maior integração psíquica. Nesse sentido, a narrativa propõe que o enfrentamento do pai-rei não é apenas uma luta contra forças externas, mas também um convite ao autoconhecimento e à individuação.

A jornada da princesa, que vai da submissão às imposições paternas à construção de uma nova identidade como guerreira, reflete um movimento essencial no processo de integração psíquica. A transição simbólica do feminino (rosa) para o masculino (espada), e novamente para o feminino, ilustra a integração de opostos internos. Ao crescer uma barba — uma característica tradicionalmente masculina — e, posteriormente, transformá-la em rosas, a princesa transcende as dicotomias impostas pelo patriarcado e pela psique, alcançando uma síntese que simboliza sua maturidade e autonomia. Assim, o pai não é apenas um obstáculo externo, mas também um reflexo da necessidade interna de superar projeções e integrar aspectos inconscientes.

Por fim, *Entre a Espada e a Rosa* reforça a relevância dos contos de fadas como espaços para explorar tanto estruturas sociais quanto dinâmicas psíquicas. A obra de Colasanti demonstra que desafios externos, como os representados pelo pai, também podem ser vistos como reflexos de estruturas internas que demandam integração. Esse olhar simultâneo para o externo e o interno destaca a riqueza das narrativas arquetípicas, que transcendem o contexto histórico para iluminar aspectos atemporais da psique humana. Dessa forma, o conto se posiciona como um convite à reflexão sobre o patriarcado, o desenvolvimento interno e a possibilidade de transformação pessoal e coletiva.

Referências Bibliográficas

- BUTLER, J. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. Tradução por Jamille Pinheiro Dias. Revisão de Bernardo RB. Caderno de Leituras n.78, publicado pelas Edições Chão da Feira em junho de 2018.
- BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos Contos de Fada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- COELHO, N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLASANTI, M. **Entre a espada e a rosa**. São Paulo: Melhoramentos. Entrevista concedida a Eliana Yunes, 2009.

- COLASANTI, M. **Fragatas para Terras Distantes**. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 2004
- COLASANTI, M. **Mais de 100 Histórias Maravilhosas**. Global Editora, São Paulo, SP. 2015.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 32 ed. Editora José Olympio LTDA. Rio de Janeiro, RJ. 2019
- FRANZ, M. **A Interpretação dos Contos de Fadas**. Coleção Amor e psique. Editora Paulus. São Paulo, SP. 1990.
- GALVÃO, W. **A Donzela-Guerreira. Um Estudo De Gênero**. Editora Senac. São Paulo, SP. 1998
- JUNG, C. G. **Aion: Estudos sobre o simbolismo do Si-mesmo**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- JUNG, C. G. **A vida simbólica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015 (Obras completas de C. G. Jung, v.18/1).
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 (Obras completas de C. G. Jung, v.9/1).
- JUNG, C. G. **Psicologia da religião ocidental e oriental**. Petrópolis, RJ: Vozes. 1988.
- NICOLESCU, B. **A Evolução Transdisciplinar a Universidade Condição para o Desenvolvimento Sustentável**. Conferência no Congresso International "A Responsabilidade da Universidade para com a Sociedade", International Association of Universities, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand, de 12 a 14 de novembro de 1997.
- PERNOUD, R. **Idade Média: o que não nos ensinaram**. Linotipo Digital, São Paulo, SP. 1977
- SOUZA, C. **Entre espelhos e unicórnios: representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti / Cinthia Freitas de Souza**. – Montes Claros, 2016.
- TATAR, M. **A heroína de 1001 faces: O resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói**. São Paulo: Cultrix, 2021.
- WALLACE, L. **Bearded Woman, Female Christ. Gendered Transformations in the Legends and Cult of Saint Wilgefortis**. Journal of Feminist Studies in Religion. Vol. 30, No. 1 (Spring 2014), pp. 43-63 (22 pages). Published By: Indiana University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jfemistudreli.30.1.43> . Acesso em: 29 out de 2024.

Literatura contemporânea brasileira e testemunho: leituras de *Solução de dois estados* e *Passeio com o gigante*, de Michel Laub

Contemporary Brazilian literature and testimony: readings of *Solução de dois estados* and *Passeio com o gigante*, by Michel Laub

Mauro Gabriel Morais da Fonseca⁶¹

Resumo

O presente trabalho investiga o aspecto testemunhal das duas mais recentes obras do escritor brasileiro Michel Laub, *Solução de dois estados*, de 2020, e *Passeio com o gigante*, de 2024. Em ambos os romances o autor discute a formação dos discursos de ódio na sociedade brasileira, primeiro pela ótica íntima de uma família cujos irmãos rompem ocupando polos distintos no debate político, social e cultural do país, depois, pela narrativa acerca de um coletivo de judeus da elite paulistana que apoiam a eleição de um governante da extrema-direita, cuja atuação durante a pandemia vitima milhares de brasileiros, incluindo a esposa do homem que mobilizou o grupo. Da memória individual à coletiva, as obras testemunham o presente, atuando pelo resgate, como pontua Márcio Seligmann-Silva (2017), “do que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo”. Considerando que “a ficção pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa”, conforme observa Beatriz Sarlo (2007), propomos a leitura das obras não apenas como testemunhos de personagens que vocalizam discursos e relatos da realidade, mas como expressões de uma literatura contemporânea brasileira que se interessa pela memória do presente, sendo ela mesma testemunha dos dias que correm.

Palavras-chave: literatura contemporânea brasileira; testemunho; Michel Laub.

Abstract

The present work investigates the testimonial aspect of the two most recent works by Brazilian writer Michel Laub, *Solution of Two States*, from 2020, and *Passeio com o Giant*, from 2024. In both novels the author discusses the formation of hate speech in society Brazilian, first through the intimate perspective of a family whose brothers end up occupying different poles in the country's political, social and cultural debate, then, through the narrative about a collective of Jews from the São Paulo elite who support the election of a ruler of the far-right, whose actions during the pandemic victimize thousands of Brazilians, including the wife of the man who mobilized the group. From individual to collective memory, the works testify to the present, working to rescue, as Márcio Seligmann-Silva (2017) points out, “what is most terrible in the ‘real’ to present it”. Considering that “fiction can represent that about which there is no first-person testimony”, as Beatriz Sarlo (2007) observes, we propose reading the works not only as testimonies of characters who vocalize speeches and reports of reality, but as expressions of a literature Brazilian contemporary who is interested in the memory of the present, being herself a witness of the present day.

⁶¹ Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Minas Gerais – Brasil. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF. E-mail: mauro_morais@hotmail.com

Keywords: Brazilian contemporary literature; testimony; Michel Laub.

Introdução

Em 2011, Michel Laub, escritor gaúcho radicado em São Paulo, começou a publicação do que seria uma trilogia sobre os efeitos individuais de traumas históricos. A empreitada foi iniciada com *Diário da queda*, que repercute os impactos da Shoah nas vidas de três homens de uma mesma família, do avô ao neto. Na sequência, *A maçã envenenada*, de 2013, narra o impacto da morte de Kurt Cobain para a geração de jovens dos anos 1990 e o silenciamento no genocídio de Ruanda, no mesmo período. Encerrando o projeto, *O tribunal da quinta-feira*, de 2016, retrata o drama das contaminações de HIV entre os anos 1980 e 1990, relacionando o assunto à exposição íntima possibilitada pelas redes sociais, décadas depois. Ainda que findado o projeto, os dois romances que se seguiram também refletem sobre traumas coletivos pela perspectiva de dramas individuais. Coerentemente, os dois títulos recentes dialogam em muito com a trilogia, à diferença de enfocarem uma contemporaneidade brasileira que sequer sistematizou os traumas retratados na obra de Laub.

No mais recente romance, *Passeio com o gigante*, de 2024, o autor cria dois eixos narrativos com a voz do protagonista Davi Rieseman, judeu que enriquece após envolver-se com uma família da elite econômica de São Paulo. Em um dos eixos, o leitor acessa o discurso de Davi em apoio a um candidato à presidência de extrema-direita. Em outro, ele é confrontado por um coro de vozes judias num hospital onde morrem pessoas vitimadas por uma pandemia malconduzida pelo líder que ele ajudou a eleger. Já em *Solução de dois estados*, de 2020, a narrativa é feita pelas transcrições da edição de um documentário sobre a origem dos discursos de ódio no Brasil. A cineasta Brenda entrevista os irmãos Raquel e Alexandre, que há décadas não se falam, ocupando polos distintos do debate público. Ela é uma artista performática que foi brutalmente espancada num evento cultural por um homem que preserva relação com o irmão, um empresário que criou uma rede de academias para evangélicos.

O presente trabalho, um recorte de nossa dissertação intitulada *Testemunhos presentes — Solução de dois estados, de Michel Laub: ficção e memória na literatura contemporânea brasileira*, de 2024, visa reconhecer a construção do testemunho nesses dois romances expoentes da literatura contemporânea brasileira. Com estratégias narrativas distintas, as obras recentes de Laub revisitam passado e presente, retratando momentos, gestos e discursos. Em

ambos, nota-se a “presentificação”, termo cunhado por Beatriz Resende (2008) para retratar a urgência do romance brasileiro contemporâneo em retratar o agora, como recurso para edificar-se neste tempo, testemunhando o presente.

Desenvolvimento

Em seus nove romances, todos publicados a partir dos anos 2000, Michel Laub interessa-se, em distintas medidas, pela memória. Esse é o tema que une suas obras, criando um conjunto harmoniosamente coerente. Lançado em 2020, durante a pandemia de Covid-19, *Solução de dois estados*, no entanto, radicaliza o tratamento da memória, mantendo sua vinculação com os demais títulos de sua produção. Os anos 1990, de *A maçã envenenada* e *O tribunal de quinta-feira* estão presentes no texto, cujo passado se situa na Era Collor, iniciada em 1990. Também está de volta a perspectiva de um fato deflagrador. Diferentemente das obras anteriores, tal fato está no presente e não no passado, e o que se busca é a justificativa. A polifonia, tão presente na bibliografia de Laub, prevalece em *Solução de dois estados*, que amplia a variedade e a quantidade de escritos outros, como feito em *O gato diz adeus*, misturando textos reais e invenções. A radicalidade reside na construção que coloca a memória como tema e como estratégia narrativa. O próprio romance como memória de um passado e de um presente.

Paradigma para o debate acerca da relação de imbricamento e espelhamento entre memória e ficção, *Solução de dois estados* é construído como um documentário, composto por três seções que se intercalam: “Material pré-editado”, “Extras/Material a inserir” e “Material bruto”. Todas dizem respeito à montagem de um filme sem título, de autoria de Brenda, uma cineasta alemã interessada na construção do discurso do ódio em 2018. Para seu trabalho, a diretora 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 localiza em 2018, ano em que o país enfrentou uma traumática eleição em cujos polos estavam a extrema direita e a esquerda. Ao longo do romance, Alexandre parece representar essa extrema direita, conservadora e neoliberal, dona de discursos autoritários, nacionalistas e agressivamente fechados 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:

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).

Não por acaso, *Solução de dois estados* se inicia com a seguinte frase: “É que para entender o contexto...” (Laub, 2020, p. 9). O romance busca, ao longo de suas 241 páginas, contextualizar um fato que gera dois estados: a violência sofrida por Raquel. Em retrospectiva, a obra volta à juventude dos personagens para apresentar a cisão que se dá na infância, quando a irmã, já obesa como o pai, não se sente defendida pelo irmão das ridicularizações vivenciadas na escola. Raquel viaja, seu pai morre, ela se forma e, em 1999, retorna ao Brasil para cuidar

da mãe e ambas rompem relações com Alexandre, que já cursa Educação Física, casa-se e começa a empreender. Convertido ao cristianismo evangélico, o irmão cria um projeto relacionando exercícios físicos e apoio religioso, com forte presença na internet. O negócio cresce e se torna uma rede de academias-clubes em regiões empobrecidas de São Paulo.

Logo após a morte do pai, o irmão propõe uma divisão da herança envolvendo a recomposição de Raquel pelos investimentos feitos anteriormente, o que a indigna. Quando enriquece, e como forma de provocação, ele devolve sua parte à irmã, que doa toda a quantia. O conflito se agrava com a morte da mãe, em 2017, quando a irmã faz acusações sobre o irmão diante da família dele. O dinheiro, que altera a rota de toda a família, é a face exposta de uma divergência que é mais profunda, já que as diferenças entre os irmãos se dão, sobretudo, por suas visões de mundo. Enquanto Alexandre se transforma em um bem-sucedido empresário do ramo esportivo-religioso-virtual, Raquel se torna uma artista reconhecida no país, discutindo a opressão sobre o corpo de uma mulher gorda (o seu pesa 130 kg). Ele exercita um discurso em consonância com valores tradicionais de família. Ela reproduz narrativas em sua arte performática que expõem seu corpo nu, em atos sexuais de grande indignidade, a fim de verificar a reação do público e, com isso, discutir interesses e inflexões sociais.

Brenda, a cineasta que os entrevista e que se apresenta como narradora da obra, visto que oferece a perspectiva de seu documentário, não se alinha a nenhum dos dois irmãos. Sua postura rechaça o radicalismo de Alexandre, com sua leitura limitada e limitadora da Bíblia Sagrada, e discorda de certa aura otimista e ingênua de Raquel, com sua ótica elitista da sociedade e sua arrogância ao reforçar a ideia da superioridade do artista como melhor leitor do mundo. Após ter visto o marido, profissional de uma organização, ser morto vitimado por uma bala perdida no Brasil, a cineasta retorna ao país na tentativa de compreender o mesmo fenômeno da violência que a fez viúva. Reconhecida por trabalhos em regiões de conflito, ela se mostra curiosa, mas também refém de suas conclusões. O documentário compõe uma série de produções cujo nome é o mesmo do romance de Laub, *Solução de dois estados*, num claro exercício de metalinguagem, já que o livro representa a montagem do filme em dado momento de sua produção.

Simbolicamente, o primeiro trecho da obra também serve à contextualização da proposta, já que antecipa a discussão a ser feita, bem como a estratégia narrativa que o autor irá utilizar. Espécie de transcrição de uma entrevista de Alexandre, o fragmento retrata a tentativa de convencimento do irmão de que as suas lembranças são as reais. Para isso, ele resgata uma

entrevista disponível no YouTube, como se a presença do vídeo conferisse verdade a todo o seu discurso. A passagem faz referência ao anúncio do Plano Collor, que segundo ele é o estopim para a derrocada financeira de sua família. Em seguida, o homem tece uma série de considerações infundadas, chegando, inclusive, a afirmar que uma decisão governamental foi tomada num sorteio em papel. Na sequência, ele narra um episódio íntimo, no qual o pai fica sabendo do confisco das poupanças. A riqueza de detalhes qualifica seu texto, como é de seu interesse. Finalmente, Alexandre defende sua versão como a correta e única. “Para você ver como é a memória, as pessoas passam a vida lembrando uma frase, um brinquedo de trinta anos atrás, mas às vezes é o contrário. É o que a pessoa não viu” (Laub, 2020, p. 9). O romance também se articula reunindo textos opinativos dos irmãos, descrições detalhadas de cenas e transcrições de conteúdos reais a conferir-lhe a verossimilhança pretendida.

A memória no referido romance surge como um complexo mosaico. Para Alexandre, o irmão, ela é constituída de distintas fontes que, agrupadas, confirmam dada versão. Trata-se de uma construção única. Para Raquel não é muito diferente. Ela também defende sua versão como absoluta. Extraídos os ressentimentos, as memórias contribuem para outra memória, a da cineasta e de seu documentário. Os discursos auxiliam no debate sobre o ódio na contemporaneidade. O romance, assim, atua na defesa de uma memória que se constitui de múltiplas vozes e expoentes, que consideram todas essas fontes, de maneira inesgotável. *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 diferente. 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, em 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.

E no seu caso...

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

Uma questão possível sobre o livro seria: residiria aí, nesse antagonismo de memórias, o embrião do ódio na sociedade contemporânea brasileira? Curiosamente, a questão retorna no romance seguinte, de 2024, *Passeio com o gigante*, lançado em abril de 2024, menos de quatro anos após *Solução de dois estados*, de outubro de 2020. O mais recente romance de Laub reúne uma estratégia inédita na trajetória do autor, visto que recupera trechos, personagens ou acontecimentos de romances anteriores, servindo, assim, como um testemunho da própria produção do escritor. E como na publicação anterior, o trabalho recente se fixa no presente imediato, mesmo que recuse algumas localizações ou nomeações. Os dois romances recentes auxiliam na investigação da noção do testemunho como chave de leitura da literatura contemporânea brasileira.

Alinhado com sua escrita, o título de 2024 apresenta capítulos curtos, alguns de pouco mais de duas linhas, compostos por segmentos numerados a partir de 1 (um), entrecortados, conjugando as narrações que se complementam. *Passeio com o gigante* é um romance breve, de 151 páginas, narrado por duas distintas vozes, ambas oniscientes. Em uma narração, o discurso de Davi Rieseman para uma elite econômica de São Paulo é recuperado (apresentado entre aspas) junto de comentários ou descrições. Na outra, um fantasmagórico coro de vozes judias mortas (de sua mãe à militante comunista Olga Benário), confronta Davi no hospital onde sua esposa morre, resgatando sua trajetória e extraindo-lhe confissões. O protagonista é um judeu que, nascido numa família pobre, estuda como bolsista numa escola

judia onde a mãe é professora e, ali, conhece a esposa e sua família, judeus muito ricos de São Paulo. Na juventude, Davi envolve-se com um organismo que irmana jovens judeus no país, iniciando, então, sua atuação como ativista. Em paralelo, ele é convidado para trabalhar na seguradora do sogro, da qual, anos depois, torna-se diretor. Nessa jornada, ele enriquece e se transforma numa figura influente no meio sionista.

A convivência com a família da esposa, mais especificamente com o Velho Uri, o sogro, faz com que Davi tome contato com a ideia do judaísmo musculoso, de Max Nordau. A teoria defende a presença do judeu pela força, em detrimento dos registros de fragilidade expostos nos cenários opressivos, como ocorre com a Shoah. Nas eleições de 2018, Davi reúne judeus no auditório da seguradora para declarar seu apoio a um candidato à disputa presidencial e pedir doações para a campanha. Eleito, o político é quem conduz o governo durante uma trágica pandemia que afeta diretamente Davi após a morte de sua esposa. Nem assim ele recua de seu apoio. Davi não combate o gigante, como no texto bíblico ao qual o romance faz referência, ainda que sem citá-lo. Davi junta-se ao gigante, com quem passeia. Esse gigante, no romance, expressa tanto o conservadorismo, quanto o judaísmo musculoso e a elite econômica. Ainda, o gigante pode ser o próprio coro de vozes judias. Numa passagem na qual o personagem é questionado sobre seus pedidos de recursos na eleição, o coro define uma face desse gigante:

O gigante no ringue: em países ricos há leis, impostos que são fáceis de abater, e não há milionário que não seja também patrono de algum museu, orquestra, faculdade. Já na América Latina não existe essa tradição: é preciso gastar mais saliva, penar mais para convencer os patronos a sentar num auditório e enfiar a mão no bolso... Desde a época do Tov, Davi. Foi ali que você começou a fazer os apelos (Laub, 2024, p. 36).

O gigante, que no texto do cristianismo expressa o inimigo, no romance é a companhia (incomoda, no caso do coro de fantasmas) ou mesmo o reflexo. O romance, em diferentes momentos, faz alusão a passagens do noticiário brasileiro. As eleições de 2018 no Brasil, com o avanço (e vitória) do projeto da extrema direita só não estão nomeadas como tal, numa fuga de Laub pela literalidade total. Em relação aos romances anteriores, *Passeio com o gigante* é o trabalho em que mais personagens reais são citados, do boxeador Benny Leonard, inspiração para o sogro e nome de sua seguradora e do instituto que Davi cria, até o militante extremista Yigal Amir, assassino do primeiro-ministro israelense Yitzhak Rabin, em 1995, defendido pelo sogro diante do silêncio apoiador do genro. O autor não nomeia o presidente do Brasil eleito

em 2018, mas vocaliza parte do movimento que o elege. Em seu discurso na seguradora, Davi ecoa o radicalismo:

Eu vim aqui hoje, meus amigos judeus do Brasil, porque estamos vivendo um momento decisivo. Eu vi isso acontecer no Paraguai, com a presença da Al-Qaeda na fronteira. Eu vi acontecer na Argentina, com o dedo do Irã no atentado da Amia. O nome novo do antissemitismo, vocês sabem, é antissionismo. E o nome novo do antissionismo é uma legião de fachadas. Câmara de Comércio Árabe-Brasileira. Embaixada do Estado da Palestina. Fórum Social Mundial. Foro de São Paulo (Laub, 2024, p. 46).

Também estão expressas práticas daquele período, como a viralização de notícias falsas, instrumento contratado por Davi em apoio à campanha de seu candidato. Para tal, a narrativa não usa o popularizado termo *fake news*. Da mesma forma faz com a pandemia. O surto está configurado nas práticas do hospital, da internação de Lia, esposa de Davi, e em sua morte. No texto, a mulher morre sufocada, como tantos outros, e seu velório é feito com o caixão fechado e o marido utilizando uma máscara, tal qual vivenciado na pandemia de Covid. Pontua o narrador, configurando a amplitude do surto: “Muita gente viveu os mesmos anos que Davi depois do discurso. Alguns perderam familiares, outros ouviram histórias e piadas sobre as perdas que se acumularam” (Laub, 2024, p. 95).

Na passagem na qual a narrativa denuncia a catastrófica condução do governo em relação à doença que vitimou Lia e muitos outros brasileiros, uma cena que circulou o país é transposta para a ficção, ainda sem nomear o presidente que a criou no campo do vivido: “naquela transmissão de internet foi diferente: alguém falou sobre as pessoas que estavam morrendo no hospital, e então o líder riu fazendo o som de alguém sem ar” (Laub, 2024, p. 93-94). O texto faz referência direta à live na qual o então presidente Jair Bolsonaro simula um sufocamento para, jocosamente, interpretar como morriam as pessoas vitimadas pela Covid. Num tom quase filosófico, o narrador questiona sobre a cena, indicando outras práticas da extrema direita comuns naquele momento, como a indicação de remédios ineficazes e atraso na compra de vacinas:

Como uma gargalhada em cima de mortos tem início? Talvez quando um governo a favor da morte se torna responsável por cuidar da vida. Talvez porque o cuidado vira uma extensão da burocracia. E então a miudeza burocrática, os papéis que servem para comprar remédios falsos, e atrasar a compra de vacinas e respiradores, e fazer propaganda contra médicos e enfermeiros que lutam contra uma doença desconhecida e fatal, finalmente se volta contra aquilo que você foi a vida inteira (Laub, 2024, p. 95).

O que o texto ficcional expõe está presente no noticiário brasileiro do período da pandemia, está registrado e integra a memória do país. Dessa forma, a estratégia utilizada pela narrativa é a da *presentificação*, termo cunhado pela crítica literária Beatriz Resende para retratar a urgência do romance brasileiro contemporâneo em se fazer presente:

Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que vigeu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional. Não é só na literatura que isto acontece, mas também nas artes cênicas — com as performances —, nas artes plásticas, que eliminaram o suporte preferindo arriscar na efemeridade das instalações, e na videoarte (Resende, 2008, p. 27).

Tal estratégia, presente nos dois recentes romances de Laub, é reforçada em *Passeio com o gigante* por diferentes outras cenas e mesmo pela opção de situar o embate entre o personagem Davi e o coro fantasmagórico em 2024, ano no qual a obra é publicada, num imediatismo frequente na produção de Laub e na literatura contemporânea brasileira.

Pela primeira vez em sua bibliografia, o autor retoma um personagem. O pastor Duílio, de *Solução de dois estados* (2020), torna-se amigo de Davi e parceiro no projeto de ascensão do conservadorismo. Sócio de Alexandre, o irmão entrevistado no trabalho anterior, Duílio é quem atua na concretização da rede de academias voltadas para evangélicos na periferia de São Paulo. Em outra passagem, ao contar para a plateia de judeus sobre a infância, Davi cita um caso que é central em *Diário da queda* (2011), o tombo que o protagonista ajuda a dar no colega João, em seu aniversário: “Em todo colégio existe isso, alguém que é cuspidado, e enterrado na areia, e jogado para cima até se machucar na própria festa de aniversário” (2024, p. 110).

Entretanto, a retomada de seus romances se dá ainda mais pela discursividade. *Passeio com o gigante* avança na reflexão sobre o ser político na sociedade contemporânea, já presente em *Música anterior* (2001), com a problematização da imparcialidade jurídica, e essencial em *Solução de dois estados* (2020), sobre a impossibilidade de alguns diálogos. No recente romance, a noção de continuidade histórica e de coerência dos sujeitos é fortemente tensionada. Se na obra anterior a complexidade humana desconstrói o maniqueísmo, agora, acresce-se a isso a possibilidade de que os sujeitos se contradigam, revertendo posições e atuações. Davi, em confronto com o coro, reconhece: “Segundo vocês do coro, eu esqueci que quem esteve no lugar da vítima deve sempre procurar o lugar da vítima. E esse lugar é sempre claro, e quem não enxerga está ao lado dos torturadores e assassinos” (Laub, 2024, p. 98). A perspectiva da

ausência de solução permanece, numa obra igualmente aberta e, de certa maneira, pessimista, que testemunha o presente brasileiro observando a ascensão dos discursos radicalizados e polarizados, que, por sua vez, configuram uma sociedade em permanente crise.

Para Márcio Seligman-Silva, a literatura pode ser uma ferramenta para a costura e descostura da subjetividade do indivíduo com o mundo, dando forma a ele, mais do que representando-o ou imitando-o. Interessado na literatura de testemunho que opera na construção discursiva após o trauma, o professor e pesquisador assegura que o “limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (Seligman-Silva, 2017, p. 375). Sua perspectiva de testemunho, no entanto, pressupõe a ideia de narrativa criada por um sobrevivente que necessita reformular sua experiência na linguagem, transcendendo a verossimilhança. Alerta, ainda, que “a imaginação não deve ser confundida com a ‘imagem’: o que conta é a capacidade de criar imagens, comparações e sobretudo de evocar o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado” (Seligman-Silva, 2017, p. 380).

Seligman-Silva sugere uma distinção entre invenção e construção do “real” nessa conceituação do testemunho restrita a um indivíduo atravessado pela catástrofe. Beatriz Sarlo converge nessa acepção, alargando a noção de trauma, enfocando os discursos das vítimas das ditaduras latino-americanas realizados em primeira pessoa ou em terceira pessoa no discurso indireto livre. Observa Sarlo, advertindo ser o testemunho um discurso: “qualquer relato de experiência é interpretável” (2007, p. 61). Esse testemunho, no entanto, não é prevalente, não é mais verdadeiro que outras narrativas e está sujeito ao presente da enunciação, uma condição dessa rememoração. É a atualidade que possibilita a produção dessa narrativa. Escreve a teórica argentina:

O discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição da autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro; justamente por isso também é atribuído a ele um efeito reparador da subjetividade. É esse aspecto que salientam as apologias do testemunho como ‘cura’ de identidades em perigo (Sarlo, 2007, p. 51).

Na pós-modernidade, com a afirmação das identidades por meio das diferenças e das especificidades, sugere Linda Hutcheon (1988, p. 147) que a ficção pode reescrever ou rerepresentar o passado revelando-o ao presente e impedindo-o de ser conclusivo e teleológico. O testemunho, portanto, atua pela reinserção dessas identidades não apenas no passado, como

também, e principalmente, no presente. E isso pode ser feito, como pontua Rancière (2021, p.116), pelo lembrar e, essencialmente, pelo esquecer. Na ficção pode residir o testemunho da construção e da destruição humana sem que essa seja a narrativa da superfície. Na literatura pós-autônoma de Josefina Ludmer estão esses textos que atravessam a fronteira do “real” e do ficcional, permanecendo dentro e fora dos dois limites, irrompendo classificações, produzindo o presente e interferindo no cotidiano. Nesse contexto, o testemunho atua como um produto em estreito diálogo com a sociedade contemporânea, refletindo-a. Para Ludmer, trata-se de “uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação; uma urdidura de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento, mas também o virtual” (Ludmer, 2010, p. 129).

Considerações finais

Publicados com uma diferença de menos de quatro anos, *Solução de dois estados* e *Passeio com o gigante* se passam na última década no Brasil e refletem a polarização social ampliada no Brasil da segunda década do século XXI, diante da ascensão da extrema direita, do conservadorismo, das radicalizações partidárias, ideológicas e artísticas e dos discursos de ódio. Enquanto o primeiro testemunha esse trauma coletivo a partir da ótica familiar de dois irmãos, revelando o funcionamento dessa sociedade, com suas divisões e práticas e expressando dois distintos modos de vida (de Alexandre e Raquel), o segundo testemunha a experiência de um grupo que, outrora marginalizado, hoje possui adeptos às políticas conservadoras dos extremistas de direita. Assim, *Passeio com o gigante* mergulha nas entranhas do extremismo de direita no Brasil, com seus apoios e ideologias, enfocando a comunidade judaica em suas muitas contradições.

Ambos auxiliam na construção da memória do presente, na medida em que ressaltam uma urgência por presentificar, como marca dessa literatura contemporânea brasileira. Reconhecendo a necessidade do trauma para a geração do testemunho, propomos a leitura desse cenário como um trauma coletivo que o país ainda compreende para só então levar aos livros de história. Sendo assim, consideramos que se torna possível ler essas obras, assim como muitas outras da literatura contemporânea brasileira, pela chave do testemunho, discurso que, inclusive, parece nortear a proposta de trilogia do escritor Michel Laub quando, com *Diário da queda*, *A maçã envenenada* e *O tribunal da quinta-feira*, deseja refletir sobre as marcas

individuais de traumas históricos. A trilogia, assim, também opera como testemunho e, por isso, dialoga harmonicamente com os dois romances que a sucedem.

Referências Bibliográficas

- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAUB, Michel. **Solução de dois estados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LAUB, Michel. **Passeio com o gigante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Sopro**: Panfleto Político-Cultural, Desterro, n. 20, p. 1-6, 2010. Tradução: Héctor Abad Faciolince. Disponível em: www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf. Acesso em: 27 de maio de 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Tradução: Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.
- 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. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

Erotismo e mal em *História do Leite* de Mónica Ojeda

Erotismo y mal en *Historia de la leche* de Mónica Ojeda

Nadia Ayelén Medail⁶²

Resumo

Em *História do leite*, Mónica Ojeda reconta o relato bíblico de Caim e Abel em chave feminina. O livro ultrapassa a mera reunião de poemas dispersos, formando uma verdadeira narrativa poética dividida em seis partes, onde a autora explora diferentes registros poéticos e aposta na carga imagética dos versos. Por se tratar de uma publicação recente (2019), existem poucas análises críticas, sendo a maioria delas centrada em uma perspectiva feminista e decolonial. No entanto, este trabalho propõe analisar a obra à luz da teoria batailliana do erotismo e do Mal na literatura, com o objetivo de identificar e examinar os interditos e transgressões que permeiam e atuam como motor poético ao longo da obra.

Palavras-chave: literatura hispano-americana; poesia contemporânea de autoria feminina; erotismo; violência e literatura.

Resumen

En *Historia de la leche*, Mónica Ojeda recuenta el relato bíblico de Caín y Abel en clave femenina. El libro va más allá de una mera colección de poemas dispersos, conformando una verdadera narrativa poética dividida en seis partes, donde la autora explora diferentes registros poéticos y apuesta por la carga poética de los versos. Al tratarse de una publicación reciente (2019), existen pocos análisis críticos disponibles, la mayoría centrados en enfoques feministas y decoloniales. Sin embargo, este trabajo propone analizar el libro a la luz de la teoría de Bataille del erotismo y el Mal en la literatura, con el objetivo de identificar y examinar las prohibiciones y transgresiones que atraviesan y actúan como motor poético a lo largo de la obra.

Palabras clave: literatura hispanoamericana; poesía contemporánea de autoría femenina; erotismo; violencia y literatura.

Introdução

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) é uma jovem escritora equatoriana conhecida mundialmente por sua obra em prosa, mas também conta com duas produções poéticas, *El ciclo de las piedras* (Rastro de la Iguana, 2015) e *História do leite* (Jabuticaba, 2021). Em ambos os livros, as relações intrafamiliares são o assunto central; temática que Ojeda também explora na prosa, da qual destacamos os romances *Nefando* (Candaya, 2017) e *Mandíbula* (Candaya,

⁶² Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM-USP), doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana (PPGLELEHA) da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP, Brasil. E-mail: ayelenmedail@usp.br

2018), além do livro de contos *Las voladoras* (Candaya, 2020). Apesar de se tratar de um livro recente, *História do leite* já conta com duas edições em espanhol (Severo, 2019; Candaya, 2020) e uma tradução para o português. Neste livro, a tríade Deus, Caim e Abel se torna feminina e o fratricídio se consolida pela busca da criação poética. A voz lírica é a da assassina que fala com o pai, a mãe e a irmã, às vezes em regozijo pela beleza que possibilitou a violência do assassinato e, em outras, com satisfação pela culpa e a expiação em decorrência do crime, cuja motivação sempre é o amor.

História do leite está organizado em seis partes que, apesar de funcionarem isoladamente, guardam relação entre si. Na primeira, “Estudo inicial do sangue”, os longos poemas de versos curtos e livres constroem as relações de uma família nuclear: pai, mãe e duas irmãs. A autora tensiona, a partir de imagens carregadas de violência, as expectativas familiares para com as filhas mulheres. Já na segunda parte, “Matei minha irmã Mabel”, podemos apreciar a referência ao mito bíblico a partir da escolha do nome da irmã assassinada, Mabel (análogo a Abel). Os primeiros poemas desta parte são maiores, com versos irregulares e refrões que dividem as estâncias, além de interrupções no discurso poético através de microrrelatos também carregados de poesia. No aspecto narrativo, aqui a autora encaminha uma espécie de diálogo com a mãe, para quem conta a motivação do crime: o amor pela irmã e a busca pela beleza. Chegando ao final desta seção, Ojeda adentra em outras formas poéticas, de versos ainda mais longos, chegando a formar verdadeiros parágrafos, nos quais descreve a relação com sua irmã na infância, inserindo desde estruturas dialógicas até verbetes com comentários sobre um livro sagrado ficcional.

Esse livro sagrado abre a terceira parte de *História...*, “O livro dos abismos”, no qual os poemas tornam-se menores, com versos longos, embora não tanto quanto os da parte anterior. Aqui relata-se a expiação após o crime, da qual surgirá, por fim, a meta da criação poética ou, nas palavras de Ojeda: “O crânio do poema”. A quarta parte, intitulada “Mamãe cólera”, trata da busca de vingança por parte de Deus-mãe, ao mesmo tempo que traz à tona algumas cenas do assassinato, tudo isso mediante versos livres e irregulares, a maioria curtos, e aforismos. A parte seguinte, “Botânica de Quincey”, inaugura-se com epítafios de personagens da literatura universal como Clitemnestra (assassina de Agamêmnon), Ifigênia (sacrificada), Elizabeth Lavenza (de *Frankenstein*, de Mary Shelley), Desdêmona (de *Otelo*, de Shakespeare), Aliona Ivanovna (de *Crime e castigo*, de Dostoiévski) e as irmãs Garmendia (de *Detetives selvagens*, de Roberto Bolaño), todas atravessadas pela tragédia do assassinato, e culmina em um longo

poema de versos livres irregulares que narra o produto do crime hediondo, a criação poética terrivelmente bela, seguido de três poemas curtos de três versos entre os quais há deslocamentos e permutas de palavras. Mónica Ojeda encerra seu livro com “Teoria do leite”, um conjunto de nove aforismos nos quais constrói uma teoria da criação poética.

Trata-se, como foi possível observar a partir do breve resumo acima, de uma obra complexa e rica em termos de linguagem. Mónica Ojeda consegue tirar o leitor da zona de conforto ao presenteá-lo com a beleza convulsiva de seus versos poderosamente carregados de violência. No entanto, é possível perceber no decorrer da obra um motor articulado pelo desejo de destruir e de criar, de alcançar a continuidade no ato sacrificial guiado apenas – ainda que esse “apenas” implique um leque de violências – pelo amor. É por essa lógica que encontramos sentido na chave de leitura batailliana da obra de Ojeda. O filósofo e escritor francês abre taxativamente seu livro *O erotismo* dizendo que o erotismo “é a provação da vida até na morte, [sendo que] a morte tem o sentido da continuidade do ser” (Bataille, 2017, p. 35, 37), e distingue três tipos de erotismo: o dos corpos, o dos corações (muitas vezes fusionados) e o erotismo sagrado.

Nas páginas seguintes, buscaremos analisar os poemas de Mónica Ojeda a partir do conceito de erotismo do corpo e do sagrado, ambos dependentes da experiência interior do ser humano e também inseparáveis em *História do leite*. A partir da ideia de continuidade alcançada através da experiência erótica, a autora desvenda três interditos que vão sendo transgredidos como motor da narrativa e que permeiam todos os poemas: o sacrifício, o assassinato e o incesto. A estes, podemos acrescentar ainda a transgressão religiosa de contar o relato bíblico em chave feminina e dar voz à assassina, além de dar a oportunidade de defesa que é negada a Caim na Bíblia. Conjuntamente a essas transgressões, Ojeda propõe outras, traduzidas em linguagem no corpo do texto infringindo a sintaxe, a gramática e a forma do poema, configurando uma estética própria. Além disso, é possível analisar os tópicos recorrentes na obra a partir do olhar de Bataille, a violência, o Mal e a evocação da infância.

De interditos e transgressões

Antes de partirmos para os interditos transgredidos na obra de Ojeda, convém retomar o conceito de erotismo de Bataille, formulado a partir da ideia de que os seres humanos, desde o nascimento, são seres descontínuos, individuais, que recuperam a continuidade durante o ato

sexual. Porém, essa continuidade acaba quando o ato sexual termina, o que os leva a viverem numa “nostalgia da continuidade perdida” [...] em que “temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser” (Bataille, 2017, p. 39). As três formas de erotismo – do sagrado, do corpo e dos corações – são determinadas por essa nostalgia. A atividade sexual humana é erótica, já que difere da dos animais, isto é, se desvincula da lógica da reprodução e coloca em questão a vida interior dos seres humanos, onde o desejo é determinante.

Bataille pontua que o trabalho faz com que os seres humanos se afastem da animalidade primitiva e comecem a se organizar em sociedades onde os interditos funcionam como reguladores da violência – um dos primeiros seria o tratamento que se dá aos mortos. Os interditos existem em um jogo de equilíbrios com sua transgressão, assim “O conhecimento do erotismo, ou da religião [que em *História do leite* são indissociáveis] exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão” (Bataille, 2017, p. 59). A atitude humana diante do interdito é dupla, sendo ela de aceitação ou de violação. No entanto, com a transgressão não há uma supressão do interdito, mas sim uma suspensão que acaba por completá-lo.

Esse movimento de suspensão dos interditos é o motor da narrativa poética de *História do leite*. Já de início, há uma transgressão que está presente no exercício de recontar o mito bíblico através de uma voz feminina, sem, no entanto, perder o tom litúrgico. Cabe ressaltar, como aponta Octavio Paz (1977, p. 57), que poemas e mitos compartilham da concepção do tempo circular e do pensamento analógico, permitindo a Ojeda um caminho factível para o propósito de recontar. Contudo, nesse recontar a poeta desobedece e extrapola o mito bíblico ao permitir que a assassina, diferentemente de Caim, faça uma autodefesa e exponha a motivação do crime:

Arrasto tua morte pelo cabelo e a alimento com a culpa que pesa em mim
Arrasto tua morte com a orfandade que o fratricídio me deixou, mas, Mabel,
eu tinha de morrer-te para conhecer o sentido da justiça

Eu tinha de morrer-te para te olhar eterna,
para dissecar teu espírito de pomba ao pé dos templos das harpias.
[...]
Apagado seu desenho aberto
teu cadáver é apenas um depoimento visível
da minha capacidade de criar (Ojeda, 2021, p. 28-29).

A defesa se dá na confissão da motivação. Motivação que vai além da mera busca pela justiça – tal como esta se apresenta no relato bíblico –, guiada pela busca sedenta da criação poética, em que o crime se transfigura como vestígio da poesia, mas a poesia em sua qualidade

de coisa eterna. Vemos também que, apesar de confessar o crime e nomear o peso da culpa, há um tom de prazer na voz poética. Nesse sentido, no prólogo da edição de *História do Leite*, publicada pela editora Candaya (2020), Daniela Alcívar Bellolio alerta os leitores sobre os aspectos dessa defesa negada na Bíblia:

É uma defesa contemplativa, um pouco soberba, mas também culposa, que saboreia o crime e se deleita no amor com que foi conduzido, na suave crueldade da execução, no desmascaramento, entre cínico e ingênuo, da violência comum que é condição nossa por desígnio imemorial (Alcívar Bellolio, 2021, p. 10, tradução nossa).

Georges Bataille (2017, p. 40) afirma que “o domínio do erotismo é o domínio da violência”, acrescentando que a plenitude na atividade erótica é mais facilmente atingida quando existe violência. Fato que expressa em seu livro *História do olho* – que ecoa no título da poeta equatoriana – e que, no decorrer dos poemas, Ojeda explora e explicita, dando detalhes do crime, exacerbando o profano por meio das imagens poéticas, o que Cláudio Willer (2017, p. 8), a propósito da poesia de Celso de Alencar, chamou de “uma sacralidade às avessas”:

Apresentei minha força nua para ela enquanto chorava de beleza
Numa noite de sol se deixou apagar para me mostrar o cheiro do sangue
sorrindo-me ocasos por vir
Reguei o interior de tua menina sobre meu branco coração, porém, mamãe,
apenas posso amá-la se apodrecendo nas laranjas do meu café da manhã.
Presenteio-te a música de sua decomposição
Fabriquei um delito sem corpo:
sua infecção é um olho que flutuará eternamente em teus céus (Ojeda, 2021,
p. 34).

Os versos de Ojeda denotam impossibilidades físicas e neles a sinestesia conduz as façanhas do eu lírico. Nas metáforas utilizadas, a verossimilhança é rompida através da imagem poética convulsiva e a única conduta possível diante dela é a de chorar de beleza. Há também uma confluência entre corpo e mundo que provoca o estranhamento do leitor, trata-se de uma ofensiva contra a ideia da literatura como representação da realidade, atitude mais próxima das ideias de Octavio Paz (1994, p. 11): “O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo”. Mónica Ojeda transgride os mandatos cristãos e reconta um dos relatos fundadores da sociedade ocidental no qual prima a violência e, a partir disso, funda uma poesia “autônoma”. Entendemos o conceito de “poesia autônoma” à luz de Bataille (2015, p. 81) quando, a propósito da poesia de William Blake, comenta que a poesia autônoma “não tem a força de convencer e só têm um sentido verdadeiro para o próprio poeta”. Decerto, no exercício de recontar de Ojeda há um movimento de busca pelo desejo que é o

motor da criação poética, verbalizado em várias instâncias na afirmação “A destruição é criação”.

Assim sendo, o assassinato de Mabel, que se dá na busca pela criação poética, surge como um ato sagrado onde o interdito do assassinato, da mesma forma que na guerra, é suspenso, tornando-se assim um ato religioso por excelência. Em *História do leite*, a vítima morre enquanto sua irmã participa do elemento que sua morte revela: “teu cadáver é apenas um depoimento visível / da minha capacidade de criar” (Ojeda, 2021, p. 29). É a capacidade de criar o elemento sagrado advindo do ato de transgressão, que Bataille (2017, p. 106) esclarece:

O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Há, em decorrência da morte violenta, ruptura da *descontinuidade* de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam espíritos ansiosos, é a *continuidade* do ser à qual a vítima é devolvida.

A vítima, Mabel, é devolvida, através do sacrifício, à continuidade do ser que, na narrativa, é a própria poesia. E, se a vítima se torna sagrada na morte sacrificial, a poesia ganha, também, o caráter de ato sagrado. Sobre a poesia, já na introdução a *O erotismo*, o filósofo francês esclarece que ela “[...] conduz ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade. A poesia é a eternidade” (Bataille, 2017, p. 48). Pensamento, de fato, elucidado nos versos de Mónica Ojeda (2021, p. 54): “Acabaste com tua irmã para fazer dela uma obra no caos da incompletude”.

No entanto, e apesar de que o sacrifício evocado nestes poemas adquira o caráter de sagrado, há também uma transgressão do interdito do assassinato, considerado por Bataille como um dos primeiros e principais interditos da humanidade, e como “um aspecto particular do interdito global da violência” (Bataille, 2017, p. 71). Considerando o mandamento de não matar, ao ser transgredido com o assassinato, não acarreta a exclusão do interdito, mas sua sobrevivência e, portanto, o ser que o violou deve se sujeitar à expiação. Insistimos, interdito e transgressão existem em relação intrínseca, e a expiação, ou a maldição acarretada pela transgressão, surge como um produto do interdito. Nas palavras de Bataille (2017, p. 72) “[...] como se o interdito nunca fosse mais do que o meio de atribuir uma gloriosa maldição àquilo que ele rejeita”. As maldições são uma constante nos textos sagrados.

Ainda em relação ao relato bíblico do primeiro homicídio da humanidade, a condenação de Caim de fugir e vagar pelo mundo (Gênesis, 4:11-12) é relatada na releitura de Ojeda nos

trechos do “Livro dos abismos”, citados na seção “Matei minha irmã Mabel”. Em tais versos-fragmentos há uma antecipação do interdito, “Porém não matarás: o assassinato é apenas privilégio dos deuses” (Ojeda, 2021, p. 42), e uma consciência do ato de transgressão como sendo inevitável: “Apesar do mandato divino matarás, serpente celeste, grito da paisagem, criatura rastejante de Raguna. [...] Matarás: mas doerá em ti para sempre porque o assassinato sem culpa é apenas privilégio dos deuses” (Ojeda, 2021, p. 42). Note-se a menção à culpa como condenação diante da desobediência e a criação de um lugar fictício, Raguna, como território de condenados que, fazendo um paralelismo com o Gênesis, é a Terra, hábitat dos pecadores, isto é, fora do Éden.

Também em relação à expiação, quando Georges Bataille analisa o livro *Wuthering Heights* da escritora britânica Emily Brontë, assevera que “Um ser altivo aceita *lealmente* as piores consequências de seu desafio”, lembra a atitude um tanto soberba, como já apontava Daniela Alcivar Belollo, do eu lírico que comete o fratricídio (ou, talvez, deveríamos dizer sororicídio, no caso da releitura). Soberba e altivez são palavras próximas dentro do campo semântico e denotam, no eu lírico, uma espécie de convicção da necessidade de matar, não apenas pelo desejo de matar, mas também pelo produto final, o crânio do poema, a poesia. Culpa e poesia aparecem como equivalentes nos versos de Ojeda, como uma aceitação fiel do ato cometido:

Todos os dias em tua mente existirá um deserto sepultando a caveira da poesia;
tu a levarás ao exílio para te defender da inclemência de tua sombra
estendendo-se sempre com movimentos de astros obscuros sobre as veredas
Tua sombra é o reflexo mais antigo de teu corpo
Porém, a cada manhã a caveira da poesia pesará um pouco mais do que ontem
E tu a arrastarás até o topo da montanha como uma constante de vapor (Ojeda,
2021, p. 49)

A condenação e expiação da assassina é destrinchada nas passagens “acrescentadas” do “Livro dos abismos”, no entanto, como vimos na citação anterior, esse exílio se passa em paisagens que adquirem características andinas, elucidadas a partir de elementos como vulcões, desertos e condores. Até mesmo a condenação da sororicida sugere a existência de uma transformação em um condor, “porém tu és um condor: nada poderá evitar / que a profecia cresça em ti na digestão de uma pélvis” (Ojeda, 2021, p. 57). Da mesma forma que Caim, a assassina é condenada a fugir da ira de Deus, que é representada como a cólera da mãe. Concordamos com Nivelá Guaranda (2021, p. 19) quando afirma que as disrupções familiares são centrais na obra de Ojeda (tanto na poesia como na prosa), porém, acreditamos que não há

uma diferença com a narrativa bíblica, apontada pela autora. Embora se explicita que a assassina permanece contemplando o produto de seu ato – o assassinato –, tal como comentado no texto de Nivela Guaranda, após essa contemplação a assassina é perseguida pela Mãe e as Fúrias: “Ouvi que você cavalga sobre as cabeças das Fúrias / e se azáfama / e mancha os sertões com leite coalhado / leite meu coagulado / e elas o bebem e te iluminam / [...] / mãe-aramé das navalhas / mãe-abutre dos cinerários [...]”, momento que corresponde com a seção “Mãe-cólera”.

Vemos nos versos anteriores que o substantivo “mãe” está acompanhado, por justaposição, de outro substantivo, com isto a mãe ganha a categoria de entidade, aproximando-se assim do relato bíblico. Nos primeiros poemas da seção “Estudo inicial do sangue”, a mãe é uma figura maternal sem características divinas, ainda que complexa: “Uma mãe alimenta-se de seus filhos / morde suas artérias e faz gargarejos com seus rios / mansos presságios / da carniça de Deus” (Ojeda, 2021, p. 18). Porém, após a transgressão do interdito do assassinato ser elevada à categoria de sagrado, a mãe adquire características divinas (Deus-mãe), passa a ser acompanhada das Erínias (ou Fúrias para os romanos) – deusas gregas que puniam os crimes daqueles que escapavam da justiça pública (Bulfinch, 2006, p. 19) –, e começa a ser chamada por nomes compostos como os já citados, mãe-aramé das navalhas e mãe-abutre dos cinerários, e outros como: mãe-zebra nas planícies, mãe-tundra das orcas, mãe-pedra dos pálidos além túmulos, mãe-cidra constelando um inferno de intestinos, mãe-mandrill de sabre, mãe-latido de peixe aéreo, Mãe-migalha da esplanada, Mãe-drácula dos mausoléus (Ojeda, 2021, p. 69-71); todos substantivos que dão características nocivas a essa mãe-deusa sedenta de vingança. Com os versos: “Só existe um Deus da ira: / e é uma mãe / e é um cadáver” (Ojeda, 2021, p. 76), dispostos na penúltima seção “Botânica de Quincey”, Ojeda coroa essa caracterização divina e cruel da mãe.

Retomando os interditos transgredidos, encontramos também a transgressão do incesto. Porém, nos poemas de *História do leite*, essa transgressão se dá em um nível maior ainda, posto que o incesto é praticado com o cadáver do corpo de Mabel, a irmã, manifesto, por exemplo, no verso: “Faço amor com tua morte para você abrir tuas pétalas de boi esfolado sobre minha língua” (Ojeda, 2021, p. 80). Se atentamos para o verbo “abrir”, podemos perceber o caráter fortemente erótico que opera no verso, além do objeto indireto “sobre minha língua”, um dos órgãos humanos com capacidade erógena. A atitude para com os mortos, segundo Bataille (2017, p. 54), funcionou como um dos primeiros espaços onde operaram os interditos da

humanidade, sendo que os seres humanos se diferenciaram dos animais a partir da veneração dos mortos, o sepultamento ou outras atividades que dignificam o ser que pereceu. Nos poemas de Ojeda, as atitudes com o cadáver aparecem como uma lembrança do eu lírico, “Enquanto isso, você me pedia em sonhos / que atirasse teu cadáver nos estábulos / porque um cavalo nunca pisaria em um / morto” (Ojeda, 2021, p. 41), na qual podemos observar como a dignidade funciona como solicitação. Dignificar e venerar esse cadáver é notório em “A folha é o meu coração doente guardando o cadáver de Mabel. Guardo a minha irmã das lacraias e a enterro em meus ossos para me endurecer com suas palavras de bondade” (Ojeda, 2021, p. 25); uma atitude de cuidado, de amor, que também pode acarretar os mais violentos desvarios: “Levei teu cadáver para o quarto mais escuro de nossa casa / Lambi os rastros da minha violência sobre teu corpo” (Ojeda, 2021, p. 28).

Ainda que o incesto praticado pela assassina sobre o corpo morto de Mabel seja, evidentemente, homossexual, as imagens evocadas nos poemas manifestam uma heterossexualidade em que, coincidindo com Bataille (2017, p. 41), o masculino tem um papel ativo e o feminino, passivo. Vejamos alguns versos que permitem ver isto com maior clareza: “*Unsexmehere*, roguei ao sagrado nada quando transpassei a traqueia de tua menina com o gládio do meu desejo”; ou “Seu desenho desgela-se sob o calor do meu desenho erguendo-se” (Ojeda, 2021, p. 31, grifo nosso). No primeiro, o verbo “transpassar” dentro do campo semântico de “penetrar”, funciona como o ativo masculino guiado pelo “gládio do desejo”, metáfora fálica do eu lírico que adquire características masculinas para efetivar o ato sexual alegórico. No segundo verso, vemos o ser feminino representado na passividade da ação de “desgelo-se”, enquanto o par masculino se ergue.

Recuperando a questão do cadáver, Nivelá Guaranda (2021, p. 27) relaciona a profissão de Caim com a função agrícola que o eu lírico de *História do leite* exerce sobre o cadáver de Mabel, em suas palavras “nesta reescritura do mito semeia sobre o corpo de sua irmã a compostagem para a terra” (tradução nossa). Em um dos poemas da seção “Matei minha irmã Mabel”, Ojeda transfigura o cadáver do corpo morto de Mabel em território fértil onde crescem uma multiplicidade de corpos: “Olha tudo o que cresce no cadáver de Mabel: / olha as hortênsias, / os vermes, / o condor de uma asa só / que varre as raposas lunares do seu ventre [...] sob suas unhas lutam rinocerontes machos que rasgam os tecidos de meu coração” (Ojeda, 2021, p. 32). Vemos que essa multiplicidade de organismos podem ser os mais opostos, vermes e hortênsias, assim como animais, condor, raposas e rinocerontes. Chama a atenção a potência

imagética do verso, na qual existe uma aproximação de realidades aparentemente distintas que funcionam como uma unidade no poema, o que nos permite pensar na definição de Paz (1994, p. 12) de que “a imagem poética é um abraço de realidades opostas”, ou na ideia de beleza de Lautréamont: “Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!” (Lautréamont, 2014, p. 252).

A violência e o mal como ferramenta estética

Para além dos interditos, a poesia de Ojeda também se aproxima de outros conceitos de Bataille, principalmente da ideia de Mal na literatura. Acreditamos que nos poemas da autora opera uma hipermoral na qual o Mal não expressa uma vantagem material, pois trata-se de um Mal que busca o próprio Mal, o gozo da destruição, que é expressado no reiterado verso “chorar de beleza” como meta do crime. Uma beleza convulsiva que só é possível através da violência explícita, exacerbada e justificada pelo amor, e visível nas imagens poéticas

Seus últimos gritos esculpam minhas mãos para me deixar
uma mensagem sobre sua dor de partir
Haveria pensado, enquanto moldava meus punhos contra sua
carne, que era ódio?

Seu adeus deixou jardins pequenos em meus dedos
Um bafo esquentava meu rosto quando acariciava sua ferida como
animal em medo: haveria compreendido que quebrá-la era um
gesto de limpeza para o amor?
Apresentei minha força nua para ela enquanto chorava de beleza
Numa noite de sol se deixou apagar para me mostrar o cheiro
do sangue sorrindo-me ocasos por vir

A violência nestes versos é pletórica, rotunda, expressa através de verbos que agem de maneira dupla no corpo da assassina e da vítima: os gritos esculpem as mãos, os punhos são moldados na carne da vítima, o fim deixa vestígios férteis nas mãos da assassina, etc. Ao mesmo tempo, o amor é a justificativa da violência, do crime, é o amor que deixa o eu lírico “fora de si”.

Na entrevista de lançamento de *A história do leite* no Brasil, a autora comenta sobre seu fascínio pela violência contida nos atos de amor e, especificamente, de amor familiar. Também, como é possível ver nos versos anteriores, essa violência é uma aproximação da condição

animal, é um animal com medo que reflete sobre a ação violenta que acabou de realizar. Embora isso pareça um paradoxo, Bataille (2017, p. 107) explica que a violência ou a recusa desta é o objetivo fundamental dos interditos, por isso no momento da transgressão, o ser humano se aproxima da animalidade perdida, não no sentido de retorno à natureza, mas sim como um movimento dialético, pois quando transgredido, o interdito não acaba, mas entra em suspensão.

Em relação à poesia, Bataille (2015, p. 77) expressa que fica mutilada sem a violência, pois é a violência que possibilita à poesia se afastar do utilitário, do reflexo da realidade: “Ela [a poesia] nega, e destrói, a realidade próxima porque vê nela a tela que nos dissimula a figura verdadeira do mundo” (Bataille, 2015, p. 79). Poesia e violência funcionam no mesmo patamar, ao mesmo tempo que o que conduz a literatura é o Mal. É o Mal que manifesta no mais puro amor, Mal compreendido como o gozo da destruição contemplada, “Eu tinha de morrer-te para te olhar eterna” (Ojeda, 2021, p. 29), gozo pela manifestação da violência: “Feridas florescem do eco das lamúrias que você deu quando te ameí com golpes rotundos em tua testa” (Ojeda, 2021, p. 28).

Outra questão relacionada ao Mal na poesia de Mónica Ojeda é a remissão à infância como um momento de gestação do crime (Ojeda, 2021, p. 36), e também como retorno após a consumação deste, um retorno que se expressa em condição futura, como um lugar desejado para o avanço da criação poética. É a partir do crime que o eu lírico, diante do cadáver, exclama “porém contigo avanço para a infância”, como se a infância fosse esse “movimento impulsivo” que permanece no eterno presente e sem permitir medir as consequências futuras. “É essa preferência pelo instante presente a definição comum de Mal”, diria Bataille (2015, p. 19), enquanto a consideração do futuro determina o Bem. As remissões ao futuro em *História do leite* estão situadas na evocação dos mandamentos do “Livro dos Abismos”, mais como uma ameaça que não é ouvida do que como uma ciência das consequências futuras.

Em relação ao “Livro dos Abismos”, a seção que funciona como alegoria de um livro sagrado e onde se narra a expiação da assassina em qualidade de oráculo, pensamos que a definição que Bataille (2017, p. 36-37) faz da descontinuidade (“Entre um ser e outro há um abismo, há uma descontinuidade. Esse abismo é profundo, não vejo como suprimi-lo”) dialoga com os versos que antecipam o “Livro dos Abismos”. Ali a autora brinca com os gêneros e traz verbetes de dicionário sobre a palavra “abismo” que permitem ilustrar, em nossa opinião, o pensamento batailliano: “1. s. m. Profundeza grande, impotente e perigosa, como a dos mares, de uma ferida, de um algar... 2. s. m. Realidade imaterial imensa, insondável ou

incompreensível” (Ojeda, 2021, p. 40-41). Essa descontinuidade profunda, difícil de suprimir, torna-se perigosa, ao mesmo tempo que é também instigante como o fundo do mar, parafraseando Ojeda. Bataille (2017, p. 37) dirá que “podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante [...] a morte tem o sentido da continuidade do ser”. Um abismo que seduz tanto quanto a morte e que é a força motora dos acontecimentos de *História do leite*, pois “A poesia será o aprendizado da morte”, diz Ojeda (2021, p. 53). Se com a morte se dá o retorno à continuidade do ser, com a Morte de Mabel surge o acontecimento da poesia. Logo, a poesia é a continuidade. A poesia é erotismo em estado puro. Neste sentido, Octavio Paz (1994, p. 12) faz uma comparação entre poesia e erotismo, chegando à conclusão de que a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria em seu modo de operar já é erotismo. Assim, o erotismo é uma poética corporal, enquanto a poesia é uma erótica verbal.

A linguagem poética – “som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas” (Paz, 1994, p. 12) –, em *História do leite*, está dotada de uma potência que permite ao leitor experimentar as sensações mais variadas desde o primeiro poema:

Papai, você queria um filho e
no entanto
nasceu esta cabeça

Uma planta que cresce para dentro
Uma unha
Uma represa

[...]
Porém, um homem não arde de útero
diz a-mãe-manca-das-axilas
nem sangra nos corredores
nem rega seu leite nas ecografias abertas
nem enfia o dedo indicador
para tocar em Deus
num vulcão de pélvis
[...]

Por isso “pesca a morte”, diz mamãe lambendo a espingarda
“caça a vida”

como uma filha que é um homem e uma cabeça
como um rio em um lençol de dentes mastodônticos
e o sexo aberto das balas
pingando sobre a bancada

Nestes versos, a sexualidade ora é transfigurada em metáfora, ora é explícita. Porém, em todos os casos, a linguagem poética suscita emoções vivenciadas através das imagens

poéticas que, graças à imaginação do leitor, se tornam nítidas. Como a sensação de sufoco na ideia de crescer para dentro, ou a de êxtase assemelhada à ideia de tocar em Deus num vulcão de pélvis, imagem radicalmente sexual e feminina. Também a violência e o cinismo que geram a imagem da mãe lambendo a espingarda enquanto ordena pescar a morte e caçar a vida; a sensação de ameaça que desperta o rio no lençol de dentes mastodônticos ou o sexo aberto das balas pingando sobre a bancada. É nítido que esses versos não buscam comunicar ou dizer, mas sim motivar essas – ou outras – emoções no leitor, pois os significados aparecem distanciados do significante, colocando o leitor no jogo de vivenciar a poesia, provocando-o. É como diz Paz (1994, p. 13): “A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução”.

Em vista disso, acreditamos que a linguagem poética de Ojeda, ou o jogo que ela estabelece, também é transgressor, já que há uma desobediência das normas gramaticais que orientam a sintaxe e faz com que o leitor simplesmente se perca nas sensações suscitadas, como no verso: “Agora você tem a testa rota e os cachorros chovem a morrer-te” (Ojeda, 2021, p. 23). Não existe a possibilidade de chover a morrer-te (nem na língua original “los perros llueven a morirte”), mas isso desperta uma morte atroz, violenta, ao mesmo tempo que a imagem é de uma beleza frenética. A autora também transgride as categorias de gênero literário ao incluir no mesmo livro de poemas não apenas a narrativa que viemos comentando, mas também outros gêneros como o verbete de dicionário (Ojeda, 2021, p. 42), o discurso científico (Ojeda, 2021, p. 33), os aforismos (Ojeda, 2021, p. 75) e até uma espécie de manifesto (Ojeda, 2021, p. 89) que descreve a teoria do leite que acaba por fechar o livro com o propósito, anunciado em várias oportunidades, da criação poética.

Considerações finais

A partir da análise podemos considerar que o erotismo permeia toda a obra de Mónica Ojeda aqui analisada. Não apenas os interditos e suas transgressões enveredam a narrativa que a poeta desenvolve no livro, mas também funcionam como motor dos acontecimentos: o interdito do assassinato transforma-se em sacrifício, adquirindo uma natureza sagrada, em que operam a expiação e a culpa, ao mesmo tempo que surge o interdito do incesto, transgredido em um nível mais radical, tendo em vista que se pratica com o cadáver.

Vimos também que essas transgressões ocorrem com um objetivo ou intuito de poesia. É a busca pela criação poética que conduzirá todas as transgressões, até mesmo a transgressão de recontar o relato bíblico em chave feminina. A criação poética, tanto em Bataille como em

Ojeda, está atravessada pela violência e o Mal, não apenas como tópicos, mas como questões constitutivas da poesia. Ao mesmo tempo que, não é desatinado arriscar um paralelismo com o livro *Historia do olho*, não apenas pelo eco do título, mas também pela forte presença de violência e as relações intra e extrafamiliares atravessadas pela atividade sexual.

Por outro lado, vimos que os excessos de violência e as transgressões são refletidas no estilo da autora. Mónica Ojeda busca pôr em crise a linguagem, apostando na força da violência explícita configurada nas imagens poéticas e apelando para o despertar de sensações no público leitor, logrando assim uma poesia autônoma e extremamente poderosa.

Todavia, *História do Leite* nos oferece um sem-fim de possibilidade de leituras a partir das fontes e referências literárias que a poeta utiliza e, muitas vezes, transtorna; porém, a questão da violência e o mal é indeclinável para analisar a obra.

Referências Bibliográficas

ALCÍVAR BELLOLIO, Daniela. “La realización de un deseo es la muerte” In: OJEDA, Mónica. **Historia de la leche**. Madrid: Candaya, 2020.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o Mal**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

EDIÇÕES JABUTICABA. Bate-papo de lançamento de “História do Leite”, de Mónica Ojeda. 10 mar 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=50rcIHefmz8&t=1252s> Acesso em: 1 ago 2023.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror: Poesias, cartas, obra completa**. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2014.

NIVELA GUARANDA, Débora Laura. **Historia de la leche (2019, Mónica Ojeda): compostaje y resurgimiento**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso – Escuela de Literatura, Universidade de las Artes, Guayaquil, 2021. Disponível em: <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/595> Acesso em: 26 jun 2023.

OJEDA, Mónica. **História do leite**. Tradução Ayelén Medail. São Paulo: Jabuticaba, 2021.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

PAZ, Octávio. **A dupla chama**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octávio. **Lévi-Strauss e o festim de Esopo**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977.

WILLER, Cláudio. **Celso de Alencar: do inferno à poesia absoluta**. São Paulo: Quaisquer, 2017.

As atualizações pós-modernistas do gênero policial no contexto latino-americano

Postmodernist updates of the police genre in the Latin American context

*Nathascha Hoffmann Marczinski*⁶³

*Wellington Ricardo Fioruci*⁶⁴

Resumo

Neste estudo, dois contos do gênero policial, “Calibre 22”, de Rubem Fonseca e “A cara”, de Santiago Roncagliolo, ambos autores da América Latina e ambos os contos publicados em 2017, são analisados para verificar as possíveis atualizações pelas quais o gênero passou no contexto latino-americano contemporâneo, tendo em vista, principalmente, as considerações de Linda Hutcheon (1991) sobre o Pós-Modernismo como um movimento que, dentre outras coisas, também atualiza gêneros consagrados. Para isso, por meio de revisão bibliográfica, abordamos conceitos básicos acerca do Pós-Modernismo e do gênero policial para, através da análise dos contos, verificar as mudanças ocorridas em relação à tradição desse gênero. Desse modo, autores como Linda Hutcheon (1991) e Luiz Carlos Santos Simon (2015) foram utilizados para elaborar as definições de Pós-Modernismo, necessárias à análise. Foram também selecionados os autores Adriana Maria Almeida Freitas (2004), Fernanda Massi (2011) e Ernest Mandel (1988) para a compreensão do gênero policial. A escolha dos autores Rubem Fonseca, brasileiro, e Santiago Roncagliolo, peruano, visam abordar, mesmo que de modo bastante superficial, tal ocorrência em um contexto latino-americano de modo, inclusive, a verificar se as atualizações analisadas ocorrem em ambos os autores e contextos. Dessa forma, constatamos, mesmo que por meio de uma análise muito breve e limitada, que houve a atualização de algumas características que seriam essenciais para o gênero policial, que, na contemporaneidade, são questionadas pelos escritores e modificadas de acordo com as transformações sociais.

Palavras-chave: Literatura Latino-Americana, Gênero policial, Pós-modernismo.

Abstract

In this study, two police stories, “Calibre 22”, by Rubem Fonseca and “A cara”, by Santiago Roncagliolo, both authors from Latin America and both stories published in 2017, are analyzed to verify the possible updates that the genre has undergone in the contemporary Latin American context, taking into account, mainly, the considerations of Linda Hutcheon (1991) on Postmodernism as a movement that, among other things, also updates consecrated genres. To this end, through a bibliographic review, we address basic concepts about Postmodernism and the detective genre in order to, through the analysis of the stories, verify the changes that have occurred that differentiate, in contemporary times, current short stories from the origins of the genre. Thus, authors such as Linda Hutcheon (1991) and Luiz Carlos Santos Simon (2015) were used to elaborate the definitions of Postmodernism, necessary for the analysis. The authors

⁶³ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil. E-mail: marczinski.n@gmail.com

⁶⁴ Professor Doutor do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil. E-mail: fioruci@utfpr.edu.br.

Adriana Maria Almeida Freitas (2004), Fernanda Massi (2011) and Ernest Mandel (1988) were also selected to understand the detective genre. The choice of the authors Rubem Fonseca, Brazilian, and Santiago Roncagliolo, Peruvian, aims to address, even if in a very superficial way, such occurrence in a Latin American context, in order to verify whether the updates analyzed occur in both authors and contexts. Thus, we found, even through a very brief and limited analysis, that there was an update of some characteristics that would be essential for the detective genre, which, in contemporary times, are questioned by writers and modified according to social transformations.

Keywords: Latin American Literature, Detective Genre, Postmodernism.

Introdução

O presente trabalho é um dos resultados da disciplina eletiva “Pós-Modernidade e Literatura Latino-Americana: Narrativas Em Foco” do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *campus* Pato Branco, ministrada pelo Professor Doutor Wellington Ricardo Fioruci. No decorrer da disciplina foram estudados vários aspectos da literatura contemporânea, pelo prisma da poética do pós-modernismo e, para o artigo, foi selecionado o aspecto de atualização do gênero policial nesse contexto, que será elucidado e que será fio condutor da análise comparativa entre dois contos pós-modernistas escritos em contexto latino-americano: “Calibre 22”, de Rubem Fonseca e “A cara”, de Santiago Roncagliolo.

Desse modo, “Calibre 22” é um conto publicado em 2017 pelo brasileiro Rubem Fonseca (2017) em seu livro homônimo, e tem como protagonista o advogado José Mandrake, personagem frequente de Fonseca, que representa, no conto, o detetive que investiga um crime. Mandrake não é contratado para solucionar o crime em si, mas acaba sendo tragado pelas investigações, pois seu nome começa a ser associado a várias das vítimas. A trama conta, portanto, com um *serial killer* que assassina várias pessoas que estão, de alguma forma, conectadas, sempre com uma pistola calibre .22, que será o nome pelo qual virá a ser conhecido na mídia, dentro da narrativa.

Já “A cara”, conto do peruano Santiago Roncagliolo, traduzido para o português por Eduardo Brandão na coletânea *Acerto de contas: Treze histórias de crime & nova literatura latino-americana*, organizado por Daniel Galera (2017), tem como protagonista o procurador Félix Chacaltana, que investiga um assassinato de uma cantora ao recolher depoimentos de seus parentes e funcionários. O objetivo do protagonista é apenas fazer seu trabalho e recolher os

depoimentos, no entanto, nesse processo, ao encontrar-se com o assassino este confessa o crime para ele, quase sem querer.

Partindo disso, apesar de cada conto ter sua particularidade e terem sido escritos em contextos diferentes, ambos apresentam atualização de alguns aspectos do gênero policial, como a subversão do gênio investigativo, a presença de criminosos com profundidade psicológica e fim anticlimático, dentre outros que serão abordados no decorrer da análise.

Sendo assim, partindo dos contos selecionados, pretende-se compreender como, no contexto da América Latina o gênero policial vem sendo atualizado e quais são as contribuições da contemporaneidade nesse processo. Com esse objetivo, dividimos o presente trabalho em cinco partes: 1. *Introdução*; 2. *O pós-modernismo*; 3. *O gênero policial*, que será dividida em mais duas sessões, 3.1 *Origens* e 3.2 *No pós-modernismo*, 4. *Análise e contribuições do contemporâneo no gênero*, que também será dividida em duas sessões, uma para cada conto, sendo elas 4.1 *“Calibre 22”*: *Rubem Fonseca e o gênero policial no Brasil* e 4.2 *“A cara”*: *Santiago Roncagliolo e o gênero policial no Peru*, seguida da sessão 5. *Considerações finais*.

O pós-modernismo

Como parte fundamental da disciplina de que resulta este artigo, o pós-modernismo e suas características na literatura e em outras artes é ponto central de discussão. Ainda, tendo em vista que ambos os contos selecionados estão inseridos na contemporaneidade, aspecto esse que também faz parte da análise, faz-se imprescindível a compreensão, mesmo que sucinta, do conceito de pós-modernismo, em especial na literatura latino-americana.

Desse modo, vale ressaltar que, sendo a contemporaneidade o período histórico vigente, suas discussões são muito complexas, já que são muitos os autores que se debruçam sobre esse conceito e nem todos com o mesmo ponto de vista. Portanto, para que se possa conceituar o pós-modernismo é preciso evocar a teoria a qual nos referimos para isso. Sendo assim, a autora Linda Hutcheon (1991) em *Poética do Pós-modernismo* foi a teórica basilar desse estudo, já que compreendemos o pós-modernismo a partir de seu viés.

Nesse sentido, Luiz Carlos Santos Simon (2015, p. 8), que também parte de alguns aspectos elucidados por Hutcheon (1991) aponta, sobre a definição de pós-modernismo, que

[...] dois problemas já despontam para dificultar a conceituação: além de ser um termo recente, utilizado para descrever uma série de fenômenos presentes, “Pós-Modernismo” aponta para as mais diversificadas direções não só dentro do âmbito estético mas também no debate político e econômico.

Por isso, Hutcheon (1991, p. 36) inclusive, compreende que a conceituação do que é o pós-modernismo “começa pelo significado do prefixo ‘pós’ - um enorme palavrão de três letras” e que requer uma revisão da imensidão que representa a fortuna crítica já constituída nesse sentido. Desse modo, dentre as considerações de Hutcheon (1991) sobre o pós-modernismo, ela explica que ele não pode ser um visto apenas como um sinônimo do contemporâneo, e tampouco é internacional, mas europeu e (norte e sul) americano, além disso, ele também apresenta uma reelaboração crítica do passado - e não um retorno nostálgico - e representa um marco na luta pelo surgimento de algo novo.

Além disso, para Hutcheon (1991) o pós-modernismo representa muitas contradições que são, inclusive, vistas por ela como características do movimento. Nesse sentido, ela elenca uma série delas e esclarece que uma diz respeito ao desafio das metanarrativas - as “verdades universais” que explicam o mundo - representadas principalmente por pressupostos empiristas, racionalistas e humanistas. Partindo disso, o pós-modernismo tem como característica a transgressão dos limites e nesse sentido, os limites dos gêneros literários, por exemplo, se tornam fluidos e se confundem.

Sendo assim, partimos das considerações de Hutcheon (1991) sobre o conceito justamente porque não se propõe, no presente artigo, levantar a discussão sobre o que é o pós-modernismo, mas sim depreender, dos contos selecionados, como esse aspecto acerca das atualizações dos gêneros, levantado por ela, fica visível a partir deles.

Sendo assim, é importante salientar que, para Hutcheon (1991), o pós-modernismo tem como característica fundamental o questionamento das verdades absolutas, questionamento esse a que os gêneros literários não passam incólumes, já que “hoje em dia as categorias de gênero estão sendo desafiadas com frequência” (Hutcheon, 1991, p. 88). Sendo assim, é possível notar, em especial no *corpus* selecionado, como o gênero policial vem sendo atualizado e como suas características, consideradas básicas para o romance policial clássico, vêm sendo postas em xeque, o que acontece de variadas formas. Justamente o que pretendemos analisar é como duas obras que, apesar de latino-americanas, são escritas por autores de nacionalidades diferentes, atualizam o gênero.

O gênero policial

Antes de abordar as características que o gênero policial tem tomado na contemporaneidade, para compreender as atualizações que buscamos, faz-se necessário abordar, a princípio, as origens do gênero. Para isso, valemo-nos de Ernest Mandel (1988) e Fernanda Massi (2011) que abordam as nuances do gênero policial, desde o seu surgimento até a contemporaneidade tendo em vista as transformações sociais que criaram e modificaram o gênero ao longo dos anos. É deles, principalmente, que partimos para compreender do que é feito o gênero policial em seu princípio e como ele se transforma no decorrer da história.

Origens

A princípio, Mandel (1988, p.17) aponta que o “moderno romance policial deriva da literatura popular sobre os ‘bons bandidos’” como Robin Hood, por exemplo, e que, com o evoluir da sociedade, “o herói bandido do passado se tornou o vilão de hoje, e o representante da autoridade vilã do passado, o herói de nossos dias”. Nessa dinâmica, as modificações sociais e dos sistemas econômicos - o surgimento do capitalismo e da classe burguesa, por exemplo - são propulsores do crime e o romance policial compreende essas histórias.

Diante disso, Mandel (1988, p. 25) menciona um ensaio de Thomas De Quincey, de 1827, como sendo uma obra inspiradora para escritores como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Charles Dickens, já que, nesse ensaio, De Quincey explica a crescente preocupação com o crime e as “delícias do assassinato e da especulação sobre a descoberta de quem teria cometido o crime entre ‘amadores e diletantes’”. Partindo disso, a elucidação de um crime a ser solucionado, de acordo com Mandel (1988) substitui a ansiedade real das pessoas sobre algo, pela ansiedade gerada pelos romances policiais, sendo, portanto, um gênero que conseguia atingir as massas e provocar certa catarse.

Nesse sentido Mandel (1988) aponta que *Os crimes da rua Morgue*, do escritor Edgar Allan Poe, pode ser considerado o primeiro romance policial já escrito, mas que “o homem mais responsável pela enorme popularidade desse gênero, foi, é claro, Arthur Conan Doyle, o criador de Sherlock Holmes” (Mandel, 1988, p. 42). Desse modo, o investigador aristocrático, astuto e inteligente substitui o policial, consolidando o gênero e tornando-o muito popular.

Ainda, Mandel (1988) explica que, partindo do bom bandido, famoso no regime feudal por roubar dos ricos para ajudar os pobres, com o advento do capitalismo e da burguesia e com o desejo de defender a propriedade privada, foi transformado no criminoso cruel. Além disso, Mandel (1988) explica a dinâmica das transformações do investigador do romance policial, que a princípio poderia ser de fato um agente policial, tendo em vista que no período inicial do gênero a polícia era vista como um mal necessário, e foi, no que Mandel (1988) chama de período do romance policial clássico, substituído pelo aristocrata inteligente, para ser no período do *roman noir* retomado, novamente, o policial como o indivíduo que desvenda o mistério do crime.

Todas essas transformações, segundo Mandel (1988), acompanham as transformações da sociedade: o princípio da burguesia, o fortalecimento do Estado e da polícia para o controle das camadas inferiores, o período entre Guerras, são alguns dos eventos mencionados por ele para explicar essas transformações. Além disso, a instituição de algumas leis específicas modificaram as noções de criminalidade, que também colaboraram nas transformações dos personagens no gênero, como a Lei das Falências (em especial na Inglaterra) e a Lei Seca (em especial nos Estados Unidos).

Nesse sentido, apesar das transformações, Mandel (1988, p. 37) elenca algumas características fundamentais para o gênero policial, pelo menos no seu princípio:

Os primeiros romances policiais, portanto, eram altamente formalizados e muito distantes do realismo e do naturalismo literário; mais do que isso, não se preocupavam, verdadeiramente, com o crime "em si". O crime era o arcabouço para um problema a ser solucionado, um quebra-cabeças para ser montado. Em muitos casos, o crime ocorre mesmo antes do começo da história; os ocasionais crimes posteriores, cometidos à medida que a trama se desenrola, são quase casuais, com o propósito de estimular a investigação do primeiro assassinato ou para fornecer pistas suplementares para a identificação do assassino. Raramente se trata de atos independentes de violência homicida com o propósito de estimular ódio, paixão pelo castigo ou uma sensação de vingança. Portanto, o verdadeiro tema dos primeiros romances policiais não é o crime ou o assassinato, mas o enigma.

Diante disso, Mandel (1988, p. 50) enfatiza algumas diferenças entre o que ele chama de romance policial clássico e os romances do gênero posteriores a ele, que incluem o *roman noir*. Diante disso, ele explica que no romance policial clássico, por exemplo, “o caráter extremamente convencional e formalizado das suas tramas” é evidente pois “são observadas algumas regras comuns” (Mandel, 1988, p. 50). Mesmo assim, algo que surge no romance

clássico e se mantém na posteridade é o confronto entre a argúcia analítica do investigador, sendo o herói da narrativa (seja ele o policial ou o aristocrata) e a astúcia criminal: “Os assassinos fazem o que é possível para cobrir seus rastros e o ‘suspense’ reina até que sejam descobertos e a prova da culpa seja apresentada” (Mandel, 1988, p. 51).

Partindo disso, Massi (2011, p. 26-27, grifos do autor) menciona, a partir de seus estudos sobre o gênero, alguns elementos que seriam imprescindíveis ao romance policial, tais como a presença de um detetive, por exemplo, isso por que:

Os romances policiais tradicionais diferenciam-se especialmente em duas das etapas, tanto no percurso do detetive quanto no percurso do criminoso: a da manipulação e a da performance. Na etapa da manipulação, mudam as motivações para que um crime seja realizado, para que o criminoso escolha sua(s) vítima(s), para que o detetive realize a investigação; na etapa da performance, mudam as maneiras de assassinar as vítimas, os locais em que os crimes são realizados, as consequências do crime para a sociedade, as vítimas assassinadas após terem testemunhado ou apontado qualquer indício que levasse ao criminoso – que é o mesmo sujeito durante toda a trama.

Nesse sentido, ela aponta que, além da presença do investigador como decisiva, já que “Uma das regras do gênero policial postula a imunidade do detetive e, por isso, é importante que ele seja competente e que realize a sua *performance* em um tempo curto” (Massi, 2011, p. 27, grifos do autor) e, além disso, sua performance seria sempre bem sucedida. Ela ainda aponta que, parte importante do romance policial clássico também envolve a punição do criminoso, já que não é moralmente aceito que o criminoso saia impune de seus atos.

Essas são algumas das características que podemos mencionar e que fazem mais sentido com a análise que iremos tecer, no entanto, vale ressaltar que em 1928 Van Dine publicou “As vinte regras do romance policial” que foram traduzidas por Tristan Todorov (1969) em seu ensaio “Tipologia do romance policial” publicado no livro *As estruturas narrativas*, ou seja, podem ser elencadas uma série de outras características essenciais ao gênero policial, que costumemente fazem parte dos romances policiais publicados desde *Os crimes da rua Morgue*, de Poe. No entanto, nosso objetivo é compreender como a literatura pós-modernista atualiza essas características tendo em vista especialmente o *corpus* analisado e, portanto, foram selecionadas características que pudessem ser validadas a partir dos contos.

Na Contemporaneidade

A partir dessas características que consolidam o gênero policial, a contemporaneidade, partindo de suas transformações particulares, atualiza esses aspectos ao seu modo, apresentando obras que destoam elementos que tendem a ser vistos como necessários. Nesse sentido, como vimos em Hutcheon (1991) o pós-modernismo tende a subverter as certezas absolutas, e os gêneros textuais como foram estabelecidos não escapam à subversão, incluindo o romance policial.

Desse modo, por exemplo, é possível observar obras do gênero policial em que sequer há um detetive, ou que o detetive não ocupa papel central na trama, ou que há sequer um crime específico a ser desvendado. Partindo disso, um dos pontos chave que diferencia o romance policial clássico do que representa o gênero policial na contemporaneidade é o detetive. No romance policial clássico, como apontado anteriormente, o detetive possui “dons” especiais e consegue, sozinho ou com a ajuda de pseudo detetives (o dr. Watson de Sherlock Holmes, por exemplo), e são, na maioria dos casos, pessoas honrosas, que respeitam as leis. Já na contemporaneidade, Massi (2011, p. 76) aponta que

[...] o detetive do romance policial contemporâneo parece ter perdido espaço no enredo, ou seja, sua ilustre investigação sobre a identidade do criminoso deixou de ser o foco do enredo para ocupar uma posição de menos destaque. Sendo assim, o criminoso conseguiu ganhar importância e se igualar ao detetive, chegando a superá-lo muitas vezes.

Além disso, partindo dessa nova dinâmica, nem sempre o criminoso será punido pelo crime e, nesses casos, não é o detetive que sai vitorioso da disputa entre ele e o criminoso, mas o oposto. Sobre isso Massi (2011, p. 76) menciona inclusive que

[...] há muitas variações dessa vitória do criminoso: ele tem sua identidade revelada, mas não é punido porque o detetive não consegue capturá-lo; ele foge antes de ter sua identidade revelada e, quando o detetive faz essa descoberta, não há nenhuma maneira de capturá-lo; ele consegue manter sua identidade em segredo.

Para além dos casos que podem ser relacionados ao *corpus*, inclusive, na contemporaneidade, é possível também observar policiais corruptos também cometendo crimes e modificando a dicotomia maniqueísta de detetive bom contra criminoso mau. Ainda, sobre as dinâmicas dos personagens, Massi (2011, p.111) elucida que as “narrativas policiais contemporâneas abordam questões paralelas à tríade vítima, assassino, detetive, como os sentimentos das personagens em relação à vítima, o comportamento da família do criminoso”, indo além da dinâmica tradicional.

Outro aspecto que elencamos diz respeito à violência e a forma como ela é retratada no pós-modernismo. Massi (2011, p. 110) esclarece que, tendo em vista a naturalização da violência, “em que nada mais espanta ou escandaliza, [...] os narradores apelam para uma descrição detalhista do cadáver, por mais cruel e violento que tenha sido o crime, sem poupar o leitor do terror, do medo, da náusea”. Nesse sentido, em alguns casos não é necessariamente o mistério envolvendo o crime que chama a atenção na narrativa, mas a violência crua com que os crimes são executados e descritos.

Desse modo, como explica Freitas (2004, p. 79), as técnicas policiais, aliadas ao mergulho na criminalidade urbana, dialogam com a pós-modernidade, já que quebram o padrão e, apesar da violência retratada nas obras, ou da falta de caráter ou até mesmo da astúcia e perspicácia comuns aos detetives clássicos, há a representação de questões mais profundas na sociedade, como a corrupção dentro das instituições, por exemplo. Nesse sentido,

De fato, uma das características mais ressaltadas pelos defensores do pós-moderno, é justamente a capacidade que a arte de ruptura tem de transitar por diferentes espaços de recepção. Assim, a literatura pós-moderna é capaz de propiciar níveis de leitura variados, que vão desde o simples prazer de fruir uma história bem contada, até a reflexão problematizadora de questões inerentes à compreensão do mundo e à própria escrita literária. Estariam apagadas, dessa forma, as fronteiras entre cultura erudita e cultura de massas.

Sendo assim, tendo em vista que o gênero policial se tornou muito popular, sendo caracterizado por muito tempo como uma leitura de fruição, esse aspecto de apagamento da fronteira entre uma cultura que seria mais elevada e a cultura de massas se mostra por meio do romance policial pós-moderno no sentido justamente de abordar questões mais aprofundadas sobre a sociedade e sobre a própria profundidade dos personagens, demonstrada, inclusive, na falta de divisão muito clara entre bem e mal relacionados ao detetive em detrimento do criminoso. Essas são algumas das características que podem ser encontradas no *corpus*, que será analisado com mais profundidade na sequência.

Análise e contribuições do contemporâneo no gênero

Os contos selecionados como corpus de análise das atualizações do gênero policial na contemporaneidade são “Calibre 22”, publicado em 2017 por Rubem Fonseca na coletânea de contos homônima ao conto e “A cara”, de Santiago Roncagliolo, presente na coletânea de

contos Acerto de contas: Treze histórias de crime & nova literatura latino-americana, organizado por Daniel Galera, publicado também em 2017.

“Calibre 22”: Rubem Fonseca e o gênero policial no Brasil

“Calibre 22” conta uma das muitas histórias do advogado José Mandrake, um homem de caráter duvidoso que, neste conto, acaba sendo envolvido na investigação de alguns assassinatos por estar de alguma forma relacionado às pessoas mortas. Mandrake é um personagem recorrente da literatura de Rubem Fonseca e aqui, logo no início da narrativa, ele é contratado por Ari Silva, um dono de uma editora de revista feminina famosa que havia recebido um bilhete que ameaçava sua vida. A partir desse primeiro contato com Ari Silva, Mandrake não chega a conduzir muitas investigações, que só passam a ser mais sérias a partir do primeiro assassinato, de Heloísa Silva, esposa de Ari, que ocorre durante a narrativa.

Nesse sentido, sobre a figura do investigador, como pode ser observado em Massi (2011, p. 74), “Desde Edgar Allan Poe, o detetive dos romances policiais tradicionais era um sujeito extraordinário, dotado de ‘dons’ intelectuais que o capacitavam a realizar a investigação com eficiência”. Isso é um ponto que diferencia o detetive de “Calibre 22” do detetive clássico do gênero policial. Além de não ser dotado desse incrível dom, Mandrake apresenta alguns desvios de caráter, já que trai as mulheres com quem se relaciona, fala palavrões, omite informações ao delegado Raul e é mentiroso, como ele mesmo diz: “Há pessoas que mentem e sabem que mentem e outras que mentem sem saber que estão mentindo. Acho que estou nessa segunda categoria” (Fonseca, 2017, p. 138).

Além disso, a corrupção do sistema político também é encontrada na narrativa: “Creio que estava na moda entre os corruptos do governo - e eles são muito numerosos - usar papel de parede em suas casas e nas das suas amantes” (Fonseca, 2017, p. 136). Sendo assim, nem o detetive, nem o governo, que deveriam representar o bem, são necessariamente representados dessa forma. Assim, nem Mandrake nem Raul conseguem capturar o assassino, que confessa ao final sem que se possa provar e, por isso, fica impune.

Seguindo a narrativa, depois de Heloisa, várias pessoas conhecidas de Ari são assassinadas: Mercedes, suposta amante de Ari, nefelibata, o homem que havia roubado um colar de pérolas raro do cadáver de Heloisa, Mirtes Assis, namorada de Julia Silva, filha de Ari e, por fim, o próprio Ari Silva. Em determinado momento da narrativa, inclusive, supõe-se que

Ari seja o assassino, no entanto, sem provas ele não é preso e acaba sendo assassinado também. Todos com uma arma calibre .22.

No fim da narrativa, quando os assassinatos com a arma calibre .22 cessam, “Para frustração da mídia” (Fonseca, 2017, p. 165), Juraci, mãe biológica de Julia e primeira esposa de Ari pede que Mandrake encontre-se com ela e nesse momento ela confessa os crimes. Como dito anteriormente, não é possível provar que Juraci cometeu de fato os crimes e a falta de provas, ou seja, a execução do crime perfeito, deixa-a impune. Além disso, Fonseca ainda subverte a noção da descoberta do criminoso a partir dessa confissão pois no fim da narrativa Mandrake “passa o problema de crer-ou-não-crer adiante” (Fonseca, 2017, p. 167) dando a entender que é o leitor quem deve decidir se acredita ou não em Juraci, sem que seja dada qualquer pista ou prova da veracidade da confissão, a não ser a justificativa para cada morte do ponto de vista de Juraci.

Ainda, há um momento da narrativa que Julia procura por Mandrake pois sua mãe havia sumido da casa de repouso em que vivia, ficando ausente por um período, que seria o período das mortes. Mesmo assim, é o leitor quem deve decidir se esse fato é suficiente para atestar que Juraci tenha cometido o crime e ainda assim, mesmo que o leitor decida acreditar, ninguém é punido pelas mortes.

Por fim, assim como também poderemos ver em “A cara”, o fim de “Calibre 22” é anti climático, agravado, aqui, pela falta de punição ao criminoso:

“Olha aqui, José, o problema do crer-ou-não-crer é seu. O Assassino do Calibre 22 vai desaparecer. E o senhor vai ficar com cara de besta, como se diz lá em Minas. Passe bem.”

Dona Juraci levantou-se e foi embora.

Estou passando o problema de crer-ou-não-crer adiante.

Vou tomar um Alvaralhão com o Raul (Fonseca, 2017, p. 167-168).

Não há nenhum resultado oriundo da confissão e subentende-se que “a vida segue” e, portanto, nesse conto, a descoberta de quem é o assassino, apesar de fazer parte da trama, não é importante ao fim da narrativa e a solução do mistério não leva a nada.

“A cara”: Santiago Roncagliolo e o gênero policial no Peru

O conto de Roncagliolo, por outro lado, mantém algumas características das quais Fonseca não faz questão de manter. Mesmo assim, os contos conversam em alguns pontos.

Aqui, o personagem principal, que irá fazer o papel do investigador é um procurador: Félix Chacaltana. Diferente do conto anterior, neste o crime já aconteceu e a narrativa se inicia com a necessidade de que seja reconhecido o corpo da vítima, já que seu rosto foi desfigurado. Nesse sentido, já começa a se delinear a questão da possível corrupção ou apenas incompetência dos órgãos de segurança, já que o agente federal que acompanha Chacaltana, Basurto, é retratado desde o começo como uma figura caricata, beirando a burrice.

No princípio, também, faz-se presente a violência brutal e a descrição do crime e do cadáver de modo detalhado, característica que foi apontada por Massi (2011), como mencionamos anteriormente. Desse modo, o cadáver da vítima, a cantora Casilda Martínez Vilcas, conhecida como Princesinha de Huancayo, é descrito com detalhes nos trechos: “Voltaram a olhar para a massa sanguinolenta, uma mescla informe de cabelos, pele e ossos. No lugar daquele muco vermelho, horas antes havia um rosto” (Roncagliolo, 2017, p. 13) e “Chacaltana imaginou a ponta do martelo afundando na carne, penetrando nos globos oculares, quebrando os ossos do crânio. Mas sua mente se voltou rápido para o problema principal” (Roncagliolo, 2017, p. 14).

Partindo disso, num próximo momento, Chacaltana precisa recolher novamente os depoimentos das testemunhas, pois Basurto, o policial responsável, não havia se preocupado em recolher as assinaturas dos depoentes. Nesse processo é que o procurador conhece parentes próximos à vítima, demonstrando também o aspecto da ampliação da dinâmica detetive, vítima e assassino. O primeiro dos entrevistados é o primo, Elmer Cachay. Ao recolher o depoimento dele, Chacay confessa a Chacaltana outro crime, cometido por ele em conjunto com a própria vítima, liderado por seu esposo, que será o próximo entrevistado. Chacay aponta, como forma de se livrar da suspeita de assassinato, que o grupo traficava cocaína até mesmo nos shows de Cacilda, sempre repleto de menores:

O procurador ficou paralisado. Levou alguns instantes para confirmar que tinha ouvido bem. Pensou nos decalques da Princesinha vestida de anjo. E na associação de católicos que queria canonizá-la.

- A sra. Casilda estava a par de que incorria no tráfico de entorpecentes com agravante?

- A par? Estava feliz. Adorava a brincadeira!

- Cachay riu, mas amansou diante da cara inexpressiva de Chacaltana.

- Os bancos do trailer eram cheios de sacolas. Como o grupo viaja por todo o Peru, vamos distribuindo. Trazemos da selva e entregamos na costa. Eu cuido da microvenda nos shows, mas o verdadeiro chefe dos negócios é o marido de

Casilda, o Ajipanca. Ele faz as vendas gordas, inclusive durante os shows (Roncagliolo, 2017, p. 20).

Após isso, o segundo entrevistado é Teddy Quispe Malpica, esposo da vítima. Ele é questionado sobre o crime de tráfico de entorpecentes, mas apenas para que seja estabelecida ou não relação entre o assassinato, que é o único objetivo da investigação de Chacaltana: “Seus negócios não me importam, sr. Quispe. Vim investigar um assassinato” (Roncagliolo, 2017, p. 24). No decorrer da entrevista com a testemunha outras nuances da vida pessoal de Casilda são revelados por Ajipanca, nome pelo qual o personagem é reconhecido na narrativa, que menciona que a Princesinha de Huancayo e ele já não tinham um relacionamento muito estável e que ela frequentava festas, que segundo ele seriam regadas à cocaína, nas quais Ajipanca diz que haveriam relações extraconjugais entre a esposa e outras pessoas.

Nada disso é mencionado para que se justifique o crime contra a vítima, mas revelam nuances dela que demonstram certa profundidade e que, de certo modo, levarão à sua morte. Sendo assim, Ajipanca menciona que quem organizava essas festas e quem foi vista por ele por último com a vítima é Mercy Gálvez Pinchi, sobrinha de Casilda.

Desse modo, Chacaltana conduz um interrogatório com Mercy, que, em todas as respostas em que menciona a vítima, o faz no presente. Ela também responde a tudo sem demonstrar esconder algo do procurador, sendo sincera em sua própria convicção, que, como será revelado, não condiz necessariamente com a verdade. Mesmo assim, Mercy não faz movimento algum para tentar “vencer” o detetive, escondendo seu crime. Outro aspecto interessante sobre Mercy é que ela é descrita como uma mulher quase infantil, o que contrasta com o crime brutal cometido por ela, que chegou a desfigurar o rosto da tia:

Era uma mulher tão miúda e com um aspecto tão infantil que parecia ter nascido para ser sobrinha de alguém. Suas maneiras muito suaves e sua voz baixa contrastavam com a rudeza dos parentes homens. Mesmo em seu próprio apartamento se movia como se temesse quebrar alguma coisa. Deslocava-se com a delicadeza de um fantasma.

Perguntou-se como pronunciaria a palavra “cocaína” em frente a uma senhorita tão doce (Roncagliolo, 2017, p. 25-27).

Ainda sobre aspectos mais profundos da assassina, na sua mente, ela parece separar a tia Casilda da cantora Princesinha de Huancayo, como se elas fossem duas pessoas: Casilda estaria morta, enquanto Princesinha ainda estaria viva. Isso fica muito claro quando Mercy fala da cantora sempre no presente ou no trecho que segue: “Mas eu não a chamo de Casilda. Para

mim, ela é a Princesinha de Huancayo o dia todo, desde que se levanta até se deitar” (Roncagliolo, 2017, p. 26). Nesse sentido, é possível inferir que Mercy matou a mulher que poderia vir a matar a ideia que é a Princesinha:

Eu já disse. Ligue a TV. Ligue o rádio. Todo mundo está falando da Princesinha de Huancayo. De como ela é na realidade. Meus tios contaram ao senhor todas essas mentiras porque têm inveja dela. A Casilda que eles descrevem não é a de verdade. A Princesinha real está na TV. O tempo todo (Roncagliolo, 2017, p. 28).

Isso porque, durante toda a narrativa, a cantora é retratada como sendo uma pessoa muito boa, digna até de canonização. Ainda, o fato de Mercy acreditar que ela não teria de fato cometido um crime fica também evidente quando Chacaltana encontra a arma do crime, o martelo, já que “Mercy nem o lavara” (Roncagliolo, 2017, p. 29) e também na “confissão” da moça: “Mercy, você guarda um martelo no seu quarto? Ela estava passando o café. Nem hesitou em responder: Não é um martelo. É uma arma de Deus. Serve para eliminar a mentira e o mal” (Roncagliolo, 2017, p. 29-30).

Por fim, outro ponto que atualiza o gênero é o fim anticlimático, que também está no conto de Fonseca, mas que aqui demonstra que não haverá impunidade. Mesmo assim, o fim do conto não mostra a prisão de Mercy e termina com uma espera, já que ambos aguardam a chegada do policial Basurto, que é quem de fato tem o poder de prender a assassina confessa.

Enquanto esperavam Basurto, ela pôs um CD da sua idolatrada tia, a única cantora da sua coleção de música. Os alto-falantes anunciaram os primeiros compassos de “Para ti, cholita”. — Uma vez ela me dedicou essa canção num show — comentou Mercy, orgulhosa. — É muito boa — respondeu o procurador, cortês. — Oh, sim. Ela é a melhor mulher do mundo (Roncagliolo, 2017, p. 31).

Considerações finais

Partindo do que foi apresentado na análise, é possível inferir a atualização de algumas características que seriam essenciais para o gênero policial, que, na contemporaneidade, são questionadas pelos escritores e modificadas de acordo com as transformações sociais. A partir da análise também fica clara a atualização do gênero como uma característica do pós-modernismo que visa à derrocada de verdades consideradas absolutas.

Desse modo, detetives e policiais não são necessariamente detentores da verdade, nem são almas honrosas e corretas. Na verdade, em ambos os casos, tais personagens possuem desvios de caráter ao não se importarem com questões que deveriam ser fundamentais a eles,

como o envolvimento de personagens com outros crimes no caso de Chacaltana e como a traição e a mentira, no caso de Mandrake. A violência brutal presente nos contos, os assassinos com profundidade psicológica e a impunidade deles ou mesmo o fim anticlimático que não apresenta a prisão dos criminosos ao final são algumas dessas atualizações pós-modernistas que vemos nos contos contemporâneos analisados.

Constatamos, também, que esse é apenas um breve estudo acerca dessas atualizações e que ainda há muito espaço para verificar e analisar atualizações pós-modernistas seja nesse ou em outros gêneros. Também é possível perceber como essas atualizações refletem a sociedade contemporânea em si, caracterizada pela violência cotidiana, pela profunda corrupção das instituições públicas e pelo maior entendimento das nuances possíveis na personalidade e no psicológico seja das pessoas consideradas “boas” e seja das pessoas consideradas “más”, o que transparece nos contos analisados.

Referências Bibliográficas

- SIMON, Luiz Carlos Santos. Pós-Modernismo: conceitos e culturas. **Revista Cerrados**, v. 7, n. 8, p. 7–27, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/952>>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- FONSECA, Rubem. Calibre 22. In: _____. **Calibre 22**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 132-168, 2017.
- FREITAS, Adriana Maria Almeida. Romance Policial: um fenômeno urbano. In: **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 17, no 1, p. 67-80, jan/jun 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. Tradução Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- RONCAGLIOLO, Santiago. A Cara. In: GALERA, Daniel (org.). **Acerto de contas**: treze histórias de crime & nova literatura latino-americana. São Paulo: Companhia das Letras, p. 13-31, 2017.

O testemunho do sentir na escrita feminina negra de Conceição Evaristo

The testimony of feeling in the black female writing of Conceição Evaristo

Pâmela Paula Souza Neri⁶⁵

Resumo

Conceição Evaristo escreve suas linhas ficcionais na conciliação entre escritas e vivências, a escrevivência é traduzida nas suas obras a partir de personagens, femininas e masculinas, que transbordam um desejo de humanização pelo relato em um contexto no qual a inumanização é a regra. Em *Becos da memória*, tal escrita de si aprofunda-se quando mergulha na descrição da personagem narradora, reflexo de uma parença autora e personagem, uma menina que no tempo da narrativa vive as dores e experiências que serão narradas no tempo narrado, quando o testemunho do sentir será tecido por uma Maria-Nova já mulher, que realizou sonho de narrar-se. Nesse sentido, discutimos a escrita feminina negra, primeiramente, pelo testemunho do sentir, método de escrita, forma ficcional do relato; em segundo lugar, questionamos literatura negra vista como panfletária, no paradoxo da literatura engajada, autônoma e étnico-identitária, mote de escrita, mas de igual modo, ato político que não exclui a fruição estética, e sim, parte dela. Para tanto, partiremos de Adorno (1992); Benjamin (1987); Evaristo (2009); Grada Kilomba; Gagnebin (2002); Spivak (2010), entre outros.

Palavras-chave: Escrita feminina negra; literatura engajada; o testemunho do sentir.

Abstract

Conceição Evaristo writes her fictional lines in a conciliation between writing and living. In her works, writing is translated through characters, both female and male, overflowing with the desire for humanization through narration in a context where inhumanization is the rule. In *Becos da memória*, this writing of the self deepens when it enters into the description of the character of the narrator, a reflection of the similarity between the author and the character, a girl who, in the time of the narrative, lives through the pains and experiences that will be narrated in the time of the narrative, when the testimony of feelings will be woven by a Maria-Nova who is already a woman, who has realized her dream of narrating herself. In this sense, we will discuss black women's writing, first, through the testimony of feelings, the method of writing, the fictional form of the story; second, we will question black literature as pamphleteering, in the paradox of an engaged, autonomous and ethnic identity literature, a motto for writing, but also a political act that does not exclude aesthetic enjoyment, but is part of it. To this end, we will draw on Adorno (1992); Benjamin (1987); Evaristo (2009); Grada Kilomba; Gagnebin (2002); Spivak (2010), among others.

Keywords: Black women's writing; engaged literature; the witness of feeling.

⁶⁵ Universidade Federal do Pará, Pará-Brasil. Mestre em Educação e Cultura (UFPA). Doutoranda em Estudos literários-PPGL (UFPA).

Introdução

Conceição Evaristo é uma escritora diversa não só em suas temáticas do universo feminino, das ausências existenciais de um mundo mergulhado no midiático, da violência de corpos negros, à releitura como a recente publicação *Macabéa: flor de Mulungu*, mas também nos gêneros, pois como romancista, cronista, contista e poetisa constrói nas suas páginas, pela escrevivência, uma escrita que se aproxima da oralidade pela vivência coletiva. Mineira, nasceu em Belo Horizonte em 1946. Após anos se dedicando a pesquisa acadêmica, além da sua participação em movimentos sociais que buscam a valorização da cultura africana, iniciou as suas publicações em 1990, nos *Cadernos Negros*, principalmente com contos e poemas⁶⁶. O seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, publicado em 2003, narra através de flashbacks a história de Ponciá desde a infância, vivendo com os pais e os irmãos em uma fazenda, onde os seus familiares trabalham na lavoura da família Vicêncio⁶⁷. A narração em terceira pessoa permite que o leitor faça suas inferências com certo distanciamento, e sem julgamentos. O romance foi publicado antes de *Becos da memória* (2006) que não só foi o primeiro romance que a escritora teceu como o seu primeiro experimento de escrevivência, segundo Evaristo.

A obra narra o desfavelamento do lugar de diversos moradores, entre eles, Vó Rita que vive na narrativa embolada com algo ou alguém não sabemos exatamente. Bondade, um andarilho e boa praça que narra constantemente as experiências não só dos moradores da favela, como de tipos que ele encontra em suas viagens. Maria-Nova é a narradora-personagem, *menina-tempo* que corre pelos barracos, testemunhando violências, brigas, pobreza, mas de igual modo, empatia e solidariedade. Maria-Velha é a tia da menina e esposa do Tio Totó, oposto da garota não só no nome como também no destino. Enquanto no tempo da narrativa, a menina vive e ouve as experiências da barbárie, do presente e do passado, no tempo narração nos presenteia com a certeza de que conseguiu narrar-se e escritora caminhou para um espaço de poder.

Dito isto, nesse recorte objetivamos através da escrita de uma memória ficcional que almeja tecer uma escrita de si, a composição de uma discussão acerca da literatura feminina

⁶⁶ Sem autor. Conceição Evaristo. Literafro. 2024. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 06 dez. 2024.

⁶⁷ FREZ, Célia Larosz. Resumo da obra “Ponciá Vicêncio”, de Conceição Evaristo. *Pet Letras*. Disponível em: <https://www2.unicentro.br/pet-letras/2017/08/24/resumo-da-obra-poncia-vicencio-de-conceicao-evaristo/>. Acesso em: 06 dez. 2024.

negra. Primeiramente, por uma ficção conduzida por inúmeras formas de narração, pela grafia, oralidade, e de um corpo que é texto e carrega os rastros da barbárie, desaguando assim, em um testemunho do sentir. Em seguida, analisar a escrita feminina negra pelo paradoxo da literatura engajada e autônoma, pela fronteira entre a arte pela arte e uma literatura que busca uma representação da barbárie. Para assim, tensionar o mote da escrita negra como um ato que não exclui a estética, mas toma-a como impulso de partida, e de fato, não a abandona pelo caminho.

O testemunho do sentir como mote de escrita em Conceição Evaristo

Conceição Evaristo, em diversas entrevistas e no prefácio de romances como *Becos* pondera que a primeira voz que ouviu e narrou pelo ouvir foi a da sua mãe. E o seu testemunho versou em palavras sua forma de rememoração, de preencher os vazios da memória. “Afirmo, porém que foi do tempo/espaço que aprendi desde criança a colher as palavras. Não nasci rodeada de livros, do meu berço trago a propensão, o gosto para ouvir e contar histórias” (Evaristo, 2020, p. 53). Para falar sobre a narração que influencia a sua tessitura, a escritora rememora como a mãe falava com o corpo. Um gesto era bem mais eloquente do que uma longa conversa, e tal testemunho do corpo está presente em diversos textos de Evaristo, entre eles, Luamanda, presente na coletânea de contos *Olhos d’Água* (2016), no qual as dores, desejos e alegrias da personagem são relatadas pelas marcas do seu corpo. Primeiramente, pelas linhas de expressão da idade, em seguida, a maternidade é transmitida como amor e entrega pelas cicatrizes do parto, até chegar na marca de uma violência, do corpo violado por um homem que não aceitou o término.

Luamanda é um testemunho do sentir pelas esferas e relevos das cicatrizes, marcas que por vezes demandam sobrevivência, de uma mulher que usa seu corpo para sentir tudo, estímulos, sexualidade e transgressão em uma sociedade na qual a mulher que ousa querer é deturpada, depravada e insólita. A personagem rememora a sua história diante do espelho, tocando o seu corpo como território do amor, na presença dos encontros com homens que ela quis e provou o prazer, do corpo lua que gerou seus filhos, até a violência misógina. Logo, podemos nos perguntar o porquê de narrar pelas cicatrizes?

A cicatriz é o rastro do sentir, seja a dor ou o regozijo, e indubitavelmente, o rastro é involuntário. Quem o deixa, abandona-o e não cria, pois este é a recorrência do acontecimento, de acordo com Gagnebin (2002). A relação entre a cicatriz e o rastro é constituído pela autora

a partir do episódio de Ulisses que ao voltar disfarçado de velho mendigo é reconhecido por sua ama Euricléia através da sua cicatriz, advinda de uma caçada a um javali. De acordo com Gagnebin, a escrita não é mais a via primordial do registro, mesmo sendo um rastro, é

um signo, ou talvez, melhor, de um sinal aleatório que foi deixado se intenção prévia. Pelo contrário, o rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele denuncia uma presença ausente sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade: já que quem deixou os rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como o são outros signos culturais e linguísticos —, mas, sim, deixados ou esquecidos (Gagnebin, 2002, p. 129-130).

Em outras palavras, aquele que lê os rastros precisa não só propor significação, as compreensões presentes, mas de igual modo, um olhar ao passado, para entender quais foram os acontecimentos que sucederam aqueles signos deixados no caminho. Maria-Nova, personagem central de *Becos da memória* (2006), é um tipo de personagem-câmera, primeiro porque o personagem não pode vigorar fora do universo linguístico, e segundo, porque constituir uma pessoa ficcional é um exercício verossímil e catártico, advém de um processo de reelaboração da realidade (BRAIT, 1985). E é interessante ver como Maria-Nova não só é atravessada pelas narrativas, e colhe os rastros entre os barracos, como de igual modo, possui uma compreensão de sua sina de narrar, principalmente, as vivências do outro.

Bondade, principal narrador da menina, conta histórias que apertam o seu coração, pois ela sabe que ele viveu plenamente e de modo agudo todas as tristezas que narra. A memória do outro é matéria para compreender o mundo, por uma ferida aberta que possui no peito “mas a menina é do tipo que gosta de pôr o dedo na ferida, não na ferida alheia, mas naquela que ela traz no peito. Na ferida que ela herdou de Mãe Joana, de Maria-Velha, de Tio Totó, do louco Luisão da Serra”, diz Evaristo (2017, p. 58). No testemunho do sentir, em *Becos*, e isto se estende para Luamanda e outros textos, rememorar o rastro da cicatriz, da dor é voluntário, e de fato, deixá-lo também talvez seja uma forma de orgulho da barbárie para quem a provocou. Maria-Nova corria a favela buscando histórias que a faziam sofrer, e fazia porque desejava guardá-las para quando fosse adulta contar. Era um tipo de projeto de memória e intenção de denúncia e resistência.

O relato do outro era o reconhecimento de que sua história não era solitária, como quando Bondade contava as dores de Luisão da Serra, Maria-Nova “apesar da dor, pedia mais

e mais aquela história. Gostava de alguns pontos coincidentes entre ela e o Homem. Ambos, quando pequenos, tinham o desejo de aprender a ler” (ibid.). Maria-Nova diz que precisa sentir dor nos dias de vazio, para que não sufoque, seja porque percebe que sua história não possui lugar nos currículos escolares e nas aulas de história seja por sua ancestralidade ser limitada aos séculos da escravidão, aos ferrolhos que prendiam pés e mãos no período escravocrata. No tempo da narrativa, a menina tinha os pulsos cerrados pelo ferrolho do racismo, e por isso, guarda a sua escrita para o tempo da narração, quando o testemunho é o seu exercício de denúncia.

Ao interpretar Nikolai Leskov, Walter Benjamin (1987) declara o fim do narrador, não exatamente todo o exercício da narração, mas aquele dado pela oralidade. Primeiramente, pelo retorno sem palavras, a ausência do relato dos soldados feridos em decorrência do horror da Segunda Guerra Mundial, mas de igual modo, pelo advento da imprensa. Logo, a experiência passa a enclausurar-se nos porões de uma memória silenciada, não só pelo medo, mas como um modo de resistência. E qual seria a narração perdida? Ora pelos relatos dos viajantes, ora por aqueles que ficaram e prosperaram ou apenas sobreviveram às tristezas sociais (Benjamin, 1987). Para Maria-Nova, sua primeira narradora sempre era Vó Rita, todavia, Bondade era aquele que retinha a experiência da tragédia, bem mais que a alegria,

Maria-Nova tinha em Bondade outro contador de histórias. Coisas que ele não contava para gente grande, Maria-Nova sabia. As histórias tristes Bondade contava com lágrimas nos olhos, nas alegres, ele tinha no rosto e nas mãos a alegria de uma criança. Maria-Nova queria sempre histórias e mais histórias para sua coleção. Um sentimento, às vezes, lhe vinha. Ela haveria de recontá-las um dia, ainda não se sabia como. Era muita coisa para se guardar dentro de um só peito. – Maria-Nova quer uma história alegre ou triste? Ela quase sempre estava mais para a amargura. Achava os barracos, as pessoas, a vida de todos, tudo sem motivo algum para muita alegria. Ela pediu a história triste, a mais verdadeira (Evaristo, 2017, p. 34).

Em diversas situações, Maria-Nova busca a narração do outro para elaborar a angústia, porém, se normalmente cativamos o belo para suportar um contexto difícil, a menina de *Becos* busca o oposto, o que não deveria ser quisto. “Maria-Nova crescia. Olhava o pôr do sol. Maria-Nova lia. Às vezes, vinha uma aflição, ela chorava, angustiava-se tanto! Queria saber o que era a vida” (Evaristo 2017, p. 30). Para lidar com a aflição, buscava o Tião Puxa-Faca para imaginar que a lâmina ao ferir a sua pele, diminuiria a dor do seu peito; depois, talvez buscasse ver a ferida da Magricela, pois o nojo era melhor que o buraco da tristeza em seu coração. Os outros

eram um reencontro com o sentir, pelos seus testemunhos ela se impulsionava para um futuro diferente.

Maria-Nova é expectadora e observa, e nesse exercício de escrita Evaristo convida o leitor a ser expectador, elaborar e reelaborar a ficção, uma interpretação profunda dos rastros deixados em cada trecho. Nas palavras de Walter Benjamin (1987, p. 203), “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”. *O narrador* (1936), escrito entre A Primeira e Segunda Guerra Mundial, remonta uma percepção tão viva atualmente que se torna um paradigma contemporâneo. Vídeos rápidos em plataformas como *Tik Tok*, stories do Instagram são histórias e impressões já deglutidas, tornando as compreensões do mundo arquétipos prontos, opiniões de bando, ausências de subjetividade autêntica. O termo *brain rot*, em tradução livre cérebro podre, foi a designação escolhida pelo dicionário *Oxford* como a palavra do ano de 2024, além de ter liderado com quase 150 mil recorrências de busca nas redes. Expressa uma deterioração da capacidade de jovens em interpretar desde palavras e conceitos simples, até os mais complexos. Logo, o leitor que colhe os cacos parece estar próximo da morte tal qual o narrador para Benjamin, e por isso, uma literatura que permite ler a profundidade da subjetividade não só é bem-vinda como imperativa.

O testemunho do sentir nas narrativas de Evaristo traduz o que a escritora chama de parença com Maria-Nova, uma ficção da memória, e para que as palavras ficcionais sejam escritas e condicionadas a um enredo coerente, a memória que sempre esquece precisa ser alinhavada entre a presença e a ausência, pois “entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção” (2017b, p. 10). E para sentir, pelo testemunho da ficção e o factual, é preciso uma paralela entre o que é revelado nas linhas do romance, e entrelinhas daquilo que preciso decifrar pela interpretação da plurissignificação.

Seligmann-Silva (2005, p. 81) difere ao falar do testemunho na era da barbárie o sobrevivente como *testis* — com caráter visual, que a partir do positivismo ousa perpassar entre o momento histórico do temor e o momento de registro da história — e a aquele que sobrevive para “manter-se no fato, superstes remete à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte” (grifo nosso, *ibid.*). Em outras palavras, o *superstes* é o sobrevivente contemporâneo de acordo com o autor, e faz o exercício do testemunho pelo que ouve:

Nessa cena do testemunho como *superstes*, o presente do ato testemunhal ganha a precedência. Creio, no entanto, que não se trata de simplesmente trocar um modelo pelo outro. Valorizar o paradigma do *superstes* não deve implicar uma negação da possibilidade do testemunho como *testis* (como, por exemplo, Giorgio Agamben o sugere). Acredito que os caminhos da memória e do esquecimento do mal sofrido passam também pela construção da história e pelos julgamentos propriamente jurídicos. O essencial, no entanto, é ter claro que não existe a possibilidade de se separar os dois sentidos de testemunho, assim como não se pode separar historiografia da memória (Seligmann-Silva, 2005, p. 81).

Logo, sentir pela dor, não necessariamente implica em uma percepção individual de um acontecimento histórico, já que isto implicaria em um foco narrativo, mas pelo ouvir as histórias do outro, experiências que poderiam ser minhas. Na narrativa de *Becos da memória*, o testemunho *auricular* acontece no encontro de Maria-Nova com diversos personagens, mas é Maria-Velha, o oposto da menina, que desperta nela o desejo de continuar. A mulher sofrida que viu o avô viver uma abolição tardia, assim como o pai enlouquecer, sabia ninar Maria-Nova pela dor das suas lembranças. “Maria-Velha parece que adivinhava os desejos de Maria-Nova. E, quando a menina estava para o sofrer, a tia tinha tristes histórias para rememorar. Contava com uma voz entrecortada de soluços” (Evaristo, 2017, p. 30). O consolo é genuinamente um ato de empatia, pede beleza e gentileza, mas no caso de Maria-Nova, é constituído pelo exemplo, pelo desejo de não viver, por romper ciclos, quando a menina da favela ouvia as histórias de Maria-Velha, esta permitiu que a infância fosse um prelúdio para que no futuro o testemunho *superstes* se fizesse presente nas linhas do relato do desfavelamento. Das histórias dos bêbados e malandros, dos jogos de futebol regados a cerveja e miúdos de porco.

A escrita feminina negra, fruição estética e ato político

Para Adorno (1991), embora aparentemente um consenso entre literatura autônoma e engajada tenha sido construída após o ensaio de Sartre (1947), o impasse permaneceu vivo mediante a uma arte que após a Segunda Guerra Mundial buscou compreender a si própria como um modo de resistência. De fato, considerar a arte pela arte é desconstruí-la, pois somente por ela podemos traduzir a barbárie sem sermos enganados pelo próprio sofrimento e pela história mal interpretada. Todavia, o sofrimento como enunciado não pode ser traduzido plenamente, e transformá-lo em memória ficcional é correr o perigo de estilizarmos a

experiência “o destino imponderável se apresenta como se tivesse tido algum sentido algum dia; é sublimado, e tira-se um pouco do seu horror” (1991, p. 65).

A autonomia brutal das obras, que se furta à submissão ao mercado e ao consumo, torna-se involuntariamente um ataque. Este, porém não é abstrato, não é um comportamento invariável de todas as obras de arte para com o mundo que não lhes perdoa não se adaptarem totalmente a ele. [...] “Uma literatura que como a engajada, mas também como os filisteus éticos a querem, existe para o homem, acaba por traí-lo, traíndo a causa que o poderia auxiliar se não gesticulasse arremedos como se estivesse a ajudá-lo (Ibid., p. 71).

Nesse sentido, há uma fronteira aparentemente intransponível entre arte absoluta e uma arte que almeja transgredir pela resistência. Diversas vezes, não só no meio editorial, como na própria forma de recepção, a literatura negra surge em uma circularidade dita panfletária, mergulhada em um ato de ideologismo que não possibilite que a escrita seja um ato de fruição estética. É possível ponderar durante a leitura de romances, contos e poemas de Evaristo que a fruição estética antecede a militância, o engajamento, muito pelo intuito de que a inspiração é vivida intensamente e a memória da invenção só é solicitada quando o esquecimento impera. A autora de *Ponciá Vicêncio* (2003) ao falar de um *corpus* literário da escrita negra afirma que esta é constituída da subjetividade de corpos negros que no passado foram esfacelados, e hoje, vivem tal esfacelamento na negação de um lugar nos espaços de poder, e mais precisamente, na literatura, no âmbito do cânone (Evaristo, 2009, p. 17). A designação de uma literatura panfletária para a literatura negra, e aqui, a escrita feminina negra, advém não só de alongar o ponto de partida, mas da própria resistência em querer responder a uma necessidade constante de uma literatura universal.

Tal questão é formulada, segundo Evaristo, pela negação de uma literatura negra não só por seus produtores como leitores afro-brasileiros, já que parece ser mais fácil resguardar-se em uma ideia de uma literatura universal e “não consideram que a experiência das pessoas negras ou afrodescendentes possa instituir um modo próprio de produzir e de conceber um texto literário, com todas as suas implicações estéticas e ideológicas” (2009, p. 17). Nesse sentido, denominar a literatura como panfletária ou tecê-la como uma forma literária que almeja a maturidade através da universalidade é uma manipulação para cercear a voz e o grito da literatura negra a espaços fechados ou silenciar os relatos incômodos de uma senzala-favela, como disse Evaristo em *Becos*. Um discurso incômodo que pede uma revisão histórica geradora do fim de privilégios, dentro do cânone literário e amplamente na sociedade fruto de

uma colonização, a fruição estética e a ideologia da resistência andam lado a lado como sim e o não.

No poema “da calma e do silêncio”, Evaristo dispõe metáforas para a poética do ato de escrever, não só pela ausência de inspiração, mas de igual modo, pelas dores e dessabores do cotidiano. O silêncio do papel torna-se o impedimento de relatar a escuta da luta antirracista, o grito para fomentar os signos da invenção. Escrever no poema é sinônimo de apertar com os dentes, transcrever a violência: “quando eu morder a palavra, por favor, não me apressem, quero mascar, rasgar entre os dentes, a pele, os ossos, o tutano do verbo, para assim versejar o âmago das coisas” (2021, p.121). Rasgar as palavras constrói uma antítese entre a força das memórias da barbárie e o silêncio pela espera da palavra mágica literária, ou seja, a inspiração. A quietude da solitude da escrita, pois é nela que ecoam as vozes das experiências do outro. Mergulhar na imundície da ausência de educação, saúde, o trabalho escravo salariado e compulsório.

O verbo é ação, vontade, e não está explícito, precisa ser alcançado no âmago, no tutano das coisas e da memória. “Quando meus pés abrandarem na marcha, por favor, não me forcem. Caminhar para quê? Deixem-me quedar, deixem-me quieta, na aparente inércia. Nem todo viandante anda estradas, há mundos submersos, que só o silêncio da poesia penetra” (ibid.). Para questionar é preciso parar, sufocar a pressa, o imediatismo, logo contestar o eterno ponto de partida, assim como forçar a caminhada é não compreender que o início não foi igual para todos os atores sociais. E forçar os passos no caminho é tanto para aprisionar a temática negra como uma literatura panfletária, quanto obrigar o abandono, pois a oposição e reinvenção fomenta o perigo aos privilégios de uma minoria em número e maioria nas vantagens sociais e perpetuação de poder e fortuna.

O medo do branco de ouvir o horror do passado e as consequências dele na contemporaneidade é transposto à teoria por Kilomba (2019) através repressão de Sigmund Freud. É não permitir que o signo incômodo crie uma intersecção com o consciente, todavia, como afirma Nogueira (2021), o racismo é difícil de ser questionado tanto para brancos quanto para negros por estar engendrado no inconsciente. Na mesma linha, Kilomba reafirma que embora sejam negados pela consciente, barbáries como o racismo “permanecem latentes e capazes de ser reveladas a qualquer momento” (Kilomba, 2019, p. 41). Tal descortinamento pode surgir tanto na forma de violência como no caso George Floyd — estadunidense morto sufocado por um policial, assim como Genivaldo Santos que morreu sufocado por gás

lacrimogênio dentro de um camburão — até conceitos equivocados como democracia racial e racismo reverso, visões nascidas em um país que se identifica miscigenado.

Para Evaristo (2009, p. 23), a ficção brasileira clássica e contemporânea ainda representa o negro partindo de um passado escravocrata “em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados”. Logo, o paradigma proposto por Adorno (1991) é colocado na escrita feminina negra pela lembrança de um passado inegável, mas de igual modo, por conflitos que poderiam ser vividos por qualquer um, só que por motivos diferentes, opressões distintas. Segundo Adorno (1991), a arte possui a capacidade de construir um espaço de resistência, mas de modo algum, deve aceitar uma imposição para tal. A arte engajada resiste pelo espectro artístico, logo, quando a escrita feminina negra é constituída, denuncia pelo tecido estético, por um projeto literário.

Considerações finais

Isto posto, a escrita feminina negra é uma arte engajada pelo seu viés político, de transgressão de uma fronteira que separa a autora negra não só das possibilidades de escrever mediante a resistência de ocupar lugares de poder, mas também pela publicação difícil em razão da compreensão de que a escrita feminina negra só pode tratar de temas interseccionais, culminando na imposição de uma literatura universal. Todavia, o engajamento é antecedido pelo desejo da fluidez estética, criação literária até chegar à militância. Se me escrevo nas linhas literárias, tal escrita traduzirá sentimentos e vivências de uma realidade, e no caso de autoras negras, o racismo e a incapacidade de uma intelectualidade estarão presentes, pois figuram no mundo, nas pessoas e na inconsciência de brancos e negros.

E nesse exercício de resistir não pela obrigatoriedade, como afirmou Adorno, mas pela potência da escrita literária, o testemunho do sentir se faz presente frente a necessidade de compor-se em um mundo que nos fragmenta pela contestação da pluralidade cultural, pela generalização da narrativa como inverdade. Dito isto, o que seria escrever para uma escritora negra? Uma resposta fechada parece de antemão algo difícil de alcançar, haja vista que pediria uma reflexão de experiências que não nos pertencem. Escrever para a escritora negra pode ser simplesmente um ato puramente estético ou significa um reencontro constante com a colonização, escravidão e abolição incompleta.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. Engagement. In: _____. **Notas de literatura, III**. 2. ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 51-71.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. *Brasília*: Editora brasiliense, v. 1, ed. 3, 1987.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- EVARISTO, Conceição Evaristo. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Belo Horizonte: **SCRIPTA**. v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 06 dez. 2024.
- _____. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- _____. **Becos da memória**. 3ª ed. São Paulo: Pallas, 2017.
- _____. **Da construção de Becos**. Prefácio. In: *Becos da memória*. 3ª ed. São Paulo: Pallas, 2017b.
- _____. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: LIMA, Constância Duarte; NUNES, Isabela Rosado. **Escrevivência. A escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina, comunicação e arte. 1 ed. 2020.
- _____. **Poemas de recordação e outros movimentos**. São Paulo: Malê, ed. 6, 2021.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. Campinas: **Proposições**. v. 13, n. 3, set./dez 2002. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2164/39-dossie-gagnebimjm.pdf>. Acesso em; 06 dez. 2024.
- KILOMBA, Grada. **Memória de Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio Janeiro: Cobogó, 2019.
- NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente: significações do corpo negro**. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e Literatura e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. São Paulo: **Projeto História**, n. 30, p.71-98, 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/download/2255/1348/0>. Acesso em: 15 jan. 2023.

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

09 a 11 de setembro - 2024
ISBN: 978-65-01-32474-6

SEM AUTOR. Conceição Evaristo – “A escrevivência serve também para as pessoas pensarem”. *Itaú Social*. 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>. Acesso em: 06 dez. 2024.

Notas sobre uma flâneuse platina: a narrativa da cidade em *Gosma rosa* e *La ciudad invencible*, de Fernanda Trías

Notas sobre una flâneuse platina: la narrativa de la ciudad en *Mugre rosa* y *La ciudad invencible*, de Fernanda Trías

Rafael Eisinger Guimarães⁶⁸

Resumo

A autora uruguaia Fernanda Trías tem se destacado como uma das vozes mais promissoras da literatura latino-americana contemporânea. Dentre outros aspectos, suas narrativas articulam, de distintas formas, a experiência feminina e o espaço urbano, característica que se manifesta sobretudo nos romances *La ciudad invencible*, publicado originalmente em 2014, e *Mugre rosa*, cuja primeira edição é de 2020, com tradução publicada no Brasil em 2022. No caso da primeira obra, acompanhamos as angústias e os afetos de uma garota uruguaia vivendo em Buenos Aires que tem que lidar com o rompimento de uma relação abusiva e com a notícia do falecimento de seu pai. O segundo romance, por sua vez, é narrado por uma jovem que também passa por momentos difíceis em suas relações afetivas e familiares, porém em meio a uma catástrofe ambiental que assola a cidade onde mora, cuja descrição nos remete diretamente a Montevidéu. Em ambas as narrativas, a escrita de Fernanda Trías entrelaça as tensões vividas pelas protagonistas femininas e o ambiente urbano pelo qual transitam. Em vista disso, o presente estudo buscará verificar de que forma os espaços urbanos apresentados nesses textos são redimensionados a partir do olhar e do caminhar dessas narradoras *flâneuses*. Para tanto, serão retomados conceitos e reflexões acerca da cidade e suas relações com as questões de gênero, a partir do pensamento de José Luis Romero (2011), Angel Rama (1984), Josefina Ludmer (2013), Elizabeth Wilson (2005), Janet Wolff (1985) e Lauren Elkin (2022), dentre outros nomes.

Palavras-chave: Imaginário da cidade. *Flâneuse*. Literatura uruguaia. Fernanda Trías.

Resumen

La autora uruguaya Fernanda Trías se ha destacado como una de las voces más prometedoras de la literatura latinoamericana contemporánea. Entre otros aspectos, sus narrativas articulan, de diferentes maneras, la experiencia femenina y el espacio urbano, característica que se manifiesta especialmente en las novelas *La ciudad invencible*, publicada originalmente en 2014, y *Mugre rosa*, cuya primera edición es de 2020, con traducción publicada en Brasil en 2022. En el caso del primer trabajo, seguimos la angustia y los afectos de una niña uruguaya radicada en Buenos Aires que tiene que hacer frente a la ruptura de una relación abusiva y la noticia de la muerte de su padre. La segunda novela, a su vez, es narrada por una joven que también pasa por momentos difíciles en sus relaciones afectivas y familiares, pero en medio a una catástrofe ambiental que arrasa la ciudad donde vive, cuya descripción nos lleva directamente a Montevideo. En ambas narrativas, la escritura de Fernanda Trías entrelaza las tensiones que viven las protagonistas femeninas y el entorno urbano por el que transitan. Ante esto, el presente

⁶⁸ Universidade de Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil. Doutor em Literatura Comparada (UFRGS). E-mail: guimaraes@unisc.br

estudio buscará verificar cómo los espacios urbanos presentados en estos textos son redimensionados a partir de la mirada y el andar de estas *flâneuses* narradoras. Para ello, se retomarán conceptos y reflexiones sobre la ciudad y sus relaciones con las cuestiones de género, a partir del pensamiento de José Luis Romero (2011), Angel Rama (1984), Josefina Ludmer (2013), Elizabeth Wilson (2005), Janet Wolff (1985) y Lauren Elkin (2022), entre otros nombres.

Palabras clave: Imaginario de la ciudad. *Flâneuse*. Literatura uruguaya. Fernanda Trías.

Passos introdutórios

Tida hoje como uma das principais escritoras da literatura uruguaia contemporânea, Fernanda Trías nasceu em Montevidéu no ano de 1976 e hoje reside em Bogotá, após ter vivido alguns anos na França, Argentina, Estados Unidos, Espanha e Alemanha. Ao longo de sua carreira, além de diversos contos publicados em revistas e em livros, editou os romances *La azotea*, de 2001, eleito um dos melhores livros do ano pelo El País Cultural e ganhador do terceiro prêmio no Concurso de Arte Narrativa, organizado pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai; *Cuaderno para un solo ojo*, publicado em 2002; *La ciudad invencible*, de 2014; *Mugre rosa*, eleito pelo New York Times em Espanhol como um dos melhores dez livros de 2020 e vencedor do Prêmio Nacional de Literatura, do Ministério de Educação e Cultura do Uruguai, e do Prêmio Bartolomé Hidalgo, concedido pela Câmara Uruguaia do Livro, além do Prêmio Sor Juana Inés de la Cruz, da Feira Internacional do Livro de Guadalajara; e o mais recente, *El monte de las furias*, de 2025.

Além dos prêmios e das bolsas recebidas de diferentes instituições, o reconhecimento da qualidade da produção literária da autora pode ser mensurado pelo sucesso internacional de sua obra, traduzida para mais de quinze idiomas, dentre os quais o inglês, o italiano, o alemão e o português. No que tange ao interesse da crítica acadêmica⁶⁹, o que se verifica, sobretudo nos anos finais da década de 2010, é uma maior atenção direcionada à *La azotea*, em análises que vão de questões de estilo e estrutura a temas como violência e relações familiares complexas, aspectos centrais nesta narrativa. Com a publicação de *Mugre rosa*, contudo, esta narrativa passa a ser o foco principal dos estudos sobre a autora, os quais discutem não apenas o olhar crítico em relação ao Antropoceno, eixo central do romance, como também aspectos

⁶⁹ Dados obtidos em levantamento feito no Portal de Periódicos da CAPES (<https://www.periodicos.capes.gov.br/>).

relacionados aos papéis de gênero e às relações familiares, assuntos que configuram temas relevantes na obra.

Nesse contexto, em se tratando especificamente de *La ciudad invencible* e *Mugre rosa*, é curioso observar que, a despeito da relevância que o espaço urbano assume em ambas as obras, este tópico quase não figura como objeto de debate das estudiosas e dos estudiosos que têm se dedicado ao estudo da produção literária de Fernanda Trías. Assim sendo, buscarei, nas páginas que seguem, verificar de que forma as cidades onde estão ambientadas essas duas narrativas são construídas a partir da perspectiva das protagonistas desses romances. Nesse processo, buscarei, em um primeiro momento, refletir sobre a configuração das cidades no contexto latino-americano a partir das contribuições teóricas de José Luis Romero (2011), Angel Rama (2015) e Josefina Ludmer (2013), articulando essas ideias à categoria de *flâneuse*, discutida por Elizabeth Wilson (2005), Janet Wolff (1985) e Lauren Elkin (2022), dentre outros nomes.

Mapeamentos teóricos

Desde o início do processo de ocupação do continente por parte das coroas de Portugal e Espanha, a cidade assumiu um papel de suma importância no contexto latino-americano, operando como um instrumento fundamental no processo “civilizatório” durante e após o período colonial. Tal concepção já figura em *Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino*, publicado meados do século XIX, obra em que Domingo Faustino Sarmiento (1996) sublinha a atribuição de uma função civilizatória à urbe. Nesse sentido, como bem aponta José Luis Romero, as cidades, constituídas como centros de poder, “aseguraron la presencia de la cultura europea, dirigieron el proceso económico, y sobre todo, trazaron el perfil de las regiones sobre las que ejercían su influencia y, en conjunto, sobre toda el área latino-americana” (Romero, 2011, p. 9-10).

Na esteira deste raciocínio, mais do que a sua constituição física, para Romero as cidades coloniais latino-americanas configuravam uma ideologia, um plano de conformar a realidade “natural” e “bárbara” do chamado Novo Mundo às expectativas da metrópole. Em direção semelhante vai a percepção de Angel Rama, ao ressaltar que “a cidade latino-americana foi sendo basicamente um produto da inteligência, pois se inscreveu em um ciclo da cultura universal em que a cidade passou a ser o sonho de uma ordem e encontrou nas terras do Novo

Mundo o único lugar propício para se materializar” (Rama, 2015, p. 21) Assim, diferentemente da cidade medieval orgânica europeia, as cidades construídas nas terras ocupadas por Portugal e Espanha foram resultado de um projeto meticulosamente planejado que não se limitava a ordenar a vida de seus habitantes em uma paisagem urbana racionalmente desenhada, mas também necessitava que estes “fossem moldados com destino a um futuro, sonhado igualmente de forma planejada, em obediência às exigências colonizadoras, administrativas, militares, comerciais, religiosas, que se iriam impondo com crescente rigidez (Rama, 2015, p. 21)

Se ambas as perspectivas entendem o processo de urbanização da América Latina como uma tentativa, nem sempre exitosa, de impor uma ideia eurocêntrica de “ordem” civilizatória ao traçado das cidades, bastante distinta é a concepção de Josefina Ludmer, para quem as configurações urbanas do continente estão constituídas por uma fragmentação interna. Nesse sentido, longe da ideia de homogeneidade que subjaz às categorias propostas por Romero e Rama, na visão da pensadora argentina, as paisagens urbanas latino-americanas “apresentam em seu interior áreas, edifícios, moradias e outros espaços que funcionam como ilhas, como limites precisos” (Ludmer, 2013, 118).

Se pensarmos a questão da cidade à luz da concepção de Michel de Certeau, que entende as narrações como “feituas de espaço” (Certeau, 1998, p. 207), parece plausível, invertendo a ordem dos elementos, pensar o espaço – ou, especificamente no caso deste trabalho, o espaço urbano – como uma “feitura” de narrativa. Nesse sentido, a figura do *flâneur* torna-se uma peça chave para refletir sobre o imaginário urbano construído a partir da literatura.

Em seus estudos basilares sobre o conceito, Walter Benjamin (2000) observa que a origem do *flâneur* está intimamente ligada ao desenvolvimento urbanístico das metrópoles modernas, em especial, a cidade de Paris. Segundo o pensador alemão, essa figura tem a rua como seu próprio lar, um espaço no qual assume uma postura ambígua, na medida em que busca se perder na multidão, de forma aparentemente ociosa e indolente, porém sem abrir mão de sua individualidade e da liberdade de escolha por onde transitar.

Retomando o pensamento de Walter Benjamin em articulação com as reflexões de outros pensadores e outras pensadoras, Elizabeth Wilson (2005) ressalta que o ambiente urbano é algo vivenciado e narrado pelo *flâneur* a partir de um ponto de vista marcado pelo gênero, e, nesse sentido, “representa o domínio visual e voyeurístico dos homens sobre as mulheres. De acordo com essa visão, a liberdade do *flâneur* para vagar à vontade através da cidade é exclusivamente uma liberdade masculina” (Wilson, 2013, p. 144). Com vistas a avançar neste

debate e problematizar as questões de gênero envolvidas na experiência de andar pela cidade, Janet Wolff (1985) indaga sobre a possibilidade real de existência de uma “versão” feminina da figura do *flâneur* – ou seja, uma “*flâneuse*” –, não porque as mulheres estejam totalmente proibidas de circular pelas ruas e espaços públicos das grandes metrópoles, mas pelo fato de esse acesso ser, em uma sociedade patriarcal, algo extremamente regulado e controlado. Na esteira dessa discussão, Elizabeth Wilson sublinha que, muito embora seja inegável a existência de uma restrição à livre presença de corpos femininos no espaço urbano, “a cidade é um espaço contraditório e móvel do qual as mulheres podem se apropriar” (Wilson, 2005, p. 148), e, nesse sentido, é possível imaginar a existência de uma *flâneuse* contemporânea. Tendo isso em conta, Lauren Elkin (2022) pergunta quais seriam os traços definidores dessa figura feminina, como se daria esse processo de apropriação simbólica da cidade e, também, de que forma ela pode constituir-se como uma subversão à ideia hegemônica do *flâneur* masculino da Modernidade. De forma mais específica, a autora estadunidense coloca em xeque uma das premissas da concepção benjaminiana - a saber, a possibilidade de fazer parte da multidão – ao afirmar que isso é algo impossível aos corpos femininos, uma vez que “é sob o olhar do *flâneur* que a mulher que ingressaria em suas fileiras se torna visível demais para passar despercebida” (Elkin, 2022, p. 24).

Nesse sentido, em sintonia com a perspectiva de Janet Wolff e de Elizabeth Wilson, Lauren Elkin aponta para o ato transgressor que representa, muitas vezes, uma mulher simplesmente sair de casa:

a flâneuse não é simplesmente um *flâneur* feminino, mas uma figura de direito próprio, a ser considerada em si e a servir de inspiração. Ela viaja e vai aonde não deveria ir; nos força a encarar as várias formas com que palavras como *lar* e *pertença* são usadas contra as mulheres. É uma pessoa decidida, de iniciativa, finamente sintonizada com o potencial criativo da cidade e as possibilidades libertadoras de uma boa caminhada. (Elkin, 2022, p. 34, grifo da autora)

Diametralmente oposta a seu equivalente masculino, a *flâneuse*, tal como compreende Lauren Elkin, elabora mais uma leitura e uma escrita de si mesma do que da cidade com a qual se conecta. Assim, se para Walter Benjamin (2000) o *flâneur* é um observador distanciado da cidade, na medida em que necessita manter sua individualidade e sua autonomia, a ideia de uma mulher que circula pelo ambiente urbano pressupõe um nível de subjetividade e intimidade, envolvendo o próprio corpo no ato de conhecer o espaço. Dessa forma, para a autora estadunidense, se por um lado o deslocamento da *flâneuse* acaba por “unir as peças de uma

cidade, conectando bairros que, de outro modo, ficariam como entidades avulsas, planetas diferentes ligados entre si, sustentando-se embora distantes” (Elkin, 2022, p. 32), construindo uma imagem deste outro que é o espaço urbano, também se volta para dentro de si mesma, pois “oferece - ou restaura - uma sensação de lugar [...] quando o vemos como algo a ser percebido, apreendido, vivenciado” (Elkin, 2022, p. 33, grifo da autora). Em outras palavras, diante da impossibilidade de misturar-se à multidão e de caminhar de forma livre e imperceptível, a flâneuse precisa conquistar seu lugar neste território no qual sua presença é, por si só, algo que desestabiliza as bases de uma ideia sexista e opressora de cidade. Para pensar esta prática, que estabelece um jogo de aproximação e distanciamento entre o corpo feminino e o espaço urbano, é importante retomar as reflexões de Michel de Certeau sobre as relações entre espaço e narrativa. Ao refletir sobre o tema, o teórico francês propõe duas categorias que indicam formas distintas de os sujeitos se relacionarem com o ambiente onde estão. A ideia de “lugar”, na concepção do pensador, corresponde a uma “ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” (Certeau, 1998, p. 201). Neste caso, temos uma espécie de mapa ou quadro no qual se visualizam as posições estabilizadas dos objetos de maneira, ao mesmo tempo, instantânea, redutora e totalizante, em um processo de ordenação e identificação do ambiente. Já o termo “espaço” refere-se a um processo dinâmico, um “efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (Certeau, 1998, p. 202). Aqui o que se tem é a configuração de um itinerário que apresenta e delimita o ambiente com as ações dos personagens.

O andar das flâneuses de Fernanda Trías

A trama de *La ciudad invencible* está ambientada em Buenos Aires, onde uma jovem uruguaia busca se refugiar após o fim de uma relação amorosa abusiva com um homem a quem chama de “rato” (*la Rata*). Lançando mão de referências precisas a ruas e lugares conhecidos da cidade, a narrativa de Fernanda Trías constrói um mapa da capital argentina, pelo qual transita a protagonista e os demais personagens. Em uma tentativa de fazer desse espaço urbano algo seu, de “conquistar esta geografia” (Trías, 2021, p. 50), a moça realiza cotidianamente alguns trajetos curtos, criando uma espécie de cidade dentro da cidade:

El primer verano, exhausta tras la búsqueda de casa y las peleas con la Rata, casi no salí del triángulo que formaba mi departamento, el Varela Varelita y la parrilla Lo de Bebe, en Charcas y Julián Álvarez. Siete cuadras en total; “el triángulo del bien”, lo llamaba. Todo lo que quedara fuera de él me generaba una inquietud solapada, un temor tenso y frágil como un sonido. (Trías, 2021, p. 35)

O traçado de sete quadras que constitui o espaço que a protagonista considera a “sua” cidade remete, mesmo que de forma não explícita, às reflexões sobre a configuração, material e simbólica, das metrópoles latino-americanas, em especial no que tange à racionalização e hierarquização que, como apontam Ángel Rama (2015) e José Luis Romero (2001), foram as premissas que orientaram o processo de urbanização do continente durante o período de ocupação colonial. Na esteira desse raciocínio, é possível notar, nas “sete quadras” por onde circula a personagem em seus primeiros meses em Buenos Aires, algumas das características do que Josefina Ludmer nomeia de “ilhas urbanas”, ou seja um “território dentro da cidade (e por extensão, da sociedade) e, ao mesmo tempo, fora, na própria divisão” (Ludmer, 2013, p. 118).

Por sua vez, totalmente distinta é a figuração da cidade em *Gosma rosa*, romance que apresenta uma mulher que vive em uma cidade portuária (provavelmente Montevideú) assolada por um desastre ecológico que resultou na morte dos peixes, na contaminação do ar e no isolamento da população. Se no romance anterior o elemento espacial parece funcionar como uma importante chave de leitura, nesta narrativa a questão temporal adquire maior relevância, configurando o eixo central para as ações e pensamentos da protagonista-narradora. Tal característica não faz com que a obra prescindia de marcações e descrições espaciais, muito embora estas se mostrem menos precisas em comparação com a narrativa que se passa em Buenos Aires, como se observa no trecho a seguir:

Nos días de névoa, o porto se transformava em pântano. Uma sombra cruzava a praça, apoiando-se nas árvores, e, ao tocar qualquer coisa, ia deixando as marcas grossas de seus dedos. Sob a superfície intacta, um mofo silencioso fendia a madeira; a ferrugem perfurava os metais. Tudo apodrecia, e nós também. Quando Mauro não estava comigo, eu saía para dar umas voltas pelo bairro nesses días nevoentos. Deixava-me guiar pelos painéis luminosos do hotel que piscava ao longe: HOTE A ACIO. Já não era um hotel, e sim um dos tantos edifícios ocupados da cidade, mas as letras que faltavam eram as mesmas de antes. Em que antes estou pensando? [...]

Se vou contar esta história, deveria começar por algum lado, escolher um começo. Mas qual? Nunca fui boa para os começos. O dia do peixe, por exemplo? Essas coisas minúsculas que marcam o tempo e o tornam inesquecível. (Trías, 2022, p. 10)

Outra diferença que se observa entre as duas obras é o fato de que, por conta da reclusão imposta pela catástrofe climática, mais do que a existência de “ilhas” internas que dividem o ambiente urbano por onde circula a personagem, é a própria cidade que se encontra isolada em relação ao restante do país, estabelecendo uma hierarquização que separa as pessoas que vivem no espaço urbano afetado e as que estão no interior, tal como é possível notar neste excerto:

Em um único instante, a paisagem se transformava: o alarme rugia ensurdecedor, e se enxergavam mãos que emergiam dos edifícios para fechar rápido as janelas, os pescadores levantando acampamento. Os do interior olhavam o fenômeno pela televisão e viam subir as cifras de doentes e temiam que toda essa gente se mudasse algum dia para as suas cidades limpas e seguras. (Trías, 2022, p. 24)

No que tange às relações que as narradoras das obras estabelecem com os ambientes urbanos que ocupam, observa-se que estes cumprem funções distintas para cada uma das personagens. Assim, pelo fato de ser um espaço estrangeiro do qual busca se apropriar, a protagonista de *La ciudad invencible*, conforme já mencionado, busca desenhar uma cartografia o mais precisa possível de Buenos Aires. Nesse sentido, a ênfase concedida à matriz espacial se justifica na medida em que, ao que parece, “organizar” o espaço é uma condição básica para que as questões afetivas e emocionais também se ajustem:

¿Cómo nombrar las cosas? Cómo acercarse lo más posible al asunto que se quiere contar, es decir, al corazón del asunto, no a la anécdota. Porque no se puede llegar a él en línea recta; hay que merodearlo, dibujar el contorno a partir de las múltiples vueltas y los múltiples intentos, de modo que al final el asunto quede expuesto como un hombre invisible al que se le ha tirado una sábana encima. Una nueva ciudad también se construye así: merodeándola, recorriendo las calles y sus espacios hasta llenarlos de significado, hasta que esa esquina no sea más una esquina de casas medio demolidas, con un cartel de Farmacia titilando en la noche, sino el lugar donde besé a la muchacha y casi pensé que me casaría con ella porque era linda, rebelde y estudiaba filosofía. (Trías, 2021, p. 50-51)

Se “conquistar esta geografia” (Trías, 2021, p. 50) e, por conseguinte, dar sentido à cidade parece ser o passo inicial para que a narradora deste romance ressignifique a sua vida, em *Gosma rosa*, o que a protagonista busca não é construir um sentimento de pertencimento em relação a um novo espaço, mas sim recuperar as lembranças e os afetos que se perderam com as mudanças que transformaram a paisagem urbana familiar em um cenário pós-apocalíptico descrito de forma imprecisa:

Se vou contar esta história, deveria começar por algum lado, escolher um começo. Mas qual? Nunca fui boa para os começos. O dia do peixe, por exemplo? Essas coisas minúsculas que **marcam o tempo** e o tornam inesquecível. [...] Lembro-me de que dobrei a esquina do velho armazém, com sua porta e janelas fechadas com tapumes, e, ao descer pela avenida do porto rumo ao sul, a luz verde e vermelha do painel luminoso se derramou sobre mim.

[...]

Na avenida do porto, só encontrei pescadores, com a gola do casaco levantada até as orelhas, as mãos vermelhas e ressecadas. Por todos os lados se estendia a água larga, um estuário que transformava o rio num mar sem margens. A névoa borrava o limite do horizonte. Poderiam muito bem ser dez ou onze ou três da tarde nessa claridade leitosa e sem matizes. [...] Eu gostava do ruído que a carretilha fazia ao soltar a linha: **fazia-me lembrar dos verões de bicicleta em San Felipe**, as rodas sem freios na descida, com os joelhos para cima para que os pés não se prendessem nos pedais. Toda a minha infância estava nessa bicicleta, nas praias que agora são proibidas, rodeadas por aquela faixa amarela que o vento destroçava e que os policiais mascarados voltavam a instalar. (Trías, 2022, p. 10-11, grifo meu)

Tal diferença, como não poderia deixar de ser, acaba por desdobra-se em uma distinção na maneira como as narradoras dos dois romances se relacionam com os respectivos espaços por onde circulam. Assim, muito embora se possa apontar em ambas os traços da *flâneuse* contemporânea que, como afirma Laura Elkin (2022), também elabora uma leitura e uma escrita de si quando faz o mapeamento da cidade com os pés, cada uma desenvolve sua própria “retórica do andar” (Certeau, 1998). No caso de *La ciudad invencible*, é possível observar que a protagonista, ao menos inicialmente, aparenta confirmar a premissa apresentada por Elizabeth Wilson (2005) e Janet Wolff (1985) em relação à impossibilidade de as mulheres transitarem pelo ambiente urbano com a mesma liberdade que os homens:

Salía de mi cuarto lo menos posible. Mi recorrido se reducía a caminar por San Martín hasta Juan B. Justo para hacer las compras durante el día o ir al locutorio en Juan Agustín García y navegar en internet por dos pesos la hora. También miraba las noticias en el televisor del locutorio y así me enteraba de más muertes, asesinatos, choques y todos los peligros que ocurrían en alguna parte de la ciudad, como decía la Rata, aunque por alguna razón nunca era la mía. En mis días más aventureros tomaba el 44 hasta Chacarita y de ahí el subte B hacia Corrientes, donde caminaba por las librerías (sin cruzar la 9 de Julio), me tomaba un café en La Giralda y volvía, casi siempre antes de que se hiciera de noche. (Trías, 2021, p. 25)

Embora o espaço bonaerense represente, para a personagem feminina, algo perigoso, isso não a impede de circular pela cidade, mesmo que por uma área bastante restrita. Assim sendo, o cenário urbano de *La ciudad invencible* pode ser compreendido como aquilo que

Michel de Certeau chama de “espaço”, uma vez que, como se observa no trecho supracitado, o ambiente é apresentado a partir dos percursos e das ações que a jovem realiza. Contudo, em especial nos primeiros meses, a personagem alternava seu comportamento de *flâneuse* com o papel que Michel de Certeau atribui ao “voyeur” (Certeau, 1998, p. 170), ou seja, aquela figura que “lê” a cidade como se fosse um texto, ou um “quadro”, se apresenta de forma distanciada e a partir do qual se constrói um “conhecimento da ordem” das coisas (Certeau, 1998, p. 204), tal como se observa no excerto a seguir:

Pasaba la mayor parte del tiempo en la terraza. Ahí agarré la costumbre de mirar techos, de acceder a las vidas ajenas a través de las pistas que dejaban en sus azoteas: la ropa tendida y separada por colores, los objetos abandonados allí como si nadie pudiera verlos, sillas sin una pata, fierros que se herrumbraban con la lluvia, baldes vacíos que rodaban empujados por el viento. A veces la ropa quedaba en la cuerda, venía una lluvia rápida, típica de Buenos Aires, y la ropa se mojaba y se volvía a secar sin que el dueño se enterara. (Trías, 2021, p. 25-26)

De forma distinta, a personagem principal de *Gosma rosa* toma o ambiente doméstico, e não a rua, como espaço de opressão, como se observa no trecho que segue:

Mauro voltaria no dia seguinte e, com ele, também viria outro mês de confinamento e de trabalho. Cozinhar, limpar, controlá-lo dia e noite. [...] Respirar o ar estancado do porto, percorrer as ruas, visitar minha mãe ou Max eram os luxos que eu me dava naqueles dias nos quais meu tempo deixava de ter um preço. Isso se eu tivesse a sorte de que não chegasse qualquer vento. (Trías, 2022, p. 11)

A despeito do fato de, em larga medida, ser possível afirmar que a narradora da obra de Fernanda Trías “entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (Benjamin, 2000, p. 35), tal como observou o pensador alemão em relação ao equivalente masculino da *flâneuse*, no caso deste romance, o ambiente urbano, para além de não configurar o elemento de referencialidade mais importante para a jovem – conforme já comentado –, ele também não se constitui a partir de um processo dinâmico, tal como se poderia supor que seria a consequência imediata do movimento da *flâneuse*, e sim como um lugar, no qual, nas palavras de Michel de Certeau, “os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, [...] uma configuração instantânea de posições” (Certeau, 1998, p. 201, grifo do autor). Assim, diferentemente do que se verifica no romance anterior, em *Gosma rosa* o olhar da narradora quase não menciona marcações espaciais que contribuam para construir uma

percepção de percurso pelo espaço, apresentando a cidade, na maioria das vezes, como um quadro ordenado, como se nota nos trechos que seguem:

Desci do táxi e fiquei um momento na porta do edifício olhando a rua. A névoa tinha se dissipado. Via-se com clareza os edifícios do outro lado da praça pela primeira vez em dias, os bancos vazios, as árvores imóveis, à espera do último açoite. Era a fronteira difusa entre dois tempos, com a parte boa dos dois confluindo nesse instante. [...] O vento ia soprar de um momento para o outro, mas eu estiquei o tempo um pouco mais, empurrando o limite do perigo, até que um caminhão patrulheiro apareceu na esquina da praça e me jogou um foco de luz para que eu entrasse no edifício. (Trías, 2022, p. 38-39)

Fui até a janela e Mauro se solidarizou na ponta dos pés ao meu lado. Nós dois olhamos para aquela paisagem monótona e cinza: cúpulas, antenas de televisão, caixas d'água, velhos varais sem roupa, as gruas inúteis do porto. Olhei para as gruas, iluminadas por faróis também inúteis, e me lembrei de ter lido em algum lugar sobre um homem que sonhou com um jardim de girafas. (Trías, 2022, p. 98)

Nesse sentido, muito embora a personagem-narradora possa se vista como uma *flâneuse* que, apesar de toda destruição e perigo que a cerca, sente-se à vontade para circular pela cidade, dentro das condições que se oferecem para tanto, o seu caminhar não busca conhecer e se apropriar desse espaço. Aqui os pontos de referência, que poderiam servir como elementos de orientação para a construção desse espaço, nos termos de Michel de Certeau, na verdade acabam por provocar outra espécie de deslocamento, que se dá no tempo e não no espaço. Em outras palavras, a partir desse quadro que a jovem constrói em seu caminhar, mais do que ordenar o caos do ambiente urbano em que vive no presente, ela busca, em suas memórias, recuperar as experiências que teve nas ruas e logradouros de uma cidade que já não existe mais.

Alguns pontos de chegada interpretativos

Postas lado a lado, *La ciudad invencible* e *Gosma rosa* coincidem não apenas na relevância que o espaço urbano ganha na construção da trama, como também no fato de ambas as obras contarem com narradoras que se apresentam como *flâneuses* contemporâneas. Contudo, as cidades onde se desenvolvem os enredos das duas obras são vistas de formas bastante distintas, muito em função do modo como estas personagens circulam e se apropriam de tais ambientes. Nesse sentido, temos, no primeiro caso, uma personagem que, tendo em vista a fragilidade emocional em que se encontra, necessita vencer a insegurança que sente em relação à cidade para onde se refugiou. Para tanto, tal como observaram Elizabeth Wilson

(2005) e Lauren Elkin (2022), ela faz do seu transitar pela cidade um ato de resistência a partir do qual busca familiarizar-se com as ruas e locais que percorre, fazendo deles aquilo que Michel de Certeau (1998) designa como um espaço construído a partir do movimento.

Neste processo, a despeito do dinâmico itinerário da jovem uruguaia pela capital argentina, a cidade é apresentada majoritariamente de forma racional e hierárquica, desenhando, com contornos muito precisos, aquilo que Josefina Ludmer (2013) chama de “ilhas urbanas”. Tal procedimento, em suma, parece ser a estratégia encontrada pela narradora de *La ciudad invencible* para, a partir dessa apropriação ordenada, não apenas tornar o novo ambiente urbano algo familiar como também, ao fazer isso, construir um sentimento de pertencimento que possibilitasse a ela reconstruir-se emocionalmente.

Já em *Gosma rosa*, a protagonista apresenta atributos muito próximos aos da figura masculina do *flâneur*, tal como o caracterizou Walter Benjamin (2000), uma vez que para personagem, as ruas da cidade assolada pela catástrofe climática constituem, paradoxalmente, o seu espaço de liberdade. Assim, em alguma medida, as caminhadas desta *flâneuse* também podem ser vistas como um ato de resistência, não por ela estar proibida de circular livremente, mas pelo fato de que estar na rua acaba por se tornar uma espécie de “válvula de escape” para as atividades que lhe aprisionam no espaço doméstico.

No entanto, diferentemente do que se vê em *La ciudad invencible*, o caminhar da narradora de *Gosma rosa* não constrói um espaço dinâmico, cujo itinerário é delimitado por indicações precisas. Aqui, o que temos é a configuração de lugar, nos termos propostos por Michel de Certeau (1998), um quadro no qual organização dos elementos do ambiente urbano tem por objetivo não tornar familiar um cenário novo e desconhecido, mas recuperar um sentimento de pertencimento em relação a uma cidade que ainda reconhece como sua, apesar de todas as mudanças sofridas.

Constituída como uma ilha isolada do restante do território nacional, a cidade por onde transita a protagonista de *Gosma rosa* não apresenta demarcações que indiquem a separação de zonas. Nesse sentido, embora a trama transcorra em cenários distintos – como o bairro onde mora a mãe da narradora e o hospital onde está internado seu ex marido –, não há aqui indicações mais explícitas que indiquem o deslocamento, a saída de uma zona e o ingresso a outra. Em outras palavras, toda a cidade parece se apresentar, aos olhos da jovem, como uma só imagem, cujos elementos que a compõem, de forma estática e ordenada, são o ponto de partida para o principal deslocamento a ser feito por ela, rumo à velha cidade de suas

lembranças, aquele espaço onde ela sentia-se em casa, mas que já não existe mais. Assim, contrapondo-se à *flâneuse* de *La ciudad invencible*, que precisa conquistar o espaço para organizar sua vida e conseguir superar o passado, a protagonista de *Gosma rosa* transita pela cidade não para se apropriar dela, para tentar recuperar, em sua memória, o que foi vivido nas ruas e lugares que foram engolidos pela densa névoa e pelo vento vermelho que tomaram conta do cenário urbano.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ELKIN, Lauren. **Flâneuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.
- LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. Tradução: Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ROMERO, José Luis. **Latinoamérica**: las ciudades y las ideas. 3. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- SARMIENTO, Domingos Faustino. **Facundo**: civilização e barbárie no pampa argentino. Tradução: Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS/EDIPUCRS, 1996.
- TRÍAS, Fernanda. **Gosma rosa**. Tradução: Ellen Maria Vascolcelos. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.
- TRÍAS, Fernanda. **La ciudad invencible**. 3. ed. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2021.
- WILSON, Elizabeth. O flâneur invisível. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 137-157, jul.-dez. 2005.
- WOLFF, Janet. The invisible flâneuse: women and the literature of modernity. *Theory, Culture & Society*, v. 2, n. 3, p. 34-50, 1985.

Hilando en la memoria: um exercício meta-textual de autoria feminina

Mapuche

Hilando en la memoria: un ejercicio metatextual de autoría femenina Mapuche

Ricardo Piera Chacón⁷⁰

Resumo

José Bengoa (2000) e Jorge Pinto Rodríguez (2003) situam na década de 1980 o início de um ciclo de reemergência das culturas indígenas na América Latina, que se aprofunda na década seguinte e segue seu curso ininterrupto até hoje. Esses povos, que teriam permanecido aparentemente silenciados durante séculos, irrompem com suas antigas e renovadas identidades na chegada do continente à contemporaneidade. Dentro dessa dinâmica, as atividades ligadas à literatura encontram-se entre os primeiros campos de agenciamento explorados. E dificilmente teria sido diferente. Vêm de longas datas as tradições orais dos povos indígenas. Nesse cenário, Luis Cárcamo Huechante (2010) aponta o crescente grau de autonomia alcançado pela produção literária do povo Mapuche, originário da zona Sul dos atuais Chile e Argentina. Um fazer literário que não apenas reflete vasto conhecimento do cânone ocidental por parte destes poetas, mas também tem se traduzido em uma estratégia de apropriação, reformulação e transformação das práticas letradas não indígenas. Assim, o objetivo deste artigo é apresentar e levantar discussões a respeito de duas antologias intituladas *Hilando en la memoria* (I e II), que reúnem, em um intervalo de três anos, a produção autoral de sete e quatorze mulheres poetas respectivamente. Estas antologias foram organizadas pelas próprias autoras, com apoio da Universidade Diego Portales, sob o selo Editorial Cuarto Próprio. Pretende-se demonstrar de que maneira constituem as duas publicações exemplos da desobediência epistêmica defendida por Mignolo (2010), mas também um exercício plural, solidário e meta-textual de produzir poesia feminina e indígena na contemporaneidade.

Palavras-chave: poesia mapuche; autoria feminina; antologias.

Resumen

José Bengoa (2000) y Jorge Pinto Rodríguez (2003) sitúan la década de 1980 como inicio de un ciclo de reemergencia de las culturas indígenas en América Latina, que se profundiza la década siguiente y sigue su curso ininterrumpido hasta hoy. Estos pueblos, que habrían permanecido aparentemente silenciados durante siglos, irrumpen con sus antiguas y renovadas identidades en la llegada del continente a la contemporaneidad. En este contexto, la literatura se encuentra entre los primeros campos de agencia explorados. Y difícilmente habría sido diferente. Las tradiciones orales de los pueblos indígenas remontan a épocas distantes. Luis Cárcamo Huechante (2010) demuestra el creciente grado de autonomía alcanzado por las producciones literarias del pueblo Mapuche, originario de la zona Sur de los actuales Chile y Argentina. Un quehacer literario que refleja vasto conocimiento del canon occidental, pero también se ha mostrado como una estrategia de apropiación, reformulación y transformación de las prácticas letradas no indígenas. Así, este artículo pretende presentar y levantar discusiones sobre dos antologías tituladas *Hilando en la memoria* (I e II), que reúnen, en un intervalo de tres años, la producción autoral de siete y catorce mujeres poetas respectivamente.

⁷⁰ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – Campus Valença, Bahia – Brasil. Doutor em Literatura e Cultura. E-mail: ricardochacon@ifba.edu.br

Estas antologías están organizadas por las propias autoras, con el apoyo de la Universidad Diego Portales, bajo el sello Editorial Cuarto Propio. Se pretende demostrar de qué manera constituyen las dos publicaciones ejemplos de desobediencia epistémica, concepto defendido por Mignolo (2010), mas también un ejercicio plural, solidario y metatextual de producir poesía femenina e indígena en la contemporaneidad.

Palabras clave: poesía mapuche; autoría femenina; antologías.

Introdução

O povo Mapuche constitui-se, à chegada dos castelhanos no século XVI, no maior contingente indígena no território que hoje se conhece como o Chile⁷¹: um milhão de pessoas, segundo José Bengoa (1996), formam esse grupo humano, número que, de acordo com o historiador, faz pensar em uma organização social ou em variados grupos bem constituídos em torno a diversas organizações sociais, todas elas confluentes entre si. Afirma Bengoa (1996) haver algumas evidências que demonstrariam a existência de uma cultura que já poderia nomear-se como mapuche, por volta dos anos 500 e 600 a.C. No entanto, para o historiador mapuche Juan Ñanculef (2016) a datação cultural do seu povo supera os 12 mil anos, sendo o ano de 12007 do *rakin txipantuwe*, o calendário mapuche, aquele da chegada dos castelhanos.

Dados lançados pelo último Censo do ano 2017⁷² dão conta de um percentual significativo de presença mapuche no país: 9,9% da população do Chile se reconhece e se declara mapuche. Mais de um milhão e 700 mil pessoas, das quais 35% moram na Região Metropolitana, cidade de Santiago, capital do país. Esse percentual supera os 18% de mapuche que ainda habitam na região de *La Araucanía*, tradicional centro histórico, político e cultural do povo Mapuche.

Estes números, certamente, são o produto do movimento político e social promovido pelo povo Mapuche, de mãos dadas com os movimentos que marcam a emergência indígena

⁷¹ O povo Mapuche, porém, não habitava nem habita apenas parte do atual território chileno, mas também uma grande porção de terras hoje consideradas argentinas: Wallmapu é o nome que dão os mapuche às extensões territoriais compreendidas entre o rio Limarí pelo Norte até o arquipélago de Chiloé pelo Sul, no atual Chile, e da latitude sul de Buenos Aires até as terras da Patagônia, na atual Argentina. Uma vasta extensão de terras a ambos os lados da Cordilheira dos Andes, hoje diminuídas pelas políticas reducionistas dos dois Estados, as quais têm provocado uma redistribuição da população mapuche atual (BENGOA, 1996; CAYUQUEO, 2017).

⁷² Conferir: <https://radio.uchile.cl/2018/05/04/ine-entrega-nuevos-resultados-de-censo-2017/>; <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2018/05/08/censo-2017-en-la-rm-vive-casi-el-doble-de-mapuches-que-en-la-araucania/>

em todo o continente latino-americano. Trata-se, então, de uma refundação, que poderíamos caracterizar como “cíclica” da identidade cultural mapuche; de uma continuidade (in)interrupta da busca deste povo pela construção, transmissão e reconstrução das suas matrizes de pensamento, linguísticas, históricas e territoriais, processo por meio do qual têm ido e vão (re)definindo a sua identidade como povo e cultura.

“Voltar ao ‘princípio da palavra’, neste tempo em que as utopias estão soterradas, ou desaparecidas” é o que propõe o poeta mapuche, prêmio nacional de literatura 2020, Elicura Chihuailaf, em diversas palestras, entrevistas e intervenções públicas. Voltar, retornar, para encontrar, no retorno, o futuro. Premissa motriz do povo Mapuche, que o poeta sussurra nos versos que dizem:

Para que então o desejo
de dizer tudo
se, como em um tecido, o agora
– no tempo circular –
existe e se completa
com as linhas de ontem
e de amanhã?
Assim nos diz o tempo que sonha,
que nos sonha, que sonhamos.⁷³

Dentro desse movimento de retomadas, a produção de poesia aparece como um dos traços mais marcantes das manifestações culturais dos mapuche em nível nacional e internacional. É nesse contexto, então, que as antologias e compilações têm sido uma das ferramentas encontradas pelos autores mapuche para a difusão tanto do seu próprio trabalho quanto do fazer poético de outros autores de igual filiação. Não me refiro aqui, todavia, àquelas que reúnem o trabalho de apenas um poeta, mas sim àquelas que se concentram na tarefa de mostrar um conjunto de autorias, seja por temáticas específicas ou pela valoração que delas faz o seu organizador ou organizadora.

Assim, este artigo se propõe a discorrer sobre a produção de duas antologias de poesia mapuche, as quais reúnem um conjunto de poemas de autoria feminina mapuche, ao tempo em que levanta algumas questões que pretendem visibilizar uma produção autoral que vai além da produção poética, constituindo-se, também, em um exercício meta-literário, o qual traduz, em muitos aspectos, uma postura de desobediência epistêmica em relação às tradicionais formas

⁷³ “¿Para qué entonces el deseo / de decirlo todo / si, como en un tejido, el ahora / -en el tiempo circular- / existe y se completa / con las hebras del ayer / y del mañana? / Así nos dice el tiempo que sueña, / que nos sueña, / que soñamos”. (CHIHUAILAF, 2008, p. 129).

de produzir tanto poesia quanto antologias no âmbito da cultura dita Ocidental (MIGNOLO, 2010).

A tessitura poética de uma memória ancestral

No ano de 2006, publica-se no mercado editorial uma compilação de vozes femininas editada e impressa pela *Cuarto Propio*. Trata-se, de *Hilando en la memoria: 7 mujeres mapuche*. Uma segunda publicação, pela mesma editora e com igual nome, acrescido da expressão *Epu Rupa* (segunda vez), é impressa em 2009. Contudo, dessa vez há uma ampliação para 14 vozes de poetisas mulheres mapuche. Há nelas uma atividade meta-textual desenvolvida a partir de intervenções realizadas nos próprios textos poéticos, na paginação, na inclusão de elementos para-textuais que se debruçam sobre o ato criativo mapuche e a sua significação dentro do contexto de circulação na sociedade hegemônica.

Variados são os elementos que encontro nessas publicações e que me falam de uma preocupação que ultrapassa o espaço restrito à criação enquanto confecção de versos agrupados em estrofes. Na primeira delas, o primeiro texto com o qual a organizadora Graciela Huinao, poeta mapuche e membro da *Academia Chilena de la Lengua*, abre a publicação, traz uma estratégia em que seleciona, a partir dos poemas que compõem a antologia, seis imagens frasais, retiradas uma de cada autora, incluída ela mesma. De algumas colhe um título, de outras, um verso, para com todos eles compor o poema que lhe serve de agradecimentos pelo labor levado a cabo em grupo. E o poema que resulta resume o espírito de toda a antologia.

Juego de la naturaleza
Hubo que partir un día, hermano
Donde los vientos del norte vuelven al sur
Atrás quedaron los cantos
Estrella caída de los árboles
Se cumple la profecía
Todas las lenguas se besan en mí.⁷⁴

Após a apresentação do “poema grupo”, Huinao elenca as autoras, uma por uma, mas não necessariamente na ordem em que aparecem os versos ou títulos delas “tomados emprestados”, para terminar com a frase “*gracias, hermanas*”. Os títulos ou versos saem dos

⁷⁴ Jogo da natureza/Tivemos que partir um dia, irmão/Aonde os ventos do Norte retornam ao Sul/Para atrás ficaram os cantos/Estrela caída das árvores/Cumpre-se a profecia/Todas as línguas se beijam em mim.

seus poemas originais, para encontrarem-se junto a outros, e as autorias não ficam esclarecidas. Somente depois, como leitor, eu poderei reconhecê-las. O que se anuncia é uma maneira de fiar a palavra na qual toda imagem, toda expressão e toda impressão parecem estar individualizadas e coletivizadas a um só tempo. A página serve, nesse sentido, como suporte que, longe de apenas conter as palavras, é texto que fala da diversidade, na unidade que é escrever a partir das palavras ouvidas, das vivências sofridas e desfrutadas, perto ou longe da tradição, mas sempre a partir dela.

Outro elemento que transborda o tecido feito de palavras, para invadir a página, fazendo dela um espaço poético maior, são as imagens que acompanham a mancha tipográfica na qual se imprimem os versos de cada uma das poetisas. Assim, acompanham os nomes das autoras essas imagens, as quais podem ser fotografias ou desenhos, mas todas são representações de algum aspecto da sua esfera cultural: uma araucária, árvore representativa do Wallmapu; um par de *chaway*, brincos característicos da prataria mapuche; um ramalhete de folhas de *foye*, a árvore sagrada; um par de figurinhas de mulheres em pedra; um par de *copihues*, flor típica do Chile; um *rewe*, altar sagrado; um *pollqui*, joia mapuche. As imagens acompanham a numeração de cada página, dando a cada poeta uma impressão particular, resultando em uma leitura global que me faz pensar em uma edição feita de muitas edições.

Ao ler as minibiografias que se seguem ao nome e à imagem de cada poeta, compreendo que são essas uma representação de algo muito pessoal na vida da maioria delas. As figurinhas de mulheres em pedra, por exemplo, são a imagem que compõe as páginas de Faumelisa Manquepillán, da qual se diz na minibiografia ser artesã em pedra, madeira ou têxtil. Por outro lado, as minibiografias terminam com uma alusão à vida atual das poetisas, outro traço que as particulariza, mostrando-as próximas da vida do cotidiano.

A pluralidade se apresenta, de igual maneira, nas diversas formas que vai tomando a própria mancha tipográfica. Assim, em alguns momentos os poemas são apresentados, título e corpo textual, em caixa alta; em outros momentos, apenas os títulos aparecem em letras maiúsculas. Alguns poemas ocupam o centro da página, outros estão alinhados à esquerda e outros centralizados, tomando a forma dos tradicionais desenhos têxteis mapuche. Alguns vêm acompanhados de epígrafes, outros não. Há poemas que são apresentados nas duas línguas e outros que só se imprimem em castelhano.

A expressão poética em duas línguas se apresenta, também de variadas maneiras, sob diversas estratégias. Alguns poemas são apresentados nas duas línguas, iniciando-se pela versão

em mapuzugun, mas outros apenas levam o título no idioma da terra ou algumas palavras-chave da cultura, como *Perrimontun*, *Gnechen* ou *Wenu-Mapu*. Alguns títulos, cujos corpos textuais se apresentam em castelhano, estão em mapuzugun, mas vêm acompanhados de uma tradução entre parênteses para a língua hegemônica. Outros, porém, são apresentados sem nenhum tipo de tradução ou explicação. As notas de rodapé, em alguns momentos, se constituem também elementos textuais elucidativos, ao servirem para tradução de palavras ou frases em mapuzugun que se incrustam no poema em castelhano, tornando-o a expressão de uma língua intervinda pelos processos vividos em fronteiras. Uma língua *escorada*, inclinada pela força da cultura indígena (ROJAS BOLLO, 2010).

Antes de finalizar a antologia, a edição traz a apresentação de uma série de fóruns virtuais levados a cabo entre as autoras e alguns acadêmicos chilenos da Universidade Diego Portales, financiadora do projeto do qual nasce a antologia. Afiança-se, assim, a reunião de autoras como um espaço muito além da apresentação de poemas. Dessa maneira, ademais das reflexões meta-textuais contidas em diversos textos poéticos presentes na compilação, encontro outros textos, os quais se debruçam sobre variados temas relativos à criação: o conceito de *performance* é questionado por algumas delas, como um conceito alheio e incapaz de traduzir a vivência e a gestualidade que acompanha a produção oral e escritural mapuche; a escrita como produção de memória e a tradução como estratégia de aproximação de uma vivência nem sempre presente na história pessoal das poetas, mas por elas recuperada por meio da investigação e da escuta das palavras dos mais velhos; todos assuntos que compreendem uma fala meta-literária.

A *epu rupa*, segunda edição da antologia, se publica no ano 2009, três anos após a primeira publicação. Destacável é o fato de essa vez tratar-se de 14 poetas, o dobro do número que compõe a edição de 2006. O aumento significativo do número de poetas traduz um incremento da atividade criadora, mas também implica um trabalho de investigação, de busca, levado a cabo pelas organizadoras. Desta vez, Huinao compartilha o lugar com a também poeta e componente das duas antologias, Roxana Miranda Rupailaf.

A textualidade da nova publicação se mantém muito similar à da primeira. A apresentação vem agora a cargo de Miranda Rupailaf, em um texto em prosa que se debruça sobre o que a poeta chama de “um arco-íris mapuche de vozes femininas”; uma pluralidade em unidade. Acrescenta-se uma foto de cada poeta às minibiografias, as quais, por sua vez, se constroem a partir da primeira pessoa: são agora as próprias poetas a falar sobre elas. “As

histórias pessoais que vertebram as opiniões que giram em torno de temas contingentes de nosso povo mapuche”, afirma Miranda Rupailaf. Mantém-se, por outro lado, a imagem que individualiza o trabalho de cada uma, dentro do coletivo. Os fóruns virtuais ganham novos assuntos a tratar: a identidade, o nome e a questão geracional; o gênero e o corpo; a oralidade, o visual e a palavra como ferramentas de luta; a terra, a cidade e o exílio; o bicentenário da “independência” do Chile e o povo Mapuche são os temas que permeiam a preocupação por compreender a poesia mapuche ao tempo em que se compreendem como criadoras de outras realidades, de outras memórias, de retomadas.

A língua mapuzugun parece invadir esse espaço antes ocupado apenas pela língua dominante. Interessa-me a irrupção no sentido de ser possível a tarefa meta-textual se materializar por meio da diferença trazida não somente no seu conteúdo, mas também na forma em que ela se expressa. Maria Isabel Lara Millapán inicia a sua fala apresentando-se em mapuzugun para depois verter suas palavras em castelhano. Então, a língua se faz presente e passa a permear a maioria das falas, inclusive a da chilena Soledad Falabella, coorganizadora das duas edições.

Maribel Mora Curriao, poeta e acadêmica mapuche, deixa nessa segunda publicação o lugar de poeta compilada para ocupar um novo espaço dedicado a estudos sobre a poesia mapuche. Assim, junto a um texto do crítico Rodrigo Rojas Bollo, Mora Curriao apresenta um texto em que trata sobre a poesia mapuche, mas vista do lado de lá, do lado da sua própria cultura e história. Nele, a autora destaca a necessidade de se falar da poesia mapuche, mas falar a partir da contingência histórico-política em que se produzem os textos. A palavra tem sido uma maneira histórica de o povo Mapuche se fazer escutar. Para ela, falar sobre essa produção se constitui um exercício de difícil construção. “Falar da poesia mapuche (de homens ou mulheres) torna-se difícil. Ninguém sabe ainda muito bem como fazê-lo”, afirma Mora Curriao. Mas a dificuldade não tem sido um obstáculo absoluto. Tanto os poetas quanto outros estudiosos, inclusive estudiosos da poesia, todos mapuche, vêm fazendo-o há tempo, afirma ela. “Só faltam ouvidos dispostos a escutar”, conclui Mora Curriao.

O exercício deve fundir-se, como visto, em tentativas que não apenas retomem a diferença silenciada por meio da sua explicitação verbal, mas ainda pela busca de formas de mostrá-la. Essas formas renovadas podem encontrar-se na esfera cultural da tradição mapuche, mas também na imaginação criadora e na liberdade de criar, na ousadia de permitir-se retirar de si a “camisa de força da língua culta” da qual fala Silvia Rivera Cusicanqui (2010). E Mora

Curriao o faz ao tratar dessas questões por meio de uma textualidade que, sendo palavra acadêmica, afasta-se do modo de se expressar costumeiro e regrado: trata do contexto político em que escreve, trazendo a vida para dentro da página; compõe a sua voz junto a outras vozes mapuche, em uma espécie de citação, mas que se vale de uma forma diversa de se materializar. Trata-se de uma diferença instalada em relação tanto à cultura dominante quanto à textualidade mais comum na esfera do *kimün*: cita-se e cita outras poetisas, todas presentes no *Hilando en la memoria*. Ao fazê-lo, porém, foge da regra dos parênteses com o nome da autora, ano e página do verso. Foge, de igual forma, da maneira tradicional da frase *dicendi*, dizem ou *está me dizendo*, característica da oralidade e da poesia mapuche. Opta Curriao por colocar apenas o nome da autora entre parênteses e as palavras, em vez de vir entre aspas, são postas em itálico, lançando mão do diacrítico como um jogo que permita representar a “escuta” de outra voz.

Por outro lado, a globalidade do impresso se constrói sob a proposta de uma antologia, mas há nela esse texto reflexivo em uma linha acadêmica e há, também, textos que são poemas e exercícios literários cujo tema ou assunto central é a reflexão acerca do fazer poético. Assim, Alejandra Llanquipichun Aedo, na segunda edição do livro, inclui o poema *Lo que es no es poesía*:

A mi abuela el winka le quitó sus tierras.
En mingas se llevó su casa,
la de las ovejas, pollos y chanchos.
Los vecinos fueron a ayudar,
arrendó más arriba
y con el tiempo el winka le vendió su campo, nuevamente.
Mi abuela pago dos veces por sus tierras,
el winka abogado (del diablo) la estafó,
engañó y robó sus tierras,
como a tantos otros.⁷⁵

O título do poema funciona como estratégia significativa que confere ao texto um caráter meta-textual, sem perder, no entanto, o aspecto denunciativo presente em muitas produções mapuche. “O que não é poesia” constitui-se frase que sintetiza uma visão acerca daquilo que a poesia pode ou não expressar, mas ao dizê-lo, subverte inclusive essa lógica, tornando poesia o ato da negação. Não se trata de poesia a pilhagem perpetuada pelos inúmeros agentes ocidentais em terras do Wallmapu, não são poesia os abusos, mas sim a expressão da história acontecida.

⁷⁵ O winka tirou as terras da mina avó/Sobre troncos e em festa levou ela a sua casa/A das ovelhas, pintos e porcos/Os vizinhos apareceram para ajudar/Alugou mais para cima/E depois o winka vendeu a ela novamente a sua própria terra/Minha avó pagou duas vezes pelas suas terras/O winka advogado (do diabo) a burlou/Enganou e roubou as suas terras/Como fez com muitos outros.

Visibilizar a vivência, por meio da narração de um caso específico, o da sua avó, faz do fato em si não poesia, mas sim matéria com a qual construir o texto poético. A poesia, então, parece ser a instância para visibilizar, precisamente, o lado não poético da vida, a história escamoteada de nós.

Trata-se a estratégia da qual se vale Llanquipichun de uma das formas apontadas por Hugo Carrasco (2008), dentro das variadas formas de construção meta-textual da poesia mapuche atual: a transformação de textos poéticos em meta-textos. O que caracteriza esse tipo de poema, no entanto, é o fato da sua intenção reflexiva incluir a problemática que leva o poeta mapuche a produzir poesia. Como diz Juan Paulo Huirimilla no poema *Escrevo com o outro que me risca*, que faz parte do seu livro *Palimpsesto*:

Minha memória se enxerga em espaventos do outro
Aquele que se desmente em narradores do Quixote
_ não entendo vossos códigos
essa língua tão teimosa _
Eu, no entanto, vejo aranhas aproximar
E condores cair ao mar
Até serem transparentes.
Escuto o rio de cima
Por isso queimo farinha e converso com o Filew
Que o grande espírito volta a subir ao morro
Sua cabeça
Kai Kai se aproxima de nós com aquela árvore de fumaça
Em sua serpente
Construir havemos cântaros
Cozinhados com o suspirar de um cavalo luminoso.
Oom! A impossibilidade de dizer com esta língua parca
Castelhano ou Castela como mudez.

Assim como o poema de Llanquipichun, o texto de Huirimilla trata da problemática do escrever dentro de um território simbólico fronteiriço: se por um lado, para a poeta, fazer poesia é um exercício que não pode eludir a história de abusos em que se vê inserido seu povo, para Huirimilla, fazê-lo mediante o uso da língua castelhana implica uma delimitação da qual o poeta precisa sair, ou melhor dizendo, com a qual o poeta deve romper. Em que pese o uso das palavras castelhanas, a poesia que surge do mapuche, para ser impressa em uma folha em branco é uma “escrita de ouvir”, como a chama Huirimilla. Uma produção escrita que se vale somente da língua, para com ela criar a partir daquilo que se ouviu, e que não pode ser uma cópia malfeita daquilo que se pretende questionar.

Dessa maneira, são variadas as áreas reunidas nas duas publicações, quebrando a ideia da autonomia dos saberes ocidentais. A linguística histórica que se debruça sobre a presença do mapuzugun no processo evangelizador, a geografia humana, os saberes da saúde tradicional e as formas de cooptação de quem tem sido objeto são temas que se revezam nos poemas que compõem as duas antologias. Entendo todas essas irrupções como a presença de algo que vai muito além da simples experimentação textual. Trata-se de visibilizar formas silenciadas de dizer e de pensar, justapostas, no entanto, às formas acadêmicas e artísticas convencionais.

Fentepun (até aqui chegou) dizem os mapuche, segundo Juan Ñanculef Huaiquinao (2016), quando uma conversa chegou, aparentemente, ao seu fim. No entanto, nada, para a cosmovisão do povo mapuche, encerra-se totalmente. Sempre haverá uma possibilidade de retomar algum assunto, de voltar a refazer um renovado percurso, de reencontrar ou reencontrar-se, pois tudo é cíclico.

Assim, este artigo não pretendeu encerrar uma “conversa” que, certamente, continua seu curso poético, tanto no fazer autoral dos poetas mapuche, em especial as autorias femininas, quanto no exercício meta-textual produzido pela academia e pelos próprios representantes do povo Mapuche. Busquei, em outra perspectiva, mostrar de que maneira as duas antologias que constituem o escopo central do artigo são um exemplo não só de produção poética mapuche, mas também de uma atividade meta-literária embasada em grande medida pelo espírito da desobediência epistêmica defendida por Mignolo (2010).

Referências Bibliográficas

BENGOA, José. **Historia del Pueblo Mapuche**: Siglo XIX y XX. Santiago de Chile: Ediciones Sur, 1996. 5. ed.

CÁRCAMO HUECHANTE, Luis. La memoria se ilumina. In: **Revista Katatay**. Año VI. N°8, nov. 2010. p. 38-42. Disponível em: https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/fulltexts/000/000/012/original/Katatay_N_8_2010.pdf?1462282275. Acesso em: 8 jan. 2019.

CARRASCO, Hugo. Discursos y metadiscursos mapuches. In: **Estudios Filológicos**. N°43, 2008. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132008000100003. Acesso em: 5 fev. 2019.

- CAYUQUEO, Pedro. **Historia secreta mapuche**. Santiago de Chile: Catalonia, 2017.
- CHIHUAILAF, Elicura. **Sueños de Luna Azul**. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos, 2008.
- HUINAO, Graciela; FALABELLA, Soledad; RAMAY, Allison (org.). **Hilando en la memoria**: 7 mujeres mapuche. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006. Disponível em: [http://eseo.cl/home/wp-content/uploads/2017/07/Hilando en la Memoria. Curriao Huinao Mi.pdf](http://eseo.cl/home/wp-content/uploads/2017/07/Hilando_en_la_Memoria_Curriao_Huinao_Mi.pdf). Acesso em: 9 fev. 2019.
- HUINAO, Graciela; MIRANDA RUPAILAF, Roxana; FALABELLA, Soledad. **Hilando en la memoria. Epu Rupa**: 14 mujeres mapuche. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009. Disponível em: <http://eseo.cl/home/wp-content/uploads/2017/07/HILANDO-EN-LA-MEMORIA.-Epu-Rupa.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2019.
- MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo, 2010.
- ÑANCULEF HUIQUINAO, Juan. **Tayiñ Mapuche Kimün**: Epistemología mapuche – sabiduría y conocimientos. Santiago de Chile: UChile Indígena, 2016. Disponível em: https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/fulltexts/000/000/012/original/Katatay_N_8_2010.pdf?1462282275. Acesso em: 3 mar. 2019.
- PINTO RODRÍGUEZ, Jorge. **La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche**: de la inclusión a la exclusión. Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2003. 2ª ed.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010. Disponível em: <https://chixinakax.files.wordpress.com/2010/07/silvia-rivera-cusicanqui.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2019.
- ROJAS BOLLO, Rodrigo. **La Lengua Escorada**: la traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche. Santiago de Chile: Pehuén, 2010.

Vida íntima, vida pública: a representação da violência ditatorial em trechos de *O nome do bispo* [1985], de Zulmira Ribeiro Tavares e de *A festa* [1976], de Ivan Angelo

Private life, public life: the representation of dictatorial violence in excerpts from *O nome do bispo* [1985] by Zulmira Ribeiro Tavares and *A festa* [1976] by

Ivan Angelo

Samara Fernanda Buoso⁷⁶

Resumo

O presente artigo consiste em um resumo estendido da comunicação intitulada “Vida íntima, vida pública: a representação da violência ditatorial em trechos de *O nome do bispo* [1985], de Zulmira Ribeiro Tavares e de *A festa* [1976], de Ivan Angelo”, apresentada no III Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea (SILLAC). A exposição propunha uma leitura comparatista entre os depoimentos prestados em delegacias do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de Heládio, protagonista de *O nome do bispo*, e de Andrea, personagem de *A festa*, buscando averiguar os diferentes tipos de violência propagados pelo governo ditatorial em um momento em que esta era institucionalizada e a linha entre vida íntima e vida pública, tênue. A partir disso, a perspectiva comparatista visa investigar as diferentes questões levantadas por cada um dos textos e o modo como eles respondem ao momento histórico em que foram produzidos.

Palavras-chave: Zulmira Ribeiro Tavares; Ivan Angelo; violência; ditadura civil-militar brasileira.

Abstract

This article is an extended abstract of the paper titled “Private life, public life: the representation of dictatorial violence in excerpts from *O nome do bispo* [1985] by Zulmira Ribeiro Tavares and *A festa* [1976] by Ivan Angelo”, presented at the III Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea (SILLAC). The exhibition offered a comparative analysis between the testimonies given at police stations of the Department of Political and Social Order by Heládio, the protagonist of *O nome do bispo*, and Andrea, a character in *A festa*. This analysis aimed to explore the various forms of violence perpetuated by the dictatorial regime during a period when such violence was institutionalized and the boundary between private and public life was blurred. From this, the comparative perspective seeks to examine the distinct questions each text raises and how they engage with the historical context in which they were produced.

Keywords: Zulmira Ribeiro Tavares; Ivan Angelo; violence; Brazilian civil-military dictatorship.

⁷⁶ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil. Atualmente é mestranda com apoio financeiro da CAPES no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Ana Paula Sá e Souza Pacheco. E-mail: samara.buoso@usp.br

Introdução

Por que tratar em um simpósio dedicado à literatura latino-americana *contemporânea* de livros produzidos no decurso da ditadura civil-militar brasileira de 1964-85, centrando a fala sobretudo na violência perpetuada e institucionalizada pelo governo? Decorridos sessenta anos após o golpe, não teríamos (ou ao menos não deveríamos ter) superado esse período conturbado da história de nosso país?

Penso que os acontecimentos dos últimos anos respondem a essas questões. Em um momento em que voltam a aclamar e clamar pela intervenção militar e buscam censurar diversas obras literárias, a produção artística do nosso período de exceção parece adquirir um novo fôlego e ter mais a dizer. Nesse sentido, justifico e apoio essa comunicação na necessidade de relembrar o fio que liga o presente ao passado como uma maneira para refletirmos acerca da nossa difícil e, por vezes, violenta constituição político-social, para que, desse modo, não deixemos que os erros cometidos se repitam (ainda que com alguma mutação) no futuro, ou melhor, em um presente próximo.

Partindo dessa premissa, o presente artigo propõe uma leitura comparatista entre os depoimentos prestados em delegacias do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de Heládio, protagonista de *O nome do bispo* [1985] de Zulmira Ribeiro Tavares, e de Andrea, personagem de *A festa* [1976]⁷⁷ de Ivan Angelo, a fim de averiguar o modo como a vida íntima das personagens pode entrar no jogo político e transformar-se em uma maneira para exercício da violência.

O romance de Zulmira Tavares, publicado em 1985 — portanto, durante o período de abertura política do Brasil —, tem como protagonista Heládio Marcondes Pompeu, um representante de uma burguesia decadente que sofre de um mal ínfimo em seus “cômodos inferiores”: uma fissura anal. A narrativa é ambientada totalmente na cidade de São Paulo, sendo a partir da estadia de Heládio no Hospital Santa Teresa em 1980 que a personagem

⁷⁷ Entre colchetes se encontram registradas as datas originais de publicação de cada um dos romances. Para as discussões aqui inseridas, utilizo a publicação de *O nome do bispo* editada pela Companhia das Letras em 2004 e a versão publicada em 1995 de *A festa*. Ver: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; e ANGELO, Ivan. *A festa. Romance: contos*. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

passará em revista alguns acontecimentos de sua vida, sem, entretanto, nutrir qualquer aprofundamento psicológico sobre os mesmos.

Será justamente na segunda reminiscência elucubrada por Heládio antes de sua cirurgia que a personagem revisita o dia no ano 1969 em que foi convocado ao DOPS para prestar esclarecimentos sobre bilhetes endereçados a “P. C. (da B.)”. Os papéis em questão teriam sido deixados dentro de livros em uma livraria alinhada à esquerda política de propriedade de seu amigo de infância, Mauro de Castro. Este era responsável por encabeçar a revista *Apoio* que aparentemente também se contrapunha ao regime de exceção.

A passagem de Heládio no principal órgão repressivo do país, entretanto, ganha contornos cômicos ao descobrirmos que a “linguagem cifrada” utilizada por ele para assinar os recados não se dá por estes conterem algo de “subversivo”, mas sim por ser um modo do homem se referir à amante. Em outros termos, a sigla “P. C. (da B.)” não se refere ao Partido Comunista Brasileiro e tampouco ao Partido Comunista do Brasil, mas à Paisagem Circundante (da Boceta), isto é, à mulher com quem mantém relações sexuais.

Em paralelo, *A festa*, o “romance: contos” de Ivan Angelo, é uma obra que possui diversas partes e instâncias narrativas. Talvez poderíamos dizer que o fio narrativo que liga todas as parcelas do romance seja um incêndio e uma suposta revolta popular nordestina em Belo Horizonte (MG) liderada por Marcionílio de Mattos, um ex-cangaceiro e ex-militante das ligas camponesas de Francisco Julião, e por Samuel Fereszin, um jornalista alinhado ao pensamento da esquerda.

Para os oficiais, os acontecimentos da noite de 30 de março de 1970 teriam ocorrido a mando de alguém presente na festa de aniversário do artista plástico Roberto Miranda, já que várias das personagens que figuram nessa festa também são descritas no diário apreendido de Samuel. É sabido, no entanto, que o jornalista mantinha os cadernos com a intenção de escrever um romance cuja personagem principal seria Andrea — esta apresentada no “conto” que leva o seu nome: Andrea (garota dos anos 50).

Essa última narrativa supracitada é apresentada como uma “*Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante*” (Angelo, 1995, p. 49, grifos do autor), escrita por Roberto Miranda, o ex-noivo de Andrea, e entregue por ele ao jornalista. O texto teria então sido achado e manipulado pela personagem-autor do livro. Por esse prisma, nota-se de cara que o conteúdo do relato trará perspectivas masculinas sobre o feminino.

O texto se inicia com a descrição da saída de Andrea do Rio de Janeiro para Vassouras, por conta de um diário pego por seu pai onde a menina descrevia um beijo. Essa inicial repressão de sua sexualidade atinge profundamente a personagem por toda a vida, de modo que o prazer sexual se tornará um de seus principais objetos de busca: Andrea deseja “experimentar o orgasmo avassalador de Constance Chatterley” (Angelo, 1995, p. 58).

Ao mudar-se para Belo Horizonte (MG), a personagem será objeto de curiosidade e, depois, vítima da sociedade patriarcal que julga e condena seus comportamentos. Na região, Andrea inicialmente trabalha em um banco e, após alguns anos, se torna cronista social em um jornal, procurando sempre, de acordo com as perspectivas masculinas que nos narram a história, a aprovação da alta sociedade mineira em que se encontra inserida.

Desejosa de “amar — não pouco, muito, como as heroínas” (Angelo, 1995, p. 51), Andrea se envolve com alguns homens que a desrespeitam constantemente. Um deles, responsável pela “desgraça” final que atinge a personagem, será o seu então noivo, Roberto Miranda. No decorrer de sua festa de aniversário, o artista plástico revelará as confidências e intimidades de Andrea para todos, fornecendo à sociedade as provas e testemunhos finais para que eles condenassem a mulher no *processo* que sempre empreenderam contra ela. Humilhada e colocada à parte de seu grupo, a personagem se vê obrigada a ir embora da cidade sem sequer olhar para trás.

Além dessa “biografia” que nos proporciona o conhecimento acerca de Andrea e dos pontos de vista que a sociedade nutre a respeito dela, um outro personagem do romance de Ivan Angelo, Samuel, é responsável, como vimos, por manter um diário acerca da vida sexual da mulher através das informações dadas a ele por terceiros. Por serem retratadas no diário de maneira detalhada e explícita as relações íntimas de Andrea, ela será intimada a “prestar esclarecimentos necessários” sobre sua ligação com o jornalista.

O inquérito de Andrea se encontra registrado no capítulo “Depois da festa” do romance de Ivan Angelo, em que será registrado, na verdade, a submissão da personagem a um interrogatório sobre seus gostos sexuais.

Ambas as narrativas aqui selecionadas tomam como objeto a lógica persecutória do regime de 1964 — em que qualquer pessoa poderia ser um potencial inimigo do governo — a partir da vida íntima das personagens, evidenciando os limites turvos entre o privado e o público nesse momento da história política do país.

Desenvolvimento: A inquirição do sexo

Em “P.C., meu amor”, o terceiro capítulo de *O nome do bispo*, a reminiscência do depoimento de Heládio em 1969 é despertada por uma combinação entre a “luz pobre da madrugada” e os ornatos do teto do Hospital Santa Teresa que dão a sensação de um pé direito menor, ligando-se, assim, a sua impressão de haver um teto rebaixado na entrada do DOPS. Adentramos, então, junto do protagonista na casa de esquina da rua Itacolomi com a Piauí, situada no bairro de Higienópolis em São Paulo (capital), que, sob uma aparência um tanto quanto “ingênua” e burguesa (com jardins, vitrais e anjinhos rechonchudos devorando cachos de uvas), esconde os porões da ditadura — local onde, como se sabe, abrigava as truculências do regime.

Na sala que antecede a do interrogatório, encontram-se aguardando serem chamadas a depor Gisela e Clotilde, membros do grupo que frequentava a livraria *Apoio* e comprava a revista produzida por Mauro. Ele, por sua vez, já havia deposto junto de outros colegas no começo da semana.

É possível dizer que os momentos de tensão e indicadores da violência política se concentram menos no depoimento de Heládio, do que nessa sala em que as três personagens esperam para serem interrogadas e na qual as dissonâncias entre o protagonista e o grupo passam a se tornar cada vez mais evidentes.

Enquanto Gisela se encontra retraída, com a “pele de loura sem cor, as narinas avermelhadas como se estivesse gripada” (Tavares, 2004, p. 46), possivelmente nervosa com o que poderia ocorrer no momento do interrogatório, Clotilde parece ter um maior jogo de cintura para lidar com a situação, sendo fornecidos, a partir de suas colocações, importantes dados acerca do funcionamento do DOPS.

Informada por Heládio sobre o órgão em questão existir antes da instauração do regime militar em 1964, Clotilde argutamente responde: “Se já existia era junto a um outro poder, uma outra autoridade. Deste jeito é que não. O que mudou não foi só o lugar” (Tavares, 2004, p. 46). Essa colocação já dá ao leitor a dimensão de que as personagens tinham conhecimento ou, ao menos, intuía os mecanismos violentos agora utilizados para a manutenção do golpe.

É Clotilde também quem irá oferecer alguns detalhes acerca dos porões da ditadura: “As celas, os xadrezes, como eles dizem, são as subdivisões da parte inferior do porão. São compartimentos minúsculos, baixos, mal dá para os presos ficarem de pé. Está claro que eles

(digo, o DOPS, não os presos) se instalaram aqui às pressas [...]” (Tavares, 2004, p. 49).

Do mesmo modo, ela lembra as estratégias de todos os membros inquiridos ao montar a defesa em conjunto, além de aconselhar Heládio a maneira de se portar durante sua inquirição, levando em conta as colocações que ouviu do Dr. Meira, o advogado do grupo, para, nas palavras dele,

Nunca dar uma resposta mais comprida do que a pergunta. Se eles perguntam cinco coisas, respondam quatro. Se perguntam quatro, respondam três. Não despertem a curiosidade deles. Nunca. E se possível induzam eles ao sono. Façam o escrivão ficar morto de sono. Façam o delegado bocejar”. E ele também alertou: “Quando o escrivão ler o depoimento, não se aborreçam com pequenas lacunas, truncamentos casuais, falta de lógica. Não liguem para o absurdo. Ele faz parte da vida nas delegacias. Como, aliás, da própria vida. [...]” (Tavares, 2004, p. 47).

Recordando as colocações do advogado, Clotilde assinala que o “escrivão quando transcreve quase sempre não entende, só reproduz; por isso pode deixar escapar uma palavrinha vital, não para o inquérito, para a sintaxe” (Tavares, 2004, p. 48). Nesse sentido, ela orienta Heládio a não se importar com os problemas de sintaxe em seu depoimento, já que “Nem sempre o que faz nexos livra, liberta. Às vezes, até pelo contrário” (Tavares, 2004, p. 48).

Tais apreensões do grupo e a eclosão do risco que estão correndo se materializam com o retorno de Rosa, uma de suas colegas também inquirida e que havia descido ao porão *há duas horas* para que colhessem seu depoimento. A mulher volta com “um ar compenetrado; segue as instruções do dr. Meira a todos os indiciados no inquérito sobre a revista: não formar grupinhos depois dos depoimentos tomados; ir para casa” (Tavares, 2004, p. 52). Apesar de erguer “o dedo para dizer que está tudo bem” (Tavares, 2004, p. 52), Rosa sai com um *olho roxo*, o que deixa Heládio preocupado e demonstra que a personagem tem conhecimento da tortura praticada pelos militares.

Embora preocupado com as implicações que poderiam vir à tona com seu inquérito, Heládio se desvencilha completamente do grupo, montando sua defesa de forma individual, já que, como ele informa à Clotilde, seu “caso é simples. Não existe propriamente qualquer implicação, alguma coisa mesmo. Tudo não passou de um erro de interpretação, resumindo, uma questão semântica. É isso, semântica. A sintaxe no caso é o de menos. [...]” (Tavares, 2004, p. 48).

É possível então averiguar que apesar de vivenciar a devassa na livraria e observar as agressões sofridas por seus pares, fica evidente, sobretudo com a leitura do depoimento de

Heládio pelo escrivão, que ele nutre uma relação falsária com a vida política. Em outros termos, embora tenha conhecimento da censura e das demais truculências praticadas pela ditadura, o protagonista opta por se manter alheio aos assuntos políticos e afirma em seu depoimento que tanto ele quanto sua família votavam no Partido Social Democrático (P. S. D.) e, posteriormente, na União Democrática Nacional (U. D. N.).

Procurando desviar de uma postura “subversiva” em seu depoimento, Heládio explicará aos oficiais, com uma riqueza de detalhes completamente desnecessária, o significado da sigla “P. C. (da B.)” em seus bilhetes, que, segundo ele, consistia em uma forma de se referir à amante *quinze anos mais jovem*.

Vale abrir um parêntese aqui a fim de assinalar que, dentre as suas apreensões na sala que antecede a do interrogatório, Heládio recorda que a jovem “P. C.” tinha agora vinte e quatro anos, “mas parecia dezesseis quando a conheceu há três anos. O que era seu nervosismo então? Apenas sua *inexperiência na cama, no mundo*. Ela ciscava avidamente nos dois as sensações todas possíveis. Era comovente. O seu ciúme? Comovente. [...]” (Tavares, 2004, p. 51, grifos nossos).

Levando em conta que o protagonista de *O nome do bispo* tem quase quarenta anos, o seu interesse por se relacionar sexualmente com uma mulher mais jovem e, como ele mesmo assinala, mais ingênua e inexperiente do que ele — não custa lembrar que “P. C.” parecia uma adolescente quando Heládio a conheceu (embora fosse maior de idade) — já indica o caráter questionável dessa personagem masculina, desencadeando a desconfiança do leitor também para com as suas colocações no decorrer do inquérito.

Retornando ao seu interrogatório, Heládio informa aos oficiais que o “apelido” em questão teria sido dado por ele à amante por ela tê-lo questionado insistentemente o motivo de escolher manter relações sexuais com ela e não com qualquer outra mulher:

ele então lhe dissera o seguinte: que de fato as vulvas, por extensão as genitálias, ainda que variassem em tamanho, volume, cor — o clitóris de algumas mulheres como sabemos muito bem, lembrou o depoente, pode alcançar apreciáveis dimensões, assemelhar-se mesmo a um pequeno pênis, assim como os bordos da vulva, os pequenos lábios, disse, os grandes lábios, possuem uma graduação variada de vermelho, que vai do vermelho-claro ao vinho, quase ao preto, dependendo disso de vários fatores, não simplesmente do tipo físico da mulher, loira, mulata, morena, como também de ter ou não uma regular prática sexual, ser ou não experiente etc. —, em suma, completou o depoente, ainda que variasse a genitália, essa variação de fato por si significava pouca coisa; que era toda a paisagem circundante, tudo aquilo que circundava a genitália, ou a B (boceta) é que emprestava a ela, genitália, uma qualidade especial. Que ventre, coxas, pernas, braços, rosto, lábios, olhos,

cabelo, implantação dos cabelos, cor dos cabelos, voz, timbre, fala, conteúdo da fala, pensamentos (sim, por que não? pensamentos também), em suma, a *própria mulher* é que iria tornar ela, genitália, única entre mil. Sendo assim, o depoente disse à jovem que ela não precisaria ter medo de que ele utilizasse seu sexo, mais particularmente seus órgãos genitais, como se fossem de outra, vale dizer, de qualquer uma; ele os utilizava antes de tudo como uma homenagem, uma manifestação intensa e sincera de profundo apreço à paisagem circundante. [...] (Tavares, 2004, p. 57, grifos da autora).

Na linha argumentativa de Bianca Ribeiro Manfrini ao analisar o romance em sua dissertação de mestrado, a imagem do sexo feminino retratada de forma explícita

revela o inconfessável e coloca a vida íntima e política no mesmo plano, mostrando como, no fundo, tudo se relaciona; além disso, temos aqui uma escritora que põe no chão séculos de tradição da idealização do feminino como libertação e transgressão e que nada mais é, se formos pensar junto com Adorno, uma posição que naturaliza a mulher e a coloca à margem da história. A descrição ousada e crua ri na cara do pudor em relação ao feminino, que nada mais é que ocultamento de sua suposta maior “naturalidade” (a ser dominada...) (Manfrini, 2008, pp. 179-180).

Complementando as colocações da estudiosa, podemos afirmar que essa representação audaciosa do órgão sexual da mulher não implica qualquer manifestação feminista por parte da autora. Ao serem colocadas na boca de um membro da elite paulistana de caráter questionável — por se interessar e se relacionar com uma mulher muito mais jovem do que ele, como já assinalamos — que opta pelo alheamento político e reproduzidas por um representante do regime de exceção, a narração acerca da vulva nos parece funcionar, na realidade, como uma outra forma de prática da violência. Isto é, a “paisagem circundante”, ou seja, as demais características que individualizam o ser feminino são colocadas à serviço, para Heládio, de tornar “único” o órgão genital de sua parceira, de modo a reduzir a mulher ao sexo, ou melhor, ao prazer que o seu sexo pode proporcionar a um homem. Trata-se, portanto, de um tipo particular de violência de gênero inscrita como velhos hábitos.

Como veremos, será também através de seu sexo, mais especificamente de sua prática sexual que os torturadores de *A festa* justificarão as agressões cometidas contra Andrea. Em contrapartida, podemos observar que a inquirição de Heládio em *O nome do bispo*, embora centrada em sua vida íntima, não provoca qualquer tipo de agressão contra ele, material ou psicológica, por parte dos oficiais. O fato em questão nos faz concluir que a manifestação de uma sexualidade mais livre se torna uma ameaça e deve ser reprimida quando ela parte do sexo feminino.

Para além disso, diversamente do que ocorre no romance de Zulmira Tavares em que o depoimento de Heládio nos é apresentado pela leitura de um terceiro (do escrivão), a narrativa de Ivan Angelo é construída como uma exposição dramática, isto é, acompanhamos todos os procedimentos realizados no decorrer do interrogatório — técnica que nos coloca próximos aos acontecimentos transcorridos na delegacia.

No trecho que selecionamos de *A festa*, o narrador onisciente se faz ver em certas partes da cena, às vezes entre parênteses, se misturando com a voz de Andrea. Todavia, no início do excerto, ao descrever o modo como a personagem se apresenta para ser interrogada, o ângulo figura alinhado ao ponto de vista do Estado:

O escrivão pediu o documento de identidade, colocou papel na máquina e escreveu. Andrea, *a melhor parte do processo*, está vestida para a estação: saia bem curta, a mais comprida que tinha em casa, branca, de preguinhas; blusa de cambraia violeta, *com o primeiro botão aberto: camiseta decotada por baixo, sem sutiã*. Cinco homens olhavam para suas pernas. (Angelo, 1995, p. 158, grifos nossos).

A narração sobre a maneira de Andrea se vestir parece indicar que ela estaria “provocante”, configurando, assim, uma espécie de justificativa dada pelo narrador colado ao ponto de vista dos membros da polícia política aos atos de agressão que se seguiriam. Como sabemos, tal julgamento é infelizmente ainda muito comum na nossa sociedade, que justifica o injustificável a partir das vestimentas das vítimas.

Vale assinalar que a personagem parece ter sido inquirida menos por acreditarem que ela teria algum vínculo com o incêndio e a revolta dos nordestinos, do que para satisfazer um instinto hostil e libidinoso dos torturadores. Corroboram com essa leitura o fato de que os oficiais fazem pouquíssimas perguntas que poderiam interessar ao caso, sendo elas: “Há quanto tempo conhecia Samuel Aparecido Fereszin? [...]; A senhora é comunista? [...]; Conhecia as atividades políticas desse rapaz? [...]; Sabe se ele era comunista?” (Angelo, 1995, pp. 158-159).

Por negar manter relações com o jornalista, o interrogatório passa a se fixar na vida íntima de Andrea, a qual é obrigada pelos oficiais a ler um dos cadernos de Samuel que contém descrições explícitas de relações sexuais praticadas por ela.

O teor íntimo das perguntas feitas à personagem é aumentado gradativamente e, com ele, o desconforto da mulher que passa a puxar sua saia para baixo e procura tapar o decote que um policial insiste em ver. Em paralelo, o comportamento dos torturadores é de quem está

praticando uma espécie de “estupro coletivo”⁷⁸, ainda que fixado apenas na esfera psicológica: eles esfregam “as mãos entre os joelhos” e olham para a mulher com “olhos curiosos, *devassadores*” (vocábulo que já deixa claro o desejo de *penetrá-la*), além de terem “respirações ofegantes” ou estarem “respirando um pouco apressados” e “respirando diferente”, semelhante à prática sexual.

Há ainda no decorrer do interrogatório um momento em que é indicado a possibilidade de a violência sair da esfera psicológica para a material. A ameaça se dá justamente pela resistência da mulher em responder às questões indiscretas e abusivas dos oficiais. Estes, então, mostram à personagem a página do diário de Samuel em que é descrito que ela possui uma pinta no lado direito do clitóris e, dado sua resistência, afirmam que irão “fazer um exame pericial” (Angelo, 1995, p. 162), com o intuito de provar a veracidade das colocações da mulher.

Amedrontada, envergonhado e humilhada, Andrea cede e passa a responder todas as perguntas dos torturadores, os quais parecem atingir uma espécie de clímax:

— O lado que ele escreveu está certo? É do lado direito mesmo?

— É.

Vencida.

— Lado direito seu ou de quem entra?

Risadas, farfalhar de roupas.

— Meu.

— Essas sacanagens que estão nos cadernos, você fez com ele?

— Não.

— Você faz chupetinha? Faz? Está escrito aqui! Faz? Fez?

— Fiz.

— E sessenta e nove.

— É

— Gostou?

— Pelo amor de

— Gostou, porra!?

Ela fez que sim com a cabeça.

[...]

— Você fez aquilo tudo? Sempre faz? Faz?

— Por favor.

— Faz, porra?!

— Depende.

Humilhada, entregue, aberta.

— Do comprimento ou da grossura?

Risos. Ela chorava. Ouviu uma espécie de gemido, perto. [...] (Angelo, 1995, pp. 163-164).

⁷⁸ A indicação de que o episódio em que Andrea é inquirida no DOPS beira o estupro coletivo também é feita por Carolina Serra Azul Guimarães em sua tese de doutorado. Ver: GUIMARÃES, Carolina Serra Azul. **A Festa, A Queda:** romance e cinema no Brasil dos anos 1970. 2022. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/T.8.2022.tde-03102022-155812. Acesso em: 2024-11-26, p. 47.

Após extraírem tudo o que queriam, envergonhado e humilhado Andrea, os policiais “acenderam cigarros, com baforadas fundas” e “fumavam, amolecidos” (Angelo, 1995, p. 164).

Essa imagem nos faz lembrar o clichê *hollywoodiano* no qual os atores fumam após o ato sexual. Pensando que não é incomum fumar após o sexo pois a nicotina estimula a liberação de dopamina — um neurotransmissor relacionado ao prazer —, a narrativa estaria indicando, nas entrelinhas, que esses policiais haviam passado por um momento de gozo, podendo mesmo configurar um “orgasmo”. Assim, o ato do cigarro ser aceso por todos os policiais estaria prolongando a sensação de prazer obtida pelo “estupro coletivo” à Andrea. O fato dela recusar o cigarro escancara que os únicos a gozar foram os da polícia política.

A partir do acompanhamento de seu interrogatório, podemos notar que Andrea, uma mulher já julgada pela sociedade provinciana e patriarcal em que se insere devido ao seu comportamento e à sua vida íntima, é também punida pelo Estado, fazendo-nos pensar, como assinala Carolina Serra Azul Guimarães, que há uma espécie de “identidade entre os mecanismos da alta roda mineira em que Andrea é inserida e a dinâmica persecutória que se instala no Brasil a partir de 1964” (Guimarães, 2022, p. 73).

Levando em conta os aspectos aqui analisados dos dois romances, é possível averiguar que ambos os autores, ao colocarem o sexo sob inquirição, buscam iluminar aspectos diversos da sociabilidade brasileira e do governo ditatorial, demonstrando o quanto a vida íntima das pessoas pode, muitas vezes, se confundir com a vida pública, de modo a quase tornarem-se uma só.

Por esse prisma, as narrativas não apenas questionam os mecanismos de manutenção do regime, mas também revelam os aspectos violentos há muito intrincados na sociedade e que passaram a ganhar maior força e legitimidade com o golpe de 1964.

Considerações finais: Depoimentos em comparação ou O sexo feminino na mesa da delegacia

Em vista do que foi aqui brevemente discutido, podemos observar que a discussão entre as personagens na sala de espera do DOPS no romance de Zulmira Tavares, o acompanhamento da inquirição de Andrea em *A festa* e a inserção dos depoimentos de ambas as personagens nos respectivos livros parecem funcionar tanto como um registro do horror e do absurdo daqueles

anos, quanto como uma forma de experimentalismo estético. Apoiando-nos nas considerações de Renato Franco a respeito de alguns romances típicos dos anos 1970, podemos dizer, como as devidas mediações, que

[...] essas fichas policiais, instrumentos “terroristas” de uma dura política estatal repressiva, são agora objeto desse tipo de transformação estética: integradas com nova aparência à obra, elas se tornam, simultaneamente, testemunhas da barbárie daquela conjuntura e elaborações críticas e irônicas sobre essa mesma realidade [...]. (Franco, 1998, pp. 221-222).

Para além disso, vale notar que se em *O nome do bispo* o depoimento de Heládio ocupa algumas páginas de texto, todo o inquérito de Andrea não ultrapassa cinco linhas: “Abaixo do cabeçalho, data, nome, carteira de identidade etc, estavam escritas apenas umas cinco linhas, que ela mal leu: ‘apenas o conhecia superficialmente... não sabe explicar... nada mais havendo...’. Assinou.” (Angelo, 1995, p. 165). Nesse ínterim, o registro dos oficiais acerca do interrogatório da mulher joga ainda mais luz sobre as verdadeiras razões de Andrea ter sido intimada a depor.

Em paralelo, levando em consideração os aspectos que aqui debatemos, é possível perceber que o depoimento do protagonista de *O nome do bispo* pode funcionar como um testemunho de comportamentos típicos de uma elite brasileira que não apenas detinha o poder de optar pelo alheamento político, mas que, em convivência com o regime autoritário, pratica uma violência contra uma mulher ao reduzi-la ao seu sexo.

Por esse ângulo, tanto a cena no romance de Ivan Angelo quanto a narrativa de Zulmira Tavares evidenciam o machismo e a misoginia da sociedade brasileira que não repreende um homem por explorar a sua sexualidade, mas o faz quando o gênero de quem goza se inverte.

Como vimos, será justamente a partir da repressão da vida íntima de Andrea que *A festa* documenta os mecanismos de tortura psicológica, altamente praticadas no decorrer da ditadura. Assim, em uma correspondência com a sociedade provinciana e patriarcal mineira que considera subversivo o exercício livre da sexualidade feminina, a violência legitimada do regime militar expõe, como averigua Carolina Serra Azul Guimarães, que “um Estado a favor do Capital é, necessariamente, um Estado contra as mulheres” (Guimarães, 2022, p. 106).

Em suma, pode-se dizer que ao registrarem a barbárie advinda com o golpe, os mecanismos responsáveis pela manutenção do regime e os limites turvos entre vida privada e pública, ambos os romances parecem trabalhar esteticamente com a matéria histórica contemporânea à sua produção como um modo também de evitar a repetição de tais truculências

num futuro, enunciando, como faz Andrea na inscrição de seu túmulo: “Não se esqueçam de nós, do século XX” (Angelo, 1995, p. 219).

Referências Bibliográficas

ANGELO, Ivan. **A festa. Romance:** contos. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance:** A festa. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

GUIMARÃES, Carolina Serra Azul. **A Festa, A Queda:** romance e cinema no Brasil dos anos 1970. 2022. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/T.8.2022.tde-03102022-155812. Acesso em: 2024-11-26.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **A mulher e a cidade:** imagem da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-20102008-180022. Acesso em: 2024-11-26.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O nome do bispo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Estudo Comparado Entre o Poema “Súplica do Encarcerado” de Carolina de Jesus e a Música “Diário de um Detento” do Grupo Racionais Mc’s

Estudio Comparado entre el poema “Súplica do Encarcerado” de Carolina de Jesus e la Música “Diário de um Detento” del Grupo Racionais Mc’s

Thaina de Santana Alencar⁷⁹

Resumo

Esse estudo objetiva realizar uma análise comparativa entre o poema *Súplica do Encarcerado* (1996), de Carolina Maria de Jesus, e a música *Diário de um Detento* (1997), do grupo Racionais MC's. Provenientes de contextos distintos e expressos em formas artísticas diferentes, as obras compartilham questões sobre a temática encarceramento. Desse modo, a fundamentação teórica apoia-se nas ideias desenvolvidas por Juliana Borges, que trata sobre questões em torno do encarceramento no Brasil, cujas contribuições são essenciais para entender as dinâmicas relacionadas a encarceramento nas produções analisadas. A metodologia adotada é de caráter qualitativo e se estrutura a partir da análise comparada entre a canção e o poema. Em suma, observou-se que tanto o poema *Súplica do Encarcerado* (1996), quanto a música *Diário de um Detento* (1997), utilizam o discurso religioso para expressar a vivência de indivíduos marginalizados pelo sistema prisional. A obra de Carolina Maria de Jesus traz um tom de súplica e resignação individual, enquanto a canção dos Racionais MC' reforça um discurso de denúncia e crítica social, revelando distintas estratégias narrativas e artísticas no trato da questão do encarceramento. Dessa forma, os resultados evidenciaram a complexidade do discurso religioso nas obras analisadas, onde religião não representa apenas consolo e esperança, mas também é um meio de questionar e confrontar estruturas opressivas, como o sistema prisional, acendendo outros debates fundamentais que atravessam o tema encarceramento no Brasil, como o racismo.

Palavras-chave: Encarceramento. Discurso religioso. Racismo.

Resumen

Este estudio tiene como objetivo realizar un análisis comparativo entre el poema *Súplica do Encarcerado* (1996), de Carolina Maria de Jesus, y la canción *Diário de um Detento* (1997), del grupo Racionais MC's. Provenientes de contextos distintos y expresadas en formas artísticas diferentes, ambas obras comparten reflexiones sobre la temática del encarcelamiento. De esta manera, el marco teórico se basa en las ideas desarrolladas por Juliana Borges, que aborda cuestiones relacionadas con el encarcelamiento en Brasil, cuyas contribuciones son esenciales para comprender las dinámicas entre el encarcelamiento en las producciones analizadas. La metodología adoptada es de carácter cualitativo y se estructura a partir del análisis comparativo entre la canción y el poema. En síntesis, se observó que tanto el poema *Súplica do Encarcerado* (1996) como la canción *Diário de um Detento* (1997) utilizan el discurso religioso para expresar la experiencia de individuos marginalizados por el sistema penitenciario. La obra de Carolina Maria de Jesus adopta un tono de súplica y resignación individual, mientras que la canción de

⁷⁹ Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Paraná, Brasil. Doutoranda em Letras. E-mail: thaina.desalencar@gmail.com

Racionais MC's refuerza un discurso de denuncia y crítica social, revelando estrategias narrativas y artísticas distintas en el abordaje de la cuestión del encarcelamiento. De esta manera, los resultados evidenciaron la complejidad del discurso religioso en las obras analizadas, donde la religión no solo representa consuelo y esperanza, sino que también se configura como un medio para cuestionar y confrontar estructuras opresivas, como el sistema penitenciario. Asimismo, se encienden otros debates fundamentales que atraviesan el tema del encarcelamiento en Brasil, como el racismo.

Palabras clave: Encarcelamiento. Discurso religioso. Racismo.

Introdução

A escritora mineira Carolina Maria de Jesus é figura central na literatura brasileira, tornando-se reconhecida, sobretudo, por sua obra *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada* (1960). No entanto, aspectos significativos de sua produção artística permanecem pouco explorados, como o LP lançado em 1961 pela gravadora RCA Victor, no qual a autora canta suas composições musicais, e sua produção poética, marcada por uma escrita potente, ligada ao cotidiano e às dinâmicas sociais de sua época.

De importância similar, o grupo paulistano Racionais MC's é uma forte referência na música brasileira, reconhecido por sua contribuição singular ao rap nacional e à reflexão sobre questões sociais. Formado em 1988, o quarteto trouxe para suas letras a narrativa das periferias urbanas, com destaque para temas como racismo, desigualdade social, violência policial e encarceramento, utilizando o rap como ferramenta de denúncia e conscientização.

Assim como Carolina Maria de Jesus deu voz às vivências marginalizadas através de suas obras, os Racionais têm em sua produção artística um registro do cotidiano das classes populares e das dinâmicas de exclusão que permeiam a sociedade brasileira. Embora Carolina tenha se expressado por meio da literatura, da música e da poesia, e os Racionais utilizem o rap como meio de comunicação, ambos compartilham a capacidade de transformar suas experiências pessoais e as experiências coletivas em obras que provocam reflexão e que dão visibilidade a vozes periféricas.

Desse modo, neste trabalho, propõe-se uma análise comparativa entre a poesia *Súplica do Encarcerado* (1996), de Carolina Maria de Jesus, e a música *Diário de um Detento* (1997), do grupo Racionais MC's, para observar como o tema encarceramento transita entre as duas obras e é atravessado pelo discurso religioso e pelo racismo. Para isso, baseia-se em uma fundamentação teórica que põe em diálogo as autoras Juliana Borges e Silvio Almeida. A

metodologia adotada fundamenta-se na abordagem da literatura comparada, que permite estabelecer diálogos entre diferentes obras literárias. Em suma, o desenrolar da pesquisa fornece uma compreensão mais profunda dos contrastes, distâncias e aproximações entre as obras analisadas.

Assim, o texto se divide em 3 (três) partes, incluindo a introdução, análise e considerações finais, sem contar com as referências bibliográficas. Após a introdução, se traz algumas informações sobre o poema e a canção, além de apontamentos sobre aproximações e distanciamento entre as obras, para assim, chegar as considerações finais.

Análise

Este trabalho propõe uma análise comparativa entre a poesia *Súplica do Encarcerado* (1996), de Carolina Maria de Jesus, e a música *Diário de um Detento* (1997), do grupo Racionais MC's, ressaltando a importância de explorar as conexões entre literatura e música na representação do tema encarceramento.

Ambas as obras emergem de vozes situadas nas margens da sociedade brasileira e utilizam a arte como meio de denúncia e reflexão sobre a exclusão social. Além disso, compartilham um aspecto marcante: o atravessamento do discurso religioso, que assume diferentes nuances nas obras. Ao estabelecer esse diálogo, o estudo busca compreender como a prisão é representada em contextos distintos e por meio de linguagens artísticas variadas. Observa-se ainda como as obras evidenciam tanto a continuidade de problemas estruturais quanto o discurso religioso na resignificação dessas experiências, que, muitas vezes, são marcadas pelo racismo.

Assim, a análise parte do pressuposto de que a intersecção entre essas obras não apenas ilumina suas singularidades, mas também reforça o papel da arte como um espaço de enfrentamento das desigualdades e de valorização das vozes historicamente silenciadas. Como pontua Borges (2019, p. 54) “As prisões dependem da violência para funcionarem”. Desse modo, salienta-se que essa violência está intimamente ligada aos processos de escravização no Brasil. É importante ressaltar que “O debate sobre justiça criminal no Brasil não pode jamais prescindir da questão racial como elemento pilar, inclusive para a instalação dessa instituição no país” (Borges, 2019, p. 42). É urgente reconhecer o racismo estrutural como fundamento histórico e atual do sistema de justiça criminal no Brasil. Ao refletir sobre a questão da abolição

da escravidão e nos aparatos de controle social de corpos negros depois da abolição, Borges (2019) aponta que:

Abolida a escravidão no país, como prática legalizada de hierarquização racial e social, vemos outros mecanismos e aparatos constituindo-se e reorganizando, ou até mesmo sendo fundados, caso que veremos da instituição criminal, como forma de garantir controle social, tendo como foco os grupos subalternizados estruturalmente (Borges, 2019, p. 32).

Coloca-se aqui a questão racial como central na questão do encarceramento no Brasil, pois o modelo penal brasileiro foi moldado pela escravidão e pelo controle das populações negras e indígenas. Ignorar essa dimensão é perpetuar desigualdades e injustiças que afetam desproporcionalmente pessoas racializadas. Assim, para seguir, é fundamental pontuar questões relacionadas a raça quando se toca na temática encarceramento no contexto brasileiro, que repousa ainda sobre uma herança escravocrata que perdura por séculos, e que deságua no racismo estrutural, que tem seus desdobramentos na atualidade. Desse modo, racismo é, conforme aponta Silvio Almeida (2019, p.38) “[...] uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ”normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural”. Sendo assim, o racismo deve ser considerado ao se pensar os discursos construídos sobre encarceramento.

Considerando as ideias de Fiorin (2013) sobre discurso, pontua-se que um universo do discurso constitui-se de diversos campos, o político, o religioso, o filosófico, etc e cada campo é formado por espaços que são os interdiscursos. Assim, no interior de cada campo é que se forma um discurso que irá se opor a outro. Nesse sentido, o discurso de encarceramento, marcado pela ruptura e questionamento das estruturas sociais, e o discurso religioso, comumente associado à espiritualidade e busca de sentido, convergem nas obras analisadas. Esses discursos, aparentemente opostos, encontram interseção na denúncia das opressões e na valorização de narrativas excluídas da história oficial. No campo literário e cultural, essa fusão evidencia uma tensão criativa onde a espiritualidade alimenta a luta política, enquanto a crítica social ressignifica a fé como elemento de emancipação. Essa dinâmica revela, assim, o potencial transformador de interdiscursos no espaço marginalizado.

Considerando o exposto, pontua-se que o poema *Súplica do Encarcerado* (1996) integra a obra póstuma *Antologia Pessoal* (1996), organizada pelo historiador José Carlos Sebe Bom Meihy e publicada pela Editora UFRJ. Nesta coletânea é resgatada e organizada parte da obra

poética do acervo literário deixado por Carolina Maria de Jesus, a qual permanece desconhecida do grande público. Dito isso, a seguir, apresenta-se o poema:

Súplica do encarcerado

Nesta cela solitário
O preso tem um rosário
Vive em constante oração.
Vós, oh! Rei do Paraíso!
Tira-me desta prisão

Reconheço que pequei
Vós proibistes, eu sei
Mas, traiu-me a tentação:
Imploro-te de mãos postas
Tira-me o jugo das costas
Dai-me a tua absolvição.

Disse outro dia o vigário
Temos todos um calvário
Quem sofre tem uma cruz.
Esta cela é tenebrosa
A liberdade é ditosa
Heróico, só foi Jesus!

A vós levo o meu olhar
De mãos postas, a implorar
Sois a infinita bondade.
Eu nesta cela sem lume
Sou tal qual uma ave implume
Em busca de liberdade

Cometemos os pecados
Quando somos castigados
Imploramos remissão...
Eu vos peço, oh! meu Jesus:
A liberdade é a luz
Tirai-me desta prisão (Jesus, 1996, p. 83-4).

Nas favelas espalhadas pelo Brasil, emergem inúmeras narrativas de resistência que abordam diversas temáticas relacionadas às experiências de quem habita esses espaços. Essas produções literárias, muitas vezes marginalizadas em relação ao cânone tradicional, constituem importantes registros das vivências, das dores e das esperanças de sujeitos socialmente invisibilizados.

O poema de Carolina Maria de Jesus, *Súplica do Encarcerado* (1996), insere-se nesse contexto ao transformar uma temática de exclusão em expressão poética, marcada pelo diálogo entre o encarceramento físico e as dimensões espirituais, como sugere seu título. No título,

Carolina sinaliza as principais temáticas abordadas na obra: o encarceramento, representando uma realidade concreta, e o sincretismo religioso, que perpassa os versos como um elemento de ressignificação. Esse diálogo entre a materialidade da prisão e a busca transcendente por redenção e liberdade é característico das narrativas de resistência surgidas em contextos de marginalização, evidenciando como a experiência do encarceramento ganha, por meio da literatura, uma dimensão humanizadora e espiritual. Assim, o poema não apenas fala das condições de exclusão vividas por muitos que ocupam o sistema prisional, mas também insere essas vivências no âmbito de uma luta mais ampla por dignidade através do perdão divino.

Desse modo, se pode enxergar nos versos, quase que uma prece de arrependimento e de pedido de redenção. O eu lírico se dirige a Jesus, reconhece suas próprias falhas e implora pela absolvição e pela liberdade. Há ainda uma associação entre a vida de sofrimento e o calvário de Jesus Cristo, reforçando o paralelo entre dor humana e sacrifício divino.

Há em todo poema o reconhecimento dos erros, o que evidencia o arrependimento. Nota-se em duas passagens a referência ao gesto físico de "mãos postas", que remete a uma oração fervorosa. Há ainda uma metáfora importante, onde o "jugo" simboliza o peso do pecado, da culpa ou do sofrimento do eu lírico, que implora absolvição.

Em nenhum momento Carolina evidencia a questão racial em seu poema, mas é importante colocá-lo nessa perspectiva, principalmente no presente trabalho, que visa observar o conteúdo em comparação ao conteúdo da canção dos Racionais Mc's, que, no geral, tende a evidenciar em suas canções as questões que marcam as opressões sofridas por pessoas pobres e negras do Brasil.

Dessa forma, a faixa *Diário de um Detento* dos Racionais MC's narra a perspectiva de um prisioneiro durante o Massacre do Carandiru, ocorrido em 1992, quando uma intervenção policial na Casa de Detenção de São Paulo resultou no assassinato de 111 presos. A música aborda questões como violência policial, condições degradantes no sistema carcerário e a marginalização social. O relato é baseado nas memórias de um detento e expõe a brutalidade e o descaso com a vida humana dentro das prisões, sendo uma crítica contundente ao Estado e às injustiças sociais enfrentadas pelos pobres e negros brasileiros. A canção expõe, de forma visceral, a realidade do sistema prisional e suas conexões com a desigualdade social e o racismo estrutural. A narrativa constrói um relato denso e detalhado sobre o cotidiano brutal das prisões, culminando na tragédia do Massacre do Carandiru. Com rimas diretas e imagens impactantes, a obra denuncia o descaso do Estado pela vida de pessoas negras periféricas, maioria no sistema

prisonal, além de evidenciar o encarceramento como instrumento de controle social. Assim, a letra ácida da canção, transforma memórias em uma crítica coletiva, ampliando a discussão sobre direitos humanos, injustiças sociais e a criminalização da pobreza no Brasil, como se pode ver abaixo:

Diário de um Detento

São Paulo, dia primeiro de outubro de 1992, oito horas da manhã
Aqui estou, mais um dia
Sob o olhar sanguinário do vigia
Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK
Metralhadora Alemã ou de Israel
Estraçalha ladrão que nem papel
Na muralha, em pé, mais um cidadão José
Servindo o Estado, um PM bom
Passa fome, metido a Charles Bronson
Ele sabe o que eu desejo
Sabe o que eu penso
O dia 'tá chuvoso o clima 'tá tenso
Vários tentaram fugir, eu também quero
Mas de um a cem, a minha chance é zero
Será que Deus ouviu minha oração?
Será que o juiz aceitou a apelação?
Mando um recado lá pro meu irmão
Se tiver usando droga, 'tá ruim na minha mão!
Ele ainda 'tá com aquela mina
Pode crer, moleque é gente fina
Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá
Tanto faz, os dias são iguais
Acendo um cigarro, e vejo o dia passar
Mato o tempo pra ele não me matar
Homem é homem, mulher é mulher
Estuprador é diferente, né?
Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés
E sangra até morrer na rua 10
Cada detento uma mãe, uma crença
Cada crime uma sentença
Cada sentença um motivo, uma história de lágrima
Sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio
Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo
Misture bem essa química
Pronto, eis um novo detento
Lamentos no corredor, na cela, no pátio
Ao redor do campo, em todos os cantos
Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã
Aqui não tem santo
Rá'tá'tá'tá preciso evitar
Que um safado faça minha mãe chorar
Minha palavra de honra me protege
Pra viver no país das calças bege

Tic, tac, ainda é 9:40
O relógio da cadeia anda em câmera lenta
Ratata'tá, mais um metrô vai passar
Com gente de bem, apressada, católica
Lendo o jornal, satisfeita, hipócrita
Com raiva por dentro, a caminho do Centro
Olhando pra cá, curiosos, é lógico
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular, seu computador
Hoje, 'tá difícil, não saiu o sol
Hoje não tem visita, não tem futebol
Alguns companheiros têm a mente mais fraca
Não suportam o tédio, arruma quiaca
Graças a Deus e à Virgem Maria
Faltam só um ano, três meses e uns dias
Tem uma cela lá em cima fechada
Desde Terça-feira ninguém abre pra nada
Só o cheiro de morte e Pinho Sol
Um preso se enforcou com o lençol
Qual que foi? Quem sabe? Não conta
Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta
Nada deixa um homem mais doente
Que o abandono dos parentes
Aí moleque, me diz então, cê qué o quê?
A vaga 'tá lá esperando você
Pega todos seus artigos importados
Seu currículo no crime e limpa o rabo
A vida bandida é sem futuro
Sua cara fica branca desse lado do muro
Já ouviu falar de Lúcifer?
Que veio do inferno com moral
Um dia no Carandiru, não ele é só mais um
Comendo rango azedo com pneumonia
Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abril, Parelheiros
Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Angela
Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis
Ladrão sangue bom tem moral na quebrada
Mas pro Estado é só um número, mais nada
Nove pavilhões, sete mil homens
Que custam trezentos reais por mês, cada
Na última visita, o neguinho veio aí
Trouxe umas frutas, Marlboro, Free
Ligou que um pilantra lá da área voltou
Com Kadett vermelho, placa de Salvador
Pagando de gatão, ele xinga, ele abusa
Com uma nove milímetros embaixo da blusa
Aí neguinho, vem cá, e os manos onde é que 'tá?
Lembra desse cururu que tentou me matar?
Aquele puta ganso, pilantra corno manso
Ficava muito doido e deixava a mina só
A mina era virgem e ainda era menor

Agora faz chupeta em troca de pó!
Esses papos me incomoda
Se eu 'tô na rua é foda
É, o mundo roda, ele pode vir pra cá
Não, já, já, meu processo 'tá aí
Eu quero mudar, eu quero sair
Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum
E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um
Amanheceu com sol, dois de outubro
Tudo funcionando, limpeza, jumbo
De madrugada eu senti um calafrio
Não era do vento, não era do frio
Acertos de conta tem quase todo dia
Tem outra logo mais, eu sabia
Lealdade é o que todo preso tenta
Conseguir a paz, de forma violenta
Se um salafrário sacanear alguém
Leva ponto na cara igual Frankenstein
Fumaça na janela, tem fogo na cela
Fudeu, foi além, se pã, tem refém
Na maioria, se deixou envolver
Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder
Dois ladrões considerados passaram a discutir
Mas não imaginavam o que estaria por vir
Traficantes, homicidas, estelionatários
Uma maioria de moleque primário
Era a brecha que o sistema queria
Avise o IML, chegou o grande dia
Depende do sim ou não de um só homem
Que prefere ser neutro pelo telefone
Ratatatá, caviar e champanhe
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
O ser humano é descartável no Brasil
Como modess usado ou Bombril
Cadeia? Claro que o sistema não quis
Esconde o que a novela não diz
Ratatatá! Sangue jorra como água
Do ouvido, da boca e nariz
O Senhor é meu pastor
Perdoe o que seu filho fez
Morreu de bruços no salmo 23
Sem padre, sem repórter
Sem arma, sem socorro
Vai pegar HIV na boca do cachorro
Cadáveres no poço, no pátio interno
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente pena
Só ódio e ri como a hiena
Ratatatá, Fleury e sua gangue
Vão nadar numa piscina de sangue

Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
Dia 3 de Outubro, diário de um detento (Racionais Mc's, 1997).

Assim como o poema de Carolina Maria de Jesus, a canção *Diário de um detento* (1997) traz o tema encarceramento como pilar. O título sugere que se trata de um diário, um relato real sobre o que se passou em uma prisão no final do século XX na cidade de São Paulo. A prisão, Carandiru, já não existe, mas o relato chocante não foi apagado com o tempo.

Em comparação, as duas obras, apesar de tratarem do mesmo tema, o fazem de maneira distinta. A partir dos títulos, essa similaridade fica evidente. Detento e encarcerado são sinônimos. Enquanto no poema há a súplica individual por perdão, marcado fortemente pelo discurso religioso, na música há o relato em tom coletivo de denúncia e crítica social, sem deixar de ser atravessado pela religiosidade.

Assim, observa-se que no trecho “Será que Deus ouviu minha oração?/Será que o juiz aceitou a apelação?” (Racionais Mc's, 1997) a relação entre Deus e o juiz reflete a dualidade da esperança do eu lírico, dividido entre a justiça divina e a justiça humana. Deus é evocado como símbolo de misericórdia e redenção, enquanto o juiz representa a autoridade terrena e a possibilidade de mudança concreta na situação de encarceramento. Ambos figuram como detentores de poder sobre a vida do sujeito, destacando a vulnerabilidade do encarcerado frente à fé e à estrutura jurídica. Figuras divinas aparecem outra vez no trecho “Graças a Deus e à Virgem Maria/Faltam só um ano, três meses e uns dias” (Racionais Mc's, 1997). A seguir, a canção apresenta uma figura chave nas religiões em geral: o mal, representado por Lúcifer: “Já ouviu falar de Lúcifer?/Que veio do inferno com moral/Um dia no Carandiru, não ele é só mais um/Comendo rango azedo com pneumonia” (Racionais Mc's, 1997). O trecho constrói uma crítica ao processo de desumanização no sistema prisional ao contrastar a figura mítica de Lúcifer, associado à força e ao poder, com a realidade degradante de um detento no Carandiru. A referência ao "rango azedo" e à "pneumonia" evidencia as condições sub-humanas enfrentadas pelos presos, desmontando qualquer idealização de força ou resistência atribuída ao encarcerado. Ao apresentar o detento como "só mais um", o verso expõe a despersonalização dos indivíduos nesse contexto, resultado da exclusão social e do descaso do Estado. Esse descaso passa pela questão racial de forma pungente. Assim, é importante pontuar que “Mais do que perpassado pelo racismo, o sistema criminal é construído e ressignificado historicamente, reconfigurando e mantendo essa opressão que tem na hierarquia racial um dos pilares de sustentação” (Borges, 2019, p. 33).

O trecho a seguir, já no final da canção, é chocante e escancara o descaso com corpos marginalizados: “Ratatatá! Sangue jorra como água/Do ouvido, da boca e nariz/O Senhor é meu pastor/Perdoe o que seu filho fez/Morreu de bruços no salmo 23/Sem padre, sem repórter/Sem arma, sem socorro/Vai pegar HIV na boca do cachorro/Cadáveres no poço, no pátio interno/Adolf Hitler sorri no inferno!” (Racionais Mc’s, 1997). A referência ao salmo 23 ironiza a promessa de proteção divina diante de uma realidade de morte brutal, sem dignidade ou assistência. A ausência de "padre", "repórter" e "socorro" ressalta o abandono social, religioso e estatal. Pensar na descrita imagem de "HIV na boca do cachorro" leva ao lugar de reflexão também sobre a desumanização das vítimas. A menção a Adolf Hitler aponta a uma viagem ao genocídio e ao racismo, ao estabelecer um paralelo entre o holocausto e o genocídio negro nas periferias, afinal, é sobre isso também que Mano Brown canta na faixa. A violência explícita nos versos reflete a indiferença da sociedade para com corpos negros marginalizados, convertendo a tragédia em uma denúncia potente, poética, rítmica, uma combinação necessária, mas nada fácil de digerir.

Em suma, analisar comparativamente *Súplica do Encarcerado* (1996), de Carolina Maria de Jesus, e *Diário de um Detento* (1997), dos Racionais MC’s, foi essencial para compreender como produções de linguagens e contextos históricos distintos convergem ao denunciar a marginalização, que deságua na questão racial e social no Brasil. Ambos os textos, embora com formas diferentes – uma oração em forma de poema e um diário em formato de música – emergem de experiências negras periféricas, de observação de pessoas negras ao seu redor, refletindo a exclusão sistemática de pessoas negras e faveladas também nas expressões artísticas desse grupo.

Considerações finais

O caminho traçado pelo presente texto, dividido em introdução, análise, caminha agora para as considerações finais. A investigação trouxe a análise comparativa entre o poema *Súplica do Encarcerado* (1996), de Carolina Maria de Jesus, e *Diário de um Detento* (1997), dos Racionais MC’s, com apontamentos sobre aproximações e distanciamento entre as obras, observadas através da questão do racismo, considerando a temática central de ambas, o encarceramento. Observou-se ainda como as obras são constituídas e atravessadas pelo sincretismo do discurso religioso e político.

Nesse sentido, as obras dialogam com o encarceramento e a estigmatização que atravessa a realidade de sujeitos privados de liberdade. Além disso, ambas são ainda atravessadas por um discurso religioso que reflete a relação complexa entre fé, opressão e esperança no contexto do sistema carcerário brasileiro. Porém, apesar de não apresentarem de forma explícita a questão racial, as obras foram observadas através dessa ótica, dada a proximidade do tema racialidade e encarceramento em massa no Brasil.

Em suma, conclui-se que, enquanto o poema *Súplica do Encarcerado* (1996) demonstra o contato com Deus entre aqueles que estão na cadeia, já que muitas vezes, essa é a forma de lidar com o sofrimento, o isolamento e a busca por redenção, a canção *Diário de um Detento* (1997) traz uma crítica mais acentuada ao sistema prisional e ao descaso do estado para com corpos marginalizados. Assim, enquanto a oração de Carolina resgata a espiritualidade como resistência, o relato dos Racionais Mc's evidencia a brutalidade do sistema prisional contemporâneo. Juntas, as obras revelam continuidades históricas de opressão e a potência da arte como voz de ressignificação, denúncia, crítica social, além de mostrar o sincretismo religioso e político na construção dos discursos.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Pólen, 2019.

FIORIN, José Luiz. A sacralização da política. **Linguagem e política: princípios teórico-discursivos**. São Paulo: Contexto, 2013.

JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

Racionais Mc's, — **Diário de um detento**. Álbum Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997.

“O cheiro vem do ralo”: uma crítica à sociedade do presente

"The smell comes from the drain": a critique of present-day society

Victor de Barros Rodrigues⁸⁰

Resumo

Partindo de uma análise interpretativa do romance *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli, pretende-se reconhecer núcleos temáticos desenvolvidos pelo autor sob a ótica de aspectos românticos. A hipótese lançada é a de que questões pertinentes ao movimento romântico permanecem ativas no pensamento contemporâneo e fazem-se presentes na produção literária do autor, como plano de fundo de dilemas existenciais. Sob esta perspectiva, entende-se que *O cheiro do ralo* apresenta um personagem central adaptado à modernidade e corrompido por ela: objetiva-se discutir como se dá o processo de reificação e a corrupção do ser humano pela sociedade através da simbologia do mau cheiro do ralo.

Palavras-chave: Romantismo. *O cheiro do ralo*. Lourenço Mutarelli.

Abstract

Starting from an interpretive analysis of the novels *O cheiro do ralo*, by Lourenço Mutarelli, it is intended to recognize thematic nuclei developed by the author from the point of view of romantic aspects. The hypothesis is that issues pertaining to the romantic movement remain active in contemporary thinking and are present in the literary production of the author as the background of existential dilemmas. From this perspective, it is understood that *O cheiro do ralo* presents a central character adapted to modernity and corrupted by it: it aims to discuss how the process of reification and the corruption of human being by society through the symbolism of evil scent of the drain.

Keywords: Romanticism. *O cheiro do ralo*. Lourenço Mutarelli.

Introdução

O cheiro do ralo é um romance que reflete sobre obsessões humanas e relações sociais. Combinando comédia com cenas dramáticas em frases curtas e fragmentadas para descrever as ações ocorridas, a narrativa é desenvolvida a partir do ponto de vista e do envolvimento do protagonista nos eventos relatados. As cenas, cujos fios condutores são o mau cheiro exalado pelo ralo do banheiro da loja e a paixão inusitada – obsessão – pela garçonete de uma lanchonete, ou, mais precisamente, pela bunda dessa atendente, a qual adquire proporções de importância a ponto de se tornar um personagem – significativo – no desenvolvimento do

⁸⁰ Docente no Centro Paula Souza (São Paulo-Brasil). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: victorbarrosbr@gmail.com

enredo, resumem o itinerário do personagem central a apenas três espaços físicos: a loja de usados, a lanchonete e a própria casa do personagem.

A loja de usados é local de contínua chegada e saída de clientes e negociação de mercadorias dos mais variados tipos. O protagonista é o proprietário, sendo ele o responsável pelas transações dos produtos; não há, no entanto, planejamento ou critérios objetivos sobre o que deve ser acrescentado ou não ao estoque, ou seja, esse julgamento é feito de acordo com o interesse particular do personagem na peça oferecida: “Vocês mostram o que tem, eu digo se interessa e quanto vale” (MUTARELLI, 2006, p.17). Dentro desse espaço, os padrões de comportamento são ditados pelo próprio protagonista, já que possui total controle sobre as regras que prevalecem nesse espaço, diferentemente do que acontece em outros ambientes nos quais as condutas seguidas estão em conformidade com a aceitação social. Jean Baudrillard, filósofo contemporâneo que discorre sobre a indústria cultural, comenta sobre a ato de comprar:

Disponha ou não dele, eu “respiro” este poder de compra. Além do mais, o produto se dá à vista, à manipulação: ele se erotiza – não somente pela utilização explícita de temas sexuais, mas pelo fato de que a compra, a apropriação pura e simples é no caso transformada numa manobra, num roteiro, em dança complexa, acrescentando ao procedimento prático todos os elementos do jogo amoroso: avanço, concorrência, obscenidade, namoro e prostituição (até mesmo a ironia) (BAUDRILLARD, 2015, p.181).

Entende-se que a premissa de uma loja de usados é tanto a de adquirir objetos de terceiros por uma quantia bastante baixa quanto a de repassá-los a outras mãos com uma margem de lucro devidamente atrativa, no entanto não é isso o que ocorre na loja de quinquilharias d’*O cheiro do ralo*. Esse é um fato que pode passar despercebido ao longo da narrativa, porém todas as cenas de negociação demonstram, além do caráter do protagonista durante a transação, a ação de comprar como única possibilidade naquele contexto, deixando de lado as chances de clientes se interessarem em adquirir algo exposto – e, supostamente, posto à venda – na loja. Essa situação, entretanto, é capaz de evidenciar a característica de acumulador presente no personagem central, o qual, por não firmar relações humanas sólidas, prende-se às relações afetivas estabelecidas com determinados produtos. Todas as coisas compradas na loja formam o universo do protagonista.

Para alimentar não a si mesmo propriamente, mas sim a sua obsessão, o protagonista almoça diariamente na lanchonete em que a garçonete que lhe desperta a libido trabalha. Mesmo que não aprecie os lanches servidos no local e tenha consciência de que não façam bem ao seu estômago – “O lanche desse boteco ainda me mata” (MUTARELLI, 2006, p.24) –, demonstra

esforços para estar em contato com a atendente, submetendo-se a essa situação para ter o momento visual que o satisfaz: “Se a comida daqui fosse boa, o paraíso seria aqui” (MUTARELLI, 2006, p.16).

Espaço de menor importância na narrativa, a casa do protagonista serve apenas como resguardo e distanciamento de pessoas durante as folgas de fins de semana – “É o meu cheiro e não preciso explicar nada a ninguém. Não aqui. Não aqui em minha casa” (MUTARELLI, 2006, p.17) – e como meio de transição para os outros dois espaços anteriormente citados; compreende-se, pois, que o personagem considera sua presença irrelevante em qualquer espaço no qual ele não comande as ações, como ocorre nos dias em que não necessita ir ao trabalho: “Eu não saio aos sábados. No fim de semana é sempre assim, não sou eu quem dá os preços” (MUTARELLI, 2006, p.44).

Desenvolvimento

O cheiro do ralo é um romance narrado em primeira pessoa pelo próprio protagonista. As ações do romance acontecem sempre no tempo atual – por isso a utilização contínua de verbos nocionais conjugados no presente do indicativo – da narração e o narrador-protagonista está sempre figurando nas cenas e envolvido nos diálogos. O tempo da narrativa, ditado aceleradamente, demonstra a velocidade do cotidiano do protagonista durante a rotina semanal em seu trabalho, aparentemente pacato e sem grandes acontecimentos; quando se dá a chegada do fim de semana, no entanto, sua “função” deixa de ter importância: “Ela entra. [...] Eu pago. [...] E então já é outro dia. Eu pago. E então ninguém entra nem sai” (MUTARELLI, 2006, p.54). É interessante ressaltar que o ritmo produzido pelos parágrafos curtos e pela ausência de sinalização nas interlocuções – dificultando a assimilação de quem está se expressando na sucessão das falas – durante a narrativa aproxima o andamento do romance à cadência de uma história em quadrinhos, revelando, desse modo, uma herança direta do passado de quadrinista de Lourenço Mutarelli neste seu primeiro romance.

Este é um personagem que costuma alimentar sua solidão e que permanece socialmente marginalizado por enfatizar seu cotidiano em torno de objetos, distante de pessoas. Em uma cena em que está assistindo televisão, essa prática é novamente repetida, agora, contudo, demonstrando admiração pelo ator Harvey Keitel na televisão, porém sem considerá-lo um ser humano, propriamente dito: “No 63 Harvey Keitel. Eu gosto. Eu só não gosto de pessoas de

verdade. Aí eu não gosto de ninguém” (MUTARELLI, 2006, p. 39). O amplo e constante retorno do protagonista à afirmação de sua incapacidade de gostar e de se relacionar com os outros em uma conjuntura fora do ambiente de trabalho e do âmbito comprador-vendedor evidencia a sua preferência de deixar os laços sociais em segundo plano.

Embora lhe sejam prazerosas, as atitudes do protagonista durante uma negociação não são dignas de empatia: “Eu não quero. Por quê? Porque não gostei da sua cara” (MUTARELLI, 2006, p.35). Quando julga e ironiza o valor atribuído pelos vendedores a seus objetos, demonstra sua soberania no controle da situação, já que, nesse contexto, a opinião que realmente importa sobre as coisas é a dele: “Eu sei o que é certo e o que não é certo. Isso, fui eu que inventei. Êta! Inventou o quê? A certeza” (MUTARELLI, 2006, p.24). Além de não se comover quando alguém tenta sensibilizá-lo em alguma situação para que adquira um determinado produto – “O gramofone pesava. [...] Alego não haver interesse. Ele pergunta se sei de onde ele veio. Nem respondo. E de ônibus. Vai voltar, digo eu” (MUTARELLI, 2006, p.15) –, ele sequer se mostra disposto a ser simpático com os sujeitos que finalizam uma transação – “Tenta me dar a mão, como quem fecha um grande negócio. Eu finjo não ver sua mão. Ele sai. Ele pensa estar feliz” (MUTARELLI, 2006, p.14-15).

Além de o controle da situação durante uma negociação pertencer somente a ele, manipulando os clientes como bem entende, o protagonista demonstra que se priva de relações pessoais, já que, em sua visão, a única relação possível se dá entre dinheiro e mercadoria, sendo, portanto, a postura de “ter” mais relevante do que a de “ser”. Os desvios de caráter do protagonista – que operam como mecanismos de conferir prazeres de maneira grotesca – e o humor são exaltados, novamente, no momento em que um encanador é contratado para averiguar o problema com o ralo e é exposto a uma proposta de ridicularização sustentada pelo poderio financeiro:

Depois ele tira o ralinho, e mete a mão.
Sinto um prazer quase incontido.
[...]
Vai para lá e pra cá. Puxa a mão trazendo um punhado de lama.
Uma lama negra e fétida.
Se você comer isso aí, eu te pago tanto.
Ele levanta de uma só vez.
Acho que não gostou.
Atira a lama na minha cara.
Vai se fudê! Vai se fudê, seu viado! Eu sô pobre mas sou honrado.
Ele sai. (MUTARELLI, 2006, p.26-27).

As situações de perversão tornam-se cômicas para o protagonista d'*O cheiro do ralo*. O humor que interessa a ele é perturbador, causa inquietação e mal-estar, tendo em vista que surge como reação de entusiasmo a momentos considerados trágicos, como assistir ao encanador colocar a mão no ralo repleto de excrementos. A posição de comprador na qual o personagem se encontra é o elemento capaz de proporcionar prazer a ele por meio da manipulação de seus clientes, seja acompanhando, sadicamente, a humilhação de clientes quando não deseja adquirir algo, seja oferecendo dinheiro para obter divertimentos inusitados. Georges Minois, em *História do riso e do escárnio* (2003), comenta: “O que há de cômico, de divertido, em relatos de morte, de horror e de satanismo? uma pequena pitada de ridículo na agitação dos pobres títeres, bufões humanos destinados a ser descartados pelas forças maléficas” (MINOIS, 2003, p.536).

Em atitude antirromântica, as relações, para o protagonista, pautam-se apenas nas trocas de mercadorias por dinheiro que ocorrem em sua loja de usados: os bens materiais substituem os laços sociais e o consumo é o único intermediário de relações humanas. Seguindo os princípios de sua profissão, o protagonista rompe um noivado e reitera seu vínculo utilitarista quando afirma que a ex-noiva já não é relevante, pois não tem nada a oferecer que possa interessar a ele: “Aí então já não sinto mais nada. Nada tem para me dar” (MUTARELLI, 2006, p.20).

Consciente de que não gosta de ninguém, afirma-se a transposição de suas relações exclusivamente à mercantilização e à reificação, sendo uma via dupla: ao mesmo tempo em que o protagonista não faz referência aos personagens, apenas ao objeto que desejam vender – o que justifica a ausência de nomes próprios na narrativa, resumindo todos os personagens secundários ao que representam (a viciada, o encanador, a doméstica, etc) e, demonstrando descaso, referindo-se a eles unicamente com os pronomes pessoais “ele” e “ela” –, ele também se torna instrumento de objetificação. O mercado consumista, assim, dita as relações: “Tiro um punhado do bolso. ‘Quem quer dinheiro?!’. [...] Distribuo cigarros. Todos me abraçam. Todos gostam do meu dinheiro. Hoje, eu gosto de todos” (MUTARELLI, 2006, p.46). Caracterizando-se, somente, como o comprador, essa sua função garante sua individualidade, forma uma realidade sobre a qual ele possui total controle e o diferencia dos demais personagens do romance dentro do espaço físico em que é soberano para agir como bem entender.

O componente físico – paisagens, interiores, decorações, objetos – condiciona o desenrolar da ação, o trânsito das personagens. Por outro lado, quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – o chamado espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p.79).

A realidade entediante do personagem central muda depois de um encontro casual. Comendo um lanche não muito apetitoso servido por uma garçonete de aparência “melancólica” e “inexpressiva” em uma lanchonete, o protagonista nota a existência do que viria a se tornar algo central em sua vida: “Quando me dei conta contemplava uma bunda enorme. Farta. Quase disforme. Era da moça” (MUTARELLI, 2006, p.10). A ambição-atração pela garçonete também se torna uma relação de troca monetária para o protagonista, pois passa a considerá-la da mesma forma que costuma julgar objetos, sujeitando-a, portanto, a um valor comercial. Esse ato de converter humanos em produtos representa outro aspecto propagado como decorrente da modernidade que é criticado pelo pensamento romântico e desenvolvido por Mutarelli n’*O cheiro do ralo*. De acordo com Sartre:

Mas, para mim, aparece como força criadora: comprar um objeto é um ato simbólico que equivale a criar o objeto. Por isso o dinheiro é sinônimo de poder; não somente porque é de fato capaz de buscar para nós aquilo que desejamos, mas sobretudo porque representa a eficácia de meu desejo enquanto tal (SARTRE, 2015, p.720).

Segundo Löwy e Sayre, “esse fenômeno crucial do conjunto que é a ‘reificação’ ou ‘coisificação’, isto é, a desumanização do humano, a transformação das relações humanas em relações entre coisas, entre objetos inertes” (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 41) é um dos índices da modernidade criticado pelos românticos. N’*O cheiro do ralo*, observa-se que o vínculo do protagonista com seu desejo metonímico é uma amostra de afirmação da “coisificação humana”, posto que o mesmo não cogita conquistar a garçonete – ou mesmo aceitar o convite para um encontro que ela, quando interpreta incorretamente o interesse do personagem central, toma a iniciativa de fazer – para, assim, ter contato íntimo com as partes atrativas de seu corpo sem desembolsar quantia alguma de dinheiro, o que impediria de alcançar seus objetivos.

A respeito da relação de consumo existente entre sujeito e mercadoria, o crítico Guy Debord pondera: “Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 2011, p.30). Considerando esse fato, pode-se compreender que o verdadeiro desejo do protagonista está na ambição de comprar

as nádegas da garçonete, como se o corpo feminino fosse um objeto à venda, pois se adquirisse o que desejava estaria imune a qualquer compromisso emocional: “Se começar dessa forma, ela virá com as cobranças. E eu prefiro pagar para ver. Eu não quero casar com tua bunda. Eu quero comprá-la para mim. Penso” (MUTARELLI, 2006, p. 37).

O protagonista reconhece não ter interesse na atendente da lanchonete enquanto pessoa ou amante, sua cobiça justifica-se somente pela parte do corpo pela qual sente excitação, objetificando o que não é objeto e acreditando que tudo pode ser comprado, todo o resto é repellido, inclusive seu nome, do qual o protagonista nunca se lembra, apenas debocha, dando outra amostra de seu humor, como sendo uma vulgaridade: “Seu nome era a mistura de pelo menos outros três. Seu pai, sua mãe e algum astro da TV” (MUTARELLI, 2006, p.14). Em uma cena em que retorna à lanchonete para se desculpar por uma indelicadeza, o protagonista a confunde com outra atendente, comprovando o desinteresse pela garçonete enquanto pessoa: “Eu não quero nada. Eu só queria me desculpar. Eu sinto sua falta. Seu rosto não denuncia nada [...] O senhor está me confundindo com a outra que trabalhava aqui” (MUTARELLI, 2006, p.56); não conseguir se lembrar do rosto da garçonete motiva o protagonista a pedir pela prova final de sua identidade, o teste capaz de confirmar quem é quem: “Vira. Ordeno. Como? Por favor, você poderia se virar. Virar de costas. E por que? Só para eu ter certeza. Ela vira, dá uma volta rápida de 360°. Imitando uma modelo de passarela. Corro ao caixa. A moça de fato não é ela” (MUTARELLI, 2006, p.56-57).

Na condição de pessoas se materializarem e serem compreendidas como objetos, anula-se, conseqüentemente, a singularidade em face de uma sociedade que molda o indivíduo conforme determinados padrões convencionados pelo corpo social presente: “Homens como coisas, como matéria-prima sobre a qual alguém vai impingir sua vontade, a opinião geral de que os seres humanos são entidades que podem ser empurradas para lá ou para cá, definidas ou educadas contra sua vontade” (BERLIN, 2015, p. 115). O fato do protagonista preferir pagar pelo que lhe interessa pressupõe a condição de, dessa maneira, sentir-se superior aos outros, de tal modo que o seu poder aquisitivo e suas posses o particularizam, tornando-o soberano nesse contexto de investimento simbólico. Como o poder aquisitivo é afrodisíaco para ele, declina da oportunidade de contemplar as partes íntimas da garçonete sem gastar para isso, tendo em vista que o afeto não representa uma moeda válida para ele:

Ela ri. Se revela cada vez mais. Ela deveria ser diferente. Isso tudo atrapalha os meus planos. Não era para acontecer dessa forma. Ela tinha que ser mais acanhada, mais coitadinha. Aí eu pagava. Aí ela me mostrava a bunda meio

contrariada. Porque precisava da grana. Eu tinha o poder e estava no comando. Ela está quebrando as regras. Eu pagaria para ver sua bunda. [...]
Só porque você tem dinheiro pensa que pode tratar qualquer mulher como puta? Você não percebe que eu te mostraria de graça? (MUTARELLI, 2006, p. 43).

O desejo metonímico em detrimento de um corpo inteiro reaparece no instante em que o protagonista compra um olho de vidro em sua loja e, a partir disso, aspira a “comprar” e “montar” um pai, tendo o olho como parte inicial; assim, passa a ambicionar não só as nádegas da garçonne, como também a materialização de uma figura paterna. Sobre o ato de possuir algo, Sartre afirma: “Possuir é ter para mim, ou seja, ser o fim próprio da existência do objeto. Se a posse é inteira e concretamente dada, o possuidor constitui a razão de ser do objeto possuído” (SARTRE, 2015, p.720).

O poder financeiro, então, possibilita, por métodos parecidos, a aquisição de um objeto sexual e de uma figura paterna para satisfazê-lo – um pai-objeto, idealizado conforme sua vontade e necessidade – em domínios diferentes e preencher lacunas de envolvimento diversos: “Penso em escrever um livro só com as frases que um dia grifei. Tornar meu, o que não era meu. Tornar meu o que adquirir” (MUTARELLI, 2006, p.123).

O personagem visa suprir a suposta ausência de seu pai comprando partes do corpo humano e conferindo a elas valores simbólicos e afetivos – romantizando-os, elevando o comum e fornecendo-lhe um sentido incomum, porém encantatório, ou, nas palavras de Novalis, “Na medida em que eu [...] dou ao finito uma aparência infinita, eu o romantizo” (apud BENJAMIN, 2002, p.74) – com a invenção de histórias de como esses objetos fizeram parte da vida de seu progenitor.

Com esse comportamento, ele deixa de resumir objetos somente à matéria e expressa a gana de adquirir itens que possuem valores extra material, a fim de incorporar os valores atribuídos aos pertences, tanto pelos vendedores quanto por si próprio, à sua própria história: “De todas as coisas que tive, as que mais me valerem, das que mais sinto falta, são as coisas que não se pode tocar. São as coisas que não estão ao alcance de nossas mãos. São as coisas que não fazem parte do mundo da matéria” (MUTARELLI, 2006, p.89). É desse modo, pautado em um universo metonímico, que o protagonista d’*O cheiro do ralo* tenta preencher sua existência vazia e insatisfeita. Sartre pondera sobre a ligação entre um sujeito e suas posses: “A

totalidade de minhas posses reflete a totalidade de meu ser. Sou o que tenho. Quando toco este copo, esse bibelô, estou tocando eu mesmo. (SARTRE, 2015, p.722)

A “coisificação” do humano expressada pela relação com a garçonete é deixada de lado para que o que já é reconhecidamente um objeto ganhe proporções de humano através das histórias incorporadas a eles. Conforme Löwy e Sayre ponderam, “o romantismo nasce de uma oposição a essa realidade capitalista/moderna – às vezes designada na linguagem romântica simplesmente como ‘realidade’” (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 40). Essa ação transcende a mercantilização comum e passa a reparar – materialmente – a carência afetiva presente no personagem. Suprindo ausências significativas de sua trajetória, o protagonista encaminha-se para uma vida mais completa, verdadeira e feliz.

Quando a garçonete se dispõe a ser objetificada e decide vender a visão de seu corpo nu para o protagonista, os eventos ocorrem justamente da maneira que ele gostaria que ocorressem: em sua perspectiva, adquirir com dinheiro o que convém acarreta, portanto, em um vínculo que pode ser desfeito no momento em que o objeto não o satisfaça mais, ao contrário do que ocorre quando um compromisso entre duas pessoas é firmado: “Eu prefiro pagar antes [...] Eu estou pagando para ver a sua bunda. [...] Por vários motivos. Principalmente porque você vai estar realizando um sonho que alimento desde o primeiro dia em que te vi [...] Eu só quero olhar” (MUTARELLI, 2006, p.131-132). Seu desejo é realizado através da conquista do outro: firma-se como uma cobiça possessiva, não amorosa.

Após conquistar – comprar – um momento a sós com a garçonete, o protagonista vislumbra que o que realmente almejava não era o contato em si com o seu desejo de aquisição, mas sim o fato de ter algo para acreditar e perseguir, razão que tornava seu mundo mais suportável e protegia sua vida do desencanto, mesmo que essa sustentação fosse efêmera: “Toda a carga que depositei nessa bunda, infelizmente, quando me refiro à carga depositada, é uma figura meramente psicológica. Esta bunda, que agora abraço, era a minha salvação” (MUTARELLI, 2006, p. 134). Toda felicidade é, para Freud, momentânea, isto é, o desejo conquistado é a via para o prazer transitório: “Aquilo a que chamamos ‘felicidade’, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico” (FREUD, 2017, p.30-31). A partir do instante em que um desejo julgado como inconcebível de ser realizado é consumado, ele perde seu valor; nessa perspectiva, a cobiça em torno da garçonete perde sua importância afetiva e torna-se um objeto como outro qualquer, ou seja, o desejo existia enquanto julgava-se

impossível de realizá-lo, sendo rompido após a concretização: “E assim, mais uma coisa a bunda se torna. Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado” (MUTARELLI, 2006, p.136).

Para Berlin, “a vontade domina a vida – a vontade, não a razão, não uma ordem das coisas que pode ser estudada e, portanto, controlada, mas algum tipo de vontade” (BERLIN, 2015, p.165). Autoconsciente sobre a importância que as partes íntimas da garçonete exerciam sobre si, o protagonista reconhece que a obsessão e o interesse deixaram de existir após o contato ter, finalmente, acontecido, porém, a fim de continuar motivado a viver na sociedade em que está inserido, mas que pretere, ele terá que criar uma nova obsessão, uma nova meta, uma nova busca por prazeres mundanos.

“Para o romantismo, toda arte é uma tentativa de evocar por símbolos a visão inexprimível da atividade incessante que é a vida” (BERLIN, 2015, p. 184), de acordo com Berlin. O símbolo transforma uma ideia em imagem, fornecendo uma significação oculta por meio de uma coisa que costuma ter uma significação única. A ambição do protagonista pela garçonete revela não só um desejo sexual, como também uma tentativa de positivar sua própria existência no mundo, um ideal pelo qual viver. A simbologia presente n’*O cheiro do ralo*, contudo, não está restrita à imagem das nádegas, apresenta-se também no mau cheiro exalado pelo ralo do banheiro da loja de usados, que nada mais é do que um aparente problema com o sifão, mas que acaba sendo transferido para o protagonista.

Ralo relaciona-se a esgoto, que é uma invenção da modernidade, onde dejetos são lançados para descarte. Quando algo é atirado a um vaso sanitário e excluído com uma descarga, deixa-se de ter contato com aquilo, deixa, portanto, de ser um problema pessoal. Se ele retorna, caso haja um sifão estragado, por exemplo, certamente sua presença vai causar ojeriza em quem estiver por perto, já que o que é desferido é emitido com a certeza de que não haverá mais contato entre quem desferiu e o que foi descartado. N’*O cheiro do ralo* o descarte não é completado, o que gera um odor desagradável no banheiro que se alastra pelos domínios da loja de usados, fazendo com que o protagonista passe a comunicar a todos que se aproximam dele – e do cheiro – que “o cheiro vem do ralo”.

A problemática é, aparentemente, simples de ser explicada: o protagonista se sente obrigado a comer na lanchonete para estar próximo à bunda da garçonete – ela estaria, então, indiretamente relacionada ao infortúnio –, no entanto, além de não gostar dos lanches servidos no estabelecimento, eles não são benéficos ao seu sistema digestivo, conseqüentemente, o ralo

vai emanar odores desagradáveis: “Quase nem dá tempo de abrir a porta. Corro ao banheiro. Devolvo. Esvazio os intestinos. Grosso e Delgado. Esse lanche ainda me mata” (MUTARELLI, 2006, p.25). A explicação racional desse fenômeno pode, contudo, ser uma cadeia de fatores um pouco mais complexa do que a apresentada pelo personagem:

Pensei, vejo a bunda que me alimenta, alimenta os sonhos que não tenho. O preço para poder ver é comer o lixo daquela comida. A comida sempre me cai mal. Sendo assim, o ralo fede. Ou seja, a bunda faz o ralo feder. Mas não é isso. Isso não funciona assim. Pois mesmo antes de que eu pudesse perceber a bunda, o ralo já fedia. Disso eu tenho certeza. Quer dizer, estou quase certo disso. No Cartoon um desenho barulhento. É verdade. Eu tenho quase certeza absoluta de que o ralo já fedia mesmo antes de eu ter descoberto a bunda. Acho que sim. É, não é a bunda que faz o ralo feder. Não é não. E se fosse? Se fosse, eu iria ter que fazer um grande sacrifício. É. Eu ia ter que escolher entre ver a bunda e aguentar o cheiro, ou não ver a bunda para o ralo não feder. Acho que se esse fosse o caso, eu iria preferir suportar o fétido odor. Não. Mas aí, de tanto inalar a merda eu ia acabar lesando o meu cérebro. E aí teria que coabitar com o vulto. É, isso não ia dar certo. Mas não tem nada a ver. A bunda tá fora disso (MUTARELLI, 2006, p. 39-40).

Em uma atitude que ressignifica o grotesco presente no odor exalado como reflexo de suas experiências, sugere-se que o cheiro não seja consequência de um sifão estragado, mas sim uma figura insólita relacionada aos objetos que o protagonista negocia, não ao que consome, sendo as ações ligadas a eles as reais responsáveis por seus problemas: “Os ralos, e todos esses canos, parecem ser apenas um lugar para onde os dejetos e a água vão. Mas não são. Esses buracos são na verdade outra coisa. [...] São portais. São os portais do inferno. E é por eles que nos observam” (MUTARELLI, 2006, p.64). Mutarelli constrói um universo que aponta para o fantástico através do lado humano do personagem; desse modo, o cheiro que vem do ralo, o qual deveria drenar inutilidades, pode representar o caráter e a consciência desumana – e, por fim, pútrida – de sua personalidade, aspectos esses que deveriam permanecer ocultos, tal como os dejetos lançados: “O cheiro do ralo. Sinto um estranho prazer ao dizer isso. É quase como se me reencontrasse” (MUTARELLI, 2006, p.65).

A respeito desse “reencontro” do protagonista consigo mesmo por meio do cheiro emanado pelo ralo, compreende-se o mau cheiro exalado como espelho de si próprio, como a parte sórdida de seu ser, resultando, paradoxalmente, em um sentimento simultâneo de aversão e afinidade.

Pode-se, portanto, considerar o cheiro que exala do ralo como um elemento simbólico de focalização interior que denuncia a perversão de um personagem que transforma relações

humanas em mercadorias de troca motivado pelo capitalismo moderno, assim, mostra-se um sujeito adaptado ao meio exterior, à modernidade e, por conseguinte, corrompido por ela: a podridão da personalidade do protagonista. O autor comenta a respeito da presença do ralo no romance em entrevista concedida à Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo em 2008:

O ralo é metafórico. Quando escrevia o livro, vinham muitas imagens, que são ícones. Como o ralo, buraco para onde vão os excrementos – os nossos excrementos – que se relaciona com o inferno, com meu interior. São símbolos nada agradáveis, mas estão muito ligados ao interior, ao que a gente come e, de alguma forma, não quer cheirar ou enxergar. É um olhar para o que a gente às vezes vê – a gente sempre vê, aliás, e sente o cheiro, mas tem muitas coisas assépticas que ajudam a suavizar (Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026).

A analogia empregada diante do cheiro do ralo aumenta progressivamente em paralelo à excitação pela garçonete. O protagonista passa a associar seus problemas ao cheiro, responsabilizando-o pelas angústias sentidas: "De tanto inalar a merda meu cérebro se confundiu [...] O cheiro da merda pode lesar o cérebro [...] É a porra do cheiro. Isso que está me deixando cansado. Doente, talvez. É isso. Só pode ser" (MUTARELLI, 2006, p.29). Além do cheiro, a loja de usados como espaço no qual o protagonista se relaciona com outras pessoas – comercialmente – contribui com o desenvolvimento de seu comportamento com o mundo ao seu redor.

Contraditório, o protagonista diz não se importar com a opinião alheia, contudo receia que os clientes pensem que o cheiro venha de si – demonstrando se importar com a imagem que transmite e pela qual é visto pela sociedade. Apesar de culpar o ralo pela má sorte e se sentir ofendido quando dizem que o cheiro vem, na verdade, dele mesmo, a imagem que o protagonista apresenta na sociedade é formada a partir de valores atribuídos a ele: "É só mais uma coisa lhe digo: Tu é rico, mas vive na merda" (MUTARELLI, 2006, p.25).

Em certo momento do romance, sente necessidade do odor para se aliviar, talvez para lembrar quem ele é realmente: "Talvez o cheiro seja meu. Esse cheiro tem história. Foi o cheiro que me trouxe a bunda. É um presente do inferno. É minha perdição" (MUTARELLI, 2006, p.65). Para isso, tem de se esforçar para desentupir o ralo, o qual havia sido cimentado para não espalhar o cheiro. Quando consegue: "Foi pura emoção esse nosso reencontro. O cheiro subiu encorpado. Nas narinas até me ardeu. Sei que no fundo no fundo, meu cheiro também lhe desceu" (MUTARELLI, 2006, p.81). Erige-se, então, a compreensão por parte do

protagonista de que ele exala um mau odor tal como o ralo do banheiro e o cheiro simbolicamente emitido é justificado pela maneira que trata as pessoas.

Considerações finais

A ficção cria novas possibilidades de sentimento sobre a ordem das coisas que não são cabíveis no plano da realidade, como ocorre quando algo compreendido, inicialmente, como fantástico torna-se real. Essa modificação interfere diretamente na rotina e nas faculdades mentais dos personagens envolvidos na ação, assim como acontece com o protagonista d'*O cheiro do ralo*, cujo contato com o odor exalado pelo ralo do banheiro de sua loja de penhores resulta na mudança de comportamento do personagem. O conflito gerado entre o cheiro e o protagonista faz com que ele o considere responsável por trazer à tona seu lado pútrido.

O derradeiro encontro do protagonista com o ralo se dá no momento em que uma antiga cliente retorna trêmula à loja com um saco de papel nas mãos. Quando esteve na loja pela última vez, os dois protagonizaram uma troca de “acusações”: “O senhor tem a cara da mentira. E você tem a cara da verdade. O senhor é a mentira. E você, a verdade” (MUTARELLI, 2006, p.125). O saco continha uma arma com a qual a mulher assassina o protagonista em uma espécie de vitória da verdade sobre a mentira. Ferido, ele recorda de momentos que, para si, foram valiosos – “Penso em tudo que um dia comprei” (MUTARELLI, 2006, p.141) –, reafirmando seu caráter fetichista ao mesmo tempo em que, conscientemente, admite a incorporação de histórias afetivas de outrem à sua história pessoal: “Sinto que perco tudo. Tudo o que nunca foi meu. E então eu me perco em mim. Nesse mim que nunca foi eu” (MUTARELLI, 2006, p.141).

Em seus últimos momentos, o protagonista compara a morte ao ralo, que, metaforicamente, põe fim a sua existência, engolindo-o junto a uma descarga: “O caminho é a queda. A queda me traga. Como um ralo” (MUTARELLI, 2006, p.142).

O fim trágico do personagem central d'*O cheiro do ralo* expressa a morte como destino que, impreterivelmente, atinge a todos, assim como põe fim ao perfil montado sobre si mesmo através das aquisições feitas durante sua trajetória como dono de loja de usados; desse modo, considera-se a morte do protagonista como ponte para o reencontro com um “eu” que já não se recorda e com uma realidade sobre a qual não possui controle, tendo em vista que os bens materiais que formavam sua personalidade fetichista e dominadora são deixados para trás.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- _____. **Ideias políticas na era moderna: ascensão e influência no pensamento moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- FARINACCIO, Pascoal. **Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Brasília, n. 42, p. 241-253, jul./dez. 2013
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. In Obras completas, vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GUINSBURG, Jacó (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.
- LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.
- MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Devir, 2006.
- MUTARELLI [b], Lucimar R.. **Lourenço Mutarelli e a representação do herói**. 2001. http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano3/numero1/agaquev3n1_2.htm
- SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Petrópolis: Vozes, 2015

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

SILLAC

09 a 11 de setembro - 2024

ISBN: 978-65-01-32474-6