SILLAC

SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA

Anais Eletrônicos

2025

ISBN: 978-65-01-97446-0

ANAIS ELETRÔNICOS DO IV SIMPÓSIO DE LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: TENSÕES, IMAGINÁRIOS E INTERSECÇÕES – SILLAC 2025

Organizadoras dos anais:

Joanna Durand Zwarg (UFMS)

Mariana Fontes da Silva Cunha (Unicamp)

ISBN: 978-65-01-97446-0

Petrolina (PE)

2025

ISBN: 978-65-01-97446-0

EXPEDIENTE

COMISSÃO ORGANIZADORA

A comissão organizadora do IV 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 Estadual de Campinas (Unicamp)
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)
Universidade de Pernambuco (UPE)
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Membros da Comissão Organizadora do Evento

Ana Lucia Trevisan (Comissão Científica) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/6107851924008207
Cláudia Cristina Ferreira (Comitê de Divulgação) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/8437076931332585
Cristian Javier Lopez (Comitê de Infraestrutura) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/5541916161294974
Cristhiano Aguiar Motta (Comitê de Divulgação) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/6879955445262831
Daniele Aparecida Pereira Zaratin (Presidenta) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/9017594931294100
Fernanda da Cunha Correia (Secretária) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/0608576895399865
Fernanda dos Santos Fonseca (Comissão Científica) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/6710995002868371
Guilherme Belcastro de Almeida (Comitê de Infraestrutura) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/0600610254629014
Joanna Durand Zwarg (Comite de Publicação) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/9485112837475361
Lígia Regina Máximo Cavalari Menna (Comissão Científica) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/6923282866494290
Luana Della-Flora (Secretária) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/3604336031884885
Mariana Fontes da Silva Cunha (Comite de Publicação) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/4411780919003964
Raquel da Silva Ortega (Comissão Científica) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/6815697595879539
Rodrigo de Freitas Faqueri Montanholi (Vice-presidente) – Lattes: http://lattes.cnpq.br/9695208949895236

Mediadores Convidados

Debora Duarte dos Santos (UESC)
Fabiana Brandão Silva Amorim (UESC)
Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFCat)
Fernanda Gonçalves Lima (UESC)
Lucas Matheus da Silva de Carvalho (UEL)
Luís Novais (IFSP)
Marla Bispo Santos (UESC)
Walter Pinto de Oliveira Neto (IFTO)

ISBN: 978-65-01-97446-0

Monitores

Carla Estephany de Macedo
Cristina Barros do Nascimento
Elisa Raissa de Ávila Araújo
Francisca Fabiele Alves de Souza
Geisiane de Araújo Costa
Larissa de Lima Santos
Luana Morais da Silva
Marcos Vinícius do Bomfim Santos
Maria Clara Barbosa de Oliveira Gomes
Pedro Lucas Santos Souza
Willianny Rebeca Barbosa Mafra

Petrolina (PE)

2025

ISBN: 978-65-01-97446-0

Sumário

Apresentação:
Literatura como divulgação de saberes e resistência 7
Joanna Durand Zwarg (UFMS) e Mariana Fontes (Unicamp)

A Engenhosidade Literária de Mulheres Negras Amefricanas: Um estudo a partir de Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas 10
Alessandra Barbosa Adão (UESC)

Entre a tinta e a palavra: expressões de consciência alterada em Van Gogh e em Lygia Fagundes Telles 23
Ana Beatriz Silva (USP) e Helder Thiago Maia (ULisboa)

Corpos que sangram, palavras que cortam: desejo e violência na escrita de Lina Meruane 31
Angélica Luise Renepont Araújo (UFPE) e Imara Benfica Mineiro (UFPE)

Vozes do íntimo: a escrita de si e o diálogo com o outro na poesia de Ana Cristina Cesar 42
Brenda Lima dos Santos Lopes (UECE)

Pandemia e escrita de si: *Atlas del eclipse* de Reinaldo Laddaga 57
Carla Abreu de Pointis (UERJ)

Violência do Estado em *K: Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski 70
Deisiane Ferreira de Souza (CEFET/MG)

Os múltiplos contratos em *Jesus Kid*, de Lourenço Mutarelli: quando o absurdo e tecido fáustico se encontram 79
Douglas Eraldo dos Santos (UNISC)

Romance, memória e crítica social: Isabel Allende e a escrita de mulheres latino-americanas 87
Erica Schmidt (FATEC/ETEC-SP)

Entre o social e o cósmico: o funcionamento do Fantástico em “Sob a água negra”, de Mariana Enriquez 105
Felipe Teodoro da Silva (UEPG)

Prolegômenos de conversas: a amizade a partir de Caio F. e Hilda Hilst 116
Fernanda Moreira Cabral (UFMS) e Edgar César Nolasco (UFMS)

Brinquedos espalhados, memórias estilhaçadas: violência e marginalidade em “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos” 126
Francisco Vinícius Alves da Silva (UERN) e Maria Cristina da Silva (UERN)

ISBN: 978-65-01-97446-0

Absorvida e feliz: o fazer tradutório na obra crítica de Ana Cristina Cesar 137
Gabriel Rodrigues Bragança (Unifesp)

Histórias que falam de nossos medos 145
Gabrielly Goulart Gomes Velasco (UFSC)

A gramática das ancas: epistemes corporais em *Quadril & Queda*, de Bianca Gonçalves 153
George Henrique Soares de Menezes (UFPE)

Estética diaspórica na poesia de Nancy Morejón, Conceição Evaristo e Mary Grueso Romero 166
Giselle Maria dos Santos (IFRS)

Ana Terra e *Ana Sem Terra*: uma análise do patrimonialismo sul-rio-grandense como elemento cultural de posicionamento social e poder a partir da literatura 182
Humberto Iracet Brietzke (Feevale) e Rochele Moura Prass (Feevale)

Mulheres em primeira pessoa: tramas interseccionadas de vivência, memória e feridas 197
Joseane Ferreira da Costa Borges (UFS)

Clarice, Inverso: gêneros literários reoperados 215
José Paulo Parra Palumbo (USP)

“Em silêncio, esses mesmos objetos me contam sobre você”: memória e identidade nas tessituras de *O avesso da pele* 228
Julia Alves Evangelista (UEG) e José Elias Pinheiro Neto (UEG)

Prelúdio de uma amizade íntima entre Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector 244
Lara Emanuelle Mendes Cavalcante (UFMS) e Edgar Cézar Nolasco (UFMS)

A abordagem sociopolítica na adaptação fílmica de *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Márquez 253
Larissa Pinheiro Xavier (UFC)

As extraordinárias cartas de María Negroni: a escrita, a perda e a busca pela felicidade 268
Lina Ishida (USP)

Victor Alexandre e o insólito estilístico: a travessia literária em *A Gata do Rio Nilo*, De Lia Neiva 280
Magda da Silva Cunha (UEG)

A elipse (neo)barroca em uma leitura de “Delirio”, de Laura Restrepo 294
Mariana Neto Silva Andrade (CEFET/RJ)

Um lugar para o cuidado: 1985 (2016), de Soledad Fariña 305
Maurício da Silva Reis (USP)

ISBN: 978-65-01-97446-0

Pensar o testemunho na literatura contemporânea brasileira: algumas leituras da última década 320
Mauro Gabriel Morais da Fonseca (UFJF)

Ditadura, Exílio, Escola: Meninos sem pátria e a disputa pela memória na literatura juvenil brasileira 329
Meicielen Moises de Souza (UNIOESTE)

Violência e horror corporal na literatura latino-americana contemporânea 339
Milena Pinheiro França Machado Sousa (UFPI) e Tatiane Batista Silva Machado (PUC-Minas)

As irmãs Ocampo e os Outros da casa oligarca 354
Pacelli Dias Alves de Sousa (USP)

Liberdade e trajetórias transclasse em *Domingos sem Deus*, de Luiz Ruffato, e NW, de Zadie Smith 364
Raphael Luiz de Araújo (Unicamp)

A linguagem crítica do horror em *Saboroso Cadáver* de Agustina Bazterrica 379
Raphael Rodrigo dos Santos (UFMT)

Dos afetos do ódio às conspirações: a narrativa paranoica em *Reprodução*, de Bernardo Carvalho 391
Rian Lucas da Silva (Unicamp)

Entrelaces da educação literária e da educação para as relações étnico-raciais: breve análise de representações da personagem negra na literatura infantojuvenil brasileira contemporânea e de seu potencial formativo 406
Samira Pinto Almeida (UFMG)

Entre sertões e castelos: a travessia literária de *Lampião & Lancelote* 421
Sheila Daniela Medeiros dos Santos (UFG)

O lugar da intimidade em tempos de repressão: espaços íntimos no romance *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles 431
Tamlyn Ghannam Da Veiga (USP)

O protagonismo infantil e feminino em *A Bolsa Amarela*: a jornada de Raquel por autonomia e identidade 439
Vitor Hugo Martins Gall Mayworm (UFJF)

A morte que nunca deixa passar: particularidades do luto em *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza 453
Walter Pinto de Oliveira Neto (IFTO)

ISBN: 978-65-01-97446-0

APRESENTAÇÃO

Literatura como divulgação de saberes e resistência

Joanna Durand Zwarg (UFMS)
Mariana Fontes (Unicamp)

Aqui estamos, por meio destes anais, apresentando um conjunto de trabalhos que são produtos do *IV Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea*, ocorrido em setembro de 2025, o quarto de uma série de eventos que tiveram como pontapé inicial o desejo compartilhado entre professores de diferentes instituições pelo Brasil de promover discussões e compartilhar estudos sobre as Literaturas Latino-Americanas Contemporâneas. Entre docentes, estudantes e escritores, encontramos profícuos leitores, todos atravessados pelas realidades literárias partícipes de suas histórias de vida, seus estudos, suas formas de interessar-se e buscar compreender a realidade do ser latino-americano a partir de olhares atentos para a criação literária.

Nos últimos anos enfrentamos uma onda de negacionismos e *fake-news* que tomaram conta do debate público, provocando uma desconfiança generalizada direcionada às instituições, entre elas as universidades, e às pesquisas realizadas e difundidas em suas dependências. E neste momento estamos imersos em um mundo onde genocídios, guerras e ataques à soberania de nações inteiras passam por nossos olhos como fatos comuns do cotidiano, enquanto rolamos as telas dos nossos celulares. Além de ataques sistemáticos às mulheres, à população LGBTQIA+, a pessoas e seres sencientes, entre tantas outras barbáries.

Já em 2026, estes anais são a conclusão, mas não o fim, de um esforço conjunto por resistir às respostas fáceis, e por isso perigosas, a discursos inflamados pelo ódio ou pela apatia, distribuídos sistematicamente. Aqui nestes Anais tratamos de literatura, e esta é contrária à superficialidade das coisas e ao apagamento da realidade. Em "Os militares e a História", Beatriz Sarlo escreve:

> A literatura impõe obstáculos, é difícil, exige trabalho. Mas sua própria dificuldade garante a permanência do que se diz. Ninguém que tenha lido poderá apagar por completo o resíduo de uma leitura: perdem-se os detalhes ou o traçado geral, a ordem dos acontecimentos e das imagens, mas algo permanece desafiando o tempo e o esquecimento. (Sarlo, 2005, p. 26)

A literatura contraria o estado de inércia que pode abater o ser humano diante de uma realidade cotidiana caótica. Em um momento no qual muito se fala em impactos das mudanças

ISBN: 978-65-01-97446-0

climáticas, em meio a negacionismos e questionamentos sobre o tempo de sobrevivência humana no planeta, um trecho da *Aula* de Roland Barthes, proferida em 1977, no *Collège de France*, parece nunca perder a sua atualidade.

> A literatura assume muitos saberes. [...] Se, por não sei que excesso de socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. (Barthes, 2007, p. 16)

Os anais do *IV Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea* refletem a literatura como forma de compreensão da realidade. São resultado de sessões de comunicação correspondentes às seguintes temáticas: "Violência na literatura latino-americana contemporânea"; "Insólito ficcional na literatura latino-americana contemporânea"; "Escrita de mulheres latino-americanas contemporâneas"; "Imaginários e deslocamentos na América Latina"; "Crítica literária latino-americana contemporânea"; "Literatura latino-americana contemporânea e outras artes"; "Literatura latino-americana contemporânea na sala de aula"; "Escritas de si e da intimidade na literatura latino-americana contemporânea"; e "Literaturas infantil e juvenil latino-americanas contemporâneas".

Sabemos que a literatura não resolve questões do meio onde é produzida, não cura e nem é função de quem a escreve ou de quem a lê. No entanto, como estudiosos da Literatura Latino-Americana Contemporânea, vemos a nós mesmos e ao nosso meio nela: "Afinal, ao longo de nossa vida buscamos uma história de nossas origens que nos diga por que nascemos e por que vivemos" (Eco, 1994, p.145). Os trabalhos que aqui se apresentam, cada um a sua maneira, exploram formas das linguagens literárias e das realidades latino-americanas que as atravessam.

Esperamos que também estes Anais de 2025, assim como os que os antecederam, sejam lidos por muitos e que seus autores sejam reconhecidos como produtores de saberes salutares para a compreensão do que é a América Latina neste mundo, a partir de percepções atentas para a literatura. E que tais leituras atraiam mais interessados pela América Latina e suas artes, além de novos pesquisadores e escritores.

Agradecemos à coordenação da *IV Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea* pela confiança depositada para a confecção destes Anais e a todos os envolvidos na execução do evento ocorrido em setembro de 2025. Por último, parabenizamos aos autores cujos trabalhos compõem este documento: muito obrigada por contribuir com os estudos literários e por, dessa forma, fazerem progredir a pesquisa nas universidades do nosso país.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Referências

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 2007. Tradução: Leila-Perrone Moisés

ECO, Umberto. Protocolos Ficcionais. *In*: **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SARLO, Beatriz. Os militares e a história. *In*: **Paisagens imaginárias.** São Paulo: Edusp, 2005. Tradução: Rubia Prates Godoni e Sérgio Molina.

ISBN: 978-65-01-97446-0

A Engenhosidade Literária de Mulheres Negras Amefricanas: Um estudo a partir de Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas

El ingenio literario de las mujeres negras Amefricanas: un estudio basado en Conceição Evaristo y Teresa Cárdenas

Alessandra Barbosa Adão[1]

Resumo: Essa submissão tem por objetivo refletir e estruturar a engenhosidade literária protagonizada por mulheres negras Amefricanas e/ou da Améfrica Ladina, pensada como marcador teórico, tendo como base a categoria de Amefricanidade (Lélia Gonzalez, 2018) e o movimento da oralitura (Leda Martins, 2021,2003). Diante disso, esse arcabouço teórico e epistemológico se vincula a produção literária e política de Conceição Evaristo (Brasil) e Teresa Cárdenas (Cuba) na intenção de reconhecer como a engenhosidade literária se materializa nas produções destas. Assim, conforme Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas, respectivamente, ao "[...] escrever [...] a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado. [...]" (Machado, 2014, p.68) e "em minha literatura, tento abordar esses espaços vazios e incluir essas histórias. Porque eu senti muita falta da representatividade nos livros". (Lledó, 2022,s/n). Num diálogo que não se encerra nesta comunicação, se percebe que a engenhosidade literária movimenta e articula um fazer político e de reconstituição dessas sujeitas, em um primeiro momento, e na sequência de um povo/corpo diaspórico, expandindo os registros, memórias, histórias, causos e palavras.

Palavras-chave: engenhosidade literária; amefricanidade; diáspora africana; autoria de mulheres negras.

Resumen: Esta propuesta busca reflejar y estructurar el ingenio literario liderado por mujeres negras Amefricanas y/o de la Ladina América, concebido como un marcador teórico, con base en la categoría de Amefricanidad (Lélia Gonzalez, 1988/2018) y el movimiento Oralitura (Leda Martins, 1997; 2000). Por lo tanto, este marco teórico y epistemológico se vincula con la producción literaria y política de Conceição Evaristo (Brasil) y Teresa Cárdenas (Cuba) con la intención de reconocer cómo el ingenio literario se materializa en sus producciones. Así, según Conceição Evaristo y Teresa Cárdenas, respectivamente, al "[...] escribir [...] rompemos con el lugar que normalmente nos está reservado. [...]" (Machado, 2014, p. 68) y "en mi literatura, intento abordar estos espacios vacíos e incluir estas historias. Porque realmente extrañaba la representación en los libros". (Lledó, 2022, s/n). En un diálogo que no termina con esta comunicación, es evidente que el ingenio literario impulsa y articula una acción política y la reconstitución de estos sujetos, inicialmente, y posteriormente de un pueblo/cuerpo diaspórico, expandiendo los registros, las memorias, las historias, los relatos y las palabras.

Palabras clave: ingenio literario; amefricanidad; diáspora africana; autoría de mujeres negras.

Introdução

[1] Alessandra Barbosa Adão é doutoranda em Letras: Linguagens e Representações pelo PPGL/UESC. Contato: alessandraadao.es@gmail.com

ISBN: 978-65-01-97446-0

A comunicação submetida ao *IV Simpósio de Literatura Latino-americana contemporânea: tensões, imaginários e intersecções,* para o eixo "Escrita de mulheres latino-americanas contemporâneas", realizado no mês de setembro de 2025, e que, consequentemente, se materializa nessa escrita, compõe uma discussão inicial e preliminar que parte de um recorte da tese da autora.

Para o momento, temos como objetivo refletir e estruturar a engenhosidade literária e, aqui, o intento é pensá-lo como um marcador teórico, protagonizada por mulheres negras Amefricanas e/ou da Améfrica Ladina, a partir da categoria de Amefricanidade (Lélia Gonzalez, 2018) e do movimento da oralitura (Leda Martins, 2021,2003) ao analisar o projeto político e literário da escritora brasileira, Conceição Evaristo, e da escritora cubana, Teresa Cárdenas. Na incipiência desse movimento, partimos de uma base teórica e intelectual composta, em sua maioria, por autoras negras e brasileiras, como as citadas anteriormente.

Além dessas, trago à baila autores como Dionne Brand, Edouard Glissant, Stuart Hall, Paul Gilroy e outros/as que partem de estudos que abarcam o espaço diaspórico/diáspora. Evidentemente, tais autores auxiliam a ampliar as reflexões da produção, através das linguagens e artes em geral, que os negros africanos e seus descendentes produziram/produzem na diáspora.

Na organicidade e constructo da "engenhosidade literária" esse arcabouço teórico e intelectual é de grande valia, principalmente, por possibilitar a categorização de maneiras para se materializar, que envolvem: a virada epistêmica, reescrita e reinterpretação das narrativas, ponto/corpo de imanência demarcado e, por fim, a ressignificação de uma outra diáspora. Desse modo, ao nos debruçarmos sob os projetos políticos e literários das escritoras Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas se percebe uma movimentação e articulação de um fazer político e de reconstituição dessas sujeitas, em um primeiro momento individual. E, que na sequência abarca um povo/corpo diaspórico, expandindo os registros, memórias, histórias, causos e palavras.

Desenvolvimento

A Engenhosidade Literária: passos iniciais do marcador teórico

Inicio essa seção com algumas inquietações: Por que estruturar um marcador teórico denominado "engenhosidade literária"? E, mais ainda: Por que pensá-lo a partir da autoria de mulheres negras e de suas literaturas? Longe de apresentar respostas prontas ou fáceis, esse texto inicialmente busca tensionar e discutir o que mulheres negras tem produzido para,

ISBN: 978-65-01-97446-0

também, retira-las de um balaio literário e artístico em que a crítica literária insiste em determinar quando sinalizam que estas apenas se dedicam a poesia, são monotemáticas ou não possuem autoridade para escrever. (Evaristo,2009) De antemão, se percebe o contrário, já que a partir do arcabouço das produções de Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas há uma variedade de gêneros literários.

A pluralização aqui torna-se relevante, visto que se faz importante demarcar a existência de uma diversidade de escritoras negras que escrevem de/sobre diversas maneiras e motes. Isso se evidencia nas palavras da escritora Miriam Alves, em entrevista à Charles Rowell, da Revista Callalo, em 1995:

> Não preciso estar falando de chibata, escravidão, para escrever literatura negra. A arte é liberdade, libertação. A minha arte é engajada comigo. Eu sou o quê? Eu sou negra, mulher, mãe solteira, empresária, filha, funcionária, militante. (...) Se eu não consigo falar num conto, eu vou falar num poema. Se eu não consigo no poema, eu escrevo uma novela. Se eu não consigo numa novela, eu tento um romance. Se eu não conseguir em nada disso, quem sabe uma história em quadrinhos resolva? São os meus instrumentos. A literatura é o meu instrumento. Se eu conseguir me comunicar enchendo o papel de vírgula, e o leitor entender que eu estou falando do lugar onde o Brasil se instala, da miserabilidade em que a população negra se encontra, se eu conseguir falar com vírgulas, eu vou encher o papel de vírgula. (Rowell,1995, p.971).

Nesse ímpeto por escrever, conforme ressaltado por Miriam, se expõe um dos pontos que considero relevante para se pensar a engenhosidade literária: retirar as mulheres negras desse lugar estereotipado – tanto da condição de escritora quanto de personagem. O que isso quer dizer? A grosso modo é demonstrar que essas escritoras não falam e escrevem apenas sobre dor, sofrimento e escravidão e não representam o desejo, sexualidade ou sensualidade, como exposto em vários textos canônicos do século XIX e XX[2]. Mas do que isso, estas se permitem expor suas subjetividades, pois semantizam "um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida. (Evaristo, 2005, p. 54).

Esse ato de pungência – "tomar o lugar da vida" – torna-se significativo e necessário quando pensamos o campo da escrita e a interdição sob os corpos desta população. Quanto ao primeiro, a escrita ao largo do tempo tem sido um espaço de disputa e poder, principalmente,

[2] No Brasil, podemos citar alguns exemplos do século anterior, como: *Memórias de um sargento de milícias (1853)*, Manuel Antônio de Almeida; *O Cortiço (1890),* Aluísio Azevedo; Nos Estados Unidos da América, há o exemplo do clássico *A Cabana do Pai Tomas* (1852), de autoria de Harriet Beecher Stowe.

ISBN: 978-65-01-97446-0

na manutenção de estereótipos, padrões e hábitos, geridas por pessoas brancas[3], que invariavelmente se iniciam no discurso literário, jornalístico e educacional, mas que logo se expande para o imaginário social.

Por esse caminho, "os discursos (todos) passam pelo poder dizê-lo. O silêncio pertence à maioria que ouve e, quando muito, repete. Falar e ser ouvido é um ato de poder. Escrever e ser lido, também. [...] por detrás dos atos de poder há pessoas. " (Silva, 2010, p.21). Nesse sentido, quando mulheres negras tomam o lugar da vida e da escrita, seja através da literatura negra/afro-brasileira ou de outra expressão artística e literária se impulsiona esse *dessilenciamento* e questionamento do *lócus* de quem pode falar e o que se pode falar. Ocasionando a quebra das máscaras e o abalo necessário do discurso hegemônico e patriarcal. (Fanon, 2008, Kilomba, 2019, Adão, 2021).

Não é à toa que a retomada da palavra/saber/escrita se inicia pelo corpo, pelo falar/escrever/dançar. Esse corpo que sofreu interdições performa por outros modos, pois "nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, corpo em performance, o corpo que é performance" (Martins, 2003, p.78). Assim, o rompimento com os signos e símbolos escravocratas – máscara, correntes e chicotes – ocorre através desse corpo que circula e se desloca por fluxos e refluxos intercontinentais forçando, e sendo forçado, a reconstituírem suas formas culturais, identidades e maneiras de resistência permeada pela desterritorialização (Gilroy, 2001).

Diante desse trânsito e fluxo diaspórico, a população negra, de modo geral, tentou recriar suas religiões, conhecimentos e identidades na nova terra. Decorrem daí o sincretismo, o Candomblé, outros falares e linguagens – como, por exemplo o Pretuguês (no Brasil) e a Crioulização (no Caribe)[4], o manejo com o alimento, etc.

Além disso, esses sujeitos dinamizaram outras maneiras de resistir que atacavam, não de modo de consciente, a ideia de raiz ou identidade única quando do contato com os colonizadores e o território Amefricano. (Walter, 2011; Hall, 2003). Um exemplo simbólico, em âmbito brasileiro e estadunidense, tem relação com o papel das mulheres negras no período colonial, denominadas por amas de leite ou mães pretas.

[3] Entendemos branquitude a partir do trabalho de Maria Aparecida Bento que versa sobre a identidade racial do branco brasileiro, pormenorizado no ideário do branqueamento que decorre de um processo inventado e mantido pela elite branca brasileira, fortalecendo a auto-estima e o auto-conceito do grupo branco em detrimento dos demais. (Bento,2002).

[4] Tanto Lélia Gonzalez, quanto Edouard Glissant vão discorrer sobre o processo de crioulização que são formas de resistência, muitas vezes através da linguagem e das artes em geral, em que negras e negros escravizados/as vão inserir seus trejeitos, costumes e maneiras de falar na língua do colonizador nas Américas. No Brasil, temos o "pretuguês", no Caribe a língua crioula.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Nesse sentido, Lélia Gonzalez (2018) e Patricía Hill Collins (2016) reconhecem na figura da mãe preta ou *outsider within* (forasteira de dentro) uma virada epistêmica e ontológica do ser negro na sociedade colonial, pois, ao ensinarem aos senhores, sinhazinhas e sua prole tudo o que sabiam à época, forjavam no seio da sociedade uma rasteira que desafiavam as relações de poder de forma estratégica e criativa. Por aí, se percebe que o "migrante nu" (Glissant, 2005, p.17) vai reconstituir, arquitetar e recriar o território, a partir da imprevisibilidade.

Diante disso, no diálogo entre a imprevisibilidade e o fazer das mulheres negras, Lélia Gonzalez, reforça o papel destas no *continuum*, no engajamento e fortalecimento da comunidade negra, quando cita:

> […] as africanas […] com sua força moral, tudo fizeram para sustentar seus companheiros e tratar da sobrevivência dos filhos, educando-os nas mais precárias condições de existência. Com isso, mantiveram viva a chama dos valores culturais afro-brasileiros, que transmitiam a seus descendentes. E nisso também influenciaram mulheres e homens brancos, a quem aleitaram e educaram. Graças a elas, apesar de todo o racismo vigente, os brasileiros falam pretuguês [português africanizado] e só conseguem afirmar como nacional justamente aquilo que o negro produziu em termo de cultura: o samba, a feijoada, a descontração, a ginga ou jogo de cintura, etc. […]. (Gonzalez, 2018, p.111)

Por esse caminho, se percebe a mirada estratégica que mulheres negras se empenharam, em um período fortemente marcado pelo racismo e todas as formas de opressão. Desse modo, voltamos nosso olhar para a categoria político-cultural de Amefricanidade e do conceito de oralitura e na reflexão destes, ambos articulados por Lélia Gonzalez e Leda Maria Martins respectivamente, enxergando a rasteira criativa que culmina numa engenhosidade literária. E, como, na contemporaneidade essa se materializa no projeto político e literário das escritoras Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas.

Antes de tudo, se faz necessário compreender a ideia de Améfrica Ladina, e seus pormenores América-Africana ou Amefricanidade, que se inicia com a reflexão da psicanalista Betty Milan e MD Magno[5] , mas que Lélia Gonzalez amplia, a partir de 1988, compreendendo que

[5] A ideia foi idealizada pela psicanalista Betty Milan e ampliada por MD Magno, em 1981, quando, ambos, foram convidados para participar do Congresso Latino-americano, realizado na cidade de Caracas (Venezuela). Na ocasião, além da presença ilustre do psicanalista, Jacques Lacan, sendo a única visita deste na América Latina, tanto Milan quanto Magno questionavam a ideia de ser um Congresso Latino-Americano, mas apresentar como idiomas oficiais o francês e o espanhol e, pouco ou nada, considerarem o português e/ou brasileiro. Por aí, ambos se deram conta que "não somos América Latina" (Magno, 1981/2008, p.3).

ISBN: 978-65-01-97446-0

> Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o t pelo d para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: Améfrica Ladina (não é por acaso que a neurose cultural brasileira tem no racismo o seu sintoma por excelência). Nesse contexto, todos os brasileiros (e não apenas os "pretos" e os "pardos" do IBGE) são ladino-africanos (Gonzalez, 2018, p. 321).

Desse modo, tudo o que foi produzido, construído e estruturado em termos de Améfrica Ladina tem a força estrutural e estruturante do indígena e do negro africano e seus descendentes. Mais do que isso é possível reconhecer, independente dos efeitos do racismo, colonialismo e imperialismo, as formas de resistência dos povos colonizados e as estratégias de recuperação de suas histórias.

Isso implica dizer que a categoria político-cultural da Amefricanidade vai muito além da perspectiva territorial, linguístico e ideológico, visto que se abre "para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). " (Gonzalez, 2018, p.329). O reflexo desse esgarçamento ontológico e epistemológico, focalizando as mulheres negras, amplia o fazer pela palavra/saber/escrita, pois, para Lélia Gonzalez

> [...] a categoria Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, bante e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (Gonzalez, 2018, p.329-330).

A partir disso, as mulheres gestam outras formas de falar, escrever e partilhar o saber, que envolvem a "adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas", tendo como base o Continente Africano, mas criado e potencializado do lado de cá do Atlântico para um *continuum*. Vale ponderar que a engenhosidade literária está sendo pensada e articulada daqui, da Améfrica Ladina, mas com referenciais africanos, visto que há uma "impossibilidade de retorno a um ponto inicial que não pode mais ser concebido em termos de origens" (Almeida, 2012, p.50 apud Brand). Logo, não imaginamos uma África mítica ou de um modo de ser africano, pois, os descendentes deste reinventaram e reinscreveram uma outra história e território.

Pela via da escrita/literatura, avançando na discussão, o conceito de oralitura nos auxilia a esgarçar o labor empreendido por mulheres negras, tendo como pano de fundo a oralidade e

ISBN: 978-65-01-97446-0

a literatura, conforme sinaliza Leda Maria Martins. A partir do final da década de 1990, a autora vem desenvolvendo esse conceito, tendo como base a experiência e contato com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, na cidade de Belo Horizonte (MG), e com a obra de Mineke Schipper, Beyond *the Boundaries: African Literature and Literary Theory* (1989).

Por esse percurso, Leda Martins parte da experiência e ambientação negra diaspórica, e de como a voz e o corpo se juntam num gesto singular que, muitas vezes, se materializa na escrita/literatura. Para a autora, no tocante ao método e a conceptualização deste a,

> [...] oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o modus operandi de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes. (Martins, 2021, p. 42)

Diante disso, a população negra efetiva modos outros de fincar suas raízes, sua história e seus saberes nessa terra. Mais do que isso, essas pessoas tiveram que "instaurar com urgência um modelo "caótico" no qual pontos de atração estranhos e mutantes são os únicos aspectos visíveis de uma frágil estabilidade em meio à turbulência social e cultural" (Gilroy, 2001, p. 157). Assim o que foi dito de boca para ouvido, da cabeça para o pé, do ouvir e repassar, do pensar e escrever se retroalimentam numa performance subjetiva de cada pessoa negra que se propõe a utilizar a escrita/literatura para borrar, reverter e criar uma contranarrativa ao racismo, capitalismo e colonialismo.

Nesse sentido, a engenhosidade literária comunga dessas bases para, então, ampliar o esforço que mulheres negras têm empreendido para utilizar a escrita para expurgar seus sentimentos, angústias e, ainda, expandir algo único do caráter individual para o coletivo: que é o ato de escrever! Desse modo, articulando uma conceptualização desse marcador teórico, a engenhosidade literária demarca uma insubordinação, uma rasteira e uma inventividade teimosa na e para a escrita, partindo de um anseio íntimo e individual das mulheres negras Amefricanas.

Ademais, semantiza a teimosia e insistência de mulheres negras, com gana por vencer, escrever e ter uma vida melhor para si, mas que se amplia para os filhos, marido, irmãos e irmãs, tios. Por fim, para a comunidade. Isso facilmente se evidencia na iniciativa e labor de muitas autoras, como podemos citar: Miriam Alves, Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis,

ISBN: 978-65-01-97446-0

Cristiane Sobral, Pauline Chiziane, Toni Morrison, Mary Grueso, Jamaica Kincaid, Chimamanda Ngozi Adichie e tantas outras. E, que, Conceição Evaristo ressalta:

> O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita? Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. (Evaristo, 2007, p.21).

Partilhando do sentimento exposto por esta, elaboramos como a engenhosidade literária se inculca na obra de Conceição Evaristo[6] e Teresa[7] Cárdenas, por esse ato de insubordinação e vontade de escrever. Dadas as dimensões territoriais, a primeira nasceu no Brasil e a segunda em Cuba, ambas possuem a tez negra, nasceram em um Continente marcado pelo racismo, colonialismo e o capitalismo e, ainda, enxergam na escrita uma forma de resistência.

Dessa maneira, compreendemos que a engenhosidade literária se articula na produção literária e política de Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas, a partir das seguintes categorias ou intentos: reescrita e reinterpretação da narrativa (1); virada epistêmica partindo dos efeitos da diáspora (2); um ponto de imanência demarcado do/pelo corpo (3) e, por fim, se imagina uma outra África (4), baseado no que é produzido e arquitetado no Continente Amefricano. Assim, esses pontos serão evidenciados em excertos, tendo como base as obras *Becos da Memória* (2006) e *Cachorro Velho* (2020).

> […] pensou em Nego Alírio e reconheceu que ele agia querendo construir uma nova e outra História. Maria-Nova olhou novamente a professora e a turma. Era uma História muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora. Era diferente de ler aquele texto. Assentou-se e, pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente. (Evaristo, 2006, p.138)

> Felizmente para o velho escravo, o vigário não podia ler pensamentos. Se o fizesse, teria descoberto que, em vez de prestar atenção aos sermões, Cachorro Velho recuava no tempo e se via em criança, com as pernas encolhidas,

[6] Nasceu em Belo Horizonte (MG/Brasil), em 1946. É Professora de Língua Portuguesa, Mestra em Literatura Brasileira (PUC-RJ), Doutora em Literatura Comparada (UFF-RJ) e escritora, com mais de 10 livros publicados.
[7] Teresa Cárdenas Angulo nasceu em Matanzas (Cuba) em 1970. Escreve literatura para crianças, adolescentes e adultos. É contadora de histórias, atriz, bailarina folclórica, roteirista de televisão e trabalhadora social. Tem livros publicados na Espanha, nos Estados Unidos, no México, na África do Sul e na Inglaterra.

ISBN: 978-65-01-97446-0

> sentado no chão do barracão, escutando comovido a cerimoniosa voz da negra Aroni contando-lhe fabulosas histórias da África. (Cárdenas, 2020, p.15)

A partir dos excertos, se percebe a tentativa de se recriar e reinventar uma outra história para os personagens – Maria Nova e Cachorro Velho -, que também se expande para essa comunidade, visto que essa sensação se partilha por muitos escritores e escritoras, como, por exemplo: Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, etc. Mais do que isso, se acentua a ideia de borramento da história hegemônica ou nas palavras de Chimamanda Ngozi Adichie do "perigo da história única" (2009), que relata apenas a história dos vencedores e nunca dos vencidos e/ou da tentativa de criar uma história paralela a dita "oficial", dessa vez, contada pelos negros e indígenas.

Na sequência, se evidenciam como Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas visam uma virada epistêmica e ontológica, a partir de suas escrituras, provocada pelo que sentem e vivem na diáspora. Somando-se ao intento anterior, se preconiza a rasura de um lugar estereotipado e que impulsiona a nomeação de um espaço de autoria.

> Quando mulheres do povo como Carolina, como minha mãe, como eu também nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente é reservado. A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é alguma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito. Escrever e ser reconhecido como um escritor ou como escritora, aí é um privilégio da elite. (Machado, 2014, p.68)

> [...] em minha literatura, tento abordar esses espaços vazios e incluir essas histórias. Porque eu senti muita falta da representatividade nos livros. E não só da minha, como também das minhas primas, irmãs, vizinhas. Essa é uma das missões, como eu sempre digo, da minha literatura: que apareçam esses rostos, essas histórias, essas famílias nos livros, e como protagonistas. Porque muitas vezes apareciam, mas ao fundo.". (Lledó, 2022,s/n).

Interessante se faz ressaltar que o domínio da escrita e dessa rasteira no sistema literário, vem acompanhada de uma reescrita e ressignificação da história não apenas para si, as escritoras, mas para seus familiares/comunidade. Avançando, o intento proposto por essas autoras desloca nosso olhar para esse corpo racializado, que marca e é marcado por uma diversidade. Logo, se mostra um corpo que caminha, sente, se comove, ensina e diz muito, como nos trechos abaixo:

> Um dia ele escutou falar no rádio de uma bomba que foi jogada num lugar aí no estrangeiro (no Brasil, não acontece dessas coisas) e que arrasou com uma cidade. Quem escapou, ficou doente, de doença brava no corpo e no sangue. Será que estava acontecendo o mesmo na favela? Se acontecesse o mesmo, sentiria, não por ele, mas pelas crianças, por Maria-Nova que trazia dentro de si tanta vida. Quem sabe para Maria-Nova tudo seria diferente? Cutucou mais um pouco o coração, levou a mão no peito tentando localizar a esperança,

ISBN: 978-65-01-97446-0

> apenas o coração batia no vazio. Relembrou de quando chegou são, salvo e sozinho, à outra banda do rio e a sensação era a mesma. Vieram as amargas lembranças. O coração batia apertado, sufocado, desesperançado dentro do peito. Foram tantas dores: esta, a outra, aqueloutra, aquelainda, o acabar com a favela. Sentiu a presença da menina no quarto ao lado. Condoído de si, de Maria-Nova e da vida, chorou. (Evaristo, 2006, p.61-62)

> Os escravos utilizavam ervas com frequência. Para remédio do corpo e da alma. Com a artemísia, acalmavam suas dores e febres. O sumo da erva-de santa-maria servia para afugentar as lombrigas da barriga das crianças. Com a resina do cupaí, cicatrizavam-se as feridas produzidas pelas chicotadas. O cozimento de cuieira e guaco fazia as mulheres abortarem suas crias. O néctar do cipó-una acalmava as picadas de escorpiões e de outros bichos venenosos do campo. Com flores de açucena e dama-da-noite, Carlota esfregou a pele de uma escrava fugitiva e de seu filhinho e despistou o faro dos cães que os perseguiam. Com folhas de abieiro, lavaram o corpo de Eulogio Malembe antes de enterrá-lo. (Cárdenas, 2020, p.32-33)

Esse corpo que é local de inscrição, se expande indo muito além do olhar engendrado e do que a branquitude pensa, já que este precisa de remédio para si e para alma, aflora-se um ensinamento advindo das ervas e folhas, e, também, é recheado de sentimentos – esperança, lembrança, etc. Na sequência, essa população tenta imaginar um outro lugar, uma outra África, ou, ainda, esquecer o que ouviram e souberam sobre o Continente Africano na tentativa de se pensar um novo presente-futuro, como se evidenciam nos trechos abaixo:

> Totó juntou a mulher, a filha e alguns trapos. Nem ele, nem ela tinham mais pais vivos. Um surto de tuberculose, que começara na casa grande, assolara também os escravos. Iriam partir, queriam esquecer as histórias de escravidão, suas e de seus pais. Foram dias e dias sobrevivendo pelo mato. Lembravam histórias mais amenas de campo, de vastidão, de homens livres, em terras longínquas. Lembravam -se de deuses negros, reais, constantes e tão diferentes daquele Deus -Jesus de que tanto falavam os senhores e os padres. Nesta hora vinha a dor na como um espinho rasgando o peito. (Evaristo, 2006,22-23)

> Agora, já não pulava a fogueira. Não porque não quisesse tentar outra vez ou porque suas pernas não o sustentassem, mas porque não mais esperava retornar à África. Não agora. A África se tornara outra das fábulas narradas por Aroni. Talvez nem sequer existisse um lugar como aquele e tudo tivesse saído da mente fantasiosa da anciã. (Cárdenas, 2020, p.51)

Por esse caminho, tanto as personagens de *Becos da memória* (2006) quanto de *Cachorro Velho* (2020) – Maria Nova, Negro Alírio, Totó, Cachorro Velho e outros, demonstram, a partir de suas vozes narradoras e autoras uma perspectiva distinta do ser negro no território Amefricano. Para além disso, as autoras expõem a humanidade destes instituindo e ampliando a engenhosidade literária.

Considerações finais

ISBN: 978-65-01-97446-0

Desse modo, a engenhosidade literária movimenta e articula um fazer político e de reconstituição dessas sujeitas, em um primeiro momento individual, e na sequência de um povo/corpo diaspórico, expandindo os registros, memórias, histórias, causos e palavras. Além disso, Conceição Evaristo e Teresa Cárdenas constroem um projeto político e literário marcado por uma perspectiva negra, Amefricana e singular.

Ademais, ao refletir e estruturar a engenhosidade literária protagonizada por mulheres negras Amefricanas, a partir de um arcabouço teórico e literário negro, em sua maioria, se desnuda a ideia de que não há pensadores/intelectuais/literatas desse monte realmente produzindo neste território. Por fim, amplifica uma rasteira epistêmica e ontológica, advindas de outras subjetividades.

Referências

ADÃO, Alessandra Barbosa. (**Re)contando histórias capixabas: a escrevivência como ponte para a escrita feminina e negra**. 2021. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico Raciais) - Universidade Federal do Sul da Bahia, Itabuna (BA), 2021.

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma única história**. 2009. Disponível em: http://www.ted.com/talks/lang/pt-br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em: 05 de Maio de 2020.

ALMEIDA, Sandra. Regina Goulart. Espaços da memória, mapeamentos do corpo: a consciência diaspórica contemporânea segundo Dionne Brand. **Interfaces Brasil/Canadá**, v. 12, n.1, p. 49-64, 2012.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (orgs). **Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

CÁRDENAS, Teresa. **Cachorro velho**. Tradução Joana Angélica d'Avila Melo. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, v.31, n.1, p.99-127, 2016.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**. Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Belo Horizonte: Mazza,2006.

ISBN: 978-65-01-97446-0

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho da minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v.13,n.25, p. 17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. In.: Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes (Orgs.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo** - 1. ed. – Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p.26-47, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as Rosas Negras**. [Coletânea organizada e editada pela UCPA - União dos Coletivos Pan-Africanistas]. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

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

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik [org.]. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

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

LLEDÓ, Maria Julia. AOS QUE VIRÃO | Entrevista com a escritora cubana Teresa Cárdenas. **Entrevista realizada no site SESC/SP**, 31 de dezembro de 2022. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/editorial/aos-que-virao-entrevista-com-a-escritora-cubana-teresa-cardenas/. Acesso em: 08 de janeiro de 2022.

MACHADO, Bárbara Araújo. **"Recordar é preciso": Conceição Evaristo e a intelectualidade negra no contexto do movimento negro brasileiro contemporâneo (1982 – 2008)**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MAGNO, M.D. 1981. Améfrica Ladina: introdução a uma abertura. In: Seção 8, realizada em 26 de junho, de **Acesso à Lida de Fi-Menina (Seminário 1980).** Rio de Janeiro: NovaMente Editora, p. 145-165, 2008.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras – **Revista do programa de pós-graduação em Letras**, Santa Maria, v. 26, p. 63-81, jun., 2003.

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

ISBN: 978-65-01-97446-0

ROWELL, Charles H. e ALVES, Miriam. Miriam Alves: uma entrevista. **Revista Callaloo**. v. 18, n. 4, Literatura Afro-Brasileira: Um Número Especial, pp. 970-972, 1995.

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

WALTER, Roland. O espaço literário da diáspora africana: reflexões teóricas. **A Cor das Letras**, Feira de Santana, v. 12, n.1, p. 9-34, 2011.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Entre a tinta e a palavra: expressões de consciência alterada em Van Gogh e em Lygia Fagundes Telles

Between paint and word: expressions of altered consciousness in Van Gogh and Lygia Fagundes Telles

Ana Beatriz Silva e Helder Thiago Maia[8]

Resumo: Escrito em 1973, o livro *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, apresenta uma narrativa frequentemente fragmentada, recurso comumente utilizado na literatura brasileira dos anos 70 para representar o incoerente, o dilacerado e o contraditório (Reis, 2012). Outra característica observada no romance e fortemente presente na literatura moderna, é o diálogo com outras artes, especialmente a música e a pintura. A partir destas considerações, pretendemos realizar uma análise comparativa entre o romance e a pintura *Noite Estrelada*, de 1889, de Van Gogh, que é mencionada de forma explícita no livro e é conhecida por expressar a desordem interna que acometia o pintor, dada a sua precária saúde mental (Bueno; Arana, 2015). Em nossa análise damos especial atenção à personagem Ana Clara, e nos propomos a investigar os recursos empregados pelo livro e pelo artista holandês para representar o desequilíbrio mental, a fim de tentar compreender melhor de que modo essa personagem interpreta a produção artística de Van Gogh, a qual alega odiar. Para nos apoiar nesse processo, recorreremos à leitura de parte da fortuna crítica de *As Meninas* (Bergamaschi, 1993), além de teóricos da narratologia (Friedman, 2002) e trabalhos que investiguem a representação da loucura no discurso verbal (Batista, 2017; Martins, 2012) e nas artes plásticas (Santos, 2017; Bueno, 2015; Borges, 2017).

Palavras-chave: literatura brasileira; arte moderna; loucura.

Abstract: Written in 1973, the book *As Meninas* by Lygua Fagundes Telles, presents a narrative frequently fragmented, a device commonly used in Brazilian literature of the 1970s to represent what is incoherent, torn and contraditory (Reis, 2012).Another proeminente feature of the novel, also characteristic of modern literature, is its dialogue with other arts, specially music and painting.In light of these considerations, we propose a comparative analysis between the book and Vicent van Gogh´s 1889 paining *Starry Night*, which is explicitly mentioned in the narrative and is known for expressing the internal trumoil that aflicted the painter, given his fragile mental healthy (Bueno;Arana, 2015). In our analysis, we focus particularly on the character Ana Clara and purpose to investigate the estrategies employed both by the book and by the Dutch artist to represent mental imbalance, seeking to better understand how the character interprets Van Gogh´s artistic production, which she claims to hate (Telles, 1973). To support this discussion, we draw on crictical studies on *As Meninas* (Bergamaschi, 1993), narratological theory (Friedman, 2002) and works that examine the representation of madness in verbal discourse (Batista, 2017; Martins, 2012) and in the visual arts (Santos, 2017; Bueno, 2015; Borges, 2017).

Keywords: Brazilian literature; modern art; madness.

[8] Ana Beatriz Silva é mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Contato: anabeatrizsilva@usp.br. Helder Thiago Maia é doutor em Literatura pela Universidade Federal Fluminense e vinculado à Universidade de Lisboa. Contato: heldermaia@edu.ulisboa.pt

ISBN: 978-65-01-97446-0

Questões iniciais

Em *As meninas* (1973), Lygia Fagundes Telles narra a história de três jovens universitárias: Ana Clara, Lorena e Lião. Para isto, a autora se utiliza da onisciência seletiva múltipla, o que faz com que a história seja contada a partir do ponto de vista de uma das personagens, que se alteram no decorrer do romance para assumir esse papel de narradoras, mesmo sendo escrita em terceira pessoa. Desse modo, o leitor entra em contato direto com aquilo que se passa na mente das protagonista e apenas através do filtro da consciência delas acessa a ação que se desenrola no livro (Friedman, 2002, p. 6). Assim, cada passagem do livro é narrada através da consciência de uma das protagonistas, que se alternam entre si para contar a história.

A obra também é marcada pela intertextualidade com outras linguagens artísticas, especialmente a música e a pintura, sobretudo quando os acontecimentos relatados são oferecidos ao leitor após serem filtrados pela mente de Ana Clara. Essa intertextualidade fica evidente no trecho a seguir, o que despertou nosso interesse para a análise a ser aqui desenvolvida:

> -Dane-se esse Mozart, gosto de Chopin. Chopin e Renoir, quero artista doce. A boca no lugar da boca, tudo certo, tudo de feliz que de malditos já estou cheia. [...]
> -Max, você gosta de Renoir? Renoir, o pintor. Você gosta?
> [...]
> -Bosch. Hyeronimus Bosch.
> -Ah, só monstro, só atormentação. Pintura de louco, pomba. Tenho ódio de louco.
> [...]
> -Bastardos. Quero coisas lindas. Quero tudo que lembre dinheiro, bastante fartura. Adoro os Estados Unidos, por que não. [...]
> -Num penico vivi eu. Só atormentação, só monstro. Cansei. Pra que mais? Agora quero dourados, anjos, coisas ricas. Pinturas bem quadradas, isto é o que eu quero, que abstracionismo já tive. Na realidade a miséria é abstrata. No auge ela é abstrata. Sabe aquele abstrato no estômago? Quero uma casa quadrada. Flores quadradas, quero rosas, tenho ódio de flor excêntrica, aquelas que. A cara no lugar. Ora, Van Gogh. A paixão de Lorena é Van Gogh e aquele outro louco. Nhem-nhem nhem-nhem. Pinta flores de carne, sabe o que é carne? Sangram. Carne lixada, o sangue poreja, Confessa, confessa! ele dizia afundando o pincel (Telles, 2009, p. 81-82)

O que as flores de carne, sangrando, confessam para Ana Clara? Por que a obra do pintor holandês lhe causa tamanho repúdio? Entender estas questões é o objetivo deste artigo, uma

ISBN: 978-65-01-97446-0

vez que buscamos analisar as relações da personagem romanesca com o renomado artista holandês.

A pintura narrativa de Ana Clara

Embora tenha trancado sua matrícula, nesse trecho Ana Clara, uma estudante de psicologia, demonstra aguçada capacidade de análise. Isso porque a jovem não foi a primeira nem a última a afirmar que o pincel de Van Gogh, mais do que pintar algo, carrega confissões que sangravam a tela. O artista e o espectador sensível, alterando e criando a realidade, ao invés de se ater em apenas representá-la.

Além de ser uma postura típica da arte moderna (Gombrich H, 2011, *apud* Borges, 2017), a criação de uma realidade paralela àquela que se supõe que é dada a todos também é, segundo Lacan, um "sintoma indecifrável" da loucura. Isso porque, ao invés de descobrir a realidade, o "insano" "inventa" uma nova realidade que ele assume como indiscutivelmente verdadeira (Santos, 2017).

Quando se trata das composições de Van Gogh, a relação entre arte moderna e loucura aparenta ser ainda mais íntima, uma vez que diversos estudiosos já apontaram que as pinceladas e cores do pintor deformam as paisagens em tempestades que expressam a desordem interna que acometia o pintor, dada sua precária saúde mental (Bueno; Arana, 2015).

De forma semelhante, Ana Clara também enfrenta problemas de saúde mental. Tendo sobrevivido a uma infância precária, marcada por abusos, violências e miséria, a personagem apresenta diversos traumas, que ela, reiteradamente, acusa não ter conseguido trabalhar com nenhum dos profissionais que a atenderam por dispor de poucos recursos para realizar um tratamento psicológico adequado. Como consequência, a jovem acaba se tornando dependente química, juntamente com seu amante Max, que vende entorpecentes, de forma que a mesma se apresenta constantemente em situações limítrofes entre a sanidade e o delírio.

Uma das marcas do delírio no discurso de Ana Clara é justamente a recriação da realidade, a qual é sentida pelo leitor de forma vívida graças ao uso de recursos narrativos como a própria onisciência seletiva e o fluxo de consciência. Estratégias estilísticas que proporcionam ao leitor a possibilidade de realmente adentrar a mente da personagem, acompanhando sua linha de raciocínio, conforme podemos observar no trecho a seguir:

> Os diabinhos ainda voam por aqui e brincam comigo e eu dou beliscões em Max que nem sente nem sente. É festa? Esqueça esqueça. Levanto a cabeça e entro na estratosfera podre de azul e deslizo azul até o chão rastro veludo-e-ventre a gente devia andar assim só liquefeita e azul colada ao chão escorrendo os braços de rio sem nenhum perigo de cair nem nada. Tanta coisa no chão

ISBN: 978-65-01-97446-0

> olha aí. A brasa trinca os dentes e se apaga na água mas o gafanhoto adulto vem vindo e me olha com seus óculos redondos e me estende as mãos juntas e fica na minha frente com seus sapatos pretos de amarrar e meias brancas. Fico rindo dos seus sapatos mas ele está sério e suplica juntando as mãos verdes. "Você me prometeu, Ana Clara!" Beijo seus sapatos. O ano que vem, Madre Alix. O ano que vem. Já está tudo programado isto é só a despedida, estou lúcida não estou? (Telles, 2009, p. 87)

Na passagem acima, podemos notar, por exemplo, a repetição de palavras, como "esqueça", expressões, como "nem sente", e sons, através da aliteração do "v" presente em "veludo-e-ventre". Essa repetição excessiva, seja de uma ideia ou som, parece emular o discurso neurótico, que busca, através da repetição do significante, algo que já se perdeu (Batista, 2017).

O excerto contém, ainda, uma sinestesia provocada pelo delírio gerado por substâncias alucinógenas, como podemos perceber em "deslizo azul até o chão rastro veludo-e-ventre a gente devia andar assim só liquefeita e azul" (Telles, 2009, p. 87), que une a visão da cor azul com a sensação tátil do veludo e do se liquefazer. Fusão de sentidos que também aparece em outros momentos da narração de Ana Clara, como em "A estrada é vermelha do sol. Vou indo no sol e vou contente porque faz calor e vento" (Telles, 2009, p. 92).

Além disso, é possível reparar que a personagem une Madre Alix à figura do gafanhoto, acreditando que é o animal que lhe suplica, lembrando da promessa que fizera à freira de abandonar as drogas, num processo de humanização do animal. O mesmo pode ser observado em:

> Fiquei olhando a barata atravessar num nado de peito toda a piscina de sopa e transpor a ilha enrugada que era a folha de couve e chegar na outra margem juntando as mãos e pedindo pra sair da panela fervente. Chegou a subir até a borda com as asas compridas pingando pingando e me olhou sentimental como minha mãe olhava ai meu Jesus meu Jesusinho (Telles, 2009, p. 86)

A personificação do inseto, aqui, é percebida não só em suas ações - nadar de peito na piscina, juntar as mãos mas também em sua fusão com a figura da mãe de Ana Clara, a qual se dá através de seu olhar e da repetição da fala comumente pronunciada por sua mãe, "ai meu Deus meu Jesusinho" (Telles, 2009, p. 86). Esse estreitamento dos laços entre pessoas. Madre Alix e mãe de Ana Clara, e bichos, como gafanhoto e barata, relativizam as relações que as personagens da obra têm com a racionalidade (Sérgio, 2023), já que é esta que geralmente é utilizada para delimitar e separar a humanidade dos outros animais.

Ademais, se pretendemos analisar a forma como a loucura aparece no discurso de Ana Clara, é preciso que consideremos que, segundo Foucault e Derrida, a loucura pode ser entendida como a ausência de linguagem e incomunicabilidade (Sérgio, 2023).

ISBN: 978-65-01-97446-0

Incomunicabilidade esta que se apresenta na constante quebra de discurso, na ausência de linearidade do discurso e na presença frequente de anacolutos, como podemos observar em construções como: “E vem ainda com.” (Telles, 2009, p. 49), “Podre de feliz que nem.” (Telles, 2009, p. 49), “Posso também desfilar pro Marcil e ele me dá o terninho preto ou.” (Telles, 2009, p. 50), “É justo isso da gente não sentir prazer nenhum e ainda por cima.” (Telles, 2009, p. 50). É quase como se, no meio de seu pensamento ou fala, a personagem se desse conta de que era impossível comunicar seu raciocínio. Ainda não foi inventada uma linguagem que expresse corretamente o que se passa em sua mente. Ela percebe isso. E então desiste.

A incomunicabilidade de Ana Clara se apresenta, ainda, na própria fragmentação do discurso e da narrativa como um todo, uma vez que essa fragmentação foi empregada por diversos autores dos anos 70, no Brasil, como uma tentativa de representar o contraditório, o incoerente e o dilacerado (Reis, 2012, *apud* Sérgio,2023), que sangra como as flores de carne de Van Gogh.

Assim, guiada por seu inconsciente, a personagem narra uma pintura expressionista, utilizando as palavras como o artista holandês usou cores: um instrumento de expressão de uma consciência alterada e dilacerada, que habita o limiar entre aquilo que é compreendido como razoável e aquilo que não o é, numa representação da realidade marcada por forte subjetividade, conforme o próprio uso da onisciência seletiva já sugere. A proximidade estilística que se dá entre personagem e pintor fica especialmente evidente na “noite estrelada literária” que podemos observar a seguir:

> As noites cintilantes. Noites cintilantes. As pessoas cintilantes bebendo e rindo com o mar lá na frente, não sei por que disso tudo me ficou uma lembrança assim de pedrarias e gelatinas azuis vermelhas verdes nas noites de copos na varanda. O colorido dos vestidos, alguns tão brancos como ovos batidos por quê? Por que essas pessoas me faziam pensar em coisas de comer? Gelatinas e cremes parecidos entre si como fatias saindo da mesma massa (Telles, 2009, p. 89)

ISBN: 978-65-01-97446-0

Noite estrelada, Van Gogh (1889). Fonte: https://www.moma.org/collection/works/79802?artist_id=2206&page=1&sov_referrer=artist.

Na passagem anteriormente citada de *As meninas* (2009), a fusão de cores e formas gera uma deformação, que une o imaginário e o desejo, simbolizados pela comida, ao real das pessoas reunidas em frente ao mar. Analogamente, em *Noite estrelada* (1889), a sobreposição de real e imaginário se apresenta na imagem das árvores, que se direcionam ao céu como tochas (Martins, 2012).

No quadro, é possível notar, ainda, uma oscilação de tons escuros que alteram para a claridade conforme essas árvore-rochas se aproximam do céu. Da mesma maneira, no trecho mencionado, o colorido e a claridade dos vestidos semelhantes a ovos, gelatinas e cremes, se contrapõem à escuridão da noite. Segundo Martins (2012), essa oscilação entre brilho e escuridão, que confere uma aparência "cintilante" (termo empregado tanto pelo pesquisador quanto pela personagem Ana Clara), reforçaria o caráter de delírio presente em muitas obras de Van Gogh.

Repúdio à imagem e semelhança

Se as criações de Van Gogh e Ana Clara eram assim tão próximas, o que explicaria o repúdio declarado que a personagem afirma sentir pelo pintor? O que a motivaria a preferir, reiteradamente, Renoir?

Historicamente, a arte moderna, e sobretudo movimentos como o fauvismo, o expressionismo, o primitivismo e o abstracionismo, foi rechaçada por ser associada à degeneração moral, loucura, doença, desintegração social, depravação e sexualidade mórbida (Borges, 2017).

Por ser uma dependente química e por ter vivido abusos sexuais, questões como desintegração social e loucura não são estranhos à personagem, e nem deveriam, a priori, assustá-la a ponto de rejeitar as obras de Van Gogh. Mas é justamente essa proximidade a causa da repulsa à obra do pintor expressionista. Ana Clara procura uma arte que afaste as suas vulnerabilidades, e não que se apresente como um espelho.

Durante todo o percurso da obra, Ana Clara expressa, reiteradamente, o desejo de enriquecer, de realizar uma cirurgia que lhe devolva a virgindade, de casar-se e, de forma menos acentuada, de abandonar o uso de drogas. Assim, a estudante parece almejar todos os ideais

ISBN: 978-65-01-97446-0

burgueses pregados pela mídia e pela sociedade da época, sem se dar conta de que nenhum deles é passível de ser alcançado por ela, dado seu passado, seu histórico familiar e sua classe social (Bergamaschi, 1993).

Em meio a essa busca incessante pela adequação a valores que não se adequam a ela, Ana Clara, mais do que negar ou ignorar, simplesmente, despreza sua própria condição real. Isto fica evidente na relação que estabelece com a pobreza, como podemos perceber no seguinte excerto, narrado a partir da perspectiva de Lorena, personagem invejada por Ana Clara por personificar os ideais almejados por ela, como a virgindade, a riqueza e a família tradicional:

> Se não me misturo na tal massa (morro de medo dela) pelo menos não fico esnobando como faz Aninha. O que é natural, ela deve ter sido paupérrima. Se já estivesse guiando o famoso Jaguar pensa que emprestaria ao seu grupo sequer a bicicleta? Imagine. Vai passar por nós naquele andar de transatlântico, os ossos dos quadris furando as águas. E a cara oca de capa de figurino, "Por acaso já nos vimos antes?" (Telles, 2009, p. 64)

Da mesma forma que esnoba a pobreza, negando sua condição, Ana Clara também se coloca em um lugar de superioridade ao julgar a vida sexual da mãe, a despeito do fato dela própria já ter tido mais de um parceiro, como podemos ver em passagens como "Mas dar mesmo até que ela deu bastante" (Telles, 2009, p. 38).

Assim, na esperança de se aproximar mais do seleto grupo da burguesia ao qual jamais pertenceu, Ana Clara renega seu passado, sua classe, e qualquer fato ou pessoa que lhe faça lembrar de suas origens, tão distantes do que desejava. Do mesmo modo, a jovem demonstra seu desprezo por aqueles que apresentam uma saúde mental precária, como em sua afirmação "Tenho ódio de louco" (Telles, 2009, p. 81).

Desse modo, compreende-se que o repúdio de Ana Clara pelas composições de Van Gogh deriva de uma percepção aguçada a respeito das obras do pintor holandês. Isto porque, ao analisar as pinturas de Van Gogh, a jovem parece intuir o que as cores, as pinceladas fortes e o jogo de luz e sombra gritam: a expressão de uma percepção de mundo afetada e manchada por uma consciência alterada, que é uma característica do artista mas, também, da própria protagonista, que se esforça tanto para renegar quem realmente é. Preferindo Renoir e as formas quadradas, Ana Clara julga estar mais próxima de seu Jaguar, da virgindade perdida e, sobretudo, da razoabilidade que apenas um acompanhamento médico adequado seria capaz de lhe proporcionar.

Referências

ISBN: 978-65-01-97446-0

BATISTA, Daniela. “A emergência do discurso e do sujeito dividido no ser da linguagem. Associação científica campo psicanalítico”. **Identificação e identidade na psicanálise**, p. 181 - 192, 2017.

BERGAMASCHI, Patrizia Romana de Toledo. **Lygia Fagundes Telles***:* incursões artísticas no universo feminino. 1993. 147 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

BORGES, Raquel Czarneski. **Triunfo do irreal***:* arte, loucura, surrealismo e a experiência de Cícero Dias (1920 - 1930). 2017. 211 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

BUENO, Tiago Celestino; ARANA, Alba Regina Azevedo. “As formas de loucura na arte: um estudo sobre Vicent Van Gogh”. **Colloquium Humanarum**, v. 12, n. Especial, p. 1680-1688, 2015.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. **Revista USP**, n. 53, p. 1-29, 2002.

GOGH, Vincent Van. **Noite estrelada**. Museu de Arte Moderna de Nova York, Nova York - Estados Unidos da América: https://www.moma.org/collection/works/79802?artist_id=2206&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 16 de dezembro de 2024.

MARTINS, Elisabeth Lemes de Sousa. **Foucault, loucura e literatura**. 2012. 79 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiás, Goiânia, 2012.

SANTOS, Karina Nunes dos. “Uma estética da loucura: Lacan e o expressionismo alemão”. **O manguezal**, v. 1, n. 1, p. 81 - 91, 2017.

SÉRGIO, João Vitor Guimarães. **A imaginação em pedaços***:* a fragmentação, a paixão e a loucura em três contos de Caio Fernando de Abreu. 2023. 121 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. 20 ed. São Paulo: Companhia das Letras, [1973] 2009.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Corpos que sangram, palavras que cortam: desejo e violência na escrita de Lina Meruane

Cuerpos que sangran, palabras que cortan: deseo y violencia en la escritura de Lina Meruane

Angélica Luise Renepont Araújo e Imara Benfica Mineiro[9]

Resumo: O presente estudo, debruçou suas análises nos seguintes contos de Lina Meruane: *Reyna de piques* e *Desde el palacio (De cómo se fugan las infantas),* da obra *Las Infantas* (2010) e os contos *Tan preciosa su piel* e *Reptil*, da obra *Avidez* (2023). Através das investigações do *Corpus* selecionado, buscamos à luz do pensamento foucaultiano a respeito da dupla dimensão Biopoder/Biopolítica respondermos como se apresentam as representações do corpo e como as dinâmicas de poder através do desejo e da violência são operadas nas obras citadas. As análises dos contos indicaram que o biopoder atravessa relações familiares, sociais e institucionais. Em *Las Infantas*, a tensão entre fantasia e realidade, na qual contos de fadas e fragmentos de relatos fantásticos entrecruzam-se para refletir relações de poder doméstico, sexualidade e soberania patriarcal. Em *Avidez*, a análise de contos como *Tan preciosa su piel* e *Réptil* evidencia a maneira como biopoderes institucionais e sociais operam sobre corpos vulneráveis, destacando a objetificação, marginalização e silenciamento de sujeitos distintos, queer ou racializados..A produção literária da autora revela por um lado, o corpo como espaço de dominação, por outro lado, de resistência, através de uma literatura crítica e ética que problematiza estruturas sociais, políticas e familiares, reafirmando sua relevância na literatura latino-americana contemporânea.

Palavras-chave: Biopoder; Biopolítica; Corpo e ficção; Lina Meruane; Segundo Boom latino-americano.

Resumen: El presente estudio centró sus análisis en los siguientes cuentos de Lina Meruane: *Reyna de piques* y *Desde el palacio (De cómo se fugan las infantas)*, de la obra *Las Infantas* (2010), y los cuentos *Tan preciosa su piel* y *Reptil*, de la obra *Avidez* (2023). A través de la investigación del corpus seleccionado, buscamos, a la luz del pensamiento foucaultiano respecto a la doble dimensión Biopoder/Biopolítica, responder cómo se presentan las representaciones del cuerpo y cómo se operan las dinámicas de poder a través del deseo y la violencia en las obras citadas. Los análisis de los cuentos indicaron que el biopoder atraviesa relaciones familiares, sociales e institucionales. En *Las Infantas*, se observa la tensión entre fantasía y realidad, en la que cuentos de hadas y fragmentos de relatos fantásticos se entrecruzan para reflejar relaciones de poder doméstico, sexualidad y soberanía patriarcal. En *Avidez*, el análisis de cuentos como *Tan preciosa su piel* y *Reptil* evidencia la manera en que los biopoderes institucionales y sociales operan sobre cuerpos vulnerables, destacando la objetificación, marginalización y silenciamiento de sujetos diversos, queer o racializados. La producción literaria de la autora revela, por un lado, el cuerpo como espacio de dominación y, por otro, de resistencia, a través de una literatura crítica y ética que problematiza estructuras sociales, políticas y familiares, reafirmando su relevancia en la literatura latinoamericana contemporánea.

[9] Angélica Luise Renepont Araújo é mestranda do PPGL da Universidade Federal de Pernambuco. Contato: angelica.renepont@ufpe.br. Imara Benfica Mineiro é doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e professora da UFPE. Contato: imara.mineiro@ufpe.br.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Palabras clave: Biopoder; Biopolítica; Cuerpo y ficción; Lina Meruane; Segundo Boom latinoamericano.

Introdução

A escritora chilena Lina Meruane apresenta uma produção literára que atravessa gêneros e fronteiras, consolidando-se como uma das vozes mais singulares do chamado segundo boom latino-americano, também conhecido como novo boom, em que juntamente a outras escritoras como Mariana Enriquez, Pilar Quintana, María Fernanda Ampuero, Samanta Schweblin entre outras, ampliam os limites da literatura latino-americana com obras que dialogam com o presente e desafiam estruturas sociais e estéticas. Num movimento literário e político, o segundo boom latino-americano pensa a América Latina a partir de múltiplas vozes e experiências de narrativas femininas.

A llteratura meruana abrange contos, romances, ensaios, crônicas, dramaturgia e projetos visuais. Meruane publicou livros em diversos gêneros, entre os quais se destacam as coletâneas de contos *Las infantas* (1998/2010), seu primeiro livro neste gênero, e *Avidez* (2020/2023).

Em *Las infantas* (2010), obra composta por 10 fragmentos de textos que narram a fuga das infantas Hildegreta e Hildeblanca, após o pai delas ter apostado e perdido num jogo de cartas, tendo empenhado as próprias filhas como pagamento. Esses fragmentos da narrativa principal são intercalados a outros 11 contos que representam a realidade. Assim, Meruane tece histórias que se alternam entre a representação do passado, com expressiva alusão aos contos de fadas, através de uma perspectiva fractal e disruptiva e histórias vividas no presente, na chamada realidade, mas que na qual o fantástico também se inscreve.

Essa dupla dimensão entre a fantasia propícia aos contos e a realidade com elementos fantásticos, remete a um espelhamento no qual os dois mundos coexistem e, os temas e simbologias da narrativa central caracterizada por elementos do gênero Conto de fadas exerce influencia nas narrativas dos contos que representam a realidade, como bem observado por Elena Alonso Mira, em *Monstruos prehumanos y supercíborgs en la narrativa de Lina Meruane* (2019):

> Nos capítulos pares, desenvolve-se a trama associada aos contos de fadas, e a magia constitui a essência do gênero (Rabkin: 37). Os capítulos ímpares são relatos fantásticos, nos quais o mundo real é alterado por acontecimentos extraordinários provenientes dos capítulos pares. A infecção fantástica provoca que os elementos de um lado caiam no outro e que os personagens de um texto sofram as consequências dos atos do outro. Assim, os relatos do primeiro texto funcionam como um reflexo do mundo da fantasia no mundo real. Os atos de um tempo

ISBN: 978-65-01-97446-0

> pretérito, o tempo dos contos de fadas, cobram suas dívidas nas miseráveis vidas de um tempo presente (Mira, 2019, p. 607-608, tradução nossa).

Por sua vez, avidez, no dicionário Michaelis é um substantivo feminino apresentado por três definições: 1. A característica de quem é ávido; 2. Vontade ardente e intensa de algo, sede, voracidade; 3. Condição de ansiedade e sofreguidão diante de uma experiência. Representações encontradas em cada um dos contos que compõem a antologia intitulada *Avidez* de Lina Meruane publicada em 2020 pela *Editoriales Caja Negra* e em 2023, republicada por Páginas *de Espuma*, acrescido de mais um conto (*Reptil*), totalizando 13 histórias escritas ao longo de mais de três décadas.

Nesta coletânea na qual os contos não foram distribuídos em ordem cronológica, temos as seguintes narrativas: *Platos sucios*; *Tan preciosa su Piel*; *La huesera*; *Función triple*; *Doble de cuerpo*; *Reptil*; *Hojas de afeitar*; *Varilazos*; *Lo profundo*; *Hambre Perra*; *Dientes de leche*; *Sangre de narizes;* e *Ay*.

O presente estudo, debruçou suas análises nos seguintes contos de Lina Meruane: *Reyna de piques* e *Desde el palacio (De cómo se fugan las infantas),* da obra *Las Infantas* (2010) e os contos *Tan preciosa su piel* e *Reptil*, da obra *Avidez* (2023). Através das investigações do *Corpus* selecionado, buscamos à luz do pensamento foucaultiano a respeito da dupla dimensão Biopoder/Biopolítica respondermos como se apresentam as representações do corpo e como as dinâmicas de poder através do desejo e da violência são operadas nas obras citadas.

Desenvolvimento

No primeiro conto de *Las infantas*, intitulado *Reyna de piques,* o narrador autodiegético é um menino que narra o jogo de cartas que o pai costuma organizar na sala de casa com a participação de outros homens. As cartas semioticamente representam um jogo de poder. O pai é simbolizado pela figura do rei, o menino é o príncipe e os outros participantes do jogo são os súditos do rei e, a casa, o castelo, configurando um microcosmo de poder soberano dentro do espaço doméstico. Em diversos trechos, podemos observar essa disposição de significados "*O Rei distribuiu suas cartas sobre o veludo"* (Meruane, 2010, p. 11, tradução nossa)[10]; *"Oh, Príncipe, seus amigos brincaram, e acariciaram minhas costas procurando a aposta entre meu*

[10] "El Rey repartía sus cartas sobre el terciopelo" (Meruane, 2010, p. 11);

ISBN: 978-65-01-97446-0

pescoço e minha camisa" (Meruane, 2010, p. 11, tradução nossa)[11]; *"Meu pai também parecia feliz. Ele me chamou para perto. Como está meu Príncipe?"* (Meruane, 2010, p. 12, tradução nossa)[12]; *"Já era tarde, o Rei disse que o pequeno Príncipe deveria se retirar para seus aposentos"* Meruane, 2010, p. 12, tradução nossa)[13].

Assim, neste conto, o pai exerce o poder de soberano de maneira direta e hierárquica, tendo o corpo do filho e dos demais súditos como espaço visível de autoridade e controle. O fragmento a seguir, evidencia as relações de biopoder estabelecidas: *"Meu pai me havia ensinado o valor de cada carta [...] Delicadamente, estabelecia a regra de todo o jogo e a lei do naipe que eu não devia esquecer: o rei manda, a rainha obedece, os onze restantes são súditos"* (Meruane, 2010, p. 9)[14].

A figura da rainha é representada pela ausência da mãe e pela busca do menino por esta figura feminina, como observamos nos trechos a seguir *"O jogo interrompido retomava seu curso e eu também explorava meu solitário em busca da rainha"* (Meruane, 2010, p. 11, tradução nossa)[15] e em *"O jogo interrompido retomava seu curso, e eu também explorava minha paciência em busca da rainha"* (Meruane, 2010, p. 11, tradução nossa)[16].

O ambiente de homens jogando apenas com roupas íntimas, o homem ao qual o menino chama por tio Antônio, mordendo a ponta da orelha do pai, são insinuações eróticas que antecedem o momento final em que o filho flagra o seu pai e o tio Antônio tendo relações sexuais, o que foi confundido pela criança como uma luta em que os dois estavam nus e se enfrentando. Vendo a cena, o menino se despiu para entrar na briga e defender o seu pai, defender o seu rei. Neste momento, o tio Antônio violenta o menino na presença e com o consentimento do pai, como descrito abaixo:

> Tio Antonio me abraçou por trás, segurando-me, com o peito pressionando minhas costas suadas. Eu estava preso. Preferi permanecer em silêncio e não pedir ajuda. O inimigo começou a beijar minha nuca. Inseriu sua língua quente em minha orelha, em minha boca quando a abri para evitar engasgar. Deixei que ele abaixasse meu torso, meus quadris entre seus dedos precisos, enquanto o Rei insistia que, acariciada contra a toalha de mesa macia, a carta não oferecesse resistência. Assenti, fechando os olhos e apertando os lábios,

[11] "Ay, Príncipe, bromeaban sus amigos, y acariciaban mi espalda buscando la apuesta entre mi cuello y la camisa" (Meruane, 2010, p. 11);
[12] "Mi padre también parecia feliz. Me llamaba a su lado. ¿Cómo se encuentra mi Príncipe?" (Meruane, 2010, p. 12);
[13] "Era tarde, el Rey dice que el pequeño Príncipe debía retirarse a sus aposentos" (Meruane, 2010, p. 12).
[14] "Mi padre me había enseñado el valor de cada carta [...] Sentenciava con finura la regla de todo el juego y la ley del naipe que yo no debía olvidar: el rey manda, la reina obedece, los once restantes son súditos" (Meruane, 2010, p. 9).
[15] "El juego interrumpido retomaba su curso y yo también exploraba mi solitario en busca de la reina" (Meruane, 2010, p. 11).
[16] "O jogo interrompido retomava seu curso, e eu também explorava meu paciência em busca da rainha" (Meruane, 2010, p. 11).

ISBN: 978-65-01-97446-0

> ouvindo a voz me chamando, entre espasmos, Rainha, minha Rainha (Meruane, 2010, p. 13, tradução nossa)[17].

O conto *Reyna de piques* apresenta uma correlação com o primeiro fragmento da história das infantas Hildegreta e Hildeblanca em *Desde el palacio (De cómo se fugan las infantas),* onde narra a constatação das irmãs de que o pai delas, o rei, perde tudo numa dívida de jogo de cartas e o seu credor, chamado Antônio, assim como no conto *Reyna de piques*, pede as filhas do rei como pagamento da dívida. Ambos os personagens que se chamam Antônio nos dois contos, representam a figura de um pedófilo e também nos dois contos, o pai das princesas e o pai do príncipe, são coniventes com a violência sexual eminente aos corpos infantis.

Diferentemente do conto *Reyna de piques* em que o menino sucumbe ao poder soberano do pai e é sujeitado aos desejos sexuais perversos do rei e do tio Antônio, em *Las infantas,* as princesas subvertem a lógica de submissão ao fugirem do palácio, e dessa forma, romperem com a performatividade submissa esperada das princesas dos contos de fadas, como observado nos trechos a seguir:

> Temos que fugir antes que Nosso Soberano perca a partida, a cabeça, os olhos e os herdeiros do trono. Não podemos permitir que nos coloquem na na balança e calculem nosso valor [...] Infanta. Corram sem parar e sem olhar para trás [...] Também não levaram em conta nenhuma das recomendações dos contos que a ama lhes lia antes de dormir (Meruane, 2010, p. 17, tradução nossa)[18].

Já em *Tan preciosa su piel*, segundo conto de *Avidez*, Meruane inicia a narrativa contando a história de uma família composta por uma mãe e dois filhos após a partida do pai deste lar. A autora nos apresenta evidências de uma relação abusiva desfeita e dá indícios de uma superação desta mãe ao criar os seus filhos, como observado logo no trecho inicial *"*Mamãe dizia para não nos preocuparmos, que tudo ficaria bem sem papai. Que boa, mamãe.

[17] El tio Antonio me abrazó por detrás, me sujetó sudándome la espalda con su pecho.Estaba atrapado.Preferí guardar silencio y no pedir auxilio. El enemigo empezó a besarme la nuca. Introducía su lengua caliente en mi oreja, en mi boca cuando la abrí para no ahogarme.Dejé que bajara mi torso, mis caderas entre sus dedos precisos, mientras el Rey insistía en que, acariciado contra el suave mantel de la mesa, el naipe no debe oponer resistencia.Asentí cerrando los ojos y apretando los labios, oyendo la voz que me llamaba, entre espasmos Reina, Reina mía (Meruane, 2010, p.13).

[18] Tenemos que huir antes de que Nuestro Soberano pierda la partida, la cabeza, los ojos y las hijasherederas del trono. No podemos permitir que nos suban a la báscula y calcule nuestra valía [...] Infanta. A correr sin dentenerse ní mirar atrás [...] Tampoco tomaron en cuenta ninguna de las recomendaciones de los cuentos que les leía la nodriza antes de dormirlas (Meruane, 2010, p.17).

ISBN: 978-65-01-97446-0

Que linda agora, que já não chorava e voltava a aplicar os cremes que suavizavam sua pele*"* (Meruane, 2023, p. 15, tradução nossa)[19].

O trecho seguinte demonstra a mudança desta mulher após a partida deste companheiro que exercia uma relação de dominação através de violência física e psicológica, demarcando marcas do biopoder na esfera foucaltiana de governamentalidade doméstica:

> Mamãe era uma pessoa diferente sem papai em casa. Sua pele curtida pelo tempo agora brilhava, e havia dentes em seu sorriso, lábios em seu rosto, bochechas rosadas, olhos onde antes só havia tensão. Porque papai reclamava de tudo, batia com o punho na mesa quando ela servia seus legumes insossos para o jantar, a acusava de deixá-lo e seus próprios filhos morrerem de fome. Mamãe gemia. Papai uivava: nem a escassez, nem o fechamento dos matadouros e frigoríficos por causa da infecção que se espalhava pelas cidades eram desculpas. [...] Ele a faria pagar, pagar com o próprio corpo para que ela gemesse com razão. [...] "Mais uma batata e eu vou esfregá-la nos seus olhos, ouviu?" Papai murmurava baixinho para que não o ouvíssemos da sala de estar. Nós o ouvíamos claramente através das paredes e quase podíamos vê-lo ameaçando o rosto bonito de mamãe com uma batata-doce fervendo ou sufocando-a com purê de lentilha. (Meruane, 2023, p. 17, tradução nossa)[20].

A narrativa nos apresenta um cenário apocalíptico em que a escassez de alimentos, especialmente de carne, faz com que o pai, homem dominador, avidamente carnívoro, saia para a rua, num ambiente caótico e inóspito em que os recursos não são mais obtidos em mercados, e o homem da casa precisa sair para caçar e tentar não ser caçado, para obter a carne para si e para a família. Para manter assim, a sua posição e as mesmas condições de um modelo patriarcal.

Da janela, os dois filhos observavam a selvageria que se tornara a rua. Corpos amontoados sendo comidos por vermes e abutres e, todos os dias, esperavam o pai voltar. Com o passar dos dias, a escassez de alimentos, o confinamento forçado e a assunção da perda do pai, como apresentado pelo narrador *"Esse era o preço da carne, a própria"* (Meruane, 2023, p.21, tradução nossa)[21], os meninos perderam a infância, mas não, a fome, como observamos

[19] "Mamá decia que no nos preocupáramos, todo iba a estar bien sin papá. Tan buena, mamá. Tan linda ahora que ya no lloraba y volvía a aplicarse la cremas que le suavizaban la piel" (Meruane, 2023, p.15).
[20] Mamá era otra sin papá en casa, su piel ajada, ahora relucía, y había diente en su sonrisa, había labios en su rostro, mejillas sonrosadas, ojos donde antes solo hubo crispación. Porque papa se quejaba de todo, daba puñetazos sobre la mesa cuando ella servía sus insípidas verduras de cena, la acusaba de estarnos matando de hambre a él y a sus propios hijos. Mamá gemía. Papa aullaba: no eran excusa ni el desabastecimiento ni el cierre de los mataderos y de las fábricas de carne clausuradas por la infección que se expandía por pueblos y ciudades [...] le haría pagar a ella, pagar en su cuerpo para que gimiera con razón [...] Una papa más y te la muelo en los ojos, ¿oíste? [...] mascullaba entre dientes nuestro papá para que no lo oyéramos desde la sala. Lo oíamos nítido a través de las paredes y casi podíamos verlo amenazando la linda cara de mamá con un camote hirviendo o sofocándola con el puré de lentejas. (Meruane, 2023, p.17).
[21] "Ese era el precio de la carne, la propria" (Meruane, 2023, p.21).

ISBN: 978-65-01-97446-0

no seguinte trecho *"Já havíamos perdido quilos, dentes, infância. Havíamos perdido o papai, mas não a fome"* (Meruane, 2023, p. 20, tradução nossa)[22].

Esta fome, esta avidez carnívora, despertou os instintos mais selvagens nos meninos que precocemente se tornaram homens, "homens pequenos" com desejos lascivos pela única mulher que tinham contato no confinamento de sua casa, sua mãe. Os filhos queriam sair para buscar carne, mas sua mãe os impediu engolindo a única chave da porta de casa. O final do conto demonstra como os filhos perderam seus princípios de humanidade e passaram a ver a mãe como um belo pedaço de carne. O desfecho do conto apresenta o narrador, um dos dois filhos, chegando a conclusão de que a única maneira de saírem de casa seria comendo a própria mãe. O conto apresenta a transição de fases em que os filhos, ainda crianças, admiravam a beleza da sua mãe ainda com inocência, para a transição da puberdade, do amadurecimento precoce, do desejo sexual e do afastamento de uma civilidade para a transformação de uma desumanidade em que seus instintos animais surgiram à tona e prevaleceram. A autora, em uma entrevista, elucida a violência patriarcal voltada para o feminino neste conto:

> Neste conto, interessei-me precisamente por esse paradoxo, o de que o homem sai de cena ou o faz apenas aparentemente porque a nostalgia dos filhos por seu próprio pai, que se vai e corre risco de morte, precisamente enquanto caça os animais selvagens para comê-los como um patriarca histórico, um patriarca do início do patriarcado, permanece. A nostalgia dos filhos por esse pai implica a repetição do modelo patriarcal, que neste conto imaginei como um modelo carnívoro, e os filhos, ao se tornarem homens, tornam-se homens também no desejo pela carne, e nesse desejo tão primitivo, nesse desejo carnívoro, repete-se a violência patriarcal dentro do lar (Meruane, 2023, n.p., tradução nossa).[23]

Essa violência patriarcal é perpetuada ao apresentar os filhos como agentes de continuidade dos desejos pela carne e pela dominação do feminino. Dessa forma, o corpo da mãe, antes, subjugado e objetificado pelo companheiro, tendo os filhos como testemunhas dos maus tratos, agora permanece sendo objetificado por eles, para saciar todas as suas fomes ferozes.

Também no conto *Réptil*, Meruane aborda o tema da animalidade, ao contar a história de uma menina que nasceu com uma anomalia decorrente da exposição da mãe à radioatividade

[22] "Ya habíamos perdido kilos, muelas, niñez. Habíamos perdido a papá pero no la hambre" (Meruane, 2023, p.20).
[23] En este cuento me había interesado precisamente esa paradoja, la de que el hombre sale de la escena o lo hace solo en apariencia porque la nostalgia de los hijos por su propio padre, que se va y que corre peligro de muerte, precisamente mientras caza a los animales salvajes porque se los quiere comer como un patriarca histórico, un patriarca del inicio del patriarcado, permanece. La nostalgia de los hijos por ese padre implica la repetición del modelo patriarcal, que en este cuento imaginé como un modelo carnívoro, y los hijos al volverse hombres, se vuelven hombres también en el deseo de la carne, y en ese deseo, tan primigenio, en ese deseo carnívoro, se repite la violencia patriarcal dentro del hogar (Meruane, 2023. n.p.).

ISBN: 978-65-01-97446-0

durante a gestação. Essa exposição radioativa fez com que a menina tivesse uma língua de réptil, fato que fez com que a mãe não a amamentasse, pois sua língua era ferina. Filha de duas mães, ela foi mantida afastada da sociedade o quanto foi possível. Uma das mães temia que ao ir à escola, a filha causasse prejuízos que teriam que ser ressarcidos. Já a outra, achava que a escola deveria também se ocupar dela e aliviar um pouco o trabalho de criar uma filha tão diferente que hora tirava com a língua os papéis de parede da casa, hora raspava a madeira dos móveis, entre outros.

A temática deste conto assemelha-se ao conto de Mariana Enriquez, contemporânea de Meruane, intitulado *Sob a água negra*, em que crianças de uma comunidade expostas às águas do rio contaminado por refugos de indústrias químicas e dejetos de um matadouro, apresentam também anomalias que lhe dão aspectos de alguns animais. Explorando a monstruosidade de seus corpos e, ao mesmo tempo, sua invisibilidade diante do descaso da ausência de ações governamentais que da mesma forma, na narrativa do conto meruano, não exerce nenhuma assistência às famílias que sofreram os efeitos da radiação, ou punição dos responsáveis.

Assim como os meninos monstros em *Sob a água negra,* no conto *Réptil,* a menina representa o estranho, o grotesco, e por isso, é isolada e invisibilizada, ou domesticada e mutilada para ter autorização de circular nos espaços hegemônicos como a instituição escolar.

Neste conto da menina reptiliana, sua língua bifurcada, tem uma dupla dimensão de sentidos. Uma, como condição física que inscreve seu corpo numa outridade rejeitada e desumanizada por uma biopolítica operada através da instituição da escola e sujeita ao biopoder de seus colegas de classe que não admitem que alguém diferente deles possa estar no mesmo ambiente, caracterizando as relações de opressão e poder, pois segundo Foucault:

> O controle da sociedade sobre os indivíduos não é feito apenas por meio da consciência ou da ideologia, mas também no corpo e com o corpo. Para a sociedade capitalista, a biopolítica é o que mais importa, o biológico, o somático, o físico. (Foucault, 1994, p. 210).

A outra dimensão da língua, representa o silenciamento do Outro, o não reconhecimento da humanização do outro. O fato da menina, filha de duas mães, já poderia ser considerada diferente da constituição hegemônica da família tradicional. É considerada a estranha neste ambiente e, ao mesmo tempo, é demonstrada a sua vontade de ser aceita. A autora, deixa um final a ser construído pelo leitor, ao não deixar claro se a menina teve a língua cortada, sendo física e psicologicamente silenciada para ser tolerada pelo grupo dominante, ou se ela, de alguma forma, feriu algum dos alunos. As suspeitas devem-se ao fato de que a menina voltou para casa e não abriu a boca, nem disse uma só palavra. Argumentamos que a possibilidade de

ISBN: 978-65-01-97446-0

terem lhe cortado a língua parece ser mais plausível e emblemática, representando uma violência física e identitária, com o silenciamento e domesticação do outro. Um dos argumentos que apresentamos é o fato da narradora não ter sua própria voz narrativa, onde todos os parágrafos são iniciados com "*Dizem...*"[24], demonstrando que a protagonista não tem autonomia ou legitimidade sequer para narrar sua própria história, mas tê-la recontada através de testemunhos de outros. Podemos pensar através desse conto, no poder da língua e como, por exemplo, as instituições escolares, ambiente de controle e alteridade, silenciaram milhares de estudantes indígenas, impondo-lhes a língua oficial do colonizador, deslegitimando suas próprias línguas, e com isso, muitos de seus traços culturais.

> Para mim, parecem muitas "estranhezas": o queer, o feminino, o racializado, têm sido lidos como entradas do animal, do selvagem, do irracional, do que não consegue se manifestar humanamente através da fala nos espaços da suposta humanidade convencional. Sempre a definição de humano foi feita à custa do animal, assim como a definição de "cidadão" foi feita à custa do feminino, do racializado, do queer, essas potentes formas de exclusão do outro para definir o "um" (Meruane, 2023, n.p., tradução nossa)[25].

O conto da menina com uma língua diferente poderia ser vista também como uma alegoria da biopolítica e dos biopoderes que operam para diminuir, invisibilizar e silenciar as minorias.

Os contos analisados apresentam narrativas em que corpos vulneráveis são inscritos nas múltiplas violências produzidas por estruturas patriarcais e biopolíticas. Seja no microcosmo doméstico de *Reyna de piques*, onde o pai exerce seu poder soberano sobre o filho; seja no cenário apocalíptico e carnívoro de *Tan preciosa su piel*, no qual a fome e o desejo são propulsores da permanência do ciclo de dominação masculina; seja no espaço escolar normativo de *Réptil*, onde o corpo estranho é silenciado e disciplinado, o que se evidencia nestas narrativas, como forma de reflexão, é a persistência de dispositivos de controle que modulam vidas, regulam desejos e determinam quem pode ou não ser reconhecido como humano.

Assim, Meruane tensiona fronteiras entre civilização e barbárie, humano e animal, normalidade e monstruosidade, expondo como essas categorias operam politicamente para justificar exclusões, violências e apagamentos, convidando para uma reflexão crítica a respeito

[24] "Dicen…"
[25] "A mí me parece muchas 'rarezas', lo queer, lo femenino, lo racializado, han sido leídas como entradas de lo animal, de lo salvaje, de lo irracional, de lo que no logra manifestarse humanamente a través del habla en los espacios de la supuesta humanidad convencional. Siempre la definición de humano ha sido en exclusión de lo animal, así como la definición de 'ciudadano' ha sido en exclusión de lo femenino, lo racializado, de lo queer, esas potentes formas de exclusión del otro para definir al 'uno' (Meruane, 2023. n.p.).

ISBN: 978-65-01-97446-0

das lógicas que estruturam nossas próprias sociedades.

Considerações finais

Nos contos meruanos, os corpos que sangram e as palavras que cortam representam instrumentos de reflexão sobre desejo, violência e poder. Em suas narrativas, percebermos como o biopoder e a biopolítica foucaultianas se infiltram nas relações familiares, sociais e institucionais, transformando os corpos em espaços em que prazer, sofrimento e dominação se entrelaçam. Ao retratar elementos da violência patriarcal, da objetificação e da marginalização de corpos diferentes ou femininos, a autora revela como o poder se reproduz e se naturaliza, enquanto a monstruosidade, a avidez e a alteridade simbolizam a resistência e da fragilidade humana diante dessas estruturas.

A produção literária de Lina Meruane opera como um vetor de denúncia e problematização das relações de poder moldadas tanto nas relações familiares quanto sociais que ultrapassam os limites da narração de experiências individuais de dor e desejo. Seus contos constroem uma literatura do corpo que questiona normas, silenciamentos e hierarquias, reafirmando a ficção como um espaço de ética, política e crítica. A autora evidencia os limites e as tensões entre o humano, o social e o político, ao revelar que corpo e palavra podem ser, ao mesmo tempo, vulneráveis e subversivos. Suas reflexões sobre as múltiplas formas de opressão, desejo e resistência, a consolidaram como uma voz relevante na literatura latino-americana contemporânea.

Referências

ALONSO MIRA, E. Monstruos prehumanos y supercíborgs en la narrativa de Lina Meruane. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, v. 48, p. 605-621, 2019.

ENRÍQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Tradução de Natalia Borges Polesso. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. (Contém o conto *Sob a água negra*).

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I***: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**. Rio de Janeiro: Graal, 2003a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 2003b.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France** *(1978 1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

ISBN: 978-65-01-97446-0

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HIDALGO, Cora Requena. El oscuro sótano de los cuentos infantiles de Lina Meruane. **Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, v. 10, n. 19, p. 110-132, 2022.

MERUANE, Lina. **Las infantas**. Eterna Cadencia, 2010.

MERUANE, Lina. **Avidez**. Editorial Páginas de Espuma, 2023.

MERUANE, Lina. **Mis cuentos son escrituras muy espontáneas y sin libros al lado**. Entrevista concedida a Nicolás Poblete Pardo. **Cine y Literatura**, 15 nov. 2023. Disponível em: https://www.cineyliteratura.cl/entrevista-lina-meruane-mis-cuentos-son-escrituras-mu y-espontaneas-y-sin-libros-al-lado/. Acesso em: 10 nov. 2025.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Vozes do íntimo: a escrita de si e o diálogo com o outro na poesia de Ana Cristina Cesar

Voices of the inner self: self-writing and the dialogical engagement with the other in the poetry of Ana Cristina Cesar

Brenda Lima dos Santos Lopes[26]

Resumo: Este artigo examina a poesia de Ana Cristina Cesar, enfatizando a articulação entre intimidade e interlocução em sua escrita, na qual o sujeito lírico se constrói em tensão entre confidência, ruptura e diálogo. Inserida na Poesia Marginal dos anos 1970, em contexto de censura e repressão da ditadura militar, a autora subverte convenções literárias ao integrar gêneros confessionais, como cartas e diários, e transformar o cotidiano em matéria estética. Embora compartilhe características do movimento, sua produção se distingue pela elaboração metapoética e pela introspecção. Em *A teus pés* (1982), consolida uma subjetividade fragmentada que convoca e, ao mesmo tempo, frustra o leitor, explorando os limites entre vida e literatura. Assim, sua obra inaugura uma poética da intimidade que vai além do autobiográfico, afirmando uma voz singular que resiste às imposições históricas e estéticas de seu tempo.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; poesia marginal; escrita.

Abstract: This article examines the poetry of Ana Cristina Cesar, emphasizing the articulation between intimacy and interlocution in her writing, in which the lyrical subject is constructed in a tension between confidence, rupture, and dialogue. Situated within the Marginal Poetry movement of the 1970s, in a context of censorship and repression under the military dictatorship, the author subverts literary conventions by incorporating confessional genres, such as letters and diaries, and transforming everyday life into aesthetic material. Although she shares characteristics of the movement, her work is distinguished by its metapoetic elaboration and introspection. In *A teus pés* (1982), she consolidates a fragmented subjectivity that summons and simultaneously frustrates the reader, exploring the boundaries between life and literature. Thus, her work inaugurates a poetics of intimacy that goes beyond the autobiographical, affirming a singular voice that resists the historical and aesthetic impositions of her time.

Keywords: Ana Cristina Cesar; marginal poetry. writing.

Introdução

Uma das primeiras atitudes de um governo autoritário é restringir a liberdade de expressão e opinião, uma vez que nesse tipo de governo apenas a opinião do Estado é válida e

[26] Brenda Lima dos Santos Lopes é especialista em Literatura e Semiótica e graduada pela Universidade Estadual do Ceará. Contato: brendalimass@gmail.com

ISBN: 978-65-01-97446-0

deve ser aceita sem discussões ou debates, por isso, a censura é uma das características mais marcantes de governos autoritários.

Infelizmente, o povo brasileiro conheceu essa realidade entre os anos de 1964-1985, o início da ditadura militar brasileira deu-se com o golpe militar de 1964, a partir desse momento, a realidade nacional muda completamente, sobretudo, partir da Constituição outorgada de 1967, que oficializou a censura do Estado em relação a filmes, peças teatrais, discos, apresentações de grupos musicais, cartazes e espetáculos públicos. Posteriormente, essa censura foi expandida e, no ano de 1970 temos o Decreto-Lei n.1077/70 que regulamentou a censura a livros e revistas. Dentro desse cenário de censura, o Decreto-Lei n.1077/70 tinha os art. 1º e 2º redigidos da seguinte forma:

> Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação;
> Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

Podemos perceber que essas censuras eram realizadas, pelo Ministério da Justiça (MJ) por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), setor do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). A Constituição de 1967, portanto, oficializou a censura como atividade do governo federal. Além dela, tivemos também o Ato Institucional número 5 (AI-5), baixado em 13 de dezembro de 1968, podemos afirmar que essa, muito mais que a Constituição de 1967, o AI-5 foi a marca mais acabada da ditadura militar brasileira, isso porque, ele definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou considerados como tal.

Em razão a esses atos ditatoriais, o povo se revoltou, principalmente os intelectuais e artistas da época, dentre os intensos movimentos sociais contra a censura, dois ficaram bastante conhecidos, os dois ocorreram no Rio de Janeiro, a capital de mais movimentação artística da época, o primeiro foi a “Cultura contra Censura”, em fevereiro de 1968, que reuniu membros da classe teatral para manifestarem sua indignação contra a proibição da encenação de oito peças e, alguns meses depois, o que ficou conhecido como “A Passeata dos Cem Mil”, em 26 de junho de 1968. (Reimão, 2014).

É dentro desse contexto de censura e ditadura que nasce o que, posteriormente, ficou conhecido, segundo Galvão (2014) como a geração da “Poesia Marginal”, “Geração mimeógrafo”, ou “Produção jovem da década de 70”. Mais do que produção literária, a Poesia Marginal foi um fenômeno cultural com marcas evidentes da classe média urbana da época.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Situados no olho da agitação social, esses jovens foram contra não apenas à palavra de ordem do Estado, os participantes desse movimento transformaram completamente a forma de fazer poesia, indo contra tudo o que já tinha sido visto e era feito pelo cânone brasileiro. Dessa forma, eles criaram uma literatura de desmontagem, isto é, tentaram abrir, com as próprias mãos, frestas na bárbara realidade na qual estavam inseridos, para uma nova forma de se fazer poesia. Por esta razão, o número de poetas aumentou. (Hollanda, 2016).

A censura do Estado e a forma de fazer literatura do cânone, que não via a produção desses jovens como literatura, não parou essa geração. Pelo contrário, essas foram as razões que motivaram a Geração Mimeógrafo. Desse modo, segundo Hollanda (2016), o bloqueio sistemático das editoras deu origem a um circuito paralelo de produção e distribuição independente que se formou e conquistou um novo público, que transforma a poesia de uma forma nunca vista anteriormente.

No Rio de Janeiro, em 1971, nasce o livro "Muito Prazer", de Ricardo Chacal, considerado, segundo Galvão (2014) a primeira publicação da Geração Mimeógrafo, o primeiro livro publicado de poesia marginal. Revolucionando os padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura, os livros da poesia marginal eram feitos em mimeógrafos e vendidos pelos próprios escritores nas portas dos teatros, nas ruas, nas universidades, etc. Assim, o autor participava de todo o processo desde a elaboração à venda dos livros, o que tornava-os muito mais pessoais, acrescido do fato da linguagem utilizada por esses poetas ser informal, muitas vezes engraçada, e que fala da experiência cotidiana contribuiu para a aproximação entre poeta e leitor.

Consequentemente, esta poesia chega ao público opondo-se à política, não apenas do Estado, como também à política cultural da época, que dificultava o acesso do povo à cultura e, principalmente, à literatura. Assim, percebemos que a escolha do nome "marginal" não foi ao acaso. De acordo com Silva (2015), "[...] os poetas dos anos 70 eram "marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário" (p.3).

Destarte, eles expressaram a sua clara recusa aos padrões literários da época e se colocaram em uma posição contrária tanto social quanto literariamente ao panorama repressivo da época. Foi dentro desse grupo de jovens, inicialmente como a primeira mulher poeta entre os poetas marginais, que encontramos, de certa forma, a poesia de Ana Cristina Cruz Cesar, a musa da Geração Mimeógrafo.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Ana Cristina Cesar: a musa da poesia marginal

Ana Cristina Cruz Cesar ou Ana C. como gostava de assinar seus poemas, nasceu no dia 2 de junho de 1952, na capital Rio de Janeiro. Filha do sociólogo e teólogo Waldo Aranha Lenz César e da professora de Literatura Maria Luiza César. O pai foi membro fundador da Editora Paz e Terra e um pesquisador reconhecido nas áreas de protestantismo e ecumenismo, além de ter escrito artigos e livros. A mãe, foi professora de Literatura no Colégio Metodista Bennett, no Rio de Janeiro. À vista disso, Ana C. nasceu e cresceu em um ambiente rico em influências literárias e linguísticas, além de debates sociais que a influenciaram, mais tarde, em sua escrita, dado que herdou o capital cultural da família.

De acordo com Britto (2012), ela foi uma poeta precoce, pois em 1954 ela ingressou no curso maternal na escola em que sua mãe trabalhava e foi nesse mesmo período que ela começou a ditar poesias para a mãe, logo, desde antes de ser alfabetizada, Ana C. já era poeta. Aos sete anos, o suplemento literário do jornal *Tribuna da Imprensa* publicou seus poemas. Dos nove aos onze anos ela fundou e dirigiu o jornal *Juventude Infantil.*

Durante todo o seu crescimento, rodeada por intelectuais e atuantes políticos, a autora teve sua trajetória marcada pelas restrições impostas pela ditadura militar, momento vivido pelos brasileiro naquele período. Uma das maiores provas de que Ana C. vivia essas restrições foi a transferência para o Colégio Amaro Cavalcanti, colégio público em que concluiu o ensino médio. A transferência se deu por causa de um inquérito policial militar que foi instaurado sobre sua mãe, Maria Luiza, que decidiu transferir seus filhos para outra instituição.

Essa mudança e a situação vivida naquele momento influenciaram Ana C.e lhe forneceram uma intensa inspiração poética, uma vez que a maioria dos poemas publicados em seu livro *Inéditos e Dispersos* (1985) são desse período. Por conta da constante atuação religiosa e política do pai, ligado à editora anteriormente citada, a casa dos Cézar se constituiu como um ponto de encontro para os intelectuais, isso estimulou a autora desde cedo a escrever e publicar textos.

> Eu era assim tipo... Eu fui uma ‘menina prodígio’. Esse gênero, assim, aos seis anos de idade faz um poema e papai e mamãe acham ótimo... Na escola, as professoras achavam um sucesso. Então literatura assim pra mim começou... Mamãe era professora de literatura, aqui em casa era sempre local de encontro de intelectuais, papai transava Civilização Brasileira, não sei o quê. Então tem esse lance assim de família de intelectual que você... Estimulava e publicava nas revistinhas assim de igreja, ou alguém conhecia alguém na Tribuna da Imprensa... Botava no mural da escola... (Britto, 2012, p. 129 *apud* Pereira, 1981, p. 190-191).

ISBN: 978-65-01-97446-0

Waldo César se tornou diretor responsável pela revista em que trabalhava e esta começou a ganhar prestígio internacionalmente, essa fama atraiu o olhar do Estado para o conteúdo ecumênico, principalmente pelo fato do alvo predileto da atuação aleatória das forças de repressão, entre 1964 o editor Ênio Silveira, proprietário da Editora Civilização Brasileira, ter se interessado pela revista de Waldo.

Como a revista era um veículo para as ideias de grandes intelectuais brasileiros, e o governos não queria que outras ideias, além das próprias, circulassem, o pai de Ana Cristina foi preso em 1967, além de ter tido a casa invadida pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e teve alguns de seus livros apreendidos. Em uma outra ocasião, a escritora teve a casa invadida durante uma festa que oferecia aos seus colegas do Ensino Médio, também pelo DOPS, juntamente com o exército, que estavam à procura de seu pai.

Foi nesse contexto de censura imposta, que Ana atravessou sua adolescência e parte de sua vida adulta. Em 1969, viajou para a Inglaterra, onde entrou em contato com a literatura de língua inglesa, incluindo Sylvia Plath e Katherine Mansfield, cujos poemas e contos mais tarde decidiu traduzir.

Ana C. entrou no curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), aos dezenove anos. Obteve o título de mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o estudo da representação da literatura no cinema - "Literatura não é documento" (1978-1979), financiado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), e em *Master of Arts* pela Universidade de *Essex* (1979-1981), com uma tradução comentada do conto *Bliss* (Êxtase), de Katherine Mansfield.

Na década de 1970, começou a publicar poemas e textos em prosa em coletâneas, revistas e jornais independentes, incluindo seus primeiros livros de poesia, um feito que incomodou não apenas os autores tradicionais, como os próprios poetas da poesia marginal, uma vez que, segundo Britto (2014), Ana era a única poetisa que participava das reuniões do grupo. Apesar de haver outras mulheres presentes nessas reuniões, Ana C. era a única poeta.

O agravante foi o fato de que ela, antes de 1970, não tinha publicado ainda seus poemas, enquanto outros poetas marginais já haviam publicados vários livros e, por isso, tornavam as reuniões em momentos de exibicionismo e, segundo a própria poeta (Lemos, 2010), machismo enquanto as mulheres presentes ficavam como coadjuvantes.

Contudo, o problema não era a falta de inspiração ou bloqueios de escrita, Ana Cristina era uma pessoa introspectiva, o seu problema maior era com o processo de distribuição e

ISBN: 978-65-01-97446-0

divulgação das obras, uma vez que na Geração Mimeógrafo isso era feito pelos próprios autores das obras. Quando decidiu publicar os seus primeiros livros *Cenas de abril* (1979) e *Correspondência completa* (1979), Ana C. buscava a ajuda de amigos e familiares para realizar o processo de divulgação e distribuição. Dessa forma, Ana C. se encontrava à margem da margem, uma vez que não se enquadrava completamente no esquema da poesia marginal. Mesmo com essas publicações anteriores, foi apenas com a publicação de *26 Poetas Hoje* (1976), de Heloísa Buarque de Hollanda que Ana Cristina ganhou destaque com os poemas: "Simulacro de uma Solidão", "Flores do mais", "Psicografia", "Arpejos", "Algazarra" e "Jornal íntimo". Após a publicação desses poemas no livro de Heloísa Buarque, Ana C. pública *Luvas de Pelica* em (1980).

Contudo, foi a notoriedade que ganhou com o livro *26 Poetas hoje,* Ana C. que forneceu à autora o convite, no ano de 1982, da editora comercial Brasiliense para publicar o livro *A teus pés,* que inclui os três livros publicados por ela anteriormente. Após a publicação de *A teus pés* somente livros póstumos, uma vez que no dia 29 de outubro de 1983, de acordo com Mantovani (2015), "[...] poeta precoce, tanto na idade, quanto na maneira que lidou na sua curta existência com a literatura. Aos 31 anos suicidou-se, deixando uma vasta obra que até os dias atuais merece estudos." (p.7).

Desse modo, Ana Cristina Cesar possui uma obra extremamente inovadora e original, que não pode ser classificada completamente, mas que se apoia em formas e ecos. Primeiramente, porque ela não age, na produção de seus poemas, como os poetas marginais, mas utiliza a forma marginal de fazer poesia, fazendo uso das cenas cotidianas e envolvendo diversos gêneros literários como diário, carta, anotações, etc, em sua poesia. Ademais, o contato com outros autores, principalmente com Sylvia Plath, alimenta o fazer poético único de Ana C., especificamente, a poesia de *A teus pés,* dado que segundo Silva e Biserra (2017), "Seu estado de alma em ebulição é resultado das leituras de lampejos viscerais, como os de Emily Dickinson em sua angústia existencial ou os impulsos de morte de Sylvia Plath." (p.506).

Ao se tratar da produção e leitura dos poemas de Ana C., não podemos ver a materialidade textual como o suficiente para o entendimento, principalmente pelo fato da exploração do conflito entre os gêneros ditos confessionais, como a carta e o diário, e o poema ou a prosa, para a construção de seus textos. Em Ana C. a prosa se mescla com a poesia é um simples bilhete vira um verso, aforismo, poema. Assim, entendemos que a leitura dos textos da autora dá-se a partir da elasticidade de um significante e não da procura por via íntima escondida sob o texto, uma vez que a própria afirma: "Ler é meio puxar fios, e não decifrar" (Cesar, 1999,

ISBN: 978-65-01-97446-0

p. 263), consequentemente, a escrita cesariana é um meio de se perder, portanto, "no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo. A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando" (p. 269).

Esse cruzamento ocorreu pela necessidade, constante, da autora da interlocução, a escrita com o intuito de mobilizar alguém, no plano da paixão, como sugere o título do livro *A teus pés.* Por esta razão, o último livro publicado em vida pela autora, é múltiplo e um. Múltiplo por ser composto de vários livros anteriores, *Cenas de abril* (1979)*, Correspondência completa* (1979) e *Luvas de Pelica* (1980)*,* além do próprio *A teus pés* (1982) e gêneros textuais como cartas, diário e poemas.

Segundo Bastos (2018), a editora paulista Brasiliense, no ano de 1981 criou a coleção "Cantadas Literárias", com o objetivo de divulgar, de forma acessível, visando o novo público leitor do país, a literatura recente do Brasil e do mundo. No ano seguinte à criação da coleção, a editora lança *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar. Os livros dessa coleção seguem alguns padrões: a capa média 11,5 x 21 cm, um formato mais fácil para a circulação; as capas eram divididas em três partes iguais contendo título, uma ilustração e o nome do autor da obra; os textos eram escritos em fontes enormes, as ilustrações igualmente extravagantes e coloridas, carregando o estilo que ficou consagrado nos anos 80, como é possível ver abaixo.

Fonte: https://fikdikok.wordpress.com/

O livro de Ana C., na verdade, foi um divisor de águas na coleção, pois foi o primeiro, segundo Bastos (2018), a desviar da estética que prevaleceu durante os cinquenta títulos publicados. Ademais, nesta edição, os livros publicados de forma independente pela autora anteriormente foram reunidos, com algumas alterações, além dos livros, a autora decidiu reproduzir também as capas de cada um, provando o valor e a importância que os livros anteriores tiveram para a construção de seu primeiro livro publicado por uma editora. Ana

ISBN: 978-65-01-97446-0

Cristina Cesar foi cirúrgica nesta decisão, pois foi a partir de *A teus pés* que os poetas marginais passaram a trazer no interior de seus livros editoriais, as capas dos livros mimeografados.

Inferimos, dessa forma, que *A teus pés:* ao mesmo tempo em que se preserva a autonomia das obras alocadas, de certa forma se sobressai, dado que recobre toda a obra poética da autora, até aquele momento, e, sendo esse título o mesmo escolhido para anunciar os poemas inéditos, não parece absurdo considerar esses quarenta e três novos poemas uma espécie de arremate. Principalmente pelo fato de constituírem o último livro publicado em vida por ela.

É nesse cenário que o leitor de *A teus pés* é convidado pelo tom, pela sensação confidencial de seus versos, a ver que a poesia traz em si uma comunicabilidade que opera em outra ordem, muito mais complexa, uma vez que, de acordo com Bastos (2017), "ao mesmo tempo em que o sujeito lírico parece sugerir alguma proximidade, ele anuncia, pela forma do texto, a impossibilidade de qualquer aproximação." (p.49).

Contudo, a sua escrita se mostra dialógica à medida que pede um interlocutor. Às vezes por marcação gramatical ou não. De acordo com Bastos (2018), Ana C. se dirige ao interlocutor, através de recursos gramaticais, em trinta e sete dos quarenta e três poemas de *A teus pés.* Apenas em seis poemas não contém um pronome pessoal "te", "teu/tua" ou de tratamento "você", quando não por essas marcações ela faz uso de palavras generalizadoras como "mulheres" e "crianças". Essa interação e afastamento também fica aparente nos constantes convites, pedidos e alertas por parte do eu lírico, como em "Me entenda faz favor" e "Não presta atenção em mim".

A utilização de outros gêneros interativos como a carta, chama o leitor ainda mais para uma aproximação, "Vamos fazer alguma coisa: escreva cartas doces e azedas" e "As cartas não mentem/jamais". A intimidade e o segredo, parecem se consolidar na escrita do que aparenta ser um diário: "Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios." Desse modo, Ana C. lista alguns acontecimentos íntimos, fazendo com que o poema se transforme em um diário, uma agenda, algo particular e íntimo, alguma coisa que ela precisa compartilhar com o outro, um outro tão querido e necessário para o eu lírico.

Além disso, em *A teus pés* percebemos uma preocupação cada vez mais intensa com o ritmo, marcada não só pela métrica como pela pontuação, além da escrita menos debochada, que a dos demais poetas marginais, uma escrita mais intelectualizada, exigente quanto à iniciação literária de quem a lê, diante do que se produzia no contexto dos anos 70. (Bastos, 2017).

ISBN: 978-65-01-97446-0

Outra característica importante marcante de *A teus pés*, como podemos perceber é a fragmentação dos textos. Na verdade, o mais certeiro em relação à escrita da autora seria falar em aforismos e não fragmentação, uma vez que não são textos interrompidos abruptamente ou por vontade da autora, mas pequenos versos, frases, que possuem um sentido muito maior do que a materialidade do texto nos mostra e que sempre buscam estabelecer um diálogo maior com o leitor.

Portanto, este livro se constitui por uma literatura cuja linguagem estabelece uma relação direta com a realidade corporal-existencial vivida pelo escritor. (Farias, 2007). Logo, as vivências da poeta influenciaram as poesias, de modo que o cotidiano não só modificou a relação com o público, mas também se tornou tema da sua produção, fator importante para sua linguagem.

Com isso, Ana C. escreve de forma a passar ao leitor uma sensação de improvisação, de que aquilo que está escrito desenvolveu-se no momento mesmo da escrita, tornando o texto algo espontâneo, como um momento conversacional, real. Dessa forma, as linhas de vida da autora atravessam as linhas de escrita, em seu processo, inacabadas.

Para finalizar, o índice onomástico de *A teus pés* demonstra claramente os diálogos de cada escrito presente no livro com outros autores como Manuel Bandeira, Emily Dickinson, Katherine Mansfield, Cecília Meireles, etc. Vemos que esta obra não apenas dialoga com outros autores, textos, músicas, documentários, etc, é uma obra que dialoga com gêneros, ritmo, com a vida, a linguagem e o fazer literário da autora, porque ela constrói a intersubjetividade. Essa intersubjetividade é construída através do amor, com o intuito de trazer o leitor para perto, de fazê-lo querer ser parte daquilo, dos passeios, toques, beijos, ciúme e desejo.

A enunciação e o diálogo com o outro na teoria bakhtiniana

A categoria de enunciação desempenha um papel fundamental na filosofia da linguagem subjacente ao pensamento de Bakhtin pelo fato de a língua não por si, mas em conexão com uma declaração concreta, isto é, por meio da enunciação, a língua entra em contato com a comunicação, logo, se torna uma realidade.

Para Bakhtin, não há enunciação individual, nem um sujeito da enunciação, pois não há a possibilidade de realização de enunciados, fora da coletividade. Por esta razão, nenhum enunciado pode ser atribuído apenas a um locutor, dado que quando enunciamos não estamos desacompanhados, pois "[...] ele é produto da interação dos interlocutores e, num sentido mais

ISBN: 978-65-01-97446-0

amplo, o produto de toda esta situação social complexa, em que ele surgiu." (Dahlet 2005, p.57 *apud* Bakhtin, apud Todorov, 1981, p. 51).

No pensamento bakhtiniano, enunciado e enunciação não são distinguidos, muitas vezes, agem como sinônimos assim como linguagem-discurso, discurso-texto, entre outras concepções. Para o autor, a língua realiza-se em forma de enunciações, concretas e únicas, sejam elas orais ou escritas, originárias dos atores de alguma esfera da atividade humana, assim, as pessoas trocam enunciações constituídas com o auxílio de unidades da língua, como as palavras. Por esta razão, "[...] Nossa palavra, ou seja, nossos enunciados [...] está repleta das palavras de outrem, caracterizados, em graus variáveis, pela alteridade ou assimilação [...] por um emprego consciente e diferenciado" (Dahlet, 2005, p. 63 *apud* Culioli, 1984, p.296).

Portanto, enunciação é o resultado da interação de ao menos dois indivíduos socialmente organizados. Nesse sentido, a palavra enunciada é sempre dirigida, por essa razão a linguagem não é falada no vazio, pelo contrário, numa situação histórica e social concreta, no momento e no lugar de realização e atualização do enunciado. Dessa maneira, podemos entender o enunciado/enunciação, como a referência da palavra por uma situação de mundo, que leva em consideração o signo linguístico e os aspectos que o constituem, tema e significação.

O tema, dentro da teoria dialógica, apresenta-se como um elemento único da enunciação, isto significa que ele é a expressão da situação comunicativa concreta em que o enunciado é produzido. Por isso, ele é determinado por um conjunto de elementos linguísticos e não linguísticos. A significação, pode ser entendida como os elementos da enunciação que são idênticos cada vez que são repetidos, em função disso, nenhuma significação é dada, mas criada no processo de complexas relações dialógicas de um com o outro. (Machado, 2005). Portanto, a enunciação, segundo Bakhtin, pode ser entendida da seguinte forma

> A enunciação, compreendida como uma réplica do diálogo social, é a unidade de base da língua, trata-se de discurso interior (diálogo consigo mesmo) ou exterior. Ela é de natureza social, portanto ideológica. Ela não existe fora do contexto social, já que cada locutor tem um "horizonte social" (Bakhtin, 1995, p.30).

Ainda no referente ao contexto social o diálogo na teoria dialógica é classificado como um produto histórico, marcado cultural e socialmente, ademais, ele é visto também, de acordo com Scorsolini-Comin (2014) "[...] como espaço de embates, lutas, assimetrias que refletem os próprios aspectos da interação social." (p.250). Percebemos, que Bakhtin expande o conceito de diálogo para muito mais do que uma interação verbal, muito mais que uma interação face a face, ele pode ser entendido como toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.

ISBN: 978-65-01-97446-0

É essa interação, esses embates que se manifestam através do diálogo que irão vinculá-lo ao enunciado, já que

> [...] o enunciado de um sujeito apresenta-se de maneira acabada permitindo/provocando, como resposta, o enunciado do outro; a réplica, no entanto, é apenas relativamente acabada, parte que é de uma temporalidade mais extensa, de um diálogo social mais amplo e dinâmico. (Marchezan, 2008, p. 117).

Em função disso, enunciados mesmo distantes um do outro no tempo e espaço que nada sabem um do outro, apresentam uma relação dialógica diante a uma confrontação dos sentidos, com a condição de que apresentem uma convergência do sentido. Essa convergência se manifesta, pois os diálogos sociais reiteram marcas históricas e sociais que constituem uma cultura e/ou sociedade, pois existe entre os participantes do diálogo uma parte pressentida, que assimila valores comuns para os membros que partilham uma dada cultura e/ou sociedade. Por conseguinte, "[...] a significação do diálogo depende diretamente da situação, que, assim, pode-se dizer, também o constitui." (Marchezan, 2008, p. 120).

É por essas razões que não são as unidades da língua, sons, palavras e orações, que são dialógicas, mas sim os enunciados. Estes são atravessados por relações de sentidos. Assim sendo, as palavras do eu dialogam com as palavras do outro, que estão rodeadas pelas palavras dos outros. Logo, conforme Fiorin (2011), "[...] todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos." (p.18).

Para Bakhtin, a concepção dialógica de língua, linguagem, discurso e enunciado é um fator essencial para qualquer estudo que se desenvolva na área de linguagem. Percebemos que, para esse autor, os sujeitos participam constantemente de um diálogo o que faz a interação com o outro ser inevitável, uma vez que o *outro* constitui o *eu* e este *eu* constitui o *outro,* assim sendo, o dialogismo se torna uma premissa fundamental da existência humana e a essência da linguagem.

Portanto, a língua é constituída justamente nas relações sociais, realizada por meio da enunciação, por isso, o discurso, a manifestação da língua em sua integridade concreta e viva, segundo Barros (1996), "[...] não é individual porque se constrói entre, pelo menos, dois interlocutores que, por sua vez, são seres sociais; e se constrói como um "diálogo entre discursos"" (p.33). Esses diálogos produzem sentidos que se instauram nos enunciados no momento das interações verbais, o que o torna a condição do sentido do discurso. Por esta razão, podemos concluir que o dialogismo pode ser entendido da seguinte forma.

> [...] um princípio dialógico que governa de forma generalizada a linguagem, pelo qual se destaca a ideia de que um discurso ou um texto mantém sempre relações com

ISBN: 978-65-01-97446-0

> outros, sejam relações amistosas ou litigiosas, é uma tese inconteste nos estudos do discurso. (Gonçalves; Vieira; Souza, 2015, p. 208)

É válido ressaltar que conceito de dialogismo em Bakhtin não está unido à ideia de um diálogo ou interação face a face entre interlocutores, mas sim entre discursos, já que "o interlocutor só existe enquanto discurso" (Marcuzzo, 2008, p. 3 *apud* Fiorin, 2006, p. 166).

Utilizando essas concepções, podemos pensar, corroborando com as ideias de Gonçalves, Vieira e Souza (2015), que voltando o olhar para textos escritos é possível pensarmos em duas modalidades de manifestação do dialogismo, generalizada é revelada. O dialogismo generalizado se caracteriza por se manifestar nas relações dialógicas que são inerentes à linguagem, ele impregna a essência da linguagem configurando-se como um elemento da comunicação verbal, dado que todo discurso tem como característica intrínseca a natureza dialógica. Já o dialogismo revelado, segundo os autores supracitados, pode ser entendido como

> [...] dialogismo revelado, por meio do qual se podem perceber os fios dialógicos detectáveis na materialidade do enunciado, que vêm explicitados por elementos do domínio do linguístico, do textual e do discursivo, o que dá a uma análise dialógica do discurso contornos mais operacionais. (Gonçalves; Vieira; Souza, 2015, p. 209)

Consequentemente, o que Bakhtin sugere não é analisar o dialogismo, mas sim os fios dialógicos que se encontram nos discursos. O autor afirma que um discurso, enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinados não pode deixar de se relacionar com os fios dialógicos que constituem vários discursos proferidos anteriormente e estabelecer conexões com discursos futuros.

Esses fios podem se manifestar de duas formas que não se excluem, mas se articulam: no plano verbal-visual e em elementos de natureza textual (Gonçalves; Vieira; Souza, 2015). A primeira, pode se desdobrar em elementos de natureza linguística, como os módulos da fonologia, morfologia, léxico e sintaxe; a segunda forma fica a nível da enunciação, a que se chega pela observação de elementos de natureza discursiva que incidem, num movimento de fora para dentro. Neste último nível, os elementos são recuperados através dos contextos: histórico, social, político, econômico etc.

Em virtude dos níveis apresentados acima e das várias áreas de conhecimento que se interligam à Análise Dialógica de Bakhtin, o filósofo propôs a criação de uma nova área do saber dentro da Linguística, uma vez que somente ela não consegue dá conta das análises dialógicas, a Metalinguística. Para tanto o autor define as relações dialógicas, para as duas áreas, como sendo

ISBN: 978-65-01-97446-0

> não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, subentendo a como um estudo ainda não constituído em disciplinas particulares definidas daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam de modo absolutamente legítimo os limites da linguística. As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético o discurso, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. (Bakhtin, 2008, p. 207)

À vista disso a Linguística se encarregaria de fazer uma análise interna, ou seja, da língua, enquanto a Metalinguística se encarregaria de fazer uma análise externa, já que as relações dialógicas são entendidas, por Bakhtin, como extralinguísticas.

Considerações finais

Em síntese, as reflexões apresentadas demonstram que o dialogismo, conforme concebido por Bakhtin, constitui o fundamento da significação, uma vez que o sentido surge do encontro entre vozes, posições e consciências historicamente situadas. Assim, nenhum discurso é autônomo ou acabado; ao contrário, edifica-se na tensão dinâmica entre o eu e o outro, marcada por condições sociais, culturais e linguísticas. Nesse contexto, a distinção entre prosa e poesia se revela menos estrutural que funcional: ambas compartilham o princípio dialógico, ainda que sua realização estética se configure de modo diverso. Na prosa, a multiplicidade de vozes e perspectivas torna explícita a pluralidade do discurso, enquanto na poesia a unidade enunciativa do eu lírico concentra, sem abolir, a presença do outro, internalizando-o na construção da linguagem. Desse modo, tanto o texto poético quanto o prosaico reafirmam a impossibilidade de um sentido fixo e isolado, evidenciando que a linguagem é sempre interlocução, e que todo ato de dizer constitui, simultaneamente, resposta e convocação ao diálogo.

Referências

BASTOS, Mariana Cobuci Schmidt. **Sob o signo da paixão: uma leitura de A teus pés, de Ana Cristina Cesar**. 122 f. Dissertação. Orientador: Prof. Ivan Francisco Marques. Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032019-111756/pt-br.php . Acesso em 24 jul. 2022.

ISBN: 978-65-01-97446-0

BASTOS, Mariana Cobuci Schmidt. Escrever para quem? Estudo sobre a poesia de Ana Cristina Cesar em A teus pés. **Anais do III Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira FFLCH-USP**, São Paulo, março de 2017. Disponível em: https://literaturabrasileira.fflch.usp.br/sites/literaturabrasileira.fflch.usp.br/files/1741-2786-1-PB.pdf . Acesso em 24 jul. 2022

BRITTO, Clovis Carvalho. Mulheres nos Interstícios de uma "Geração Mimeógrafo": itinerários de Ana Cristina Cesar. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**. Dossiê

Artistas e Cultura em Tempos de Autoritarismo, p. 121-141, maio, 2012. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie07/RevLitAut_art05.pdf . Acesso em: 22 jul. 2022

BRASIL. **Decreto-Lei n.1077/70**, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm . Acesso em: 23 jul. 2022.

FARIA, Alexandre (org.). **Anos 70: poesia e vida**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2007.

GALVÃO, Raquel Machado. **Memória Mimeografada**: Fragmentos dos Anos 1970 em Ana Cristina Cesar. Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, v. 3, n. 2, p. 163-174, maio-ago.,2014. Disponível em: https://www.academia.edu/9882073/MEM%C3%93RIA_MIMEOGRAFADA_FRAGMENTOS_DOS_ANOS_1970_EM_ANA_CRISTINA_Cesar . Acesso em 22 jul. 2022.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **26 poetas hoje**. Florianópolis: Editora HB, 2016.

MANTOVANI, Marli Aparecida Pizzi. **Os Gêneros Discursivos Confessionais no Projeto**

Poético de Ana Cristina Cesar. 23 f. TCC (Monografia). Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Pinheiro da Silveira. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Especialização em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura, Curitiba, 2015. Disponível em: https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/18880 . Acesso em: 22 jul. 2022.

REIMÃO, Sandra. "Proíbo a publicação e circulação..." – censura a livros na ditadura militar. **Revista Eletrônica de Estudos Avançados**, v. 80, n. 28, p.75-90. 2014.Disponível em: https://www.scielo.br/j/ea/a/L7cPdmb4GHCSrmTbYkmxNvF/?lang=pt . Acesso em: 22 jul. 2022.

SILVA, Jucely Regis dos Anjos. Um corpo entre linhas de escrita e vida: A teus pés, de Ana Cristina Cesar. **Anais do XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias.** Universidade Federal do Pará, Belém, julho de 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456149316.pdf . Acesso em: 24 jul. 2022.

SILVA, Leide Rozane Alves da; BISERRA, Willian Alves. **O Caleidoscópio de Ana Cristina Cesar: uma retórica da melancolia**, p. 499-509, 2017. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522169585.pdf . Acesso em: 22 jul. 2022.

ISBN: 978-65-01-97446-0

MANTOVANI, Marli Aparecida Pizzi. **Os Gêneros Discursivos Confessionais no Projeto Poético de Ana Cristina Cesar**. 23 f. TCC (Monografia). Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Pinheiro da Silveira. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Especialização em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura, Curitiba, 2015. Disponível em: https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/18880 . Acesso em: 22 jul. 2022.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Pandemia e escrita de si: *Atlas del eclipse* de Reinaldo Laddaga

Pandemic and Self Writing: Reinaldo Laddaga's *Atlas del eclipse*

Carla Abreu Pointis[27]

Resumo: O presente estudo propõe uma análise de *Atlas del Eclipse* (2022), de Reinaldo Laddaga, a partir dos conceitos propostos por Michel Foucault em "A escrita de si" (2004). Um híbrido de ensaio, crônica e livro de fotografia, *Atlas del eclipse* recorda os cem primeiros dias da pandemia de Covid-19, durante os quais o autor percorreu as ruas vazias da Nova York pandêmica, registrando em palavras e fotografias sua travessia pela crise. O livro, como coleção de momentos e impressões heterogêneas, arranjado de formas também heterogêneas, remete à prática regrada do disparate do *hupomnēmata*, conforme elaborada por Foucault, a partir da qual Laddaga cria um corpo de conhecimento que deriva de suas observações e experiências imediatas, mapeando uma ecologia social em colapso. Adicionalmente, embora não seja uma correspondência no sentido clássico, a obra atua como correspondência em sentido ampliado, uma vez que a narrativa da relação consigo mesmo manifesta-se na observação das interferências da alma e do corpo, imersas na realidade da crise sanitária. Desta forma, Reinaldo Laddaga atualiza as práticas das escritas de si, transformando-as em ferramenta de administração de crise. As relações de si com si, com o corpo, com o tempo, com o espaço e com o outro são redefinidas pela experiência pandêmica, resultando em produções artísticas profundamente pessoais ao passo que universalmente ressoantes com a condição humana na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; escritas de si; pandemia de Covid-19.

Abstract: This study proposes an analysis of Reinaldo Laddaga's *Atlas del eclipse* (2022) based on the concepts put forth by Michel Foucault in "Self Writing" (2004). A hybrid of essay, chronicle, and photography book, *Atlas del eclipse* recounts the first hundred days of the Covid-19 pandemic, during which the author traversed the empty streets of pandemic New York, documenting his passage through the crisis in words and photographs. The book, as a collection of heterogeneous moments and impressions arranged in equally heterogeneous ways, recalls the regulated practice of the disparate in *hupomnēmata*, as elaborated by Foucault. From this practice, Laddaga creates a body of knowledge derived from his immediate observations and experiences, mapping a social ecology in collapse. Additionally, although not a correspondence in the classical sense, the work functions as correspondence in an expanded sense, given that the narrative of the relationship with oneself is manifested in the observation of interferences of the soul and body, immersed in the reality of the health crisis. In this manner, Reinaldo Laddaga updates the practices of self-writing, transforming them into a tool for crisis management. The relations of self with self, with the body, with time, with space, and with others are redefined by the pandemic experience, resulting in artistic productions that are profoundly personal while universally resonant with the human condition in contemporaneity.

Keywords Contemporary literature; self-writing; Covid-19 pandemic.

[27] Carla Abreu de Pointis é doutoranda em Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e mestra em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo. Contato: carladepointis@hotmail.com

ISBN: 978-65-01-97446-0

A pandemia de Covid-19 (11 de março de 2020 a 05 de maio de 2023)[28] impôs um marco de ruptura histórica que redefiniu as relações entre corpo, espaço e tempo, alcançando todos os âmbitos da vida cotidiana. A incerteza irrestrita e a experiência generalizada da mortalidade levaram a uma reavaliação existencial e linguística que se manifestou intensamente no campo da produção cultural. Esse cenário complexo, onde a perplexidade e a insegurança parecem ser permanentes, desagua no que se pode conceituar como uma literatura do limiar e do agora – uma arte pandêmica –, um conjunto de obras indissociáveis do *durante* da crise, que com esta dialogam em tempo real.

O objeto de análise central deste estudo é a obra *Atlas del eclipse* (2022), do escritor e acadêmico argentino Reinaldo Laddaga, que vive em Nova York há mais de 30 anos. O *Atlas* se destaca por seu notável hibridismo – é uma fusão de crônica, ensaio narrativo, ensaio crítico, livro de fotografia, com ares de literatura de viagem, que contém muito lirismo e certa fabulação. Essa multiplicidade de gêneros e suportes não é mero recurso estético, mas uma resposta formal à desorganização e à heterogeneidade da experiência dos cem primeiros dias da pandemia na metrópole americana, em face da miríade de possibilidades de interpretações e diálogos do sujeito com a realidade.

A lente teórica escolhida para interpretar essa obra e sua resposta à crise é "A escrita de si" de Michel Foucault (2004), texto que discorre sobre as práticas de escrita pessoal a partir da antiguidade greco-romana. Foucault demonstra que a escrita pessoal funcionava como uma prática ascética, um exercício de si por si mesmo, essencial para o cuidado de si e para a formação ética do sujeito – uma operação ethopoiética.

Esta pesquisa pretende desdobrar a ideia de que o autor de *Atlas del eclipse* empreende uma atualização das práticas de escrita de si – particularmente a partir do *hupomnēmata* e da correspondência (em sentido ampliado) – transformando-as em ferramenta de administração de crise na contemporaneidade. O artigo preocupa-se em demonstrar de que formas o autor, ao mapear sua travessia pela Nova York pandêmica, cria um corpo de conhecimento sobre a pandemia e sobre si que ressignifica as relações do sujeito com o corpo em colapso, com o tempo suspenso e com uma ecologia social fragmentada.

O vírus na neblina semântica e o colapso da ordem global

[28] A OMS não declarou oficialmente um fim definitivo para a pandemia de Covid-19, mas emitiu a declaração de fim da Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) em 05 de maio de 2023, cujo início fora declarado em 30 de janeiro de 2020. https://www.paho.org/pt/noticias/5-5-2023-oms-declara-fim-da-emergencia-saude-publica-importancia-internacional-referente Acesso em 18/08/2025.

ISBN: 978-65-01-97446-0

As raízes conceituais da crise gerada pela pandemia de Covid-19 – crise esta que, além de sanitária, foi também de ordem existencial e linguística – residem na própria ambiguidade do agente patogênico. De acordo com Neil Campbell (1996, p. 337), autor de um dos textos basilares sobre o ensino da Biologia, os vírus habitam uma zona de indeterminação que os coloca em uma neblina semântica entre a vida e a não-vida. Essa condição liminar desafia as definições usuais, tendo em vista que, embora um vírus isolado seja biologicamente inerte e incapaz de replicar seus genes ou regenerar seu suprimento de ATP (adenosina trifosfato, a principal fonte de energia para os processos biológicos), ele possui um programa genético inscrito na linguagem universal da vida.

Essa característica dual, fronteiriça, o nem vivo nem morto, seria fonte do temor que os vírus causam, escapando aos nossos conceitos e desafiando a lógica, tanto para a biologia quanto para a filosofia. Andityas Matos e Francis Collado (2020) argumentam que o vírus subverte a "tirania do ato" em favor da potência, ao desafiar o fixismo aristotélico que percebe o mundo e a vida como estáticos e predeterminados. O vírus atua, portanto, como uma força de bioemergência, revelando uma capacidade de criar novas e imprevisíveis realidades, um "sem forma" que se espalha pela mente, criando distúrbios, como é característico do processo traumático (Barros, Barros e Barros Neto, 2020).

A escala massiva desse efeito traumático, vide a universalidade da crise, reflete um evento traumático coletivo que, devido à sua amplitude global, funcionou como um catalisador de profundas transformações sociais. Do ponto de vista social, esse evento traumático se manifestou como uma desorganização dos sistemas de significados compartilhados, ou seja, uma crise na qual o impensável se materializou. Essa experiência disforme, gerada na travessia pela crise, pode resultar em distúrbios mentais e em comportamentos incoerentes. Em situações extremas, essa desorientação pode levar à anomia, caracterizada pelo enfraquecimento das normas e da identidade social (Barros, Barros e Barros Neto, 2020).

Essa força biológica descontrolada encontrou um sistema global já em avançado estado de crise multidimensional. A pandemia de Covid-19 não teria sido a causa da crise, mas o ponto de inflexão que desvelou a fragilidade estrutural da ordem mundial. Conforme analisado por Célia Almeida (2022), a ordem mundial baseada no multilateralismo e na cooperação começou a se deteriorar a partir dos anos 1970 com a ascensão do neoliberalismo. Essa agenda, promovida pelo Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial, levou ao desmantelamento das políticas sociais e ao aprofundamento das desigualdades.

ISBN: 978-65-01-97446-0

O século XXI viu essa fragilidade se exacerbar com crises financeiras, cujas políticas de austeridade resultaram em aumento da pobreza, desemprego e no crescimento de governos de ultradireita. A disputa geopolítica entre a hegemonia unilateral dos Estados Unidos e a China e a exploração ambiental desenfreada criaram um cenário de governança global que prioriza o lucro em detrimento da solidariedade. A pandemia, ao se impor como um evento absolutamente desconhecido, atuou como um catalisador traumático coletivo, que desorganizou os sistemas de significação e produziu um quadro de paralisia e confinamento, exigindo respostas que iam além das categorias conhecidas. É neste contexto de duplo desarranjo – o biológico (o vírus amorfo) e o social (a ordem em colapso) – que a literatura de Reinaldo Laddaga emerge como uma necessidade ética e estética.

Atlas del eclipse e a gênese de uma *literatura do limiar e do agora*

Reinaldo Laddaga foi uma das primeiras pessoas a pegar Covid na cidade de Nova York. Em *Atlas del eclipse*, o autor explica que se contaminou durante um retiro espiritual nos entornos da metrópole. No capítulo de abertura, "*La fatiga*", Laddaga relata a experiência de ter Covid, como foram os sintomas e o que se passava em seu interior – não sobre como contraiu o vírus, relato que aparece em capítulo posterior, "*Mi contagio*" –. É ainda nesse primeiro capítulo que o autor revela a motivação para a escrita do livro: após se recuperar da doença, ele sentira um ímpeto de caminhar, e de fato iniciou essas caminhadas, que para ele serviram como um *antídoto* – contra a inércia da convalescência e contra as próprias circunstâncias da pandemia na cidade.

> Durante as semanas mais intensas da doença, quando aquela descrição de si mesmo que oferece o narrador do conto de Poe ("vivo, com as qualidades do que está morto - morto, com as propensões do que está vivo - uma anomalia sobre a face da terra - muito tranquilo, mas sem respirar") me resultava irresistivelmente eloquente, e o mundo, tendo perdido para mim a firmeza e a estabilidade que só as nossas faculdades lhe atribuem, era a cena de alterações de caráter repentinas, um teatro menos de pessoas e objetos do que de atmosferas, estas especulações e leituras me resultavam terapêuticas: graças a elas pude manter o medo sob controle até que um dia a médica com quem eu havia conseguido estabelecer uma breve videoconferência [...] me disse que, sem dúvida, o pior da crise havia passado e acrescentou que eu provavelmente já não tinha a capacidade de contagiar a outros. Isto aconteceu no dia em que recebi um convite do jornal *Clarín*, de Buenos Aires, para escrever uma crônica da vida sob a quarentena na cidade. Minha primeira reação foi desculpar-me e esclarecer que eu, tendo passado as últimas semanas isolado, não tinha a menor ideia de como estavam as coisas na rua. Mas, antes de responder, saí pela primeira vez do meu edifício para ver se encontrava alguma coisa que merecesse comentário. [...] ao chegar àquela esquina, notei

ISBN: 978-65-01-97446-0

> que uma porção da minha energia havia voltado e decidi caminhar um pouco mais. Durante a caminhada, enquanto inventava frases silenciosas, fui tirando fotografias com o meu telefone, caso depois precisasse recorrer a lembretes. Uns dias depois, saiu no *Clarín* um texto com o título de "Esquelética Nueva York" [...][29] (Laddaga, 2022, p. 25 -26).

Laddaga passou, então, a empreender essas caminhadas para além daquelas realizadas para a execução do trabalho para o *Clarín* – e quem ditava o rumo dessas caminhadas era o vírus. O autor ia a cemitérios, hospitais de campanha, carros frigoríficos que serviam como necrotérios improvisados, necrotérios de massa criados para receber a quantidade inacreditável de mortos de então, casas de repouso, monumentos, parques, cenários de antigas tragédias vividas pela cidade... A partir dos registros dessas caminhadas, Reinaldo Laddaga monta essa coleção, esse mapa, que contém a história da cidade de Nova York, assim como dados da pandemia, mas que apesar disso, e apesar do pesar que foi a pandemia, é permeado de lirismo, ressaltando um grande trabalho de linguagem.

A obra de Edgar Allan Poe passa a ser a lente literária através da qual Reinaldo Laddaga olha para essa Nova York pandêmica, como se a obra de Poe fosse um modelo formal, por ser uma obra multiforme, assim como é o *Atlas*. Porque a obra de Edgar Allan Poe contém contos de terror, contos cômicos, poemas, crônicas, ensaios: forma um contínuo, assim como o *Atlas*. Laddaga parte não apenas da obra de Poe, mas também do *Grande Gatsby*, para pensar esse desfazimento dos mitos de Nova York, dessas imagens canônicas da cidade, em relação ao que ele vê na Nova York pandêmica, principalmente sendo um autor latino-americano vivendo em uma cidade que vende essas imagens dominantes, e parte também de toda uma sorte de literatura do limbo, como *A divina comédia* e outras literaturas mais obscuras pra explorar essa noção do entre-lugar, do entre a vida e a morte, que é também o lugar do vírus.

[29] Todas as traduções são minhas, salvo se indicado o contrário. No original: Durante las semanas más intensas de la enfermedad, cuando aquella descripción de sí mismo que ofrece el narrador del relato de Poe ("vivo, con las cualidades de lo muerto - muerto, con las propensiones de lo vivo - una anomalía sobre la faz de la tierra - muy tranquilo, pero sin respirar") me resultaba irresistiblemente elocuente, y el mundo, habiendo perdido para mí la compacidad y estabilidad que sólo nuestras facultades le atribuyen, era la escena de alteraciones de carácter repentinas, un teatro menos de personas y objetos que de atmósferas, estas especulaciones y lecturas me resultaban terapéuticas: gracias a ellas pude mantener a raya el miedo hasta que un día la doctora con quien había logrado establecer una breve videoconferencia […] me digo que sin duda lo peor da la crisis había pasado y agregó que probablemente ya no tuviera la capacidad de contagiar a otros. Esto sucedió el día en que recibí una invitación del periódico *Clarín*, de Buenos Aires, a escribir una crónica de la vida bajo la cuarentena en la ciudad. Mi primera reacción fue disculparme y aclarar que yo, habiéndome pasado las últimas semanas muy aislado, no tenía la menor idea de cómo seguían las cosas en la calle. Pero antes de responder salí por primera vez de mi edificio a ver si encontraba alguna cosa que mereciera comentario. [...] al llegar a esa esquina noté que una porción de mi energía había vuelto y decidí caminar un poco más. Durante la caminata, mientras inventaba frases silenciosas, fui tomando fotografías con mi teléfono por si después necesitaba un ayuda-memorias. Y unos días después salió en *Clarín* un texto con el título de "Esquelética Nueva York" [...]

ISBN: 978-65-01-97446-0

Podemos enxergar o *Atlas del eclipse* de Reinaldo Laddaga como uma resposta estética à crise, a produção de uma *literatura do limiar* e do *agora*. O título é o ponto focal dessa estética de suspensão. O *eclipse* é a metáfora central para o *tempo suspenso*, um instante único da fronteira entre a vida e a morte, o antes e o depois; é uma ruptura do ordinário: é o extraordinário. Ele não é o claro do dia, não é o escuro da noite, mas um entremeio, um entre-lugar, é o efêmero *que significa*, um marcador imponente de tempo e de espaço. A essa suspensão, "Atlas" é justaposto como um guia, uma coleção de mapas alternativos, o mapa psicogeográfico da crise pandêmica em Nova York.

A experiência estética e o ato da escrita são, assim, a própria resposta ética do autor ao colapso. O ímpeto de caminhar, surgido após a recuperação da doença, transforma-se em uma prática ascética – um exercício de si por si mesmo (*askêsis*) no sentido foucaultiano – essencial para lidar com a inércia e o medo impostos pela crise. A escrita de *Atlas del eclipse* não é, portanto, confissão ou testemunho, mas um ato terapêutico e de administração do ser na crise e, assim, da própria crise: uma tentativa de elaboração de uma arte de viver (Foucault, 2004) em um tempo suspenso. O próprio Laddaga descreve suas "especulações e leituras" como terapêuticas, capazes de "*mantener a raya el miedo*" – ou seja, manter o medo sob controle (Laddaga, 2022, p. 26).

Essa ascese do caminhar e do registrar, que une o registro fotográfico ao "inventar frases silenciosas" (Laddaga, 2022, p. 26) para a construção de um "*ayuda-memorias*" ou *hupomnēmata* pessoal, é o mecanismo pelo qual o autor busca dar a si mesmo um "ponto fixo na posse de uma verdade adquirida" (Foucault, 2004, p. 150) em um momento de incerteza radical. *Atlas del eclipse* consolida-se, então, como um exemplar de uma *literatura do agora*, pois sua existência é indissociável desse presente pandêmico, e de uma *literatura do limiar*, pois se aloca no "entre-lugar" do eclipse, na fronteira entre o passado perdido e o futuro desconhecido, convertendo o trauma da desintegração em um corpo de conhecimento coeso e poeticamente ressonante com o presente pandêmico.

O corpo na crise: a dissolução do sujeito e a dor universalizada

A dissolução da subjetividade e a experiência do corpo como obstáculo são os pontos de partida para a escrita de si na obra de Laddaga. Michel Foucault, ao discutir o corpo em *O corpo utópico; as* heterotopias (2013), estabelece que o corpo em seu estado normal é um receptáculo quase imperceptível, dotado de leveza e transparência, estado que passa a ser

ISBN: 978-65-01-97446-0

radicalmente alterado pela dor e pela doença, que promovem uma ruptura profunda, dissolvendo a noção de um eu integrado, transformando o sujeito em um objeto em colapso:

> [...] este corpo é leve, é transparente, é imponderável; nada é menos coisa que ele: ele corre, age, vive, deseja, deixa-se atravessar sem resistência por todas as minhas intenções. É verdade! Mas somente até o dia em que adoeço, em que se rompe a caverna de meu ventre, em que meu peito e minha garganta se bloqueiam, se entopem, se fecham. Até o dia em que a dor de dentes estrala no fundo da minha boca. Então, aí então, deixo de ser leve, imponderável etc.; torno-me coisa, arquitetura fantástica e arruinada (Foucault, 2013, p. 11*)*.

Em *Atlas del eclipse*, no capítulo “La fatiga”, Reinaldo Laddaga recorda a sensação de estar doente com Covid e descreve essa ruptura subjetiva de forma visceral, ecoando diretamente a formulação foucaultiana. O corpo que se torna "um só tronco em carne exposta" ilustra a ameaça ontológica e o desarranjo da subjetividade:

> A dor se estendia de maneira tão equânime e global por todo o corpo que logo perdi a impressão de ser uma estrutura de partes diferentes, uma coleção mais ou menos bem articulada de membros e órgãos: havia me tornado um só tronco em carne exposta. Essa experiência de desorganização, associada à sensação de que algo ou alguém me envolvia de maneira cada vez mais hermética, me induzia a pensar (se é que «pensar» é a palavra) que estava transitando em sentido inverso àquele trajeto dos seres vivos que passam da forma larvária à crisálida antes de se converterem em uma entidade capaz de decidir seu percurso singular na água ou na terra [30] (Laddaga, 2022, p. 11).

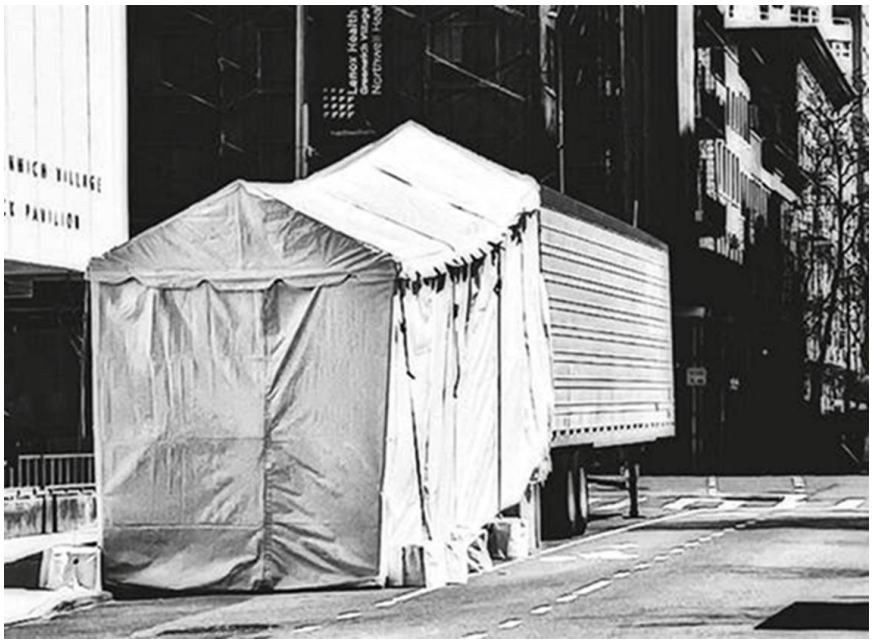
A pandemia universalizou essa vulnerabilidade. Mesmo quem não estava doente, estava passível da doença a todo momento, passível do contágio, do medo, da morte. A crise foi o evento da morte presentificada, um *memento mori* contínuo, tornando a dor e a doença latentes em todos. Essa universalização da fragilidade cria uma identificação imediata entre o leitor e a produção literária da pandemia, na qual a condição de escrita de si torna-se um veículo de processamento e arquivamento do trauma coletivo.

Atlas del eclipse contém 94 fotografias em 265 páginas de livro. É uma obra, portanto, tanto de fotografia como é de palavra. Todas as fotografias do *Atlas* apresentam-se em preto e branco – elas não apenas ilustram o que o artista vê, mas presentificam seu corpo no livro: lá estão seus olhos, seus dedos, suas mãos; podemos ver a extensão de seus braços segurando o

[30] El dolor se extendía de manera tan ecuánime y global por todo el cuerpo que pronto había perdido la impresión de ser una estructura de partes diferentes, una colección más o menos bien articulada de miembros y órganos: me había vuelto un solo tronco en carne expuesta. Esta experiencia de desorganización, asociada a la sensación de que algo o alguien me envolvía de manera cada vez más hermética, me inducía a pensar (si es que «pensar» es la palabra) que estaba transitando en inverso sentido aquel trayecto de los seres vivos que pasan de la forma larvaria a la crisálida antes de convertirse en una entidad capaz de decidir su recorrido singular en el agua o la tierra. (Laddaga, 2022, p. 11)

ISBN: 978-65-01-97446-0

celular que registra as fotografias. Podemos pensar que a escrita em si também realiza essa presentificação do corpo do artista, é claro, mas a fotografia do *Atlas* revela a dimensão ótica de uma maneira tal que as palavras por si não podem alcançar: ela materializa a imagem na nossa leitura, na observação do contexto relatado, deixando um espaço estreito para a imaginação livre do leitor no que concerne às imagens visuais da Nova York pandêmica – especialmente porque muitas das fotos do *Atlas* remetem de fato ao corpo: o enfermo e o cadáver.



Carro frigorífico improvisado como necrotério, estacionado à porta de hospital (Laddaga, 2022, p. 84)

Estacionamento onde carros frigoríficos improvisados como necrotérios eram montados para receber corpos que os necrotérios dos hospitais não comportavam (Laddaga, 2022, p. 90)

ISBN: 978-65-01-97446-0

Ilha de Hart. Histórico cemitério de indigentes e vítimas de outras pestes da metrópole, a ilha tornou-se local de sepultamentos provisórios ou definitivos de vítimas não reclamadas ou sem recursos da pandemia de Covid-19, refletindo o alto volume de óbitos da crise. (Laddaga, 2022, p. 245)

A dissolução da subjetividade forçada pela doença e a transformação do corpo em coisa servem como o ponto de partida ético para a escrita de si. A experiência da Covid-19, como Laddaga descreve, ao torná-lo “um só tronco em carne exposta", ecoa essa ruptura ontológica, universalizando o trauma para o leitor que compartilha o medo e/ou a memória da morte presentificada. Nesse contexto, a arte torna-se o arquivo do colapsao: ao aliar palavras a imagens, *Atlas del eclipse* transforma a imagística da crise em uma presentificação memorável desta. As imagens, como a própria escrita, materializam o corpo do artista na observação e no registro do entorno, convertendo a experiência íntima do sofrimento em uma arte que arquiva de forma também sociológica e cartográfica a desintegração urbana e existencial.

Atlas del eclipse como *hupomnēmata* cartográfico e correspondencia ampliada

O conceito de escrita de si em Foucault (2004) remete às práticas ascéticas, cujo objetivo era a formação do sujeito e a constituição de uma arte de viver. O *hupomnēmata* era uma dessas formas de escrita, que funcionava como cadernetas individuais para lembretes, usadas como livros de vida. O principal objetivo do *hupomnēmata* era combater a agitação da mente e a instabilidade, fixando elementos para constituir um passado acessível. Essa prática de fixação representava uma recusa de uma atitude de pensamento voltada para o futuro distante, uma busca pela estabilidade no tempo. Foucault (2004, p. 150) a define como uma "prática regrada

ISBN: 978-65-01-97446-0

e voluntária do disparate", na qual elementos heterogêneos eram escolhidos para apropriação e unificação.

Atlas del eclipse pode ser lido como o *hupomnēmata* de Reinaldo Laddaga no presente pandêmico. A prática de caminhar e registrar a Nova York pandêmica é a prática ascética do autor para lidar com o *tempo suspenso*. Não é um retiro físico no sentido clássico, mas um mergulho no *agora* da crise, uma tentativa de "dar a si mesmo um ponto fixo na posse de uma verdade adquirida" (Foucault, 2004, p. 150) em tempos de incerteza. Laddaga executa a prática do disparate ao coletar e justapor os seguintes elementos heterogêneos: imagens (fotografias), uma vez que o livro é tão de fotografias quanto é de palavras, e as fotos funcionam como notas visuais que fixam o efêmero; fragmentos textuais, considerando o registro ensaístico de seus pensamentos ao longo da experiência, que ganham ares de crônica, os dados da pandemia, as reflexões sobre a obra de Poe, Fitzgerald e da tradição literária do limbo; e experiência pessoal, tendo em vista suas próprias memórias no decorrer do período relatado – a experiência da doença e de viver por cem dias no então epicentro da pandemia a partir de sua trajetória pessoal.

A função ethopoiética na obra de Reinaldo Laddaga é ampliada para o contexto pandêmico em seu sentido coletivo. Em vez de focar na apropriação para formar um *eu* no sentido clássico, ele cria um "corpo de conhecimento" sobre a pandemia a partir de observações e experiências imediatas. O *Atlas* torna-se o mapeamento de uma ecologia social em colapso, um registro que unifica esses fragmentos heterogêneos por meio da subjetivação no exercício da escrita pessoal. A multiplicidade formal do livro reflete não somente o caráter labiríntico da situação a que se refere, mas também a multiplicidade de registros do *hupomnēmata*.

A segunda forma de escrita de si examinada por Foucault (2004) é a correspondência, em sentido epistolar. Embora *Atlas del eclipse* não seja uma coleção de cartas no sentido clássico, a obra se articula com o conceito em sentido ampliado, uma vez que o livro funciona como correspondência na medida em que a narrativa da relação consigo mesmo se manifesta na observação das interferências da alma e do corpo, imersas na realidade da crise. Ao registrar e processar a doença e a vulnerabilidade social, Laddaga estabelece um diálogo implícito com o leitor, que, tendo vivido o mesmo "entre-lugar", partilha a experiência.

A escrita é, em última instância, uma ferramenta de administração de crise. Essa administração envolve a redefinição de relações diante do desastre. A relação consigo mesmo e com o corpo é redefinida ao passo que o sujeito, ao processar sua dor, vê-se tornado "coisa"; a relação de si com o tempo ganha outros vieses a partir da necessidade, até então inédita, da reconstituição de si no tempo suspenso, em prol da busca pela estabilidade de um "aqui e

ISBN: 978-65-01-97446-0

agora"; a relação com o outro – seja ele um alguém, ou o novo corpo, o vírus, a morte – passa a ser voltada para a observação e o mapeamento do colapso de uma ecologia social. Assim, *Atlas del eclipse* lida com o trauma sociocultural da pandemia, que se manifesta como inércia e incapacidade de metabolizar o sofrimento. A escrita do *agora* é o esforço de converter a ambiguidade do limiar, do vírus e o desarranjo da ordem global em algo assimilável e simbolicamente representado.

* * *

O estudo de *Atlas del eclipse* (2022) de Reinaldo Laddaga, à luz dos conceitos foucaultianos da escrita de si, demonstra que a obra transcende a mera crônica do período pandêmico para se estabelecer como um exercício ético e estético de processamento do trauma na contemporaneidade. O livro é, em sua essência, uma resposta à crise multidimensional que se manifestou no mundo, expondo a fragilidade dos sistemas de governança e das estruturas conceituais estabelecidas. A pandemia não foi apenas um evento biológico isolado, mas o ponto de colapso de uma ordem já em declínio. A ameaça se materializou através de um agente cuja natureza é fundamentalmente ambígua: o vírus, que reside na neblina semântica entre a vida e a não-vida. Essa indefinição ontológica gera um temor que escapa aos conceitos usuais, revelando uma força de bioemergência capaz de criar imprevisíveis realidades.

Essa força biológica encontrou um cenário sociopolítico vulnerável. Conforme analisado, a ordem mundial, baseada no multilateralismo e na cooperação, estava corroída pelo neoliberalismo e pelas políticas de austeridade, que aprofundaram as desigualdades e fragilizaram a proteção social. A ascensão de governos de ultradireita e a competição geopolítica expuseram uma governança global que prioriza o lucro em detrimento da solidariedade. *Atlas del eclipse* atua, portanto, como um registro que confronta essa dupla desorganização: a biológica (do vírus amorfo) e a social (do sistema em colapso). Diante do trauma coletivo, *Atlas del eclipse* é a manifestação da necessidade da produção de sentido. Ao narrar os cem primeiros dias da crise, Laddaga realiza um exercício ascético: a prática de caminhar de 10 a 15 quilômetros por dia pelas ruas vazias da Nova York pandêmica funciona como um antídoto contra a inércia da convalescença e a paralisia social.

O hibridismo da obra – que mescla crônica, ensaio e fotografia – é a ferramenta formal para a execução do *hupomnēmata* cartográfico, prática crucial para a fixação do disparate. Este *hupomnēmata* opera em três frentes: primeiramente, na luta contra a agitação mental, o registro

ISBN: 978-65-01-97446-0

de fragmentos heterogêneos (fotografias da cidade pandêmica, dados da pandemia, passado histórico da cidade, citações literárias, fabulações nascidas das caminhadas, memória pessoal etc) opõe-se à instabilidade e fixa elementos para constituir um passado acessível, elaborando um presente no qual se pode estar de fato; em segundo lugar, na recusa do futuro distante, o foco no agora da crise confere à obra o caráter de uma literatura do agora; e, por fim, na função ethopoiética ampliada, Reinaldo Laddaga busca não apenas a formação de um eu moral, mas a criação de um corpo de conhecimento sobre a pandemia a partir da experiência imediata, mapeando uma ecologia social em colapso em tempo real.

A experiência traumática perpassa o corpo doente ou passível da doença: a enfermidade rompe a transparência do corpo e o transforma em uma coisa abjeta. A descrição visceral de Laddaga de ter se tornado "um só tronco em carne exposta" e de transitar em "sentido inverso àquele trajeto dos seres vivos" ilustra a dissolução do sujeito e a ruptura ontológica. A pandemia universalizou essa dor, tornando a vulnerabilidade do corpo, da linguagem e da existência a chave para a identificação imediata com a obra. A morte presentificada e a condição de limiar – o entre-lugar entre morte e vida – são o material bruto que Reinaldo Laddaga transforma em conhecimento, e em arte.

O estudo de *Atlas del eclipse* demonstra, portanto, que as práticas de escrita de si atualizadas por Reinaldo Laddaga conformam uma estratégia interessante para lidar com a complexidade das crises do contemporâneo. Ao empregar a escrita de si para registrar a fragilidade do corpo e o colapso da ordem, a obra cumpre um papel ethopoiético, na qual o sofrimento se desdobra em um corpo de conhecimento, e *Atlas del eclipse* torna-se o registro poético da capacidade de resistir à inércia traumática. Ao se alocar no instante do eclipse, a obra oferece um diálogo com a pandemia que, embora profundamente pessoal, é universalmente ressoante com a condição humana na contemporaneidade, reafirmando o papel essencial da literatura de produzir sentido no coração dos reveses.

Referências

ALMEIDA, C. “Pandemia de Covid-19: por que devemos olhar para o contexto internacional? Reflexões sobre a governança do setor Saúde”. In: PORTELA, M. C.; REIS, L. G. C.; LIMA, S. M. L. (orgs.). **COVID-19***:* desafios para a organização e repercussões nos sistemas e serviços de saúde. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2022. p. 37 – 62.

BARROS, Elias M. da Rocha; BARROS NETO, Alberto M. da Rocha; BARROS, Elizabeth L. da Rocha. “O potencial traumático da pandemia de covid-19”. **Revista Brasileira de Psicanálise,** v. 54, n. 2, p. 45-57, 2020.

ISBN: 978-65-01-97446-0

CAMPBELL, Neil A. **Biology**. 4. ed. Menlo Park: Benjamin/Cummings, 1996..

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ditos e Escritos**. V: Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 145-161.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; as heterotopias**. Tradução Salma T. Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LADDAGA, Reinaldo. **Atlas del eclipse**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa; COLLADO, Francis García**. El virus como filosofía. La filosofía como virus***:* reflexiones de emergencia sobre la pandemia de COVID-19. Barcelona: Bellaterra, 2020.

OMS declara o fim da Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional referente à COVID-19. **OPAS**, 05 mai. 2023. Disponível em: https://www.paho.org/pt/noticias/5-5-2023-oms-declara-fim-da-emergencia-saude-publica-importancia-internacional-referente. Acesso em: 18 ago. 2025.

ISBN: 978-65-01-97446-0

Violência do Estado em *K: Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski

State Violence in *K: Relato de uma busca*, by Bernardo Kucinski

Deisiane Ferreira de Souza[31]

Resumo: A literatura brasileira contemporânea é povoada por vozes anteriormente silenciadas. Durante séculos, a literatura foi um espaço segregador, em que prevaleciam apenas as vozes privilegiadas e as suas histórias. Nas últimas décadas, algumas temáticas começaram a ganhar espaço e, entre elas, as violências cometidas durante o regime civil-militar. *K: Relato de uma busca*, publicado em 2011, por Bernardo Kucinski, ficcionaliza a história de Ana Rosa Kucinski, sua irmã, morta pelo Estado durante a ditadura. Objetiva-se analisar como o romance aborda as várias formas de violência cometidas durante esse momento da história brasileira. Perseguidos políticos tiveram suas histórias ocultadas durante um longo período. Pode-se especular que um dos fatores que contribuiu para que essas histórias começassem a surgir em forma de ficção ou biografia/autobiografia foi a elaboração da Comissão Nacional da Verdade, pois ela buscou elucidar os fatos ocorridos durante o regime e, com isso, o desejo de contar as próprias histórias, ou a história de entes queridos, emergiu em muitos. Vários autores abordam a necessidade de narrar o trauma para a sobrevivência. Em *K: Relato de uma busca*, Kucinski narra a dor da ausência: ausência do corpo, de respostas, de direitos. A obra aponta como a violência de Estado daquele período deixou cicatrizes. Não se trata, porém, da visão do chamado "subversivo", mas sim de uma narrativa a partir do olhar do pai de uma professora que fora presa, torturada e morta.

Palavras-chave: literatura contemporânea; ditadura militar; Bernardo Kucinski.

Abstract: Contemporary Brazilian literature has become increasingly shaped by voices that were once silenced. For centuries, literary production operated as a segregating space, dominated by the narratives of the privileged. In recent decades, however, themes such as the violence commited during the civil-military dictatorship have gained visibility. K: Relato de uma busca, published in 2011 by Bernardo Kucinsky, fictionalizes the story of Ana Rosa Kucinski, his sister, who was killed by the State during the dictatorship. This study aims to examine how the novel portrays the multiple forms of violence practiced in that period. Political dissidents had their stories kept from the public for a long time, and it can be assumed that the emergence of such accounts in fiction, biographies, and autobiographies was partly driven by the establishment of the Comissão Nacional da Verdade (National Truth Commission), which sought to clarify the crimes committed under the dictatorship, wakening in many of the victims the urge to tell their own stories or the stories of their loved ones. Several theorists have analized the need to recount trauma as a coping mechanism. In K: Relato de uma busca, Kucinski voices the pain of abscesso: the abscence of a body, of answer, and of rights. His work highlights the scars left by State violence. However, his novel does not take the point of view of a so-called "subversive person", but instead places the reader in the shoes of the father of a teacher who was taken, tortured and murdered by the State.

Keywords: contemporary literature; military dictatorship; Bernardo Kucinski.

[31] Deisiane Ferreira de Souza é doutoranda em Linguagens pelo POSLING/CEFET-MG - Belo Horizonte. deisianef.souza@gmail.com

ISBN: 978-65-01-97446-0

Introdução

A literatura contemporânea apresenta características que a distingue das produções feitas em outros períodos. Dentre os fatores que podem ser apontados como responsáveis pelas temáticas presentes no meio literário atualmente está o pensamento descolonial, que passa a priorizar vozes antes não encontradas nas obras literárias. “K. Relato de uma busca”, de Bernardo Kucinski, apresenta ao leitor uma história marcada por diversas violências cometidas contra pessoas que ocupavam diferentes espaços na sociedade.

A obra de Kucinski reflete frequentemente sobre as vidas que foram atingidas de maneira indireta pelas violências do Estado durante o regime ditatorial. O autor chama a atenção para aquelas pessoas que perderam alguém querido e para a maneira como foram afetadas as vidas sobreviventes. São ficcionalizados frequentemente na literatura de Kucinski pais, esposas, crianças etc. Além disso, em “K. Relato de busca”, encontra-se também a história de uma mulher que trabalhou (de maneira quase forçada) em um presídio, a mando do delegado Fleury.

Logo no início do livro, Kucinski afirma “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. (2011, p. 6). Esse jogo provocado pela autoficção deixa a leitura com um tempero a mais. O leitor tem uma declaração do autor — assinada por ele e, portanto, não se trata de um narrador — afirmando que se trata de invenção e, ao mesmo tempo, que os fatos aconteceram. Esse paradoxo é um ponto importante para compreender a literatura de Kucinski.

Alguns nomes usados no livro levam o leitor a estabelecer relações com personagens históricos conhecidos, bem como alguns fatos que possuem semelhanças com eventos reais provocam essa mesma leitura. No entanto, uma obra ficcional está sempre aberta a elementos ficcionais, ou seja, invenções, adaptações, releituras, interpretações diversas. Tudo isso leva a uma obra que mescla, não é possível dizer em que proporção, um passado extremamente cruel à ficção.

Desenvolvimento

A construção do pensamento foi pautada, durante muitos séculos, nos preceitos do norte global, desconsiderando toda a realidade dos povos colonizados. Isso influenciou a história

ISBN: 978-65-01-97446-0

da literatura, uma vez que se tinha como modelo os grandes autores europeus, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. A produção literária se concentrou por muito tempo entre as elites, pois os autores que destoavam do padrão imposto pela sociedade não encontravam espaço nesse meio. Da mesma maneira, os protagonistas representavam sempre pessoas pertencentes a posições privilegiadas e isso se dá em vários aspectos: cor da pele, profissão, gênero, sexualidade, classe social etc.

Com o surgimento do pensamento descolonial, tem-se a valorização dos saberes fronteiriços. Segundo Mignolo:

> A descolonialidade não consiste em um novo universal que se apresenta como o verdadeiro, superando todos os previamente existentes. [...]. A origem terceiro-mundista da descolonialidade se conecta com a "consciência imigrante" de hoje na Europa ocidental e nos Estados Unidos. (2017, p.15)

As realidades que antes não faziam parte dos livros passam a ser narradas. Esse movimento conta tanto com escritores ficcionalizando histórias sobre essas pessoas fronteiriças, quanto com a voz dessas pessoas surgindo no meio literário para narrar a própria história. Com isso, a literatura contemporânea está permeada por autores e autoras negros, LGBTQIA+, periféricos, indígenas e, associado a isso, há uma presença muito forte das histórias que abordam a ditadura militar e aqueles considerados subservisos. É possível estabelecer essa relação, pois todas essas narrativas são construídas a partir de vozes as quais não eram ouvidas, eram inferiorizadas, umas vez que todos os opositores à ditadura militar, que perdurou por mais de 20 anos no Brasil, passaram a ser associados a terroristas, infratores da lei e que, portanto, eram vidas que possuíam menos valor perante grande parte da sociedade.

Dentre os autores que tematizam a questão do regime militar está Bernardo Kucinski. O jornalista destacou-se com seu livro "K. Relato de uma busca" — publicado primeiramente em 2011, pela editora Expressão Popular e, em 2014, pela Cosac Naify — onde narra a história de um pai à procura da filha, desaparecida pelas forças do Estado durante o regime. O autor produziu diversos livros sobre a ditadura militar, configurando uma produção literária bastante coerente e que se mostra interligada por uma questão comum. "K. Relato de uma busca" poderia ser categorizado como uma autoficção. A autoficção é

> [...] uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. (Hidalgo, *Apud* Doubrovsky. *Apud* Vilain, 2005: 212.)

ISBN: 978-65-01-97446-0

Como mencionado, “K. Relato de uma busca” ficcionaliza a história de um senhor que empreende uma severa busca pela filha, uma professora da USP presa e desaparecida. Vários fatos representados na obra coincidem com a vida do autor, cujo pai de fato realizou busca semelhante. Esse pai é tratado durante todo o livro como “K.” e a jovem não é nomeada, embora fique evidente a semelhança entre a história de vida da personagem e a de Ana Rosa Kucinski, irmã de Bernardo Kucinski.

A busca revela vários desejos daqueles que foram vítimas indiretas do regime. Quando um familiar desaparecia, a vontade primordial consistia em encontrar a pessoa com vida, mas após muitos anos essa esperança é, muitas vezes, dissipada. Com isso, tem-se uma tentativa de encontrar respostas, de encontrar o corpo, ou mesmo um testemunho capaz de elucidar o que se passou com aquela pessoa. O senhor K. representa essa busca incessante e a ânsia que acometia quem se via diante daquela ausência completa de respostas.

Narrar tragédias representa para muitas pessoas uma maneira de ressignificar e elaborar o ocorrido. Testemunhar parece ser uma das razões para que algumas pessoas permaneçam vivas após grandes barbáries, pois é através disso que o sobrevivente consegue se reconectar com o mundo. Seligmann-Silva afirma que “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido de desejo de renascer” (2008, p. 66). Seria possível questionar, então, qual seria a diferença entre a autoficção e o depoimento em sua forma original, uma vez que, se há a necessidade de abordar os fatos ocorridos, o segundo parece cumprir tal função. No entanto, Hidalgo responde a esse questionamento:

> Por que, num dado momento, o puro depoimento não basta? Talvez porque o caráter extraordinário de uma experiência radical apague as fronteiras socialmente estabelecidas entre a ideia de verdade e de ficção, entre o eu racional e seu corpo aprisionado ou torturado. Resta ao eu sobrevivente o exercício de narrar (resistir?) como seu corpo administra a situação-limite – uma vivência que por vezes adquire traços quase ficcionais, dado o seu absurdo. (Hidalgo, 2013, p. 230)

A narrativa do que seria inenarrável ocupa, pois, um lugar entre a ficção e a realidade. É preciso considerar o papel da memória nesse processo, pois toda narrativa de trauma passa por lembranças da maneira como a memória as guardou. Isso significa que algumas lembranças podem estar distorcidas, visto que frequentemente o cérebro recalca informações dolorosas na tentativa de proteger o sujeito. Há também casos em que um mesmo episódio é lembrado de diferentes modos por diferentes pessoas, visto que são distintas as marcas deixadas em cada um.

Retomando a obra de Bernardo Kucinski, “K. Relato de uma busca” levanta a discussão

ISBN: 978-65-01-97446-0

de como a família é afetada quando lhes é negado o direito ao corpo do ente assassinado. Para muitas pessoas, o luto só se torna possível se realizado um rito de encerramento, como um velório, e quando esse rito é impossibilitado, o luto não se concretiza, não pode ser processado. Diante disso, há uma sensação de vazio deixada pela ausência. Cury, em seu texto "Non Habeas corpus: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski", afirma que o arquivo seria uma resistência ao esquecimento e que a literatura é "[...] um arquivo onde os corpos ficcionalizados de desaparecidos políticos 'ganham corpo'"(2020, p. 46). Desse modo, a literatura se mostra um espaço importante para as narrativas protagonizadas por pessoas perseguidas durante o período do regime militar.

Quando a filha do senhor K. desapareceu, a família não tinha conhecimento de nenhum envolvimento da jovem com qualquer tipo de luta contra a ditadura. No entanto, a obra chama atenção para o fato de isso não importar aos militares naquele momento. A narrativa revela em forma de ficção realidades que eram comuns naquele momento. Durante a ditadura, era frequente a prisão de pessoas que haviam sido confundidas com opositores ou que estavam juntos com algum chamado "subversivo" no momento da prisão. Mas o que de fato choca o leitor é a ausência completa de respeito aos direitos humanos básicos.

Uma vez que não havia registro das pessoas presas, nem julgamentos ou *habeas corpus*, não existia nenhum controle de quem havia sido preso e o governo atuava da maneira como lhe convinha, fazendo com que as pessoas próximas a alguém desaparecido lidassem com a angústia diante das incertezas. Além disso, a liberdade de expressão não existia naquele momento e a censura garantia que todas as violências cometidas, os diversos crimes, como torturas e desaparecimentos, fossem ocultados e permanecessem sem punições. Tudo isso pode ser pensado a partir da ficção — ou da autoficção. O modo como o sofrimento se prolonga diante de uma busca ineficaz pode ser um dos fatores que tornou "K. Relato de uma busca" um clássico.

É possível questionar, também, por que se passaram quase 40 anos entre o desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e a escrita do livro, se a professora desaparecida no livro teve como inspiração a história real da irmã de Kucinski. Primeiramente, é importante considerar a Comissão Nacional da Verdade, que teve início no mesmo ano em que o livro foi publicado, 2011. A CNV não foi a única Comissão que buscou apurar fatos ocorridos durante a ditadura e, nesse ano, alguns dados já estavam sendo trazidos à tona. Isso pode ter servido como um impulsionador da literatura a respeito do período, visto que as investigações revelaram quantos inocentes foram vítimas de brutalidades, além de supostos crimes que

ISBN: 978-65-01-97446-0

foram punidos sem o devido julgamento e de maneira completamente arbitrária.

Durante a ditadura militar e nos anos imediatamente após o regime, todas as pessoas que se opunham ao governo, mesmo aquelas que permaneciam distantes da luta armada ou de qualquer organização, eram apontadas frequentemente como “terroristas”, “bandidos” ou, no mínimo, como “vagabundos” que se incomodavam com um regime que, segundo essa ideologia, apenas buscava estabelecer a ordem e proteger o país do comunismo. Isso explica o porquê de muitos pais, por exemplo, omitirem o fato de o filho ter sido desaparecido pelo Estado, uma vez que entendiam que essa atitude preservaria a imagem da pessoa e respeitaria sua memória. No entanto, passados vários anos, à medida que alguns crimes cometidos pelo governo são revelados, essa realidade muda e surge a necessidade de falar sobre os desaparecimentos. Para muitas pessoas, narrar a violência pode ser uma maneira de reivindicar justiça, expor o ocorrido, processar e elaborar o trauma.

Cruz (2021) defende que sobreviventes do genocídio nazista encontraram no testemunho uma maneira de sobreviver. Isso revela a importância do ato de testemunhar, que configura uma ação que dá sentido para a vida. A autora analisa a narração de traumas feita por Primo Levi após a experiência de passar por um campo de concentração. Levi afirma que

> Numa distância de anos, hoje se pode bem afirmar que a história do Lager foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam o seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão. (Levi, p.5, 2004)

Ou seja, o químico destaca a impossibilidade do que seria o testemunho completo, explica que aquele que passou pelo pior da experiência não estaria apto para testemunhar, exatamente porque uma das consequências das diversas violências cometidas seria tornar o sujeito incapaz de realizar tal ação. Narrar traumas seria, então, um ato destinado a pessoas as quais não experimentaram o pior, mas se mantiveram lúcidas o suficiente para se lembrarem do horror ocorrido.

Traçando um paralelo com a ditadura militar, muitos daqueles que foram vítimas, direta ou indiretamente, das atrocidades do Estado contam a própria história ou a história de outrem por meio da ficção. Poderiam ser analisadas aqui as produções literárias a respeito do assunto, com vista a comparar as variações ao longo das décadas, o que pode estar relacionado certamente ao distanciamento temporal do evento, mas isso demandaria discorrer sobre outras obras, o que não é o objetivo aqui.

No que se refere aos tipos de violência representadas pela obra, retomemos primeiramente a dor da ausência já mencionada. A maneira como o silenciamento e a omissão

ISBN: 978-65-01-97446-0

afetam um familiar é uma violência psicológica clara, que gera diversos sentimentos dolorosos. No decorrer da narrativa, o leitor acompanha como a vida do senhor K. é modificada e como a busca por resposta atravessa o personagem. Pode ser entendida como uma tortura prolongada o ato de negar a um familiar o direito de receber qualquer notícia ou explicação do ocorrido, visto que, com isso, prolonga-se — ou eterniza-se — o luto. Negar o direito ao corpo, à certidão de óbito, ao relato oficial do que aconteceu é, portanto, uma forma de infligir violência sobre aqueles que permaneceram vivos e que tinham alguma ligação com uma pessoa considerada "inimiga do Estado".

A violência perpetrada, nesse caso, atinge não apenas a pessoa apontada como opositora[32] ao governo, mas todos aqueles à sua volta. E mostra-se importante destacar a maneira como a obra de Bernardo Kucinski trabalha o assunto, dando visibilidade a essa dor, por meio de uma narrativa que mostra a evolução do drama da perda de alguém querido sem explicações. O crescimento dessa angústia é ficcionalizado pelo autor, e o senhor K. é um protagonista que representa muito bem todas as fases do luto negado.

A violência psicológica da pessoa que foi vítima direta do regime também é algo abordado no livro. Em um dos capítulos, denominado "A terapia", uma mulher que trabalhou como faxineira a serviço dos militares relata à sua psicóloga alguns eventos, utilizando elementos da realidade. Kucinski parece jogar com o leitor, que não sabe quais fatos se baseiam em uma história real e quais estão sendo criados com o intuito literário. O nome do delegado Fleury aparece, juntamente a uma descrição da possível Casa da Morte, situada em Petrópolis.

Jesuína conta durante a terapia sobre prisões que viu, os serviços que lhes eram atribuídos e enfatiza o quanto eram perturbadores os gritos que ela ouvia frequentemente. A violência psicológica aparece, então, por meio de uma personagem que, mesmo não enfrentando a prisão como uma encarcerada, foi atravessada de maneira significativa pelas violências cometidas e sofre com alucinações muitos anos depois. Ainda se tratando dessa personagem, é revelado que Fleury abusava sexualmente de Jesuína, o que revela mais uma camada da violência, o estupro.

De maneira rápida e sem tomar o protagonismo da história, é mencionado que a moça havia sido presa por envolvimento com drogas ilícitas, após fugir da casa de um padrasto que

[32] Utilizei aqui "pessoa apontada como opositora" por considerar os erros já mencionados que eram cometidos pelos agentes militares, ao prenderem pessoas que não possuíam vínculos com a oposição.

ISBN: 978-65-01-97446-0

também a estuprava. Fica clara a sequência de traumas que afetam a vida da personagem, uma mulher que foi vítima de várias situações e que provavelmente experimentou a violência física — comum entre pessoas que moram nas ruas ou se envolvem com drogas, e comum também em situações de exploração sexual —, o estupro, a violência psicológica, entre as que não foram mencionadas no texto.

Percebe-se, então, como a obra aborda a vida de pessoas que ocupavam diferentes posições durante o regime. O autor constrói a narrativa trabalhando de maneira ampla com as violências cometidas nesse período, extrapolando a forma da tortura clássica — ainda que a mencione — e considerando também os outros corpos que foram afetados e as consequências a longo prazo para essas vítimas.

A filha do senhor K. não é esquecida em nenhum momento, mas a obra consegue manter o protagonismo da jovem mesmo quando apresenta outros personagens e outras histórias, fazendo com que o caso de violência contra a moça não seja interpretado como um desaparecimento pontual. A sessão de terapia mostra, por exemplo, através do relato de Jesuína, que prisioneiros sendo torturados era algo frequente e que isso fazia parte da sua rotina. São evidenciados sempre os diversos aspectos da violência durante a ditadura e, para isso, o leitor acompanha o desenvolvimento da história através da busca ineficiente do senhor K.

Considerações Finais

Dessa forma, Bernardo Kucinski consolidou o que parece ser hoje um dos livros mais importantes sobre a ditadura militar brasileira. A obra transmite com sensibilidade a maneira como um pai se sentiu desolado desde o desaparecimento inexplicado da filha e a maneira como esse sentimento persiste com o passar do tempo. A narrativa envolve o leitor que choca-se pela verossimilhança, independente da veracidade dos fatos. O modo como são trabalhadas as diversas violências, o foco narrativo escolhido, bem como as histórias que atravessam a vida dos protagonistas mostram a riqueza narrativa da obra.

Referências

CRUZ, Lua Gill da. **Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI**. 322 p. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2021.

CURY, Maria Zilda Ferreira. "Non habeas corpus: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski"**.** In: GOMES, Gínia Maria (org.). *Narrativas brasileiras contemporâneas: Memórias da opressão.* Porto Alegre: Polifonia, 2020.

KUCINSKI, Bernardo. **K. - Relato de uma busca**. Rio de Janeiro: Expressão Popular, 2011.

MIGNOLO, Walter. "Desafios decoloniais hoje"**. Revista Epistemologias do Sul**: pensamento social e político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia. vol, 1, n. 1. Foz do Iguaçu/PR: UNILA, 2017.

HIDALGO, L.. "Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas". **Alea:** Estudos Neolatinos , v. 1, pág. 218–231, janeiro. 2013.

LEVI, Primo. **Afogados e sobreviventes.** 2ª edição. Paz e Terra. São Paulo: 2004.

SELIGMANN-SILVA, M. "Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas"**. Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, p. 65–82, 2008.

Os múltiplos contratos em *Jesus Kid,* de Lourenço Mutarelli: quando o absurdo e tecido fáustico se encontram

The multiple contracts in *Jesus Kid,* by Lourenço Mutarelli: when the absurd finding the faustian weaves

Douglas Eraldo dos Santos[33]

Resumo: No presente trabalho nos propomos a investigar as relações e influências do tema de Fausto no romance *Jesus Kid*, de Lourenço Mutarelli. Partimos da hipótese de que a obra traz elementos que a incluem no tecido fáustico (Ferreira, 1995). Além disso, promovemos um diálogo entre os elementos fáusticos e o sentimento de absurdo (Camus, 2023). Por fim, e a partir dos elementos de argumentação, buscamos concluir não apenas sobre a presença de elementos fáusticos, mas também os desdobramentos de sua presença na narrativa analisada.

Palavras-chave: absurdo; diabo; Fausto; Jesus Kid; Lourenço Mutarelli;

Abstract: In the present work we propose to investigate this relationship and an influence of Faust thematic in the novel Jesus Kid, by Lourenço Mutarelli. We start from the assumption that the work contains elements that place it within the Faustian weaves (Ferreira, 1995). Furthermore, we promote a dialogue between Faustian elements and the feeling of absurdity (Camus, 2023). Finally, based on the elements of argumentation, we seek to conclude not only on the presence of Faustian elements, but also on the ramifications of their presence in the narrative analyzed.

Keywords: absurd; devil; Faust; Jesus Kid; Lourenço Mutarelli

Introdução

As narrativas do escritor brasileiro Lourenço Mutarelli são perpassadas pela questão e pelos elementos fáusticos (Santos, 2024, p. 99). Seus livros de modo geral adentram o inferno ou têm o Diabo como figura relevante em suas histórias. *Jesus Kid* (publicado originalmente em 2004 pela Devir) não é diferente. Na narrativa, para além das alusões ao Diabo e ao inferno, defendemos que há pelo menos dois contratos que evocam traços e elementos fáusticos no interior do romance.

Nesse sentido, nos propomos a refletir de que modo e quais consequências os acordos e pactos internos da narrativa permitem-nos associar este trabalho de Mutarelli ao que Jerusa Pires Ferreira (1995) denominou de *tecido fáustico.* Por conseguinte, também propomos um diálogo

[33] Licenciado em Letras - Português pela Universidade Federal de Pelotas - UFPEL, mestre em Letras pela Unisc e doutorando em Letras pela Unisc. Bolsista com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, bolsa Prosuc, modalidade II. Professor de Língua portuguesa na rede municipal de Teutônia - RS e da Seduc-RS.

entre tais elementos e a outra característica relevante da obra: a presença do absurdo. Afinal, o que acontece quando o absurdo e o tecido fáustico se encontram?

Agora me hospedo no inferno e/ou dos contratos e dívidas

"Então só resta a "dívida" não é mesmo?" (Mutarelli, 2021, p. 57). A pergunta não só serve de exemplo da situação que encontra-se Eugênio, narrador de *Jesus Kid*, bem como, comprova a existência de contratos assumidos pelo narrador-protagonista. Além disso, o uso das aspas na expressão *dívida*, do mesmo modo, indica deslocamento de sentido, ou seja, não trata-se de uma dívida usual, estamos diante uma situação singular. É preciso lembrar que estar em dívida, acima de tudo, significa estar sob algum contrato. Para Regina Zilberman (2017) o contrato é presença indispensável nas narrativas fáusticas:

> Todo pacto resulta de um acordo, cujas regras são evidentes para os que ajustam seus termos, as (pelo menos) duas partes em princípio em condições de igualdade, no sentido de cada uma delas ter algo a oferecer, pelo qual receberá algum bem em troca. É, pois, uma modalidade de negócio, mas, como não prescinde de um acerto, conta com normas, mesmo quando acatadas apenas por quem celebra o trato (Zilberman, 2017, p. 112)

Eugênio, o contratado em questão, habita uma obra constituída de múltiplas camadas. A pergunta de Eugênio é relacionada ao primeiro dos contratos que surgem no decorrer da narrativa. Ele é um escritor de romances populares, tipo western, autor de livros protagonizados por seu principal personagem, *Jesus Kid.* Eugênio escreve sob o pseudônimo de Paul Gentleman e o sucesso de suas obras baratas atrai o interesse de um cineasta e de um produtor que desejam contratá-lo para escrever o roteiro de um filme.

É assim que Fábio, o diretor, apresenta a situação a Eugênio "eu estou querendo filmar a história de um escritor, seu processo criativo, suas dificuldades e sua dor, a dor da criação" (Mutarelli, 2021, p. 10). Em resumo, Eugênio para cumprir o acordo tem de ficar trancado em um quarto de hotel pelo período de três meses. Não menos simbólico que o contrato é o valor estabelecido, "Trinta mil, levo dois anos para ganhar essa soma escrevendo os westerns de bolso" (Mutarelli, 2021, p. 6) reflete Eugênio. Que em *Jesus Kid* haja contratos e pactos não há dúvidas, portanto, mas que neles permite-nos associá-los às narrativas de Fausto, ou mesmo incluí-lo no contínuo do tecido fáustico?

Por isso, antes de apresentarmos nossas argumentações quanto a essas possíveis relações, é importante, ainda que brevemente, trazer aspectos do mito e do mito fáustico, questões relevantes à literatura de Lourenço Mutarelli. O autor tem nos mitos e em Fausto importantes

fontes de influência e que pensamos também surgirem neste romance em análise. Nesse sentido, vale destacar que o:

> mito aparecerá como um teatro simbólico de lutas interiores e exteriores a que o homem se entrega no caminho de sua evolução, na conquista de sua personalidade. O mito condensa, numa só história, uma multiplicidade de situações análogas. (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. xix)

Mutarelli em diferentes ocasiões já afirmou produzir suas narrativas de modo semelhante à citação, pois segundo ela suas obras são sempre a mesma história. A essa condensação de uma história única, os elementos múltiplos de seu trabalho surgem em estudos sobre o autor, de modo que, entre as narrativas mutarellianas e a estrutura dos mitos há convergências significativas.

Considerando isto, vale destacar que em outros trabalhos nossos com a bibliografia de Mutarelli demonstramos que os mitos estão presentes na forma como ele constrói suas narrativas, sendo que um dos temas recorrentes é o mito fáustico, que Ferreira (1995) denomina como um conjunto vasto e contínuo de obras publicadas com o tema Fausto. Para ela, "Fausto continuou a provocar novas e sucessivas criações, numa rede infinita de textos os mais diversos, articulados em contínuo" (Ferreira, 1995, p. 87). Segundo a pesquisadora o tecido fáustico é constituído por obras que em diferentes épocas se articulam num contínuo e percorrem diferentes encruzilhadas, especialmente as da danação e da salvação.

Essa rede contínua tem origem no mito de Fausto especialmente eternizado nas obras de Spies, Marlowe, Mann e Goethe. Conforme a autora Judith Grossmann (1999, p. 15) "nesta altura da vida na terra, cada homem praticamente participa da natureza fáustica, de modo que Fausto é o nome de todo o mundo". O que tais pesquisadoras reforçam e afirmam é que as narrativas do Fausto, o homem que faz o pacto com o Diabo e troca sua alma por sabedoria, conhecimento e mundanidades, a cada tempo encontram novas narrativas que não apenas filiam-se à temática, como estabelecem um fluxo contínuo de novas narrativas que rompem ou mantém a tradição. Partimos do pressuposto que as obras de Mutarelli em grande medida se inserem neste tecido. Justamente por isso, a partir daqui devemos então buscar elementos que demonstram a relação com o fáustico em *Jesus Kid* para além da existência de meros contratos.

Já o dissemos que *Jesus Kid* é composto por distintas camadas. A bem da verdade, a narrativa é tomada pelo surreal e pelo absurdo dos acontecimentos. Eugênio, o contratado, como vimos, fica a maior parte da narração no ambiente claustrofóbico e único do hotel em que tem de se hospedar para escrever seu roteiro. Nesse espaço, para além dos absurdos que irrompem às cenas, a matriosca narrativa nubla qualquer fronteira de gênero (outro elemento relevante na estética de Mutarelli) e nos apresenta diferentes alusões ao tema do inferno. Embora Eugênio

escreva westerns, ele, como vimos, precisa elaborar um roteiro para o cinema ao modo das autoficções. Se de um lado é autor, é também personagem e habitante em ação no mundo ficcional e insólito que é o hotel. Além disso, seu personagem, Jesus Kid é uma espécie de figura etérea que habita espectralmente o hotel com quem autor e criatura conversam e vivem aventuras conjuntas. Sobre eles o peso de um contrato, já que a partir do *check-in* no hotel, Eugênio começa a sentir-se oprimido pelo contrato de que é pactário. Em determinado momento com dias transcorridos de seus infortúnios criativos, o narrador confessa "agora me hospedo no inferno." (Mutarelli, 2021, p. 129). Com essa confissão, podemos avançar pelo absurdo e pelos elementos infernais que trazemos na próxima seção.

Já que está no inferno aproveita e abraça o diabo e/ou associações fáusticas e absurdas

Jesus Kid está impregnado pela lógica do absurdo. O sentimento de ser um estrangeiro, conforme Albert Camus, principia o sentimento do absurdo. Para o autor, quando há um "divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo" (Camus, 2023, p. 20). Eugênio é um narrador divorciado de seu espaço, de seu mundo. A estadia em um insólito hotel amplia essa ruptura e esse sentimento. Em Santos (2024) analisamos as relações de *Jesus Kid* e o absurdo, lá concluímos que tal relação "se dá não só pelas personagens que estão imbuídas pelo sentimento do absurdo, mas também pela estética e pela construção do romance que são demarcadas pela arte do absurdo" (Santos, 2024, p. 401). Assim, no presente trabalho consideramos que tais elementos absurdos intensificam as infernalidades da narrativa, constituindo-a como uma espécie de auto contemporâneo e peculiar. A barca do auto de Gil Vicente é então transformada em um hotel.

Ao passo que Eugênio começa a enfrentar os dilemas e os problemas de seu contrato, o *status* do espaço que habita vai sendo alterado, "Me dá a impressão que isso aqui não é um hotel." (Mutarelli, 2021, p.80). É quando as alusões ao Diabo e ao inferno começam a se intensificar. Tudo isso amplifica a sensação de estarmos diante de um auto, ou o pastiche de um auto. Pelos corredores do hotel, além de Eugênio e do etéreo mas presentificado Jesus Kid, personagens singulares surgem, porteiros misteriosos e responsáveis para que Eugênio não quebre as regras do contrato, *pin-ups* voluptuosas que participam de uma convenção, enfermeiras fetichizadas pela narrativa, teatrólogos mefistotélicos, etc… A essa altura a proposta sedutora e os Trinta mil já não lhe soam mais tão sedutores:

> O desespero acelera o relógio. A minha incapacidade de combinar os elementos: dor criativa, hotel, musa com lira, halteres, Melissas e pinups[34], favela e prisão domiciliar, com batatinhas chips… faz os dias voar. Hoje completam-se dez dias que estou prisioneiro do hotel. (Mutarelli, 2021, p. 83)

Notemos que aqui os símbolos se solidificam, o pactário não está hospedado em um hotel, mas é prisioneiro de sua dívida, tal qual um Fausto atrelado à oferta de Mefistófeles. Se isso por si só já poderia permitir-nos alusões que lembram ao pacto fáustico devido a existência de um contrato, a dívida que aprisiona seu pactário, é um elemento que aprofunda ainda mais a presença fáustica em *Jesus Kid*. Eugênio está em desespero, é cobrado pelos pactários que o contrataram, não consegue encontrar o caminho e a forma de entregar a demanda. Imagina terminar o contrato devendo mais do que lhe seria pago "Se eu não tomar cuidado, no fim dos três meses trinta mil não pagarão nem minha estadia no hotel" (Mutarelli, 2021, p.78), enfim, vive um drama infernal.

A "solução" para o drama é mediada então por Arlindo/Chet, porteiro do hotel que grosso modo desempenha um papel semelhante ao de Cérbero, protegendo os portões do inferno. Chet indica-lhe a presença de um teatrólogo famoso no hotel, Geraldo Antunes, talvez o mais mefistotélico dos personagens em *Jesus Kid*,

> — Você quer um conselho, criança?
> — Hum-hum
> — Então eu vou dar. Eu vou dar para você. Hahaha!
> — Viu, Eugênio, não falei que o sr. Geraldo era um cara legal?]
> — Hum-hum
> — Ele é um pouco tímido, sr. Geraldo, mas é um grande admirador.
> — Que gracinha. Não quer sentar? Eu estou tão sozinho…
> — Manda ver, Eugênio.
> Chet sussurra em meu ouvido ao sair, com um largo sorriso irônico… (Mutarelli, 2021, p. 108)

Em muitas interpretações Mefistófeles é visto como um anjo venenoso. Outros, como Haroldo de Campos, notam a ambiguidade de tal personagem, "exatamente pelos traços "carnavalizados" desse seu matreiro interlocutor. (...) A estas declarações tolerantes, um Mefistófeles entre pícaro e malandro" (Campos, 2008, p. 79). Nas narrativas fáusticas Mefistófeles é o agente corruptor da alma de Fausto, tal como nos parece acontecer na relação entre Geraldo e Eugênio: "Esse Geraldo Antunes não parece uma pessoa real. Parece um desses personagens de desenho animado. Ele é a mistura do *capeta* com a Penélope Charmosa. Estou apavorado. Sei muito bem o preço que terei que pagar…" (Mutarelli, 2021, p. 109). Aqui chegamos a um novo pacto, um novo contrato em que se estabelece a oferta de algo e o preço a se pagar por isso. Eugênio procura por uma solução ao seu problema criativo enquanto Geraldo

[34] Mantivemos a ortografia como no original

pode lhe oferecer o caminho, desde que se pague o preço. Com isso, pensamos que a alusão fáustica torna-se inevitável quando Eugênio declara: "Já que você está no inferno, aproveita e abraça o Diabo" (Mutarelli, 2021, p. 110).

Geraldo cobrou um preço que, ao pactário, foi caro. O preço lhe traz mais dores que são somadas às causadas pelo contrato original. No contrato com o teatrólogo Eugênio precisa ceder o próprio corpo: "Estou exausto. Meus dedos doem e o ardor em meu cu não passou, nunca passará. Consegui me manter trancado em meu quarto, longe da enfermeira do diabo e do resto das criaturas que se abrigam nesse pedaço do inferno" (Mutarelli, 2021, p. 119). A despeito desse novo preço pago, como um Fausto agradecido pelo conhecimento lhe ofertado por Mefistófeles, Eugênio também obtém por meio da troca pactária a solução de seus problemas: "Apesar de tudo, não odeio o sr. Geraldo Antunes. Apesar dos apesares ele me deu em troca o que eu precisava. Geraldo Antunes me deu a solução do problema" (Mutarelli, 2021, p. 114).

A Eugênio Geraldo Antunes ofertou como solução Ionesco e o absurdo. A chave para romper seu bloqueio criativo. Aliás, nada mais mefistotélico que conceder conhecimento ao pactário, o que reforça nosso sentimento. Geraldo Antunes com isso ainda promove o encontro de Eugênio e seus traços fáusticos com o absurdo. A partir da sugestão do teatrólogo o narrador então conclui,

> Essa é a resposta. Essa é a única possibilidade de inserir todos os ingredientes que me foram encomendados. Essa é a única forma. Devo me expor e revelar os meus mais secretos sentimentos demonstrando minha visão crítica e o doloroso processo criativo que venho sofrendo. Devo revelar a *minha prostituição da alma*, e *agora também do corp*o. Devo manifestar o ridículo da intenção dos gargantas e o meu ridículo em aceitar por necessitar do dinheiro. Ninguém deverá ser poupado. (Mutarelli, 2021, p. 115-116) [Grifos nossos]

Assim como Fausto, Eugênio prostitui sua alma e também entrega o corpo como pagamento. A solução que lhe chega é o absurdo da existência ao, que ele devolve como enfrentamento da situação, a escrita como libertação. "Agora que tenho o caminho, só me resta escrever, escrever e escrever. E é isso que faço agora" (Mutarelli, 2021, p. 116). Desfiadas, portanto, uma rede de relações e alusões ao tema de Fausto em *Jesus Kid* e suas imbricações com o sentimento do absurdo, a esta altura podemos nos dirigir às nossas conclusões, por ora.

Conclusões, por ora

Concluir, por ora, não mais é que promovermos abertura para as próximas reflexões sobre o autor e sua obra. Em nosso caso, uma análise da narrativa *Jesus Kid*. No decorrer do nosso

trabalho procuramos demonstrar com elementos da obra e da teoria, que esta novela mutarelliana é constituída com a presença de relevantes elementos do tema de Fausto. Vimos que há pelo menos dois contratos tácitos estabelecidos e neles as relações com o inferno e o Diabo são trazidas por seu narrador. Em um dos contratos temos um pactário capaz de evocar semelhanças com o ambíguo Mefistófeles. Pensamos, portanto, que nossa hipótese de traspassamento da narrativa por elementos fáusticos que o incluam no vasto tecido fáustico, se confirmam.

Quanto ao encontro com o absurdo, para além do sentimento de absurdo presente em seu narrador-protagonista, este ainda surge também enquanto solução, uma solução que curiosamente é capaz de apaziguar o Fausto-Eugênio. Além disso, talvez tal relação possa despertar certa consciência de que o olhar infernal e fáustico seja uma das formas de enfrentamento ao absurdo do cotidiano ou, no caso da obra, do bloqueio criativo, do hotel-prisão-inferno, das dores do corpo, do vazio de sentidos da existência. Eugênio, ao cabo, percebe que ele é também o próprio absurdo, títere e titereiro de seu espaço-existência, "Agora me hospedo no inferno. Sou hóspede e hospedeiro" (Mutarelli, 2021, p. 129) diz ele, criador e criatura constituído e constituinte da linguagem. "Palavras. O pensamento é imagem. A palavra é o pensamento cifrado" (Mutarelli, 2021, p. 141). Nas palavras cifradas e infernais de *Jesus Kid*, se não de todo um Fausto, uma narrativa que inegavelmente apresenta traços e elementos de um mito que percorre a bibliografia do autor. Lourenço Mutarelli compõe suas cifras trocando ideias com o Diabo e "rindo" cinicamente do absurdo da condição humana.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**: marginália fáustica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHEVALIER, *Jean.* **Dicionário dos Símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números). Trad. vera da Costa e Silva. 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.

MUTARELLI, Lourenço. **Jesus Kid**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SANTOS, D. E. **Camus, Lourenço Mutarelli, Ionesco e Jesus Kid entram num bar:** diálogos do absurdo.Revista dos Alunos de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024

SANTOS, D.E **O Deus que eu adoro é Lúcifer e/ou traços e elementos fáusticos em Miguel e os demônios, de Lourenço Mutarelli**. ANAIS ELETRÔNICOS DO III SIMPÓSIO DE

ZILBERMAN, Regina. **Pactários uma história do Brasil.** Signo, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, p. 111-125, may 2017. ISSN 1982-2014. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/9302> Acesso em 10/01/2025.

Romance, memória e crítica social: Isabel Allende e a escrita de mulheres latino-americanas

Fiction, memory, and social criticism: Isabel Allende and feminine writing in Latin America

Erica Schmidt[35]

Resumo: Com mais de vinte obras publicadas ao longo de quatro décadas, Isabel Allende Llona consolidou-se como uma das prosadoras mais reconhecidas da literatura latino-americana contemporânea. Em sua produção literária, tempo, memória, afetos e raízes familiares entrelaçam-se, compondo narrativas que evidenciam uma contenda feminina frente ao sistema patriarcal e às políticas autoritárias por todo o mundo, em especial, no Chile, sua terra natal. Grande parte de sua obra se estrutura no gênero romance, forma que lhe permite comunicar e difundir uma pluralidade de conceitos, vozes e sentimentos, tão pulsantes em seu peito e mente, que emergem de sua experiência pessoal e de sua visão crítica do mundo. Nesse sentido, o objetivo desta comunicação é apresentar alguns dos resultados a partir de uma investigação realizada sobre a vida e produção literária da autora, bem como, a presença do discurso feminino, elemento recorrente em seus textos. Não obstante, o eco da ditadura chilena, que a forçou ao exílio na Venezuela, também reverbera em grande parte de sua obra, conferindo-lhe um caráter de denúncia e resistência. Para esta análise, serão abordadas as obras *Paula* (2013), *A casa dos espíritos* (1991) e *Eva Luna* (1987), em diálogo com um dos eixos temáticos do "IV Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea: tensões, imaginários e intersecções", que é a escrita de mulheres latino-americanas. A discussão será fundamentada em aportes teóricos de Bakhtin (2002) e Watt (1990), bem como nas contribuições Mendíbil (2011) e Fătu-Tutoveanu (2006).

Palavras-chave: Isabel Allende; Chile; escrita feminina; romance, literatura latino-americana.

Abstract: With over twenty works published throughout four decades, Isabel Allende Llona has established herself as one of the most recognized novel writers in contemporary Latin American literature. Within her production, time, memory, affections, and family roots intertwine, composing narratives that highlight a female struggle against the patriarchal system and authoritarian policies throughout the world, especially in Chile, her homeland. Much of her work is structured within the novel genre, a form that allows her to communicate and disseminate a plurality of concepts, voices, and feelings, so vibrant in her heart and mind, that they emerge from her personal experience and her critical worldview. In this sense, the aim of this communication is to present some of the results of an investigation carried out on the author's life and literary production, as well as the presence of female writing, a recurring element in her texts. Furthermore, the echo of the Chilean dictatorship, which forced her into exile in Venezuela, also reverberates in much of her work, giving it a character of denunciation and resistance. For this analysis, her works *Paula* (2013), *The House of the Spirits* (1991), and *Eva Luna* (1987) will be discussed with major attention, in dialogue with one of the thematic lines of studies of the "IV Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea: tensões, imaginários e intersecções," which takes a closer look into the writing of Latin American women. The discussion will be

[35] Erica Schmidt é doutora em Estudos Literários em 2023 pela FCLAr – UNESP e atualmente é professora efetiva do Centro Paula Souza (Autarquia do Governo do Estado de São Paulo) pela FATEC e ETEC Sebrae (São Paulo – Capital, Brasil). Contato: kinhasch@gmail.com

based on the contribution of scholars such as Bakhtin (2002) and Watt (1990), as well as Mendíbil (2011) and Fătu-Tutoveanu (2006).

Keywords: Isabel Allende; Chile; feminine writing; novel; latin american literature.

Introdução

Com 30 livros publicados ao longo dos últimos 40 anos, e muitos outros trabalhos literários, Isabel Allende Llona tornou-se uma das mais reconhecidas prosadoras contemporâneas da América Latina, se não a maior da região. O tempo, seu país, afetos e família são elementos que parecem se harmonizar à escrita da autora. Em seu website oficial (2025), a literata se autodenomina uma professora jornalista escritora que, adicionalmente à ficção, lecionou em algumas universidades dos Estados Unidos, de forma pontual entre 1985 e 2017. Entretanto, apesar do título e de suas atividades acadêmicas, é como romancista que ela, hoje com 83 anos, é mundialmente consagrada. Seus trabalhos deflagram sua contenda feminina em oposição ao sistema patriarcal e de políticas autoritárias por todo o mundo, em especial no Chile, sua pátria. Contudo, é importante esclarecer que foi no Peru, em 02 de agosto de 1942, que a autora nasceu:

> Nasci em agosto, signo de Leão, sexo feminino e, se não me trocaram no hospital, tenho sangue castelhano-basco, um quarto de sangue francês e certa dose de araucano ou mapuche, como todos os da minha terra. Apesar de ter chegado ao mundo em Lima, sou chilena; venho de 'uma longa pétala de mar e vinho e neve', como Pablo Neruda definiu meu país, e de lá você também vem, Paula, apesar de ter a marca indelével do Caribe, onde cresceu. (Allende, 2013b, p. 23, grifo da autora)

Consoante à analogia feita por Allende no excerto acima, *Longa pétala de Mar* também é o título de um de seus romances, lançado em 2019. A épica histórica retrata a vida de um casal que deixa a Espanha durante a Guerra Civil Espanhola[36], buscando melhores condições de vida em outro país. É desta maneira que a obra se desloca para a terra natal da autora, fazendo com que suas personagens, e o leitor, testemunhem o governo ditatorial de Augusto Pinochet[37].

Em virtude disso, justifica-se aqui que essa recondução das personagens, de um país em guerra para uma nova localidade aparente, junto a seu eco histórico, apenas corroboram os elementos necessários para a representação de um romance. Com isso, revela-se nesta escolha, uma característica presente no fazer literário contemporâneo, não só da chilena, mas de tantos

[36] De 1936 a 1939.
[37] Augusto Pinochet (1915-2006) foi um militar governante do Chile de 1974 a 1990.

outros nomes de sua época: buscar-se no comportamento passado, lições para revigorar o presente.

> Era preciso mudar muitas coisas na tradição da ficção para que o romance pudesse incorporar a percepção individual da realidade com a mesma liberdade com que o método de Descartes e Locke permitia que seu pensamento brotasse dos fatos imediatos da consciência. Para começar os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada. (Watt, 1990, p. 17)

Na obra *Questões de literatura e estética – A teoria do romance* (2002), Bakhtin dá destaque à prosa, uma vez que esta seria, até aquele momento - início do século XX- considerada gênero inferior à poesia. Para ele, a prosa seria ainda mais rica que a poesia, já que esta pode abarcar outros gêneros textuais dentro dela, além de revelar os anseios do tempo presente por possuir, em si, tal virtude. Segundo Bakhtin (2002, p. 85) "A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar artisticidade em prosa que encontra sua expressão mais completa e profunda, no romance."

Diante do exposto, pode se afirmar que apenas o romance, com sua pluralidade de discursos, maleabilidade e forma de acolher as vicissitudes do tempo presente e social, seria capaz de acomodar novos discursos em sua concepção: "A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmico de seu estilo." (Bakhtin, 2002, p. 133).

Embora Bakhtin seja um estudioso mais renomado e pouco anterior a Ian Watt (citado anteriormente), é neste momento que o discurso de ambos os teóricos se encontra e se apoia, ao desmistificarem o estereótipo criado a respeito da prosa/romance. Também por isso, considera-se aqui que as temáticas tratadas por Allende em suas obras - tais como a de *Longa Pétala de Mar* (2019) - englobam e abrangem temas importantes como a guerra e questões da vida cotidiana (sexualidade, religião, preconceito, política etc.).

Ainda, em conjuntura a essa sua postura e dedicação aos temas modernos, e especialmente por companheirismo às mulheres foi que em 1996 a autora criou a *Isabel Allende Foundation* (Fundação Isabel Allende). A fundação, que apoia organizações sem fins lucrativos, localizadas especialmente no Chile e na Califórnia (EUA), busca um mundo com justiça social para mulheres e meninas em situação vulnerável, garantindo seus direitos reprodutivos, independência

econômica e proteção contra a violência (Curthbert, 2021). Além disso, também homenageia sua filha, Paula Frías Allende, que faleceu aos 29 anos de idade.

Isto se dá especialmente quando em 1991, a jovem é acometida por um ataque de porfiria[38], adoece gravemente, entra em coma e permanece neste letargo por muito meses. Este fato, de grande impacto familiar e emocional, profissionalmente, rendeu à Allende seu romance *Paula*, de 1994[39]. Nesta obra, é a partir dos relatos pessoais da autora que se toma conhecimento de importantes detalhes sobre sua formação e vida.

No romance, ela conta que, uma vez pertencente à família tradicional (filha de diplomata e enteada de um cônsul), realizou seus estudos secundários em escolas particulares na Bolívia, no Líbano, e finalizou-os no Chile, em 1958. Profissionalmente, iniciou sua carreira em 1959 como colaboradora para um órgão das Nações Unidas em Santiago, a FAO[40]. Contudo, em 1967, já casada e com dois filhos, a então jornalista adentra o que seria uma de suas mais relevantes experiências de trabalho ao unir-se ao periódico *Paula*, a primeira revista feminina do Chile. Desde então, Allende viu amadurecer seu questionamento diante do mundo machista e conservador, presente na sociedade da época em seu país. Não obstante, o eco de seu brado e convicções pode ser claramente ouvido na maior parte de suas obras:

> Os homens controlam o poder político e econômico, a cultura e os costumes, fazem as leis e as aplicam como bem entendem, e, quando as pressões sociais e a legislação não são suficientes para dobrar as mais rebeldes, a religião intervém com seu inegável selo patriarcal. Imperdoável é que as próprias mães se incubam de perpetuar e reforçar o sistema, criando filhos arrogantes e filhas submissas; se as mulheres entrassem num acordo para agir de outro modo, liquidariam com o machismo no espaço de uma geração. (Allende, 2013b, p. 183-184)

Neste mesmo período, Isabel Allende também trabalhou como entrevistadora de TV no Chile, escreveu uma peça de teatro e textos infantis, mas apesar do sucesso profissional, após o golpe militar de 1973 a vida no país se tornou muito difícil para os Allende. Desta forma, em 1975, Isabel e a família se viram obrigados a exilarem-se em Caracas, na Venezuela, local onde ela passou 13 anos de sua vida. A romancista só pôde retornar ao seu país em 1990, com a volta da democracia no Chile. Divorciando-se de Miguel Frías em 1987, Isabel se casa com o americano Willie Gordon em 1988 e passa então a viver definitivamente nos Estados Unidos,

[38] Doença respiratória genética rara.
[39] O romance *Paula* (2013b), de grande importância na carreira da chilena, recebe discussão a parte, mais adiante neste trabalho.
[40] *Food and Agriculture Organization*

tornando-se cidadã norte-americana em 1993. Em 2015, com 70 anos, separou-se de Willie e hoje é casada com Roger Cukras desde 2019.

Paula, romance e vida

Conforme citado anteriormente, a romancista criou uma fundação de apoio às mulheres e meninas em situação de vulnerabilidade, promovendo justiça social, direitos reprodutivos, autonomia econômica e proteção contra a violência (Curthbert, 2021). A perda de sua filha teve profundo impacto pessoal e profissional na vida de Allende, resultando, no entanto, no romance *Paula* (de 1994), sua primeira obra autobiográfica.

Neste, a narrativa entrelaça memórias íntimas com episódios históricos e familiares, revelando aspectos fundamentais da formação de autora como mulher e escritora. É em *Paula* que a mãe e a romancista Isabel revelam a todos os seus êxitos e desalentos, como em uma espécie de catarse e sofrimento. Entremeada pela busca de respostas e aceitação da situação a que a família fora inserida, é na longa espera pelo despertar da jovem que Isabel inicia a escrita de sua primeira obra autobiográfica.

A importância do romance *Paula* não se dá apenas por seu título, ou por representar o nome da filha da escritora, mas também porque neste se desvelam experiências, sofrimentos e superações pelas quais Allende passou e que foram, ao longo dos anos, refletidas em diversas de suas obras. Percebe-se que o olhar nos acontecimentos passados e a exposição feita sobre a produção literária da autora reafirmam o que fora indicado previamente. Suas criações fixam seus enredos no gênero romance, pois esta é a talhe que lhe possibilita comunicar e difundir a pluralidade de conceitos, brados e sentimentos tão pulsantes em seu peito e mente.

Narrado em primeira pessoa, composto de duas partes e um epílogo, evidencia-se na primeira divisão da biografia[41] que Isabel acredita fielmente na recuperação da filha. Logo, para que Paula soubesse o que se passava enquanto dormia, a escritora executa o que sabe fazer de melhor: contar histórias.

Confronta-se a esta esperança a segunda parte da obra, uma vez que a escritora já não pode mais esconder sua tristeza e aceita o infortúnio destino da moça: “Já não escrevo para que minha filha não se sinta tão perdida quando acordar, porque ela não acordará. Estas páginas não têm destinatário, Paula nunca poderá lê-las ...” (Allende, 2013b, p. 265). A moça adoeceu em Madrid e foi acompanhada por sua mãe Isabel, seu esposo Ernesto e sua avó, Panchita, por quase seis meses no hospital em que entrara em coma. Na primavera de 1992, Isabel Allende decide

[41] A primeira parte vai de dezembro de 1991 a maio de 1992; a segunda parte de maio a dezembro de 1992 e o Epílogo remonta ao Natal de 1992.

levar a filha para a Califórnia para dar-lhe melhores condições para sua morte. Conformada com a condição da filha, ela deseja apenas cuidar da jovem e fazer com que seus últimos dias sejam os melhores perto da mãe, do irmão, dos sobrinhos ...

Também evidenciada em *Paula*, testemunhamos a clara e robusta presença da mãe e do avô de Isabel, ambos influenciando a vida e carreira da autora. Panchita (como costumava ser chamada sua mãe) casou-se com Tomás Allende (pai da autora), um rapaz de família de "linhagem honrada", conforme termos expressos pela própria escritora, e ainda recém-casados, marido e mulher se mudaram para Lima, onde Tomás foi nomeado secretário da Embaixada do Chile. Contudo, após complicações políticas no Peru, Tomás desapareceu deixando a esposa, a escritora e seus dois irmãos desamparados. A família retornou ao Chile com a ajuda do cônsul da embaixada à época, Ramón Huidobro, que mais tarde se tornaria padrasto de Isabel. Homem exemplar, sensato e decente, a própria autora confessa que devido a estas características o tio Ramón, como o chamava, nunca baseou uma personagem de suas obras. Para ela, romances são feitos com loucos e vilões e ele não era um deles. Já seu pai, Tomás Allende, casou-se e descasou-se algumas outras vezes, teve mais filhos e Isabel o viu pela última vez ao reconhecer seu corpo quando ele faleceu. Francisca Llona, sua mãe, faleceu em setembro de 2018. Ramón Huidobro, seu padrasto, faleceu em janeiro de 2019, quatro meses depois da esposa e eterna amada. A autora também confirma que seu padrasto e seu avô foram, definitivamente, as figuras paternas de sua vida.

E no tocante ao avô de Allende, carinhosamente chamado pela neta de Tata, este sempre foi sua inspiração e o responsável pelo início da carreira da literata. Desejando ser como ele - forte o suficiente para cuidar de sua mãe e do restante da família - a neta viu o vigor do avô se esvair, ainda em sua infância, na ocasião da perda de sua esposa, a Memé. Quando o avô faleceu em 1981, Isabel estava exilada em Caracas e não pôde voltar ao Chile. Em um expurgo de sentimentos e nostalgia, ela inicia a escrita de uma carta para ele, sem saber que estas linhas mudariam sua vida.

> Hoje são 8 de janeiro de 1992. Neste mesmo dia há 11 anos, comecei em Caracas uma carta para me despedir de meu avô, que agonizava com um século de luta nas costas. [...] Pouco depois o velho morreu, mas o texto havia tomado conta de mim e não pude parar, outras vozes falavam através da minha, escrevia em transe, com a sensação de ir desemaranhando um novelo de lã, e com a mesma premência com que escrevo agora. No final daquele ano haviam-se acumulado quinhentas páginas numa sacola de lona e compreendi que aquilo não era mais uma carta; então anunciei timidamente à família que tinha escrito um livro. [...] Assim nasceu e se batizou meu primeiro romance, *A casa dos espíritos*, e eu me iniciei no vício irrecuperável de contar histórias. [..] Também num dia 8 de janeiro comecei meu segundo romance e depois não me atrevi a mudar aquela data de sorte, em parte por superstição, mas também por

> disciplina, comecei todos os meus livros num 8 de janeiro. (Allende, 2013b, p. 16, grifo da autora)

No enredo de *A casa dos espíritos* (1981), um homem ambicioso e severo chamado Esteban fica noivo de uma jovem que morre de uma doença misteriosa. Depois de alguns anos, Esteban se casa com a irmã mais nova dessa mesma jovem, Clara, uma moça frágil, mas consciente de seu dom de clarividência. Ela parece estabelecer o equilíbrio e felicidade na casa da família. Porém, com a morte de Clara, Esteban não consegue se recuperar e se transforma em um ser amargo, corroído pelas memórias da esposa e da vida que tinha com ela. Ambientado no Chile, a obra é narrada pela filha de Esteban e Clara (Alba) e mostra o horror da ditadura militar no país.

Neste momento, estabelecendo paralelos, Allende confirma que a personagem foi baseada em seu avô e que as mesmas circunstâncias sobre o casamento deste com Memé ocorreram, contudo, seu avô não era um ser tão autoritário e ruim como o protagonista. Estas características incorporadas à Esteban foram necessárias para ela pudesse apresentar uma personagem ainda mais verossímil, e que tivesse maior aderência à ficção.

A este respeito, Aránzazu Borrachero Mendíbil nas considerações de sua tese ora publicada *Ética y estética en la narrativa feminina Hispanoamericana contemporânea* (2011) critica a escolha da autora. Para ela, as características mais humanas de Esteban serviriam para abrandar o olhar do leitor com relação às malfeitorias dele, aproveitando-se de sua condição masculina dentro de uma sociedade machista:

> A voz narrativa olha para Esteban com benevolência, com um olhar que desculpa o mau humor ou o temperamento violento porque considera que, no fundo, ele é um homem de bons sentimentos. O episódio é precedido por uma longa explicação da voz narrativa do trabalho árduo de Esteban em sua fazenda, Las Tres Marías. O julgamento desta voz é o julgamento de Esteban, de acordo com o que ele disse sobre si mesmo nas páginas anteriores. Essa coincidência reduz a avaliação da situação a um único ponto de vista, que é o que Esteban usaria para justificar o estupro (Mendíbil, 2011, p.103, tradução nossa)[42]

Esta citação traz à tona um importante momento no enredo de *A casa dos espíritos*. Na obra, o protagonista Esteban violenta uma das funcionárias da fazenda e o narrador, ao longo da intriga, parece justificar os rompantes violentos da personagem: exaustão ao trabalho pesado da fazenda e sua natureza sexual masculina. Assim, são por essas justificativas que Mendíbil censura

[42] "*La voz narrativa mira a Esteban con benevolencia, con una mirada que disculpa el mal genio o el temperamento violento porque considera que, en el fondo, es un hombre de buenos sentimientos. El episodio viene precedido por una larga explicación de la voz narrativa sobre el duro trabajo de Esteban en su hacienda, Las Tres Marías. El juicio de esta voz es el juicio de Esteban, de acuerdo a lo que este ha dicho sobre sí mismo en páginas anteriores. Esta coincidencia reduce la valoración de la situación a un solo punto de vista, que es el que Esteban utilizaría para justificar la violación"* (Mendíbil, 2011, p.103).

as escolhas narrativas da autora. Ela acredita que, ao ostentar a designação de escritora que luta pela causa feminina, Isabel Allende foi infeliz em seu posicionamento nesta passagem do livro, favorecendo a misoginia social da qual as mulheres são vítimas.

Similarmente, o discurso religioso, mais agudamente ainda que o político, é igualmente objeto de debate em todos os âmbitos literários quando se referencia o romance *A casa dos espíritos*:

> A essa linhagem de leitores de mapas imaginários, de terras que se protegem dos intrusos por meio de armadilhas complicadas e truques perigosos, também pertence Pedro García (de *A casa dos espíritos*). Este, não só compreende o gesto das formigas invasoras (imagem relacionada com a que aparece em *Cem Anos de Solidão*), mas também sabe mudar o ritmo, direcionando-os para uma nova viagem. As residências, os casarões que misturam significados sociais e pessoais entre suas paredes representam histórias e geografias concentradas. I. Allende viaja no tempo para reconstruir a biografia de sua família e, implicitamente, suas raízes perdidas em sua perpétua distância. Seu guia é a imagem símbolo da casa da família (a lendária, labiríntica e gigantesca mansão de *A Casa dos Espíritos*), junto com seu complemento primitivos da fazenda *Las Tres Marías*, lugares com vida própria, onde o espírito feminino e masculino se alterna, junto à organização e brutalidade natural, anarquia. São espaços oscilantes, caprichosos, com idades e marcas pessoais que crescem e envelhecem como as pessoas, que se revelam e se escondem, abundam em fertilidade e depois desabam devido a tantos desastres que ocorrem ao longo da história. Para redescobrir seus labirintos temporais e espaciais, a exploração se faz na memória e na narração. O ato da descoberta é criativo por excelência. Esse patrimônio nostálgico é reconstruído e ganha vida própria. Ao longe, quando os caminhos exteriores e físicos já estão fechados, o olhar se volta para dentro, como se quisesse iluminar espaços esquecidos, escuros, criar portas e janelas[43]. (Fătu-Tutoveanu, 2006, p. 75, grifo da autora, tradução nossa)

Sob outra perspectiva, porém, é que se acredita que talvez a partir dos dizeres transcritos anteriormente, declarados pela própria literata, é que se possa compreender o motivo pelo qual,

[43] *"*A esa estirpe de lectores de mapas imaginarios de unas tierras que se protegen ante los intrusos por complicadas trampas y trucos peligrosos, pertenece también Pedro García (de Casa de los espíritus), quien no sólo entiende el gesto de las hormigas invasoras (imagen emparentada con la que aparece en Cien años de soledad), pero también sabe cambiarles el ritmo, dirigiéndoles hacía un nuevo viaje. Las residencias, las mansiones que mezclan entre sus paredes significaciones sociales y personales representan historias y geografías concentradas. I. Allende viaja hacia atrás en el tiempo, para reconstruir la biografía de su familia y, de manera implícita, sus raíces perdidas en su perpetuo alejamiento. Su guía es la imagen simbólica de la casa familiar (la mansión legendaria, laberíntica y gigante de Casa de los espíritus), junto con su complemento primitivo de la hacienda Las Tres Marías, lugares con vida propia, en los cuales alternan el espíritu femenino y masculino, la organización y la brutalidad natural, la anarquía. Son espacios oscilantes, caprichosos, con edades y marcas personales que crecen y envejecen como las personas, que revelan y ocultan, abundan en fertilidad y después se derrumban a causa de tantos desastres que ocurren a lo largo de la historia. Para redescubrir sus laberintos temporales y espaciales, la exploración se realiza en la memoria y en la narración, el acto de descubrimiento es por excelencia creativo, esa herencia nostálgica se reconstruye y tiene vida propia. En la distancia, cuando los caminos exteriores, físicos ya están cerrados, la mirada vuelve hacía el interior, como si quisiera iluminar espacios olvidados, oscuros, crear puertas y ventanas. (Fătu-tutoveanu, 2006, p. 75)

mesmo que inconscientemente, ela tenha adotado esse perfil para a personagem. Este comportamento foi a razão da contestação por parte de Mendíbil em sua pesquisa.

Destarte, essa seria uma possibilidade. Nunca será possível afirmar as reais intenções de um escritor, a não ser que esta seja por ele confirmada: "[...] é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido." (Arrojo, 2007, p. 40). Aqui, neste artigo, almeja-se sempre trabalhar a partir da enunciação articulada.

Em tempo, vale citar que personificados no cinema, tanto *A casa dos espíritos* quanto outro romance da autora, *De amor e de sombras* (1984), receberam versões cinematográficas nos EUA, e foram muito difundidos para todo o mundo. As produções fílmicas contaram com a participação de famosos atores[44] e renderam à romancista o título de maior escritora de *best-sellers* da América Latina. Até os dias de hoje, com grande êxito mundial, *A casa dos espíritos* é seu mais célebre romance, e todos estes trabalhos só ratificam o ardil literário contido nas páginas escritas pela autora. Verdade seja dita é que o mais ilustre e célebre romance de Allende suscita regularmente, aqui e acolá, questionamentos negativos no cânone e na mídia[45].

Adicionalmente, ao terminarmos a leitura do romance *Paula* compreendemos tudo pelo que os Allende Llona passaram. Há neste romance, não apenas a história de uma mulher, mas a de uma família, de um país, do mundo. Pelos olhos de Isabel Allende alcança-se um século de histórias narradas e fundidas à vida da escritora, envolvidos por emoções, sentimentos, superstições, fé, e convicções políticas. Tudo é estampado na obra que se converte de realidade à ficção.

"*Viva Chile*!" – o golpe militar e o exílio

Aquele que visita ou tem uma maior relação com o Chile pode perceber que, apaixonados por seu país e cientes de sua história, não é apenas Isabel Allende a única cidadã chilena a lembrar e relembrar o golpe. É comum os mais idosos descreverem os duros anos que seu povo passou durante a Ditadura Militar Chilena, e repetirem a insígnia de Salvador Allende, que dizia que de *La Moneda*[46] não o tirariam vivo. Por sua clara importância histórica e contemporânea, os relatos do golpe militar no país e os anos que o sucederam são retratados na maioria das obras de Allende,

[44] Entre esses Meryl Streep, Jeremy Irons, Antonio Banderas e Winona Rider.
[45] Pessoalmente, sente-se um certo incômodo quando muitos percebem este trabalho de Allende e o resumem apenas ao quesito religioso e coloca-se, neste mesmo patamar, toda a sua produção. Discorda-se e vê-se, inclusive, um certo preconceito literário por parte de todos aqueles que assim o posicionam. Todavia, essa discussão não tomará espaço neste artigo.
[46] Palácio presidencial em Santiago, no Chile.

em especial em *Paula* (2013b). Nessa obra, porém sob outra perspectiva, o golpe não faz parte da ficção, mas sim da contribuição literária que este traz para asseverações posteriores em seus trabalhos.

É importante destacar neste momento, uma vez que seu sobrenome não deixa dúvidas, que Isabel é filha de um dos primos do ex-presidente chileno Salvador Allende, por isso, a escritora é considerada sobrinha-neta do presidente. A romancista relembra que o tio já era um político renomado durante sua infância, e que a política sempre esteve presente nos encontros familiares. Ao passo que ela ainda se entretinha com os contos de *As mil e uma noites*, os parentes sonhavam em transformar o Chile por meio de um sistema político socialista.

Com a privação da presença do pai, a autora conta que o tio era o único Allende que ainda parecia fazer questão de manter os laços familiares para que estes não fossem cerceados. Marxista, Salvador Allende foi democraticamente eleito presidente do Chile em setembro de 1970; ainda assim, isso dividiu muito o país, uma vez que a onda militar já se alastrava pela América Latina. Com o passar dos anos, a não aceitação do novo presidente, por parte do grupo de direita no país, dificultou seu governo.

No início de 1973, Isabel conta que o Chile estava praticamente em guerra, com muitos boicotes, greves, sabotagens e ações terroristas que tentavam acabar com o governo de Allende. Isto culminou nos horrores daquele 11 de setembro de 1973 em Santiago (data do golpe militar no Chile) que são minuciosamente refratados em *Paula*. Os trechos atestam a importância deste fato para ela e para seus compatriotas, dando também a dimensão política deste momento histórico. O que se seguiu depois é sabido. Muitos chilenos foram assassinados e torturados:

> Eles saíram em fila indiana, de braços erguidos. Os soldados os receberam a coronhadas e pontapés, jogaram-nos escadaria abaixo e acabaram de atordoá-los com pancadas, antes de arrastá-los para a rua, onde ficaram estendidos com a boca no chão, enquanto um oficial alucinado ameaçava passar os tanques por cima. O presidente permaneceu com o fuzil na mão, junto à bandeira chilena, rasgada e ensanguentada, no Salão Vermelho já em ruínas. Os soldados irromperam com as armas engatilhadas. A versão oficial é de que ele pôs no queixo o cano da arma, disparou e o tiro estraçalhou sua cabeça. (Allende, 2013b, p. 253)

As condições no Chile para quem carregava o sobrenome Allende foram muito severas. Os filhos de Isabel eram achincalhados na escola, e a própria escritora chegou a sofrer ameaças, uma vez que a própria não nega ter ajudado algumas pessoas a se esconderem dos militares. Sem poder mais evitar o exílio, e com o nome incluso na lista negra do governo, em 1975, por intermédio de um conhecido de sua mãe, a romancista cruza a cordilheira e parte para Caracas.

Diferentemente da cidade de hoje, naquele tempo Caracas era um local produtivo e fértil; rico naturalmente e prostrado em um lençol de petróleo. Assim, Isabel Allende encontrou uma nova sociedade, um novo país oposto ao Chile - tórrido, úmido e com uma parte do bioma amazônico. Apesar de ter se tornado seu lar Caracas, todavia, representava o exílio e este ainda lhes dava a sensação de isolamento.

Eva Luna (a romancista nasce)

Apesar da solidão e de todos os percalços, foi em Caracas que *Eva Luna* foi escrito, mas publicado, primeiramente, na Espanha, em 1987. Só com este romance é que Isabel Allende decidiu deixar tudo o que realizava profissionalmente, além da literatura, e enfim chamou a si própria de escritora: "Com *Eva Luna* finalmente me conscientizei de que meu caminho é a literatura e pela primeira vez me atrevi a dizer: sou escritora. [...] Em seguida, liguei o computador e, sem pensar duas vezes, fui em frente: *Eu me chamo Eva, que quer dizer vida ...*" (Allende, 2013b, p. 374, grifo do autor).

O romance é constituído de onze capítulos (além da parte Final), escritos em 328 páginas (283 na versão original em espanhol). Narrado em primeira pessoa, a obra conta a história de uma mulher desde seu nascimento até sua consagração profissional como escritora de telenovelas. Analogamente à Ŝahrāzād, de o *Livro das mil e uma noites (2015)*, é a partir dos relatos de acontecimentos de sua própria vida que a protagonista Eva, narradora nata, transporta-nos para o enredo da obra.

Menina pobre, filha de uma mulher chamada Consuelo e um indígena, a fim de garantir sua sobrevivência nas ruas, ela acha uma única solução para sustentar-se: contar histórias. "Encolhi-me entre os jornais e ofereci-lhe uma história, em pagamento por tantas e tão finas atenções." (Allende, 1987b, p. 72). Após a morte da mãe, Eva encontra-se órfã sendo então criada por sua madrinha de batismo: uma das empregadas da casa em que a mãe trabalhava e vivia com a filha. Cansada de ser explorada pela Madrinha - que recebia o salário da jovem em troca de seu trabalho em casas de famílias - num instante de raiva e revolta, Eva foge. Ao deparar-se com o frio e perigos fora de casa, a moça conhece Huberto Naranjo, menino de rua alguns anos mais velho que ela.

Tempos depois, quando ela definitivamente sai da casa de mais um de seus empregadores e volta às ruas, é por meio de Huberto (agora rapaz e líder de um grupo de delinquentes na capital) que Eva é acolhida no bordel da Senhora. Lá, conhece o melhor amigo dessa, Melécio. Professor

de italiano durante o dia, à noite Melécio é a transexual Mimi que se apresentava no bordel da Senhora. Seu sonho era se tornar uma famosa atriz de televisão.

Em um momento de conturbações políticas na capital, a qual chamaram de a Revolta das Putas, Eva se vê novamente sozinha nas ruas. Suja, com fome e quase doente, desta vez é acolhida por um libanês chamado Riad Halabí. O turco, como era conhecido, dá à moça um lar em uma cidade do interior chamada Água Santa. Em troca destes cuidados, Eva o ajudaria em sua venda na vila, fazendo também companhia a sua esposa Zulema. Concomitantemente a estes acontecimentos, um menino nasce e cresce na Áustria. Já jovem, abriga-se na América do Sul abandonando, mãe, irmã, e uma infância sofrida na Europa do pós-guerra. Rolf Carlé encontra em terras quentes uma família, profissão, e o amor da mulher que afastaria dele os pesadelos que o assombraram a vida toda, a própria Eva.

O enredo do romance é desenvolvido por meio das memórias da jovem, que realiza digressões por entre suas lembranças, utilizando este recurso para acoplar o relato de sua vida às histórias das outras personagens da obra. Por vezes, esta junção de histórias é feita muito abertamente no romance quando, por exemplo, a autora transporta o leitor do primeiro para o segundo capítulo, transitando da sua narrativa para a introdução da personagem Rolf Carlé. Assim ela inicia este capítulo dois: “Oito anos antes de meu nascimento, no mesmo dia em que morreu o Benfeitor como um avô inocente em sua cama, em uma aldeia ao norte da Áustria veio ao mundo um menino a quem deram o nome de Rolf. Era o último filho de Lukas Carlé, o mais temido professor do liceu.” (Allende, 1987b, p. 33). A partir deste ponto, ela continua a narração apresentando o jovem e toda a sua família até o final dessa seção, retornando à sua própria história no terceiro capítulo.

Allende manuseia propositadamente as palavras da sua narradora, de forma que esta apresentação seja encoberta pela intriga e naturalmente feita ao longo de sua narração. Diferentemente da personagem Rolf, cuja trajetória é apresentada em capítulos próprios, intercalados às divagações de Eva (incluindo sua história, a de sua Madrinha e a de Huberto Naranjo), Riad Halabí surge apenas no quinto capítulo, logo após a Revolta das Putas. Essa inserção, somada aos acontecimentos subsequentes, marca a partida da narradora para o interior, compondo, de forma literal e simbólica, um novo capítulo em sua vida. Como resultado desta ramificação, cinco são as principais tramas encaixadas, desenroladas a partir da centralidade da protagonista: a de sua Madrinha, a de Rolf Carlé, de Melécio (a Mimi), Riad Halabí e finalmente, Huberto Naranjo.

Durante toda a obra, as longas descrições de locais, pessoas e até das histórias imaginadas pela menina são minuciosas, regadas de adjetivos, imaginação, por vezes um realismo fantástico

combinado a muita sensualidade. Estes elementos servem para aproximar, cada vez mais, a ficção da experiência real. Contudo, apesar de possuir este rico relato de detalhes e acontecimentos, o romance *Eva Luna* não fornece dêiticos que especifiquem local ou data em que a história se desenvolve. O efeito de sentido desta ausência nos leva a crer que a autora preferiu esta incerteza com o intuito de que o leitor fosse conduzido (e firmado) apenas no ponto temporal do romance, mais nenhum outro. Ademais, isso impossibilita o transporte deste mesmo leitor a qualquer outro lugar do mundo que não ao espaço narrativo da obra. A romancista engendra, assim, singularidade e inovação ao seu enredo, com personagens pertencentes apenas àquele círculo fictício:

> O conceito de particularidade realista na literatura é algo geral demais para que se possa demonstrá-lo concretamente: tal demonstração demanda que antes se estabeleça a relação entre a particularidade realista e alguns aspectos específicos da técnica narrativa. Dois desses aspectos são de especial importância para o romance: caracterização e apresentação do ambiente; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente." (Watt, 1990, p. 19)

Todavia, é a partir do desenrolar da obra, somando-se descrições e fatos históricos dispostos ao longo do livro que correlações são suscitadas e aproximadas. Algumas delas de grande relevância para a formação do romance enquanto vozes dialogadas à própria experiência do romancista-prosador. A primeira delas se refere ao país em que a trama se passa. Segundo o enredo, a história se desenrola em uma região não especificada na América do Sul. Esta informação é relevante pois é a partir dela que se infere que este país seja a Venezuela, uma vez que a própria autora viveu por muitos anos em Caracas e compôs a obra enquanto neste país.

Esta asseveração se dá pois em uma passagem de *Paula*, Isabel se refere ao país da mesma forma que o faz no romance: "A Venezuela inteira repousa sobre um mar de ouro negro, onde se crava uma picareta sai um jato grosso de petróleo, a riqueza natural é paradisíaca, existem regiões onde pepitas de ouro e diamantes brutos estão espalhados na terra como sementes." (Allende, 2013b, p. 312-313). A partir desta reflexão, e a fim de estabelecermos a comparação, apresentamos o excerto abaixo, retirado de *Eva Luna*:

> Naquele lugar Consuelo passou três anos, com frio no corpo e na alma, despercebida e solitária, sem acreditar que o sol esquálido do pátio fosse o mesmo que ofuscava a selva onde ela deixara seu lar. Ali não encontravam o alvoroço profano nem a prosperidade nacional, iniciada quando alguém cavou um poço e, em vez de água, esguichou um jato negro, espesso e fétido como titica de dinossauro. A Pátria estava assentada sobre um mar de petróleo. (Allende, 1987b, p. 13)

A segunda asserção feita se refere à data. Mais uma vez, contida em sua alteridade, acredita-se que Allende compreenda o período do romance, aproximando-o ao seu período de vida, ou seja, iniciando-o na década de 40, e seguindo até os anos 1980 (época de publicação do livro). Exemplo este se dá quando a moça deixa Água Santa e volta à capital. Eva reencontra Mimi em uma igreja, e passa a viver com ela. A moça informa:

> Naqueles anos, tentei recuperar o tempo perdido. Estudava em uma academia noturna, para obter um diploma que depois de nada me valeu, mas que então me parecia indispensável. [...] Mimi me suplicara para abandonar aquele emprego reles e que me dedicasse somente a escrever. Desde que viu uma fila diante de uma livraria, todos esperando a vez para que um bigodudo escritor colombiano em turnê triunfal autografasse seus livros, entulhava-me de cadernos, lapiseiras e dicionários. É uma boa profissão. Eva, você não precisaria levantar tão cedo e ninguém ficaria dando-lhe ordens... Ela sonhava ver-me dedicado à literatura, mas eu precisava ganhar a vida e, neste sentido, a escrita é um terreno um tanto escorregadio. (Allende, 1987b, p. 240, grifo nosso)

Empiricamente se reconhece a figura de Gabriel Garcia Marques como o "bigodudo escritor colombiano" a que ela se refere, e entende-se que o livro que ele esteja autografando seja *Cem Anos de Solidão*, lançado em 1967. A ironia da menção ao ilustre autor na obra se dá ao fato de que Eva - narradora nata - ao longo de todo o texto conta histórias para sobreviver, mas não percebe como isto pode sair do plano da intenção e se tornar realidade. É a amiga Mimi que a incentiva a tornar-se uma escritora como o bigodudo colombiano, comprando-lhe cadernos e material para escrever. Mais uma vez, indica-se e solidifica-se no romance o destino que já vinha sendo desenhado para a moça desde o início da intriga. Este fato, unido a outros narrados no romance, permite-nos constatar a afirmação temporal.

Em tempo, unindo-se às afirmações acima, trazemos mais algumas outras informações sobre o enredo do romance, que nos ajudam a corroborar as indicações apontadas. Já adulta e na capital, Eva e Huberto se tornaram amantes. Os jovens se viam nas poucas vezes em que Huberto, agora Comandante Rogélio, chefe da guerrilha, vinha das montanhas e estava na cidade. Nesta época, Eva trabalhava na fábrica de uniformes do influente Coronel Tolomeo Rodríguez. Certo dia, após ver a moça na fábrica, o próprio coronel a convidou para jantar, certo de que sua influência a intimidaria, contudo, Eva recusou. O militar não desistiu e foi, alguns dias depois, até a casa da moça. Dessa vez, Eva não tinha como escapar e aceitou o convite. Após o jantar, e com a insistência do coronel para saírem outra vez, ela o surpreendeu:

> – O senhor quer dormir comigo, Coronel? ...
> – Esta foi uma pergunta rude, portanto, merece uma resposta similar – respondeu afinal.
> – Sim, é o que desejo. Aceita?

> – Não, obrigada. As aventuras sem amor deixam-me triste. (Allende, 1987b, p. 265)

Desconcertado e sem saber como reagir, ele desistiu. Na manhã seguinte a moça pediu demissão e assim passou a dedicar-se exclusivamente à escrita. Após algum tempo e já com uma quantidade substancial de texto para reprodução, Mimi, que despontava como atriz no canal de TV do país, aproveita-se de suas influências e consegue uma entrevista com um dos diretores locais: Aravena, o mesmo jornalista que antes fora responsável pela vinda de Rolf da Colônia para trabalhar com ele na cidade. A empreitada dá certo e é assim que Eva se torna uma renomada e talentosa escritora de telenovelas. Tal qual Ṡahrāzād, a jovem sul-americana que contava histórias para sobreviver realiza seu sonho e consegue viver a partir de suas histórias. O resultado dos contos nos cadernos anteriormente mencionados é a novela intitulada "Bolero", que consolida a carreira de escritora de sucesso Eva:

> Pouco depois, Alejandra morria em um acidente de automóvel e Belinda recupera a visão, casando-se envolta em metros e metros de tule branco, coroada com diamantes falsos e flores de laranjeiras de cera, sendo seu noivo o galã Martinez de la Roca.[...] Entretanto, a Televisão Nacional não deu tréguas aos pacientes telespectadores, de imediato lançando ao ar minha novela que, em um arrebato sentimental, intitulei *Bolero*, em homenagem àquelas canções que alimentaram as horas da minha infância e me serviram de fundamento para tantos contos. O público foi tomado de surpresa, já no primeiro capítulo, não conseguindo refazer-se do aturdimento nos seguintes. [...] Mimi teve um papel importante, representando a si mesma com tanto acerto, que se tornou a atriz mais popular da história. (Allende, 1987b, p.317-318, grifo da autora)

A partir das asserções supracitada, recapitulamos ao leitor deste artigo sobre as cartas que Allende escreveu ao avô enquanto estava exilada na Venezuela, e que deram início a sua primeira obra. Da mesma forma, relembramos a cadeia de histórias produzidas por Eva, citadas nos excertos acima, e que a fazem se tornar uma escritora como a chilena. Nessa direção, alude-se à afirmação de Bakhtin quando da reprodução sobre a prática narrativa da escritora:

> Para o romancista-prosador, o objeto está enredado pelo discurso alheio a seu respeito, ele é ressalvado, discutido, diversamente interpretado e avaliado, ele é inseparável da sua conscientização social plurívoca. Desse mundo posto em questão, o romancista fala uma linguagem, diversificada e internamente dialogizada. Desta forma, a linguagem e o objeto se revelam para ele no seu aspecto histórico, na sua transformação social plurilíngue. Para ele não há um mundo além de sua conscientização social e plurilíngue, e não há linguagem além das intenções plurilíngues que o estratificam, É por isso que também no romance, como na poesia, é possível a unidade profunda, mas singular, da linguagem (mais precisamente, das linguagens) com o seu objeto, com o seu mundo. Como a imagem poética parece nascida e crescida a partir da própria linguagem, como que nela pré-formada, também as imagens romanescas parecem unidas organicamente à sua linguagem plurivocal, como que pré-formadas nela, nas entranhas do seu próprio plurilinguismo orgânico. A

> ‘estipulação’ do mundo e a ‘reestipulação’ da linguagem se entrelaçam no romance num único acontecimento da transformação plurilíngue do mundo, na conscientização e no discurso sociais. (Bakhtin, 2002, p. 132-133)

Ou seja, enquanto persona geradora de ficção, Allende não pode deixar de, ao mesmo tempo em que narra, inserir sua visão de mundo, visto que isto faz parte de um processo de escrita conforme afirmado acima. Ela refrata enquanto indivíduo suas crenças, opiniões e convicções. O autor não consegue se dissuadir, afastar-se dos laços formadores de si, nem do que vivenciou, e reflete estes momentos em seus trabalhos. Intrinsicamente incorporado à romancista, estão discursos formados por si só e pela sociedade a qual ela pertence; ao seu tempo, ao seu ser. O diálogo que a obra traz neste momento é traçado internamente aos anseios e experiências da própria Allende. Tornam-se plurilíngues, falam a língua de Eva e de Isabel, interrelacionam-se entre as duas mulheres. Nas palavras de Bakhtin, nestas correlações feitas, o diálogo se estipula no universo narrativo de Eva, fundamentado a partir da reestipulação feita do mundo de Allende. A voz da contemporaneidade narrativa não se pode esvair do discurso poético. A própria Allende relata que foi só a partir desta obra que ela mesma passou a se considerar uma escritora.

Assim sendo, acrescenta-se que, após a publicação deste romance, em 1987, Isabel Allende também lançou *Contos de Eva Luna*, em 1989. Esse último seria uma coletânea de contos, agora escritos pela protagonista Eva, e que dão continuidade ao legado da narradora oriental Ŝahrāzād. Além disso, dois filmes teriam sido feitos nos Estados Unidos sobre esta obra, um musical na Islândia, uma peça teatral na Inglaterra e uma versão de *Eva Luna* transformou-se em tema para uma telenovela na Venezuela, em 2011.

Após relatos acima, percebe-se claramente que o modelo da contadora milenar de o *Livro das mil e uma noites* é absorvido e refletido pela autora no romance. Esta, por sua vez, integrando singularidade à protagonista de sua obra, modificou o significado da mulher que deixa histórias em aberto todas as manhãs. Ao expandir a imagem que temos da protagonista oriental em seu texto, Allende transpõe o texto clássico, criando uma nova versão da temática. O vigor e a potencialidade de Ŝahrāzād, sua presença no conteúdo e na forma, estão presentes nesta obra de Isabel Allende.

Conclusão

Ao celebrarmos neste simpósio a escrita de mulheres latino-americanas, é importante lembrar que, por muito tempo, a representação feminina na literatura foi mediada por olhares masculinos e misóginos. Exemplos são muitos, desde os primórdios.

Lembremos que consta da *Bíblia Sagrada* (1967), no Antigo Testamento, que Eva (a primeira mulher) veio da costela de Adão e foi ela quem primeiro mordeu a maçã - o fruto proibido - desobedecendo assim a Deus e causando a expulsão de ambos dos Jardins do Éden (culpa dela). Já no Novo Testamento (BÍBLIA, 1967), foi Dalila que recebeu dinheiro para descobrir o segredo da força de Sansão, cortar seus cabelos e entregá-lo aos filisteus (culpa dela). Na mitologia grega, Helena fugiu com Paris, dando início à guerra entre Tróia e as cidades-estados gregas (HOMERO, 2001), culpa dela. Foi também Pandora quem abriu a caixa que Zeus lhe ofertou, jogando todos os problemas no mundo (HESÍODO, 2003), culpa dela. Nas cantigas de amor, era a mulher quem escolhia seu amado, entretanto, seus corpos eram considerados propriedades do homem (Araújo; Fonseca, 2017), culpa delas. Em o *Livro das mil e uma noites* (2015), a rainha só foi morta porque traiu o rei Šāhriyār, culpa apenas dela.

Durante séculos, a escrita feminina foi marginalizada, restrita a diários, cartas e memórias, muitas vezes produzidas por freiras, esposas ou donas de casa. Os temas considerados "adequados" eram domésticos, religiosos ou sentimentais. A falta de acesso à educação também limitou a presença das mulheres no cânone literário. No entanto, a partir do século XX, com o avanço das lutas feministas, surgem vozes mais potentes, como Nísia Floresta, Helena Morley, Virginia Woolf, Anne Frank e Carolina Maria de Jesus, que abriram caminhos para uma literatura de resistência e existência. *Quarto de despejo* (1960), por exemplo, colocou uma mulher negra e pobre no centro do debate literário.

Isabel Allende insere-se nesse movimento com força. Sua escrita, marcada por memórias, afetos e crítica social, dá voz às mulheres silenciadas, às marginalizadas, às que resistem. Obras como *Eva Luna e Paula* revelam que a literatura feminina não é apenas expressão de dor, mas também de potência, criação e transformação.

A escrita de mulheres não deve ser vista como discurso de minorias, mas como linguagem universal. Ela engrandece, ilumina e reverencia. O brilho de uma alma feminina pode cegar quem não está preparado para enxergá-la. E se ainda debatemos o lugar da mulher no mundo, é porque a estrada a ser percorrida continua longa. Mas não desistimos. A mulher segue escrevendo, resistindo e influenciando novas gerações com sua linguagem própria, como faz Allende, com coragem, força, sensibilidade e especialmente, representatividade.

Referências

ALLENDE, Isabel. Site oficial da autora. Disponível em: <http://www.isabelallende.com/>. Acesso em: nov. 2025.

ALLENDE, Isabel. **Paula.** 7. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2013b. 438 p. Tradução de Irene Moutinho

ALLENDE, Isabel. **Eva Luna.** Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1987a. 286 p.

ALLENDE, Isabel**. Eva Luna.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987b. 328 p. Tradução: Luísa Ibáñez.

ARAÚJO, M. M. de Melo; FONSECA, P. C. Louzada (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas.** 1. ed. Goiânia: Editora Kelps, 2017. v. 1. ISBN 978-85-400-1969-0.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução:** a teoria na prática. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007. 85 p. (Série Princípios).

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski.** 5. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010. 366 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética:** A teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2002. 439 p.

BÍBLIA**. Bíblia Sagrada.** Tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Edição com notas e dicionário prático por Mons. José Alberto L. de Castro Pinto. Rio de Janeiro: Catholic Press, 1967.

CUTHBERT, Lauren (ed.). **Biografia Isabel Allende.** 2021. Disponível em: https://www.isabelallende.com/es/bio. Acesso em: 27 ago. 2021.

FăTU-TUTOVEANU, Andrada. **El espacio y el viaje revelador en la literatura chilena del exilio:** geografías imposibles: exterioridad vs. espacio interior. *Caietele Echinox: Echinox Journa***.** Frankfurt, p. 72-77. nov. 2006. Disponível em: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=200849. Acesso em: 01 nov. 2022.

HESÍODO. **Teogonia**; Os trabalhos e os dias. Tradução do grego, introdução e notas de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

LIVRO das mil e uma noites, 4. ed. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2015. 4 v.

MENDÍBIL, Aránzazu Borrachero. **Ética y estética en la narrativa femenina Hispanoamericana contemporánea.** Madrid: Pliegos, 2011. I.S.B.N.: 978-84-96045-75-0.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Dafoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 278 p. Tradução de Hildegard Feist.

Entre o social e o cósmico: o funcionamento do Fantástico em “Sob a água negra”, de Mariana Enriquez

Entre lo social y lo cósmico: el funcionamiento de lo Fantástico en “Bajo el agua negra”, de Mariana Enriquez

Felipe Teodoro da Silva[47]

Resumo: Este artigo analisa como a argentina Mariana Enriquez expande as fronteiras do fantástico em “Sob a água negra”, demonstrando como a tradição do conto de horror é ampliada para fins de crítica social. Argumenta-se que a autora ressignifica o horror cósmico, fazendo com que a violência estatal e a degradação ambiental funcionem como catalisadoras do insólito. Aplicando as Zonas de Comutação de Silva (2025), o artigo mapeia a progressão narrativa e revela cinco inversões estruturais no cânone lovecraftiano, transformando o fantástico em instrumento de denúncia sobre os monstros latentes no presente social latino-americano. O conto é reafirmado como espaço privilegiado de experimentação estética e crítica, em diálogo com a tradição e vitalidade renovada do gênero no século XXI.

Palavras-chave: Mariana Enriquez; fantástico; horror cósmico; crítica social; zonas de comutação.

Resumen: Este artículo analiza cómo la argentina Mariana Enriquez expande las fronteras de lo fantástico en “Bajo el agua negra”, demostrando cómo la tradición del cuento de horror es ampliada para fines de crítica social. Se argumenta que la autora resignifica el horror cósmico, haciendo que la violencia estatal y la degradación ambiental funcionen como catalizadoras de lo insólito. Aplicando las Zonas de Conmutación de Silva (2025), el artículo mapea la progresión narrativa y revela cinco inversiones estructurales en el canon lovecraftiano, transformando lo fantástico en instrumento de denuncia sobre los monstruos latentes en el presente social latinoamericano. El cuento es reafirmado como espacio privilegiado de experimentación estética y crítica, en diálogo con la tradición y vitalidad renovada del género en el siglo XXI.

Palabras clave: Mariana Enriquez; fantástico; horror cósmico; crítica social; zonas de conmutación.

Introdução

A literatura de horror latino-americana contemporânea articula o fantástico e a crítica social de forma potente e original. Distanciando-se do realismo mágico clássico e do horror meramente sobrenatural, escritores atuais empregam os códigos do gênero para expor as fissuras

[47] Felipe Teodoro da Silva é doutorando em Estudos da Linguagem / Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná, Brasil. Contato: felipets9@hotmail.com

da realidade social do subcontinente. Nesse contexto, Mariana Enriquez destaca-se ao transformar as mazelas argentinas contemporâneas em narrativas que transitam entre a denúncia político-social e o insólito.

A metodologia das Zonas de Comutação (Silva, no prelo) foi proposta como instrumento de análise da experiência leitora do fantástico, aplicada inicialmente ao conto A casa de Adela. O foco esteve nas quatro zonas: Inquietude, Transgressão, Hesitação e Contágio. E no mapeamento de sua dinâmica de intensificação, denominada Efeito Espiralado. O presente artigo avança esse percurso testando a potência interpretativa da metodologia em outro conto de Enriquez, onde o Fantástico opera pela crítica social articulada ao Horror Cósmico, criando um híbrido que expande as possibilidades de ambas as tradições.

Sob a água negra, da coletânea *As coisas que perdemos no fogo* (2016), inicia-se ancorado no realismo social, delineando violência e degradação ambiental. Como aponta Marques (2024), o cenário do Riachuelo—um dos rios mais poluídos do mundo—e a trama de violência policial baseiam-se em eventos documentais da história argentina, estratégia pela qual a autora extrai o horror da própria realidade. O conto narra a investigação da procuradora Marina Pinat sobre o assassinato de dois adolescentes pobres atirados ao rio por policiais corruptos. A narrativa se desenvolve quando uma adolescente grávida informa que Emanuel emergiu das águas contaminadas e retornou à favela Villa Moreno, levando Marina a investigar pessoalmente. O enredo culmina com a descoberta de um culto macabro centrado no jovem ressuscitado, transformando a investigação criminal numa experiência sobrenatural que expõe a degradação urbana.

Demonstramos que a aplicação sistemática da metodologia das Zonas de Comutação ilumina a progressão narrativa e os mecanismos que produzem o fantástico, revelando inversões estruturais que subvertem o horror cósmico lovecraftiano. O artigo avança em dois sentidos: (1) consolida a aplicabilidade da metodologia em diferentes textos de Enriquez; (2) propõe uma chave de leitura que articula recepção estética, crítica social e reconfiguração de tradições literárias. A análise dialoga com outras leituras críticas, como a de Araujo e Petrucci (2024), que aplicam o conceito de Zona de Sacrifício e a teoria sacrificial de Girard. Partindo da denúncia da violência policial e degradação ambiental, a narrativa desliza progressivamente para a irrupção de uma realidade alternativa governada por forças não-humanas. Precisamente através da crítica social é que o horror cósmico se torna inteligível e se atualiza.

Metodologia

Este artigo sustenta que “Sob a água negra” representa um caso paradigmático de como Mariana Enriquez ressignifica os códigos do horror cósmico tradicional para denunciar a violência estrutural e a degradação ambiental na Argentina contemporânea. A autora não apenas justapõe elementos sociais e sobrenaturais, mas estabelece uma relação causal em que as injustiças sociais funcionam como catalisadoras para a emergência de realidades alternativas governadas por entidades não-humanas. Para demonstrar essa tese, emprega-se a metodologia das Zonas de Comutação.

Tzvetan Todorov propôs uma das definições mais influentes do fantástico, compreendendo-o como fenômeno sustentado pelo vacilo entre duas possibilidades interpretativas: "o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem pertence à realidade ou é fruto da imaginação" (Todorov, 1975, p. 47). Contudo, a crítica contemporânea tem apontado seus limites. Rosemary Jackson enfatiza que o fantástico "recombina e inverte o real, mas não escapa a sua esfera" (Jackson, 1986, p. 18), sublinhando sua função transgressora. Para David Roas (2014), a hesitação é apenas um componente analítico, pois a fronteira entre real e insólito é historicamente determinada. Marisa Martins Gama-Khalil sintetiza esse debate ressaltando o insólito como espaço de trânsito que funciona como movimento de abertura para questionar os limites do real, alinhando-se à transgressão jacksoniana. Gama-Khalil sublinha a necessidade de novas ferramentas analíticas que deem conta da complexidade do fantástico para além da dicotomia entre gênero e modo.

É nesse horizonte que se insere a formulação das Zonas de Comutação, metodologia que mapeia os processos de construção do efeito fantástico na interação texto-leitor. O termo "comutação" refere-se ao processo pelo qual o leitor alterna entre protocolos interpretativos conflitantes. Como descreve Julio Cortázar (1982), é o momento em que "os padrões da lógica [...] se veem subitamente abalados", compelindo o leitor a buscar novos modos de decifração textual numa troca incessante que impede estabilização hermenêutica definitiva.

Essa dinâmica reinsere a hesitação todoroviana e a transgressão jacksoniana como componentes de um sistema mais amplo que inclui as dimensões afetiva (Zona de Inquietude) e simbólica (Zona de Contágio), operando através do Efeito Espiralado. As Zonas de Comutação identificam quatro momentos na construção do efeito fantástico: Inquietude (dimensão afetiva), Transgressão (dimensão ontológica), Hesitação (dimensão cognitiva) e Contágio (dimensão simbólica que contamina a realidade consensual com o insólito).

Essa abordagem revela-se particularmente produtiva para analisar o fantástico de Enriquez, autora que não emprega o sobrenatural como fuga, mas como intensificação da

representação crítica. O modelo das Zonas de Comutação permite mapear precisamente como suas narrativas preservam a potência perturbadora do fantástico enquanto oferecem diagnósticos sociais que transcendem as possibilidades do realismo tradicional.

As inversões do Horror: De Lovecraft a Enriquez

O horror cósmico lovecraftiano baseia-se na premissa de que o universo é governado por forças ancestrais alheias aos interesses humanos, causando horror pela percepção da insignificância humana diante de uma cosmologia incompreensível. Contudo, essa tradição carrega marcas ideológicas específicas do contexto norte-americano do início do século XX: medo da modernização, xenofobia às ondas migratórias e angústia diante da diversidade étnica. O "outro" em Lovecraft frequentemente assume características racializadas, e os cultistas são representados como grupos marginais (imigrantes, populações rurais, comunidades não-brancas) que ameaçam a ordem através de práticas rituais incompreensíveis.

Em oposição, o fantástico de Mariana Enriquez extrai o sobrenatural das contradições sociais e feridas históricas da América Latina. Como afirmou a própria autora em entrevista, "o conto lovecraftiano permite uma cosmogonia tão ampla que você pode manipulá-la como quiser. Além disso, se você a colocar em outra geografia, ela te desconcerta totalmente". Sua declaração confirma o que se observa em Sob a água negra: não há um transplante literal de monstros, mas um processo de tradução cultural do terror no qual elementos lovecraftianos se reconfiguram em chave latino-americana, vinculando horror cósmico e degradação social. Conforme argumentam Mazzutti e Ortega (2023), essa abordagem subverte a lógica eurocêntrica do gênero ao encontrar seus monstros em traumas como colonização e ditadura.

O resultado é um horror que funciona como alegoria dos processos de exclusão e violência na experiência latino-americana. Através das Zonas de Comutação, identificam-se as inversões estruturais que subvertem radicalmente o Horror Cósmico: 1. Inversão geográfica (do exótico ao urbano familiar); 2. Inversão temporal (do mítico ao presente social); 3. Ressignificação da linguagem cósmica (do erudito ao popular); 4. Reconfiguração dos cultistas (dos marginalizados como ameaça aos marginalizados como profetas) e 5. Politização da investigação (da restauração da ordem à revelação do caos estrutural). Através dessas inversões, Enriquez transforma o horror cósmico em instrumento de crítica social, produzindo uma forma narrativa híbrida que preserva a potência perturbadora da tradição enquanto a redireciona para a denúncia das violências estruturais contemporâneas.

As Zonas de Comutação em *Sob a água negra*

A análise a seguir está estruturada em três movimentos — a infiltração, a fratura e a colonização do real —, que correspondem à erosão progressiva da realidade consensual no conto. Esta divisão não é apenas didática, mas reflete a própria lógica do Efeito Espiralado, permitindo mapear como cada etapa da crítica social catalisa a expansão do horror cósmico. Em cada movimento, a leitura textual detalhada demonstrará como as Zonas de Comutação operam para revelar as inversões estruturais que transformam a tradição lovecraftiana em potente crítica política.

Movimento 1: A erosão do Real

"Sob a água negra" inicia-se ancorada no realismo social, delineando cenário marcado pela violência policial, falência institucional e degradação ambiental. A promotora Marina Pinat surge como representante da racionalidade jurídica em meio a ambiente opressivo que já anuncia colapso de qualquer expectativa de justiça. A brutalidade policial é apresentada de forma crua: "Quantas vezes um policial negava, na cara dela e diante de todas as evidências, que tinha assassinado um adolescente pobre?" (Enriquez, 2017, p. 150). A repetição retórica evidencia que a violência contra adolescentes pobres constitui padrão estrutural, não fenômeno isolado.

A narrativa denuncia sistema de impunidade consolidado, onde falência institucional e normalização da violência estatal se retroalimentam. O cinismo institucional transparece no registro do oficial Cuesta: "Assunto resolvido, aprenderam a nadar" (Enriquez, 2017, p. 150). A banalização linguística do horror corrói convenções civilizatórias e prepara a Zona de Inquietude. Essa atmosfera contamina o espaço físico da promotoria, local escuro e sufocante que funciona como correlato da falência estatal.

A inquietude aprofunda-se no Riachuelo, epicentro da perturbação descrito como organismo morto e depósito de lixo. Nesse excesso de realidade reside a primeira inversão estrutural de Enriquez: o insólito não emerge de territórios exóticos como em Lovecraft, mas do coração urbano e familiar da Argentina. O Riachuelo torna-se "zona de sacrifício" carregada de crítica política.

A Zona de Inquietude escala para Hesitação com a emergência de crianças com "mutações", cujos corpos desafiam morfologia convencional. A descrição mesclando clínico e monstruoso força oscilação entre causa científica (poluição) e sobrenatural. A ambiguidade instaura dúvida sobre se a realidade humana já está sendo contaminada por outra lógica.

Aqui se evidencia a segunda inversão estrutural: a inversão temporal. O horror lovecraftiano emerge do passado mítico e forças ancestrais. Em Enriquez, o horror nasce do presente social. Não é necessário evocar mitos arcaicos: basta observar os efeitos contemporâneos da degradação ambiental e violência policial. As crianças deformadas remetem ao agora, resultado imediato da irresponsabilidade política e violência estatal. O insólito não é vestígio remoto, mas sintoma de presente em colapso.

A comparação do Riachuelo com a China expõe a irracionalidade específica argentina: "a Argentina havia contaminado quase sem necessidade, quase por gosto, aquele rio que rodeava a capital" (Enriquez, 2017, p. 158). A poluição chinesa resulta de processo industrial massivo, mas a contaminação argentina aparece como ato gratuito, revelando pulsão destrutiva que excede lógica econômica. Essa compulsão autodestrutiva prepara o terreno para o insólito: se a própria sociedade age de modo aparentemente não-humano, a fronteira entre racional e monstruoso já está comprometida.

A combinação entre Zona de Inquietude e Hesitação produz movimento de contaminação que prepara escalada subsequente. O horror não surge como ruptura repentina, mas como erosão progressiva do real. O Riachuelo morto, as crianças deformadas e a impunidade policial não são apenas denúncia social, mas marcas de infiltração de lógica outra que corrói a realidade consensual. Desde o início, a narrativa inscreve o fantástico no próprio tecido da realidade, abrindo fissura que exige ultrapassar limite da mera constatação social e deslizar para a Zona de Transgressão.

Movimento 2: Fratura Ontológica

O segundo movimento opera como ponto de inflexão decisivo, no qual a erosão progressiva da realidade se converte em fratura irreversível. A entrada de Marina na favela representa travessia para um território governado por leis alteradas. O horror deixa de ser sintoma infiltrado no tecido social para se revelar como a própria lógica que o reconfigurou. As instituições tradicionais tornam-se obsoletas diante de uma realidade que ajudaram a despertar.

A travessia de Marina é marcada por inversão sensorial que ativa a Zona de Inquietude em nível agudo. Ela espera encontrar os sons característicos da periferia — "músicas", "motos com canos de escapamento cortados", pessoas que "falavam" (Enriquez, 2017, p. 160) — mas depara-se com silêncio impossível. Se "as favelas eram autênticos formigueiros de pessoas", a "favela da Ponte Moreno agora estava tão morta quanto a água do Riachuelo" (Enriquez, 2017,

p. 160). Essa inversão marca que um espaço reconhecível foi radicalmente transformado por força que subverte as regras da vida social.

Na igreja, a narrativa consuma sua primeira violação explícita das leis da realidade, instaurando a Zona de Transgressão. Marina encontra paredes cobertas de grafites com sequência perturbadora: "YAINGNGHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG. A sequência era sempre a mesma, mas continuava sem sentido" (Enriquez, 2017, p. 162). O leitor reconhecerá a intertextualidade lovecraftiana, particularmente a referência a "Yog-Sothoth", entidade primordial do panteão norte-americano. Enriquez apropria-se dessa linguagem cósmica para estabelecer diálogo com o horror tradicional ao incorporá-lo ao contexto latino-americano.

O conto revela uma potente inversão estrutural: a ressignificação da linguagem cósmica. No cânone lovecraftiano, o conhecimento dos Grandes Antigos é elitista e textual, restrito a tomos arcanos em bibliotecas. Enriquez demole essa estrutura ao transpor a linguagem cósmica para pichação urbana. O grafite é forma popular, marginal e transgressora. A autora retira o horror cósmico do domínio erudito e o entrega ao popular, transformando o segredo inominável em grito estampado nos muros da favela.

A Zona de Transgressão também se manifesta na substituição do altar tradicional. Marina encontra: "Em vez do altar, havia um pau cravado num modesto vaso de metal. E, pendurada no pau, uma cabeça de vaca" (Enriquez, 2017, p. 162). O ídolo marca completa inversão do sagrado cristão e instauração de culto primitivo baseado em sacrifício animal e profanação deliberada.

O encontro com o padre Francisco eleva a Zona de Hesitação a complexidade máxima. Sua condição de "bêbado e aparentemente louco" força Marina e o leitor a oscilar entre explicação psicológica e possibilidade de revelação genuína. Ele reinterpreta o Riachuelo não como mera expressão social, mas como contenção de forças ancestrais: "Todos que contaminaram este rio foram muito responsáveis. Estavam tapando algo" (Enriquez, 2017, p. 163). Os meninos atirados ao rio "acordaram-no" (Enriquez, 2017, p. 164). A brutalidade estatal funcionou como ritual involuntário de invocação. A hesitação torna-se insustentável: o padre é louco ou o único que compreende a verdadeira catástrofe?

A Zona de Contágio manifesta-se na dissolução das estruturas que organizavam a vida na favela. A igreja foi reconfigurada como templo de religiosidade pagã. O suicídio do padre com a arma de Marina é clímax desse contágio: sacrifício ritual que marca falência da ordem religiosa tradicional. Ao usar a arma da promotora, a narrativa tece conexão simbólica devastadora — a representante da justiça estatal fornece inadvertidamente o instrumento que sela o colapso da ordem. O Estado não é antídoto para o caos, mas catalisador involuntário.

O segundo movimento consuma a fratura anunciada no primeiro. O horror deixa de ser suspeita para se tornar a nova ontologia que governa o território. Marina, representante da racionalidade jurídica, está completamente desarmada diante de cenário que excede suas categorias de compreensão, preparando o palco para a manifestação plena da "outra realidade" no terceiro movimento.

Movimento 3: Contágio consumado

O terceiro movimento de “Sob a água negra” representa o ápice da perturbação afetiva e a consumação da catástrofe ontológica. A procissão que carrega o corpo de Emanuel López pela favela não é mais indício ou ameaça, mas a liturgia inaugural de uma nova ordem que absorveu o tecido social. As Zonas de Comutação atingem sua intensidade máxima, revelando como a violência estrutural gera uma força que dissolve as categorias fundamentais da experiência humana.

A cena da procissão instaura a Zona de Hesitação em seu estado mais extremo. A descrição do corpo pútrido de Emanuel, transportado como "um rei ou um santo" — similar às "procissões de semana santa" (Enriquez, 2017, p. 166) — cria dissonância insuportável. O horror físico do cadáver confronta-se com a adoração comunitária, sem qualquer repulsa. A hesitação de Marina deixa de ser dúvida intelectual e se torna crise de sua própria percepção. A frase que encapsula a força do horror cósmico — "O morto espera sonhando" (Enriquez, 2017, p. 166) — sinaliza a reconfiguração dos cultistas, uma inversão estrutural central. Se em Lovecraft os adoradores são grupos racializados e "outros" que ameaçam a ordem, Enriquez subverte essa lógica radicalmente. Seus cultistas são precisamente os marginalizados e violentados pela sociedade argentina: os favelados, as crianças deformadas pela poluição, as vítimas da violência estatal. Os marginalizados deixam de ser objeto da violência para se tornarem portadores de uma verdade cósmica.

O colapso da racionalidade culmina quando Marina, representante máxima da ordem jurídica, abandona seu arcabouço profissional: "correu rezando em voz baixa como não fazia desde a infância, correu entre as casas precárias, pelas vielas labirínticas" (Enriquez, 2017, p. 167). A oração infantil representa a falência dos sistemas de conhecimento secularizados diante do horror cósmico, reduzindo a promotora às estratégias simbólicas mais arcaicas.

A narrativa desenvolve a Zona de Contágio em sua forma mais avassaladora: o contágio coletivo. A procissão envolve toda a comunidade, representando, conforme Araujo e Petrucci

(2024), um ritual sagrado que funda uma nova ordem em aliança com a entidade cósmica. O horror expande-se para o ambiental quando a própria água do Riachuelo manifesta sinais de vida impossível, colonizando até mesmo o inanimado.

A quinta inversão estrutural emerge com a inclusão dos agentes do poder no culto: Marina reconhece policiais conhecidos na procissão, inclusive "Suárez, com o seu cabelo escuro e brilhoso vestido de uniforme, fugido da sua prisão domiciliária" (Enriquez, 2017, p. 166). Esta participação do policial assassino na adoração da vítima simboliza o colapso das categorias sociais. O horror cósmico nascido da violência não pune seletivamente, mas absorve indiscriminadamente todos os elementos em uma nova ordem onde as categorias de justiça se tornam irrelevantes.

O terceiro movimento leva o Efeito Espiralado à sua conclusão aterradora. A fuga de Marina no clímax revela a contaminação inescapável: "Marina correu até à ponte sem olhar para trás e tapou os ouvidos com as mãos ensanguentadas para bloquear o barulho dos tambores" (Enriquez, 2017, p. 169). Suas mãos ensanguentadas simbolizam que ela própria foi contaminada, enquanto os tambores continuam soando, anunciando uma ordem que já não reconhece fronteiras entre contaminado e puro. A narrativa inaugura uma realidade onde o inominável não é mais ameaça latente, mas a força dominante que rege o mundo.

Conclusão

A análise de “Sob a água negra” revela que a articulação entre horror social e cósmico em Mariana Enriquez reside no Efeito Espiralado: um mecanismo dinâmico que rege tanto a progressão narrativa quanto a recepção do leitor. Este descreve como cada denúncia social se converte na expansão cumulativa do horror cósmico. Partindo da violência policial e degradação ambiental do Riachuelo, a narrativa reverbera até irromper em uma manifestação que absorve toda a estrutura social em uma nova ontologia. O Efeito Espiralado garante que o horror cósmico nunca seja escape do horror social, mas sua consequência inevitável. A percepção de que criamos nossos próprios monstros deixa de ser metáfora para se tornar o motor literal da narrativa.

O insólito enriqueziano não emana de mitos arcaicos ou territórios distantes, mas brota do solo contaminado do presente social. A autora subverte radicalmente o horror cósmico: o que na tradição emergia do remoto e exótico, irrompe em seu trabalho do espaço urbano degradado, do presente histórico e dos corpos marginalizados pela violência estatal. O horror consolida-se não como fuga, mas como a forma mais extrema de revelação da realidade.

Esta análise avançou ainda na validação das Zonas de Comutação como instrumento metodológico capaz de mapear diferentes narrativas do fantástico em sua articulação com a crítica social. Ao demonstrar a dinâmica do Efeito Espiralado, a metodologia permite identificar estratégias narrativas e avaliar sua eficácia estética, oferecendo um caminho para compreender como Enriquez arrasta o leitor para a mesma espiral que consome suas personagens. Ao nos forçar a acompanhar a trajetória que vai da vala comum de um rio poluído à apoteose de um deus pútrido, Enriquez nos confronta com a verdade perturbadora de que o abismo cósmico não está nas estrelas distantes, mas aqui e agora, latente sob nossas próprias águas negras.

Referências

ARAÚJO, A. C. da S.; PETRUCCI, M. Ficções da zona de sacrifício: violência ritual e o antropoceno em *Sob a água negra*, de Mariana Enriquez. **Revista Abusões**, n. 24, ano 10, p. 254-290, 2024.

BESSIÈRE, I. **O relato fantástico: poética da incerteza**. São Paulo: Unesp, 2012.

CORTÁZAR, J. **El sentimiento de lo fantástico**. Conferência dada por Julio Cortázar en la Universidad Católica Andrés Bello, 1982.

ENRIQUEZ, M. **As coisas que perdemos no fogo**. Tradução de José Geraldo Couto. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

ENRIQUEZ, M. **Cthulhu en el Riachuelo**. Entrevista concedida a Eterna Cadencia, 15 abr. 2016. Disponível em: https://eternacadencia.com.ar/nota/cthulhu-en-el-riachuelo/63. Acesso em: 10 set. 2025.

GAMA-KHALIL, M. M. **Nas vertentes insólitas do modo fantástico: perspectivas teóricas e analíticas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2025.

JACKSON, R. **Fantasy: literatura y subversión**. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

MARQUES, T. M. *Sob a água negra* e *O hospedeiro*: duas narrativas de horror pela perspectiva ecocrítica. **Guacá**, v. 14, n. 2, p. 55-60, jul./dez. 2024.

MAZZUTTI, L.; ORTEGA, R. da S. A fantástica escrita feminina: Mariana Enriquez e a reconfiguração do fantástico hispano-americano. **Revista Abusões**, n. 21, ano 9, p. 256-293, 2023.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SILVA, F. T. da. Zonas de comutação na ficção de Mariana Enriquez: um modelo textual-receptivo da experiência fantástica. **FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, São Paulo, no prelo.

SILVA, J. G. C. **Nos assombros cruéis da América Latina: o fantástico e as tensões sociais nos contos de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin**. 2025. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Prolegômenos de conversas: a amizade *a partir de* Caio F. e Hilda Hilst

Prolegómenos de conversas: la amistad *a partir de* Caio F. y Hilda Hilst

Fernanda Moreira Cabral e Edgar César Nolasco[48]

Resumo: Este texto visa discutir a ideia de um projeto de pesquisa, intitulado "CAIO F. E HILDA HILST: uma amizade crítica biográfica fronteiriça", propiciado pelo PIVIC/UFMS e desenvolvido no NECC (Núcleo de Estudos Culturais Comparados). À vista disso, contando com o apoio teórico-conceitual da *crítica biográfica* (Souza, 2002) e por meio de uma perspectiva epistêmica *crítica biográfica fronteiriça* (Nolasco, 2015), ensejo esboçar um vínculo de amizade crítica (Souza, 2002) entre os escritores brasileiros Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst *a partir de* (Mignolo, 2003) suas produções intelectuais e do *biolócus* (bios = vida + lócus = lugar) dos sujeitos envolvidos na teorização, buscando culminar em possíveis *conversas epistêmicas* (Mignolo, 2003) entre os escritores-amigos. Essas conversas, parafraseando Mignolo são aquelas que *permanecem na mente e alteram algum determinado argumento.* A exemplo, Caio Fernando Abreu, depois de ler a coletânea de contos *Fluxo-floema,* da amiga, declara em carta: "quem lê tem duas saídas: ou recusa, por covardia e medo de destruir todo um passado literário; ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar nesse sentido. Ficar impassível, tenho certeza que ninguém fica" (Abreu, 1969, s/p). Entre o referencial teórico-crítico destacamos: *Histórias locais/projetos globais* (2003) e *Desobediência epistêmica* (2010) de Walter Mignolo, "Crítica biográfica fronteiriça" de Edgar Cézar Nolasco, entre outros.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Hilda Hilst; crítica biográfica fronteiriça; conversas epistêmicas.

Resumen: Este texto pretende discutir el proyecto de investigación en curso, titulado "CAIO F. E HILDA HILST: una amistad crítica biográfica fronteriza", propiciado por el PIVIC/UFMS y desarrollado en el NECC (Núcleo de Estudios Culturales Comparados). En vista de esto, contando con el apoyo teórico-conceptual de la crítica biográfica (Souza, 2002) y por medio de un(2003),a perspectiva epistémica crítica biográfica fronteriza (Nolasco, 2015), deseo esbozar un vínculo de *amistad crítica* (Souza, 2002) entre los escritores brasileños Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst *a partir de* (Mignolo, 2003) sus producciones intelectuales y del biolócus (bios = vida + lócus = lugar) de los sujetos involucrados en la teorización, buscando culminar en posibles conversaciones epistémicas (Mignolo, 2003) entre los escritores-amigos. Estas conversaciones, parafraseando a Mignolo (2003), *son las que permanecen en la mente y alteran algún determinado argumento*. Por ejemplo, Caio Fernando Abreu, después de leer la colección de cuentos Fluxo-floema, de la amiga, declara en una carta: "quien lee tiene dos salidas: o se niega, por cobardía y miedo a destruir todo un pasado literario; o se pone frenético y hace que

[48] Fernanda Moreira Cabral é graduanda em Letras - Português/Espanhol pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) e membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC), além de pesquisadora voluntária pelo Programa Institucional de Iniciação Científica Voluntária (PIVIC/UFMS). Contato: fernanda.cabral@ufms.br Edgar Cézar Nolasco é professor titular na UFMS e coordenador do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos Culturais Comparados – NECC – CNPq/UFMS. Também é pesquisador bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Contato: ecnolasco@uol.com.br

las neuronas funcionen, investigando en ese sentido. Permanecer impasible, estoy seguro de que nadie se queda" (Abreu, 1969, s/p). Entre el referencial teórico-crítico destacamos: *Historias locales/proyectos globales* (2003) y "Desobediencia epistémica" (2010) de Walter Mignolo, "Crítica biográfica fronteriza" de Edgar Cézar Nolasco, entre otros.

Palabras clave: Caio Fernando Abreu; Hilda Hilst; crítica biográfica fronteriza; conversaciones epistémicas.

Introdução

> [...] minha opção pelo bios é teórica: *uma teorização que encampa as sensibilidades biográficas e locais, o ser, o sentir e o fazer,* o geoistórico, a ignorância, a ecologia dos saberes, a fronteira-sul, o desprendimento crítico, todos enfim como estratégias para se pensar e ancorar a epistemologia fronteiriça que se erige daqui [...] desse lócus específico de uma exterioridade fronteiriça que compreende minha vivência, minha experiência e implica meu pensar, meu fazer e meu sentir [...] (Nolasco, 2018, p. 20)

> Minha opção pela vida inclui como condição pensar melhor o outro, a vida desse outro, passando, como condição necessária, por nós mesmos, os pesquisadores envolvidos na ação. (Nolasco, 2018, p.16)

A fim de tratar de questões introdutórias, saliento que a teorização aqui proposta se dá atravessada pelo crivo de uma epistemologia descolonial, a saber, a *crítica biográfica fronteiriça* (Nolasco, 2015). Dessa forma, valho-me da primeira epígrafe aposta para inferir minha opção por uma prática teórica de caráter outro, uma vez que entendo que somente uma forma de pensar calcada na *desobediência epistêmica* (Mignolo, 2008) e no *desprendimento* (Mignolo, 2017) em relação às teorias hegemônicas do conhecimento pode dar conta de abarcar as *sensibilidades biográficas e locais, o ser, o sentir e o fazer* (Nolasco, 2018) dos sujeitos aqui envolvidos.

Em seu ensaio intitulado "Crítica biográfica fronteiriça (Brasil/Paraguai/Bolívia)", o professor sul-mato-grossense Edgar Cézar Nolasco postula que numa reflexão crítica de base fronteiriça é importante levar em conta "[...] tanto o que é da ordem do *bios* (quer seja do "objeto" em estudo, quanto do sujeito crítico envolvido na ação), quanto da ordem do *lócus* (o lugar a partir de onde tal reflexão é proposta)" (Nolasco, 2015, p. 59). Em vista disso, se minha prática teórica é declinada eminentemente numa perspectiva outra (descolonial), sendo ela a da

crítica biográfica fronteiriça, logo, considero a inscrição de nossos (da pesquisadora, de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst) *biolócus* — bios = vida e lócus = lugar — (Nolasco, 2015) como condição indispensável para a discussão angariada.

Sendo assim, proponho que uma teorização *a partir das*[49] nossas sensibilidades, vivências, sentires, fazeres biolocais da/na fronteira(-sul)[50], fazem, sim, toda a diferença nesta empreitada epistêmica. Ao fazer isso, me desprendo "[...] das amarras das opções teóricas, estéticas, políticas, conceituais, culturais, filosóficas impostas enquanto 'outro' da exterioridade" (Nolasco, 2018, p. 17), condição que fere meu/nossos corpos e nos condena a padecer *na exterioridade sob a sombra do sujeito e do discurso da interioridade moderna* (Mignolo, 2017). Na esteira do semiólogo Walter Mignolo, foi a modernidade/colonialidade que inventou, discursivamente, tais categorias:

> O "outro", entretanto, não existe ontologicamente. É uma invenção discursiva. Quem inventou o "outro" senão o "mesmo" no processo de construir-se a si mesmo? Tal invenção é o resultado de um enunciado. Um enunciado que não nomeia uma entidade existente, mas que a inventa. O enunciado necessita um (agente) enunciador e uma instituição (não é qualquer um que pode inventar o *anthropos*); mas para impor o *anthropos* como "o outro" no imaginário coletivo é necessário estar em posição de gerenciar o discurso (verbal ou visual) pelo qual se nomeia e se descreve uma entidade (o *anthropos* ou "o outro"), e conseguir fazer crer que esta existe. (Mignolo, 2017, p. 18)

Em decorrência da macro-narrativa ocidental, a categoria de "outro", ou *anthropos,* recai pesadamente sobre nossos corpos (Sul-)fronteiriços, rechaça nossas vidas e desconsidera os fazeres/saberes *que transitam da/na fronteira-sul entre corpos/lugares que circulam ambos os lados com produções de conhecimentos a partir do próprio conhecimento, os corpos imbricados pelas sensibilidades locais* (Noronha, 2024). Diante do exposto, quero reforçar que não almejo endossar tais *visões de mundo* (Mignolo, 2017) modernas, que não fizeram outra coisa "[...] senão escolher, julgar e sumariamente excluir, pelo fato de estar assentada num pensamento dualista e racializado" (Nolasco, 2018, p. 13). Pelo contrário, viso privilegiar

[49] "O problema não é descrever na "realidade" os dois lados da fronteira. O problema é fazê-lo a partir de sua exterioridade (no sentido de Levinas). O objetivo é apagar a distinção entre o sujeito que conhece e o objeto que é conhecido." (MIGNOLO. *Histórias locais/projetos globais*, p. 42).

[50] "Todavia, a fronteira-Sul do Brasil, de onde erijo minha discussão, por exemplo, não é a fronteira-Norte. Os eixos, ou centros desenvolvidos do país, não são iguais às margens periféricas. Nem mesmo as periferias dos grandes centros urbanos do país são iguais às periferias geoistóricas e territoriais." (Nolasco, "Crítica biográfica fronteiriça (Brasil/Paraguai/Bolívia)", 2015, p. 57)

formas de pensar que encampem as minhas/nossas "sensibilidades de mundo"[51] (Mignolo, 2017, p. 20), que por sua vez estão/são imbricadas em nossos *biolócus*.

Por conseguinte, opto por pensar *a partir de* uma *desordem epistemológica* (Nolasco, 2018) pois me auxilia a barrar e desobedecer as hierarquias e ideias totalizantes, homogeneizantes, puristas e abstratas recorrentes do modo moderno de pensar. A consciência de minha condição sul-fronteiriça é imprescindível, pois me leva a reconhecer a importância de *pesquisar a partir de onde se pensa* (Nolasco, 2018) para não repetir as mesmas velhas lições canonizadas e cristalizadas nas bordas dos grandes centros modernos, "[...] que sempre separou sujeito e objeto, dando a este o estatuto indiscutível de objeto que não pensa, amorfo, inferior" (Nolasco, 2018, p. 17).

Na esteira do que postula o intelectual Edgar Cézar Nolasco, ressalto que "[...] nessa discussão de base descolonial, não há mais dualidade entre sujeito e objeto, assim como não há mais separação entre os *bios* dos envolvidos, mas uma aproximação constante" (2018, p. 17). Assim, a presença do crítico no gesto teórico desfaz a separação entre sujeito e objeto, uma vez que o próprio pesquisador passa a integrar a teorização, fazendo de sua vida e de seu local de enunciação elementos constitutivos da escrita. Ainda, tal dicotomização se esboroa ao passo que meu pensamento se *formula a partir da fronteira e sob a perspectiva da subalternidade* (Mignolo, 2003).

Portanto, não pretendo relegar Caio e Hilda à posição hierarquizada de meros "objetos" de pesquisa, enquanto eu, pesquisadora, ocuparia o lugar de *sujeito que conhece tais objetos* (Mignolo, 2020), a figura detentora de todo o conhecimento. Longe disso, os entendo como meus companheiros epistêmicos, assim como quaisquer outros intelectuais envolvidos nesta teorização, pois nossos *bios* se aproximam constantemente, na medida em que partilhamos sensibilidades de mundo historicamente rechaçadas e desconsideradas pelo sistema moderno.

O que busco, portanto, é não endossar as categorizações excludentes que a colonialidade[52] impõe às *sensibilidades de mundo* daqueles cujas histórias locais foram desconsideradas pelos projetos globais. Assim, a segunda epígrafe mobilizada nesta seção contribui para evidenciar que optar pelo *bios* – e também pelo *lócus* – implica pensar melhor

[51] Utilizo a expressão "sensibilidade de mundo" no lugar de "visão do mundo" porque o conceito de "visão" é privilegiado na epistemologia ocidental. Ao sê-lo, bloqueou os afetos e os campos sensoriais, um só dos quais é a visão. (Mignolo, "Desafios descoloniais hoje", 2017, p. 20).

[52] "A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada. O conceito como empregado aqui, e pelo coletivo modernidade/colonialidade, não pretende ser um conceito totalitário, mas um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade [...]" (Mignolo, "Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade", p. 2)

esses outros e suas vidas, o que passa, inevitavelmente, pela minha própria vida e corpo de des-sujeita que vive, pensa e escreve a partir de um lócus marginalizado, distante dos grandes centros do país. Nesse processo epistêmico, reflito desde minhas/nossas próprias "[...] histórias (bio)locais, invisibilizadas pela fronteira da interioridade colonial/moderna" (Noronha, 2024, p. 21).

Diante do exposto, o cerne dessa teorização é *aprender a desaprender* (os ensinamentos modernos ocidentais) *para re-aprender* (Mignolo; Tlostanova, 2012). Isto é, um modo *outro* de aprender, assentado no *desprendimento* e na *desobediência epistêmica* requeridos pela epistemologia descolonial, conforme elucidado nos parágrafos anteriores. Portanto, reitero o meu compromisso com o pensamento fronteiriço, "[...] cujo olhar lançado emerge, sempre, da exterioridade e, nunca, da interioridade, isto é, de dentro do modo, ou sistema de pensar moderno que ainda impera dentro das academias e das disciplinas." (Nolasco, 2018, p. 13).

Desenvolvimento

Nascido na "terra dos poetas", como é conhecida a cidade interiorana gaúcha de Santiago, Caio Fernando Loureiro de Abreu – ou simplesmente Caio F., como gostava de se assinar em algumas das cartas que enviava aos amigos –, foi um renomado jornalista, dramaturgo e escritor. Ao longo de sua vida, o autor produziu diversas colunas jornalísticas de cunho crítico, assim como contos e crônicas para veículos midiáticos de grande circulação em sua época, como a revista Veja e os jornais Zero Hora, O Estado de São Paulo, entre outros. Além disso, lançou também dois romances: *Limite branco* (1971) e *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), novelas, peças de teatro e livros de contos, como o consagrado *Morangos mofados* (1982).

Postumamente, em 2002, foi publicada a primeira edição da coletânea *Caio Fernando Abreu:* cartas, organizada cronologicamente pelo ensaísta e crítico literário brasileiro Ítalo Moriconi, que reúne centenas de cartas enviadas pelo escritor para seus amigos e familiares, o que expandiu, de certa forma, ainda mais sua produção literária. Outrossim, essa obra permitiu que o leitor da literatura de Caio, ao vislumbrar seus escritos repletos de uma sensibilidade que outrora era particular, pudesse ter conhecimento acerca dos vínculos íntimos do escritor. Dentre a plêiade de amigos que foram destinatários de Caio F. ao longo de sua vida (e obra), viso privilegiar sua relação de amizade com a poeta brasileira Hilda Hilst pelo prisma da *crítica biográfica fronteiriça* (Nolasco, 2015).

Hildinha, como Caio a chamava, foi uma amiga fundamental e sobretudo grande influência literária para o gaúcho, como é possível constatar em suas epístolas e em outras produções. A título de exemplo temos o já mencionado romance *Limite branco*, que nas palavras apresentadas no prefácio da obra, "[...] originalmente não se chamava assim: foi rebatizado por Hilda Hilst, a quem devo ainda a bela epígrafe e tantas coisas mais" (Abreu, 2014, s/p). Em *Para sempre teu, Caio F.* (2014)*,* a escritora e jornalista Paula Dip diz que "[...] o período na Casa do Sol e a convivência com Hilda Hilst foram fundamentais para a formação do autor" (p. 171). O que endossa, *grosso modo*, a ideia de que os diálogos, as trocas afetivas e as vivências com a poeta contribuíram para o desenvolvimento profissional e pessoal do escritor.

Presente na composição de *Da prosa* (2018), volume que reúne, em ordem cronológica de publicação, toda a produção ficcional de Hilda Hilst, encontra-se *Fluxo-floema*, obra que marca a estreia da poeta na prosa, publicada originalmente em 1970. O livro é composto por cinco contos, dentre os quais o terceiro, intitulado "Lázaro", é dedicado a Caio Fernando Abreu. Assim, ainda que Hilda não tenha escrito muitas correspondências em resposta ao amigo – uma vez que se tem registro de apenas uma carta e um cartão-postal assinados por ela –, Caio está presente de forma recorrente em sua escrita literária.

Antes de um início propriamente dito à discussão, faz-se necessário justificar a escolha pela escrita na primeira pessoa do singular, o "eu", uma vez que podem emergir questionamentos acerca desse traço idiossincrático que me constitui enquanto sou/estou pesquisadora crítica fronteiriça. Para isso, quero, novamente, me ater de forma rápida ao que o intelectual Edgar Cézar Nolasco compreende, em sua teorização acerca da crítica biográfica fronteiriça, por *biolócus:*

> Trata-se do que passo a denominar de (bios=vida + lócus=lugar) biolócus. Por essa conceituação compreendo, então, a importância de se levar em conta numa reflexão crítica de base fronteiriça tanto o que é da ordem do bios (quer seja do "objeto" em estudo, quanto do sujeito crítico envolvido na ação), quanto da ordem do lócus (o lugar a partir de onde tal reflexão é proposta). (Nolasco, 2015, p. 59)

Conforme elucidado na seção anterior deste texto, quando se discutia, ainda que em linhas gerais, sobre a metodologia concernente a essa prática epistêmica que se dá pelo crivo de uma epistemologia *outra*, uma teorização crítica de base fronteiriça tem como condição imprescindível a inscrição do *biolócus* do sujeito pesquisador. Sendo assim, não se trata de uma inscrição de ordem puramente textual, mas *histórica, política e, sobretudo, epistemológica* (Mignolo *apud* Nolasco, 2025, p. 41). Isto é, se estou aqui propondo esta

discussão é porque tenho consciência crítica de minha condição enquanto (des)sujeita sul-fronteiriça, pesquisadora mulher, lésbica, subalterna por *excelência*, por *um discurso cujas regras não posso controlar e que não deixam lugar para a queixa* (Mignolo, 2017)

Parafraseando o que o semiólogo argentino Walter Mignolo diz em seu livro *Histórias locais/projetos globais* (2003, p. 159), pensar teoricamente é dom e competência de seres humanos, não apenas de seres humanos que vivam em um certo período e em certos locais geográficos do planeta. Dessa maneira, quero tratar de teorizar *a partir de* onde o meu corpo – logo, o meu pensar – está situado: na fronteira(-Sul), lócus tão real quanto epistemológico (Nolasco, 2015) onde vivo, sinto, escrevo, habito e sou habitada.

Diante do exposto, compreendo que, se nossos *bios* — o meu, o de Caio e o de Hilda — não se separam, mas se aproximam continuamente, isso se deve ao fato de que tais sujeitos, assim como eu, tiveram seus corpos e sensibilidades de mundo colonizados e rechaçados pelo sistema moderno/colonial, o que nos inscreve na categoria de "outros" situados na *exterioridade*. Destarte, pode-se dizer que o *compartilhamento* (Nolasco, 2025) de sensibilidades biográficas é o que me possibilita pensar *a partir de* Abreu e Hilst, isto é, de suas produções intelectuais, para delinear o que chamo de *amizade crítica* (Souza, 2002).

Amparada pela *crítica biográfica* (Souza, 2002), tomarei como ponto de partida as correspondências trocadas entre o escritor gaúcho e a poeta paulista ao longo de anos de amizade. A partir dessa perspectiva, *desloco o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expando o feixe de relações culturais* (Souza, 2002). A fim de melhor compreensão acerca da aproximação afetiva proposta, a professora mineira Eneida Maria de Souza postula que:

> O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, *estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais* mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte. (Souza, 2002, p. 118).

Desse modo, a crítica biográfica, por sua *natureza compósita* (Souza, 2002), se mostra vital em meu discurso crítico comparatista pois me permite pensar, de maneira epistêmica, no esboço de uma possível amizade crítica entre os escritores *a partir de* suas produções intelectuais, de modo que eu não necessite de acontecimentos reais para delinear este contato amistoso. Nessa direção, inscrevo-me na discussão teórica pois "somente uma teorização fronteiriça permite a inscrição de um novo sujeito epistemológico que pensa a partir das e sobre as fronteiras" (Nolasco, 2015, p. 64).

Nesse mote, pontuo que a presente discussão se torna possível na medida em que assumo o pensamento fronteiriço, isto é, a epistemologia descolonial, como *opção de vida, de pensar, de fazer, de ser/estar sendo* (Mignolo, 2017). Nesse sentido, Walter Mignolo assinala que "não há outra maneira de saber, fazer e ser descolonialmente, senão mediante um compromisso com a *desobediência epistêmica*." (2017, p. 23). Em outras palavras, ainda na esteira de Mignolo, *habitar e pensar a partir da fronteira, sendo consciente dessa situação, implica o desprendimento, que só é possível pois sou epistemologicamente desobediente* (Mignolo, 2017).

À luz dessas considerações, Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst não eram declaradamente descoloniais, isto é, não possuíam o pensamento fronteiriço como *opção de vida, de pensar e de fazer* (Mignolo, 2017). Entretanto, quero encontrar, por meio de uma leitura *outra* de suas produções artístico-literárias, feixes para erigir a teorização proposta e, por conseguinte, esboçar *conversas epistêmicas* (Mignolo, 2003) entre os escritores-amigos. Essas conversas, conforme postula Mignolo no prefácio de seu livro *Histórias locais/projetos globais*:

> Quando falo de conversas, não me refiro a declarações que possam ser gravadas, transcritas e usadas como documentos. Geralmente as conversas mais significativas foram comentários ocasionais, feitos de passagem, sobre um acontecimento, um livro, uma ideia, uma pessoa. São documentos que não podem ser transcritos, conhecimento que vem e vai, mas permanece na mente e altera algum determinado argumento. (Mignolo, 2020, p. 12)

Dessa forma, compreendo que as correspondências funcionam como um ponto de partida – ou seja, não me limitarei somente à elas, mas *partirei* delas – para refletir a articulação de possíveis conversas epistêmicas que surgem a partir de meras conversas informais, comentários ocasionais sobre um livro, uma ideia, um acontecimento (Mignolo, 2020), dentre outras coisas casuais, conversadas despretensiosamente entre os dois amigos. Ainda nos encalços de Mignolo, as conversas epistêmicas são aquelas que permanecem na mente e alteram algum determinado argumento (Mignolo, 2020). A exemplo, Caio Fernando Abreu, depois de ler a coletânea de contos **Fluxo-floema***,* da amiga, declara em carta: "quem lê tem duas saídas: ou recusa, por covardia e medo de destruir todo um passado literário; ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar nesse sentido. Ficar impassível, tenho certeza que ninguém fica" (Abreu, 1969, s/p).

Com isso, busco entender que as correspondências entre Abreu e Hilst podem ser lidas não apenas como registros de uma intimidade, mas como solo fértil para uma possível amizade

crítica, em que o afeto não acomoda o pensamento, mas o coloca em movimento. O comentário do gaúcho sobre *Fluxo-floema* deixa entrever justamente esse gesto: ler a obra da amiga não o mantém estático, mas o desestabiliza, o obriga a rever certezas, *a pôr os neurônios a funcionar*. É nesse ponto que a amizade se revela, de certa forma, crítica, já que o reconhecimento do outro passa, necessariamente, pelo risco de transformar a própria escrita e o próprio modo de ler. Assim, as *conversas* que permeiam essa relação permanecem como resíduos ativos no pensamento de ambos, infiltrando-se no fazer literário e constituindo um espaço relacional em que vida, leitura e crítica se implicam de maneira indissociável.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, busquei, ainda que de modo introdutório e deliberadamente aberto, apresentar e tensionar alguns dos pressupostos teóricos que sustentam meu plano de pesquisa em andamento, ancorado na *crítica biográfica fronteiriça* (Nolasco, 2015) e na epistemologia descolonial. Nesse movimento, procurei compreender a relação entre Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst não como um dado meramente biográfico, mas como um vínculo no qual se esboça aquilo que denomino *amizade crítica* (Souza, 2002). Tal noção, pensada à luz das formulações de Eneida Maria de Souza, permite ler as correspondências e as trocas entre os escritores como lugares de elaboração de pensamento, nos quais o afeto não acomoda a leitura, mas produz deslocamentos nos modos de ler, pensar e escrever.

Por fim, ao tomar as correspondências como ponto de partida, busquei refletir que as *conversas epistêmicas* (Mignolo, 2020) entre Abreu e Hilst extrapolam o registro da intimidade e se infiltram no fazer literário de ambos, permanecendo como resíduos ativos que incidem sobre suas produções intelectuais. Assim, a amizade deixa de ser compreendida como simples afinidade pessoal e passa a ser entendida como uma prática epistêmica capaz de estimular o pensamento crítico.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Limite branco.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.:** cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

MORICONI, Italo (Org.). **Caio Fernando Abreu:** cartas. São Paulo: e-galáxia, 2016. E-book.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter. **Desafios decoloniais hoje.** In: Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu, 2017.

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

NOLASCO, Edgar Cézar. Crítica Biográfica Fronteiriça (Brasil\Paraguai\Bolívia). In: **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS**: Brasil\Paraguai\Bolívia. v. 7, n. 14. Campo Grande: Ed. UFMS, jul./dez. de 2015.

Nolasco, Edgar Cézar. **Literatura comparada descolonial**. 1. ed. - Campinas, SP: Pontes Editores, 2025.

NOLASCO, Edgar Cézar. Descolonizando a pesquisa acadêmica: uma teorização sem disciplinas. In: Cadernos de Estudos Culturais: Brasil\Paraguai\Bolívia. v. 1, n. 19. Campo Grande: Ed. UFMS, jan./jun. de 2018.

NORONHA, Marina Maura de Oliveira. **Corpo Epistêmico Fronteiriço:** lugar descolonial das sensibilidades biográficas, corporais e locais. Campo Grande, MS. Life Editora, 2024.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Brinquedos espalhados, memórias estilhaçadas: violência e marginalidade em “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, de Conceição Evaristo

Juguetes dispersos, memorias astilladas: violencia y marginalidad en “Zaíta olvidó guardar los juguetes”, de Conceição Evaristo

Francisco Vinícius Alves da Silva e Maria Cristina Silva[53]

Resumo: O conto “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, da autora Conceição Evaristo, apresenta uma narrativa em que a infância da protagonista é atravessada por experiências de marginalização e de violências que se entrelaçam ao "esquecimento" como um mecanismo de sobrevivência, naquele contexto, em um local periférico. A escrita evaristiana, comprometida com a denúncia das estruturas opressoras que moldam a existência de sujeitos subalternizados, opera, neste texto literário, por meio de uma poética da ausência, na qual os brinquedos espalhados funcionam como uma metáfora da infância interrompida e da subjetividade fraturada da personagem. O presente trabalho propõe uma análise crítica das representações da violência e da marginalidade no conto, compreendendo-as como expressões estruturais de um projeto social excludente que incide, de forma particular, sobre corpos negros femininos. Por meio de uma abordagem bibliográfica, mobilizamos os aportes teóricos de Achille Mbembe (2018), Frantz Fanon (2008), Grada Kilomba (2019), Djamila Ribeiro (2017) e da própria Conceição Evaristo (2020), com o intuito de refletir sobre os modos como o racismo, o sexismo e a desigualdade de classe atravessam a construção da personagem Zaíta. A marginalidade, nesse contexto, não é apenas geográfica ou social, mas epistêmica e afetiva, relegando a personagem a uma zona de não pertencimento que se expressa pelo esquecimento de si, dos afetos e da infância. O conto, assim, desloca a literatura para o campo da insurgência, transformando a palavra em ferramenta de visibilidade para as dores silenciadas na narrativa. Ao articular infância, violência e marginalidade em uma tessitura marcada pela escrevivência, Evaristo reafirma o papel da literatura afro-brasileira contemporânea como espaço de memória, denúncia e resistência.

Palavras-chave: literatura afro-brasileira; Conceição Evaristo; violência; escrevivência; infância negra.

Resumen: El cuento "Zaíta olvidó guardar los juguetes", de la autora Conceição Evaristo, presenta una narrativa en que la infancia de la protagonista se ve atravesada por experiencias de marginación y violencia que se entrelazan con el "olvido" como mecanismo de supervivencia, en ese contexto, en un lugar periférico. La escritura evaristiana, comprometida con la denuncia de las estructuras opresoras que moldean la existencia de sujetos subalternados, opera, en este texto literario, por medio de una poética de la ausencia, en la que los juguetes esparcidos funcionan como una metáfora de la infancia interrumpida y de la subjetividad fracturada del personaje. El presente trabajo propone un análisis crítico de las representaciones de la violencia y la

[53] Francisco Vinícius Alves da Silva é mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - PPGL/UERN e especialista em Literatura e Cultura. Contato: vinialves12352@gmail.com.br. Maria Cristina da Silva é mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - PPGL/UERN e graduada em Letras Língua Portuguesa. Contato: mariacristinadasilvawl@gmail.com.br

marginalidad en el cuento, entendiéndolas como expresiones estructurales de un proyecto social excluyente que incide, de forma particular, sobre cuerpos negros femeninos. Por medio de un enfoque bibliográfico, movilizamos los aportes teóricos de Achille Mbembe (2018), Frantz Fanon (2008), Grada Kilomba (2019), Djamila Ribeiro (2017) y de la propia Conceição Evaristo (2020), con el objetivo de reflexionar sobre los modos en que el racismo, el sexismo y la desigualdad de clase atraviesan la construcción del personaje Zaíta. La marginalidad, en este contexto, no es solo geográfica o social, sino epistémica y afectiva, relegando al personaje a una zona de no pertenencia que se expresa por el olvido de sí, de los afectos y de la infancia. El cuento, así, desplaza la literatura al campo de la insurgencia, transformando la palabra en herramienta de visibilidad para los dolores silenciados en la narrativa. Al articular infancia, violencia y marginalidad en una trama marcada por la escrevivencia, Evaristo reafirma el papel de la literatura afrobrasileña contemporánea como espacio de memoria, denuncia y resistencia.

Palabras clave: literatura afrobrasileña; Conceição Evaristo; violência; escrevivencia; infancia negra.

Considerações iniciais

A infância em contextos periféricos no Brasil é frequentemente marcada por processos de marginalização e exclusão que limitam as possibilidades de desenvolvimento social, educacional e afetivo das crianças pertencentes às classes populares. Longe de serem apenas indivíduos em formação, esses sujeitos tornam-se alvos de múltiplas violências que atravessam seus corpos e suas trajetórias, seja pela precariedade material, pelo racismo estrutural ou pela ausência de políticas públicas efetivas que garantam seus direitos fundamentais. Nesse cenário, a violência não se configura somente como evento isolado, pois se apresenta como experiência cotidiana que molda a subjetividade e naturaliza a negação de uma infância plena e protegida.

É nesse contexto que o conto "Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos", de Conceição Evaristo, adquire relevância nesta pesquisa, pois apresenta uma narrativa em que a infância da protagonista é tensionada pela violência e pela marginalidade. A escritora mineira, reconhecida pela elaboração da escrevivência como prática literária e política, problematiza em sua obra as experiências de corpos negros, sobretudo femininos, em uma sociedade estruturada por desigualdades raciais, de gênero e de classe. Desse modo, ao colocar em destaque as personagens silenciadas pelo discurso hegemônico, Evaristo insere sua escrita no campo da denúncia e da resistência, reafirmando a potência da literatura afro-brasileira contemporânea como espaço de memória e resistência.

Sendo assim, este trabalho tem como objetivo geral analisar as representações da violência e da marginalidade no conto em questão, considerando como tais experiências incidem

na infância da personagem. Para tanto, busca-se ainda discutir como o esquecimento pode ser compreendido como mecanismo de sobrevivência frente à violência e, por fim, refletir sobre os modos como a literatura afro-brasileira inscreve a experiência negra a partir de uma perspectiva contra-hegemônica.

Para tal proposta, a pesquisa se apoia em pensadores que problematizam as estruturas de violência e exclusão que atravessam a experiência negra. Achille Mbembe (2018), com o conceito de necropolítica, permite compreender como corpos negros são expostos à precariedade e à morte social; Grada Kilomba (2019) analisa os mecanismos de silenciamento e trauma que afetam sobretudo mulheres negras; e bell hooks (2013), ao discutir a educação, os afetos e a construção da subjetividade, mostra como a desumanização e a violência estruturam as relações interpessoais e a experiência da infância negra em contextos de opressão.

A pesquisa será desenvolvida a partir de uma abordagem qualitativa de caráter bibliográfico, voltada para a análise literária do conto. O percurso metodológico se dará, primeiramente, pela leitura minuciosa da narrativa, com ênfase na construção da personagem Zaíta e nas marcas discursivas que evidenciam a violência e a marginalidade em sua trajetória. Em seguida, tais elementos serão articulados às reflexões teóricas selecionadas, de modo a compreender como a literatura afro-brasileira, em sua dimensão estética e política, enfatiza os processos de exclusão e silenciamento que atravessam a infância negra em contextos periféricos. A análise, portanto, buscará estabelecer um diálogo entre texto literário e crítica social, mostrando como as estratégias narrativas de Evaristo ampliam a discussão sobre desigualdade racial, de gênero e de classe no Brasil.

Para alcançar os objetivos propostos, este trabalho está estruturado em quatro seções. A primeira apresenta as considerações iniciais, nas quais explicitamos a proposta e a organização da pesquisa. A segunda seção, intitulada “Infância atravessada: quando os brinquedos se perdem na violência”, dedica-se à contextualização do conto e à relevância da autora no cenário da literatura afro-brasileira. Na terceira seção, “Figurinhas, balas e cicatrizes: quando a infância encontra a morte”, desenvolvemos a análise do conto, articulando-a aos referenciais teóricos que dialogam com as temáticas abordadas. Por fim, a quarta seção reúne as considerações finais, em que retomamos os principais pontos discutidos e destacamos a relevância deste estudo para a compreensão das violências representadas na literatura afro-brasileira contemporânea.

Infância atravessada: quando os brinquedos se perdem na violência

Caracterizando-se como um dos nomes mais importantes da literatura afro-brasileira contemporânea, Conceição Evaristo construiu uma trajetória que entrelaça experiência de vida, atuação política e criação literária, sempre com atenção às vozes marginalizadas da sociedade. Sua escrita parte da vivência coletiva da população negra, sobretudo das mulheres, transformando memória, dor e resistência em textos literários potentes. A esse movimento, Evaristo (2020) dá o nome de escrevivência, conceito que reafirma a importância de narrar histórias a partir de lugares historicamente silenciados, unindo a escrita e as vivências.

O conto "Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos" integra a coletânea *Olhos d'água* (2016), obra que reúne narrativas atravessadas pela violência, pela ausência e pela luta cotidiana de personagens negras em contextos de exclusão. Nessa obra, Evaristo explora o universo íntimo das personagens e as dimensões sociais que estruturam suas existências, revelando um Brasil marcado pela desigualdade racial, de gênero e de classe. Nesse caso, é preciso enfatizar que o texto que traz Zaíta como protagonista se destaca pela delicadeza com que representa a infância interrompida pela violência, mostrando como até mesmo o ato de brincar, espaço de construção e desenvolvimento, pode ser negado a crianças negras em situação de marginalidade.

Nessa perspectiva, compreende-se que o esquecimento de Zaíta em relação aos brinquedos, motivo central do conto, ultrapassa o gesto cotidiano e aparentemente banal, pois se trata de uma metáfora potente da infância roubada, da subjetividade fragmentada e da memória atravessada por traumas. Nota-se que a escolha da autora em narrar esse processo por meio do olhar de uma criança revela a profundidade da violência no Brasil, que não poupa sequer os primeiros anos de vida. Nesse sentido, a literatura se torna um instrumento de denúncia e de sensibilização, convocando o leitor a reconhecer e a refletir sobre realidades que muitas vezes permanecem invisibilizadas.

Dentro do cenário da literatura afro-brasileira contemporânea, esse conto ocupa um espaço relevante ao dar protagonismo para experiências que costumam ser relegadas à margem do discurso oficial. Ao articular temas como infância, violência e marginalidade, a narrativa reafirma o compromisso da autora com a construção de uma escrita engajada e que se mobiliza dentro dos espaços de exclusão, capaz de recontar histórias de vidas genuinamente brasileiras a partir da perspectiva dos sujeitos negros. Portanto, o texto denuncia as dificuldades e apagamentos da infância negra e insere no campo literário a memória coletiva a partir das vozes que insistem em existir.

Figurinhas, balas e cicatrizes: quando a infância encontra a morte

Primeiramente, faz-se necessário destacar que as violências representadas no conto não se apresentam apenas como um dado externo, pois se infiltram desde o espaço mais íntimo, nesse caso, o lar. Com isso, a infância da protagonista é marcada por tensões que deveriam ser mediadas pelo cuidado, mas que se transformam em experiências de medo e silêncio. A ausência de uma estrutura familiar que ampare a criança e a violência praticada pela própria mãe expõem uma infância atravessada por cicatrizes emocionais e físicas, apresentando o modo como a brutalidade se inscreve precocemente nos corpos e afetos.

Essa dimensão aparece no trecho: "Não poderia falar com a mãe. Sabia no que daria a reclamação. A mãe ficaria com raiva e bateria nas duas. Depois rasgaria todas as outras figurinhas, acabando de vez com a coleção." (Evaristo, 2016, p. 71). Nesse cenário, esse recorte mostra como Zaíta, ainda menina, não encontra no seio materno um refúgio, mas sim uma ameaça. Além disso, o gesto de rasgar as figurinhas não é apenas material, pois simboliza o desmonte da infância, da imaginação e das pequenas alegrias, reduzindo-as a pó diante da violência cotidiana praticada dentro dos limites intrafamiliares e periféricos.

Nesse ponto, a crítica de bell hooks (2013) à desumanização das crianças negras se torna essencial para compreender a experiência de Zaíta. A autora afirma, na obra *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, que "a infância negra, desde cedo, é marcada por uma pedagogia da violência, que busca normalizar o sofrimento como parte de sua existência" (hooks, 2013, p. 45). Assim, o medo da mãe, ao invés de constituir um aprendizado de cuidado, reafirma um ciclo perverso em que a violência é transmitida como herança. Logo, a afetividade é sequestrada, e no lugar dela se instala uma pedagogia de dor que molda a percepção da menina sobre o mundo.

Ainda, pode-se considerar que a discussão proposta por Grada Kilomba (2019), em *Memórias da plantação*, reforça essa ideia ao demonstrar como a violência histórica atravessa a construção da subjetividade. Para ela, "o racismo é uma ferida aberta que organiza os lugares de fala, os gestos de afeto e até mesmo as possibilidades de existência" (Kilomba, 2019, p. 32). A partir dessa perspectiva, nota-se que a relação de Zaíta com a mãe pode ser lida sob essa ótica, em que o gesto violento não é apenas individual, pois carrega consigo as marcas de uma estrutura social que historicamente precarizou os afetos das famílias negras, perpetuando ausências, medos e dores que se repetem de geração em geração.

Por conseguinte, essa precarização da infância também se materializa de forma simbólica no espaço urbano. Vemos isso no seguinte trecho:

> O barulho seco de balas se misturava à algazarra infantil. As crianças obedeciam à recomendação de não brincarem longe de casa, mas às vezes se distraíam. E, então, não

> experimentavam somente as balas adocicadas, suaves, que derretiam na boca, mas ainda aquelas que lhes dissolviam a vida. (Evaristo, 2016, p. 76).

Diante do exposto, percebe-se que o texto literário relata que a violência armada não é apenas um elemento de fundo, pois possui a capacidade de atravessar o cotidiano das crianças, moldando suas experiências e interferindo diretamente na possibilidade de desfrutar a infância. A metáfora das balas "adocicadas" em contraposição às que "dissolvem a vida" articula a fragilidade do brincar com o risco de morte, estabelecendo uma tensão constante entre prazer e ameaça. Com isso, a ironia poética presente na narrativa traz à tona a impossibilidade de separar o espaço infantil da violência, mostrando que, na periferia, até mesmo a inocência é invadida e marcada pelo perigo.

Além disso, o uso do contraste entre o doce e o letal permite que o narrador exponha de forma sensível e crítica como a precariedade social, a ausência de proteção e a exposição à violência transformam os territórios periféricos em espaços de vulnerabilidade extrema, nos quais a infância é construída sob constante risco. Nesse sentido, o trecho denuncia a letalidade cotidiana e constrói uma crítica à naturalização da morte e da violência em comunidades marginalizadas, reafirmando a capacidade da literatura afro-brasileira de tornar visível aquilo que muitas vezes permanece invisível na sociedade.

É nesse contexto que os estudos de Achille Mbembe (2018) contribuem para compreender o cenário em que Zaíta está inserida. Na obra *Necropolítica*, ele afirma que "inovações nas tecnologias de assassinato visam não só 'civilizar' as maneiras de matar, mas também eliminar um grande número de vítimas em um espaço relativamente curto de tempo" (Mbembe, 2018, p. 19). Nesse contexto, o território periférico em que a personagem vive torna-se, então, um espaço estratégico de gestão da morte, no qual o Estado e suas instituições estabelecem quem pode viver e quem deve morrer. A infância de Zaíta, ceifada pela violência, revela como a geografia da periferia é também uma geografia da morte, na qual os corpos negros, até mesmo os infantis, são alvos preferenciais de um projeto de extermínio.

A narrativa de Evaristo evidencia a impotência diante de uma engrenagem que normaliza a morte. A morte, nesse cenário, não é apenas resultado de ações individuais, mas expressão de uma lógica social e estatal que naturaliza o desaparecimento precoce de uma infância marginalizada. Nas periferias, a necropolítica se manifesta tanto pela presença de violência armada e confrontos policiais quanto pelo abandono estrutural e pela ausência de proteção social. Assim, crianças e adolescentes tornam-se vulneráveis a um sistema que transforma a vida em

risco constante, e a morte em elemento ordinário do cotidiano. Como podemos observar no seguinte excerto do conto:

> Em meio ao tiroteio a menina ia. Balas, balas e balas desabrochavam como flores malditas, ervas daninhas suspensas no ar. Algumas fizeram círculos no corpo da menina. Daí um minuto tudo acabou. Homens armados sumiram pelos becos silenciosos, cegos e mudos. Cinco ou seis corpos, como o de Zaíta, jaziam no chão (Evaristo, 2016, p.76).

Nota-se que esse trecho revela o descaso com os corpos negros. O sumiço dos homens armados marca o não-lugar conferido aos corpos negros no imaginário social. Além do corpo de Zaíta, outros corpos se encontravam no chão, esquecidos e interrompidos, demonstrando a naturalização e a banalização da morte, sobretudo em territórios racializados e marginalizados. Dessa forma, a narrativa denúncia como o Estado e a sociedade geram vidas e mortes, escolhendo quais vidas podem se prolongar e quais serão precocemente interrompidas.

Neste cenário, Zaíta não é somente uma das vítimas de um tiroteio, ela passa a representar a juventude negra exposta e imposta a lógica da violência, definida pela condição social e racial. A experiência do terror é coletiva, mas a morte é individualizada, cada corpo interrompido materializa a condição de subalternidade imposta pelo racismo estrutural moldado pelo aparelho do Estado.

A personagem Zaita emerge como símbolo de uma infância interrompida, sua trajetória espelha a forma como o racismo e a marginalização moldam a experiência de ser criança em contextos periféricos, interferindo diretamente na construção da subjetividade. Fanon (2008), em sua obra *Pele negra, máscaras brancas*, discute que o sujeito negro se desenvolve sob o peso do olhar colonial, que o coisifica e nega sua plena humanidade, impondo-lhe uma identidade marcada pela alteridade e pela violência social. Fanon (2008) discute que:

> Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretenciosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta (Fanon, 2008, p. 104).

Esta perspectiva de Fanon (2008) destaca a desestabilização que os mecanismos da herança colonial e o racismo impõem à subjetividade negra. Assim, Fanon (2008) ressalta a violência epistemológica e existencial sofrida pelo negro, que é obrigado a se reorganizar dentro de um sistema estruturado para negá-lo. Essa situação não apenas fragiliza a construção de sua identidade, mas também produz efeitos de alienação, na qual a subjetividade negra passa a ser mediada pelo olhar sistemático do aparelho colonial.

A trajetória de Zaita evidencia essa lógica, a criança é constantemente atravessada por ameaças à sua existência, o que compromete não apenas sua segurança física, mas também a formação de sua identidade e a percepção de pertencimento em uma sociedade racializada. A interrupção da infância simbolizada pelo abandono dos brinquedos e pela presença da morte torna-se, assim, expressão da imposição de um destino social de vulnerabilidade, revelando como a construção da subjetividade negra está de certa forma ligada às condições históricas e sociais de opressão.

A interrupção da vida de Zaita representa a juventude negra ceifada, espelhando um processo de exclusão e silenciamento moldado pelo sistema. Ao longo da historiografia brasileira, as vivências e as memórias da população negra, principalmente das mulheres negras, foram estruturalmente silenciadas e oprimidas. Nesse sentido, a literatura afro-brasileira se converte em espaço contra-hegemônico ao evidenciar e dar voga às experiências dessa parcela da população.

Além disso, Djamila Ribeiro (2017) em seu estudo *O que é lugar de fala?*, tece uma discussão sobre a importância de compreender como as vozes de mulheres negras, sistematicamente silenciadas ao longo da história, devem ser reconhecidas e legitimadas nos debates sociais, políticos e culturais. Para Ribeiro (2017):

> Mulheres negras, por exemplo, possuem uma situação em que as possibilidades são ainda menores – materialidade! – e, sendo assim, nada mais ético do que pensar em saídas emancipatórias para isso, lutar para que elas possam ter direito a voz e melhores condições. Nesse sentido, seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica (Ribeiro, 2017, p. 25).

A partir desse pensamento de Ribeiro (2017), podemos compreender como a condição das mulheres negras se inscreve em um espaço de múltiplas vulnerabilidades, nas quais raça, gênero e classe se entrecruzam para produzir uma realidade de exclusão material e simbólica. Para a autora, o deslocamento do pensamento hegemônico não se limita a um exercício teórico, mas constitui uma exigência ética e política, pois apenas a partir da ressignificação das identidades e da construção de novos lugares de fala é possível garantir voz e visibilidade a sujeitos historicamente silenciados pelo sistema dominante.

Neste contexto, a literatura afro-brasileira põe em voga às experiências da população negra, se mantendo como espaço de debate crítico e espaço de desconstrução de silenciamentos históricos. Ao registrar vivências, memórias e subjetividades de uma parcela da população

sistematicamente marginalizada, essa literatura atua como instrumento de subversão do olhar hegemônico que ao longo dos tempos reduziu a população negra, e principalmente as mulheres negras à condição de objeto. Mais do que representação, trata-se de legitimação de saberes, de histórias de vida e de perspectivas que reconfiguram um imaginário social e cultural.

Na contemporaneidade, em que as discussões sobre racismo estrutural, feminismo negro e interseccionalidade ganham força, a literatura produzida por e sobre mulheres negras se mostra como campo de subversão de discursos dominantes. Ao evidenciar essas experiências, essa literatura amplia debates e reflexões críticas sobre o curso da história e as engrenagens do sistema que nos cerca. Dessa forma, a literatura afro-brasileira, ao narrar experiências de racismo, exclusão e resistência, constitui um espaço para a inscrição da vivência negra sob uma perspectiva contra-hegemônica.

Assim sendo, a narrativa de Evaristo, neste contexto denuncia as violências estruturais e políticas que atravessam corpos negros, oferecendo um contraponto às narrativas dominantes que frequentemente invisibilizam ou estereotipam essas vidas. Nesse sentido, autores e autoras afro-brasileiros articulam memória e resistência, construindo discursos que desafiam as hierarquias sociais e culturais estabelecidas. Ao explorar a interrupção precoce da infância e a vulnerabilidade das juventudes negras em sua narrativa, Evaristo põe em voga e humaniza as experiências de uma população constantemente marginalizada e silenciada, tecendo reflexões, discussões e denúncias sobre as mazelas estruturais da vida à margem e o descaso do Estado nesses espaços.

Considerações finais

O presente trabalho visou analisar as representações da violência e da marginalidade no conto em questão, considerando como tais experiências incidem na infância da personagem. Buscamos ao longo desta pesquisa discutir como o esquecimento pode ser compreendido como mecanismo de sobrevivência frente à violência e, por fim, refletimos sobre os modos como a literatura afro-brasileira inscreve a experiência negra a partir de uma perspectiva contra-hegemônica.

A análise revelou que a narrativa de Evaristo desloca a literatura para o campo da insurgência, transformando a palavra em ferramenta de visibilidade para as dores silenciadas na narrativa. Ao articular violência e marginalidade em uma tessitura marcada pela escrevivência, Evaristo reafirma o papel da literatura afro-brasileira contemporânea como espaço de memória, denúncia e resistência. Assim, as discussões evidenciaram que a personagem Zaita encarna, em

sua trajetória interrompida, o peso da infância negada e a violência que organiza a vida de populações negras. Ainda constatamos que a escrita de Evaristo no contexto da literatura afro-brasileira reposiciona a experiência negra em um campo contra-hegemônico, rompendo com o silenciamento histórico e restituindo o direito de narrar às mulheres negras.

A articulação teórica com os aportes de autores como Achille Mbembe (2018), Frantz Fanon (2008), Grada Kilomba (2019) e Djamila Ribeiro (2017) contribuíram para a compreensão do conto de Evaristo como um espaço de denúncia das dinâmicas de violência e silenciamento que atravessam corpos negros, especialmente da juventude negra. A partir desse referencial, foi possível discutir como a necropolítica estrutura a vida e a morte de sujeitos periféricos e racializados, como o olhar 9moldado por um sistema colonial impacta a vida dessa parcela da população, e de que modo a literatura afro-brasileira evidencia a precariedade da vida ao mesmo tempo em que subverte discursos já estabelecidos.

Em termos de desdobramentos, futuros estudos podem se voltar à ampliação desse debate, tomando como ponto de partida não apenas o conto analisado, mas também outras produções literárias afro-brasileiras que tematizam a infância negra, o descaso do Estado e a e os impactos da necropolítica. Além disso, pesquisas que articulem literatura, história e sociologia, podem aprofundar a compreensão sobre a maneira como a ficção literária não apenas espelha, mas também intervém nas realidades sociais, contribuindo para a construção de um pensamento crítico e reflexivo.

Conclui-se, portanto, que a escrita afro-brasileira, ao inscrever enredos como o de Zaíta no cenário literário, cumpre a função de transformar a dor em denúncia e a invisibilidade em memória. Mais do que retratar um destino trágico, essa escrita convoca à ação e provoca à reflexão crítica, iluminando caminhos possíveis para a reparação de engrenagens e lacunas deixadas por um passado ainda vivo e cortante em nossas memórias.

Referências

EVARISTO, Conceição. *A Escrevivência e seus subtextos*. In: Constância Lima Duarte; Isabella Rosado Nunes. (Org.). **Escrevivência:** *a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, v. 1, p. 26-48.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008**.**

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

Absorvida e feliz: o fazer tradutório na obra crítica de Ana Cristina Cesar

Absorbed and happy: the translation process in the critical works of Ana Cristina Cesar

Gabriel Rodrigues Bragança[54]

Resumo: Este artigo tem por finalidade apresentar o pensamento de Ana Cristina Cesar em relação à tradução do poema curto, sobre a qual ela desenvolve, sobretudo, em três ensaios — "Traduzindo o poema curto", "Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir" e "Bastidores da tradução. O que se apresenta aqui é parte de um pesquisa de Iniciação Científica intitulada "*Un navire dans l'espace*: tradução comentada de nove poemas de Ana Cristina Cesar", desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – n. 23/12302-3).

Palavras-chave: tradução; poema curto; Ana Cristina Cesar.

Abstract: This article aims to present Ana Cristina Cesar's thoughts on the translation of short poems, which she discusses primarily in three essays — "Translating the Short Poem", "Sublime Thoughts on the Act of Translating" and "Behind the Scenes of Translation". What is presented here is part of a Scientific Initiation research project entitled *Un navire dans l'espace*: tradução comentada de nove poemas de Ana Cristina Cesar", developed with support from Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – n. 23/12302-3).

Keywords: Translation, short poems, Ana Cristina Cesar.

Colchester e contextos: introdução

Em 1979, logo após se tornar Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Ana Cristina Cesar descobriu que a *Rotary Foundation* estava oferecendo uma bolsa de estudos no exterior. Como relembra Heloisa Buarque em seu posfácio de *Correspondência Incompleta* (1999):

> (...) [Ana] apareceu na minha casa agitadíssima com a ideia de concorrer a uma bolsa que a Rotary Foundation estava oferecendo para estudos no exterior. Acabamos discutindo exaustivamente qual seria o discurso que pudesse impressionar de fato os imponderáveis rotarianos na prova final que seria uma entrevista pública e formal, na sede do clube (Cesar, 1999, p. 301).

No mesmo ano, financiada pela instituição, Ana C. viajou para a cidade de Colchester, na Inglaterra, onde ingressou na Universidade de Essex para cursar um *Master of Arts* (M. A.) em *Sociology of Literature* [Sociologia da Literatura]. Entretanto, ainda em 1979, se desencantou com o curso e decidiu trocar para *Theory and Practice of Literary Translation* [Teoria e Prática

[54] Gabriel Rodrigues Bragança é graduando em Letras-Francês pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Contato: grbraganca1@gmail.com

da Tradução Literária][55]. A mudança renovou suas energias abaladas, afirmando posteriormente: "estou me divertindo muito fazendo tradução, fico absorvida e feliz" (id., p. 58).

Numa carta de 4 de dezembro de 1979, Ana relata a Maria Cecilia, então professora de Teoria da Literatura na PUC-Rio, que estava preparando um seminário para os colegas de tradução:

> Atualmente estou preparando um seminário sobre a tradução do poema, onde vou analisar traduções de Mallarmé para o inglês e o português, falar de modernidade e iniciar os colegas em poesia concreta (minto: a iniciação não será total porque há duas brasileiras – paulistas – no curso) (Cesar., p. 169).

No ano seguinte, o conteúdo deste seminário seria reelaborado e teria como resultado o ensaio "Traduzindo o poema curto". Ainda em 1980, a poeta contou a Heloisa Buarque estar produzindo simultaneamente quatro ensaios sobre o tema, além de sua dissertação de mestrado: "(...) depois de um ataque de escrever quarto *essays* de uma vez só, um sobre os irmãos Campos, outro sobre Emily Dickinson, outro sobre os metafísicos e um quarto de teoria da tradução, e a tese um desdobramento e mais não sei o quê" (Cesar, p. 46). Sua dissertação de conclusão seria *The Annotated Bliss*, uma tradução minuciosamente comentada do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield. Numa carta a Ana Candia Perez de 29 de maio de 1980, a mestranda confessa:

> Depois da Emily Dickinson, estou em fase de Katherine Mansfield, leio tudo, inclusive biografias ordinárias (que leio arrepiada, *I must confess* que para dizer a verdade estou achando cartas e biografias mais arrepiantes que a literatura) e fico sonhando com essa personagem (Cesar., p. 281).

Todos esses ensaios produzidos por Ana Cristina foram originalmente escritos em inglês – com exceção de "Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir", que foi redigido em português – e não foram publicados em vida. Sua mãe, Maria Luiza Cesar, tendo posse do material fonte, tomou a iniciativa de traduzi-los para o português, publicando sua maioria numa coletânea chamada *Escritos da Inglaterra*, publicado em 1988 pela Brasiliense.

Traduzindo o poema curto: tradução e condensação

O ensaio "Traduzindo o poema curto" abre com uma epígrafe, um aviso que já adianta algo de seu conteúdo:

[55] "Tomei horror total ao curso de Sociologia da Literatura (...) Senti aversão, fiquei 2 dias entre o cinismo e o tédio, até que encontrei uma solução brilhante: troquei o curso para 'teoria e prática da tradução literária'" (Cesar, 1999, p. 36) – carta escrita em 24 de outubro de 1979 para Heloisa Buarque de Holanda.

> Este ensaio representa uma tentativa de organizar e estruturar os estudos que apresentei em seminários de classe (...) Ao tentar, porém levantar considerações [teóricas] de caráter geral sobre tradução de poesia, sinto que minha experiência nesse campo é bastante reduzida. Sinto, igualmente, que às vezes me ponho a devanear, talvez para muito longe... (Cesar, 2016, p. 464).

Neste ensaio, Ana C. entende como critério básico para a tradução de um poema a dicotomia da Concentração *versus* Inflação (Cesar, 2016, p. 465). Ela explica o sentido de *inflação* a partir de George Steiner, que afirma que "a mecânica da tradução é coisa fundamentalmente explicativa" e que "a explicação é aditiva, e não somente interpreta a unidade original, como também deve criar, para esse fim, um contexto ilustrativo", por isso, "as traduções são inflacionárias […]. Em sua forma original, a tradução excede o original…" (apud Cesar, ibid.). A partir disso, a autora chega a um *approach* da tradução do poema curto, "a forma literária mais condensada que existe" (parafraseando Ezra Pound) que, por isso mesmo, "se opõe diretamente à mecânica criativa natural da tradução" (id., ibid.), e tece três pontos que julga ser essenciais numa boa tradução:

> (...) poderíamos dizer que as melhores traduções são aquelas que: 1) procuram reduzir a taxa de inflação ao mínimo; 2) tentam absorver o esforço original de dar condensação ao poema; e 3) procuram encontrar mais equivalências para esse esforço específico do que para o significado original (id., p. 465).

No decorrer do ensaio, a autora desenreda essa ideia dicotômica utilizando uma tradução que ela mesma fez de "Do not go gentle into that good night", de Dylan Thomas e de "Words", de Sylvia Plath. Na comparação entre os dois poemas, ela mostra como a métrica, os jogos sonoros e os esquemas de rima podem causar grandes dificuldades quanto a uma *inflação* exacerbada do poema traduzido. O poema de Thomas, por ser mais rigoroso quanto à métrica decassilábica, à aliteração e ao emparelhamento de rimas, "(...) fez com que a tradução do poema tivesse um grau maior de dificuldade" (id., p. 472). Segundo ela, por causa do caráter mais objetivo do poema (isto é, "que discute um assunto, divide o problema em itens e desenvolve um tema" (id., ibid.)), "foi difícil não ser literal, pois (sic) o literalismo poderia prejudicar a rima, a métrica e o ritmo" (id., ibid.). Já na tradução do poema de Plath, por sua condensação e economia, testemunha Ana C., "foi mais fácil não ser inflacionária", (id., p. 473) e, inclusive, obter um poema mais condensado na tradução do que no texto de partida.

Essa *condensação*, para Ana Cristina Cesar, seria importante na tradução porque obteria como resultado o surgimento de um poema em outra língua e não *apenas* uma tradução de um já existente, o que ela julga ter acontecido com sua tradução de "Words".

Além disso, recorrendo a Octavio Paz, ela constrói, a partir de citações do autor, a ideia de que no poema clássico, os impasses na compreensão de sentido se dariam em dificuldades

"externas", isto é, gramaticais, lexicais e referenciais – de mundo –, enquanto no poema moderno, isso se inverteria, o sentido se daria de forma "interna", na destruição, criação e revisão de palavras e significados (id., p. 470). A autora afirma, assim, que "de certa forma, essas dificuldades 'externas' fazem com que as possibilidades de tradução fiquem limitadas" (id., p. 471) e que, por isso, a poesia moderna poderia "(...) estar em busca de outra maneira de traduzir, talvez uma relação mais elástica ou criativa com o tradutor virtual" (id., ibid.), sendo isso possivelmente reforçado pelo uso do verso livre. Ao analisar cinco traduções do soneto *Salut* de Mallarmé, Ana Cristina tece outro ponto importante para este ensaio, a ideia de que o poema moderno, com seu novo grau de dificuldade, o da dificuldade interna, abriria caminho para tradução (id., ibid.). Essa discussão, embora relevante, foi posta de forma incipiente, como a própria autora reconhece: "Essas afirmações tem caráter bastante geral e não poderei prová-las neste ensaio"(id., ibid.).

É preciso não perder Ezra Pound de vista nas declarações de Ana C., que o cita em sua bibliografia. Pound define *literatura* como tendo a ver com "a clareza e vigor de 'todo e qualquer' pensamento e opinião (...), higidez da própria matéria do pensamento em si mesmo" (1976, p. 33). Como apresentado na lição do autor em *ABC da Literatura* (2024), em que a autora se baseia, mas optando por não o repetir – "neste ponto ABC do Pound é uma referência necessária (...) porém não repetirei essa lição[56]" (Cesar, 2016, p. 464) –, a *poesia* seria "linguagem carregada de significado até o máximo grau possível" (2024, p. 43). A partir desse pressuposto de Pound e da perspectiva apresentadas por Cesar, entende-se que o poema curto, portanto, buscaria por um máximo de aproveitamento entre condensação e significância (significação em potência); e a tradução, portanto, deveria procurar pela manutenção desse potente compacto.

Os caminhos da tradução e suas abordagens

Outro ponto importante aparece num diálogo simbiótico entre "Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir" e "Bastidores da tradução". No primeiro ensaio, Ana C. indica a existência de dois movimentos tradutórios: "1) Um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar o leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era" e que por sua vez, penderia mais à tentação de *inflacionar* o poema final; e "2) Um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país" e que por ser mais individualista,

[56] A lição em questão é o Capítulo IV de *ABC da Literatura*, em que Ezra Pound explica a relação existente entre poesia e condensação.

geraria um "produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê" (id., p. 266-267).

Em "Bastidores da tradução", a autora compara duas antologias poéticas, *Poemas Traduzidos* de Manuel Bandeira – que representaria o segundo movimento – e *Verso Reverso Controverso* de Augusto de Campos – que representaria o primeiro movimento. No projeto tradutório de Bandeira, ela aponta grande afastamento da identidade original, cuja "individualidade do autor (original) está constantemente se dissolvendo" (id., ibid., p. 453) numa mescla de tradutor/autor. Como no caso de e. e. cummings, onde toda a marca característica do poeta – letras minúsculas, quebra de parágrafos, falta de vírgulas, etc. – foi ignorada na tradução e reelaborada da forma que mais convinha ao tradutor, embora tenha sido mantida toda a essência semântica do texto de partida. O resultado dessas traduções, Ana C. julgou como "desconcertante" e que parecia "indicar uma prática de tradução que absorve o texto original e se concentra na reconfiguração de um tema favorito." (id., p. 453). Já o projeto tradutório de Campos, ela afirma que "faz muito mais do que uma simples glosa métrica" e que desejaria "indicar, com precisão, onde está oculto o tesouro" (id., p. 453). A característica fundamental do projeto dele seria "guiar o leitor" numa relação praticamente de professor/aluno. Para isso, ela mostra como a escolha dos autores e a divisão no livro – por escolas literárias, seguidas de um ensaio sobre cada uma delas –, corroboraria para esse didatismo.

No fim do ensaio, a autora afirma que a oposição entre esses dois tradutores/movimentos tradutórios seria "a que existe entre arte abstrata e arte figurativa" (id., p. 461). O movimento de Augusto de Campos na teoria e na prática tradutória "parece rejeitar a questão do tema, a figuração, as sensações sentimentais (...) e as associações tiradas do texto" e, por causa disso, suas traduções seriam mais agradáveis no ponto de vista técnico, mas ele, pela escolha dos poemas e pelos comentários críticos, "nos leva a evitar o envolvimento com o texto, os sentimentos, a entrega" (id., p. 461). O movimento de Bandeira, por sua vez, "se entrega a esse envolvimento, sem qualquer reticência, mesmo que o resultado não se revele tão arguto e habilidoso, na tradução" (id., p. 462).

Esses movimentos observados por Ana Cristina dialogam diretamente com os dois caminhos tradutórios tratados por Friedrich Schleiermacher em "Sobre diferentes métodos de traduzir" (2007). Para o filósofo alemão, haveria apenas duas abordagens possíveis para uma tradução:

> Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 242).

A primeira abordagem seria parecida com a praticada por Augusto de Campos, em que "o tradutor se esforça por substituir com seu trabalho o conhecimento da língua original, do qual o leitor carece" (id., ibid.). *Substituir*, neste caso, poderia ser entendido como a relação *paramórfica* entre texto-fonte e texto-alvo, isto é, para o grupo *Noigandres*, ambos os textos estariam conectados por uma semelhança de *modus operandi*, pela re-facção (transcriação) do estranhamento singular (significância) que o texto produz. Para Schleiermacher, nesse caminho

> [O tradutor se esforça por substituir] A mesma imagem, a mesma impressão que ele, com seu conhecimento da língua original, alcançou da obra, agora busca comunicá-la aos leitores, movendo-os, por conseguinte, até o lugar que ele ocupa e que propriamente lhe é estranho (id., ibid.).

Já a segunda abordagem seria semelhante à praticada por Manuel Bandeira, em que a tradução recontextualiza o texto-fonte com o propósito de torná-la mais acessível aos leitores, ou seja, o texto-alvo é moldado para condizer com os padrões textuais com os quais os leitores da língua de chegada já estão acostumados. Como o autor aponta:

> (...) se a tradução quer fazer, por exemplo, que um autor latino fale como se fosse alemão, haveria falado e escrito para alemães, então, não apenas o autor move-se até o lugar do tradutor, pois, tampouco para este fala em alemão o autor, senão latim; antes coloca-o diretamente no mundo dos leitores alemães e o faz semelhante a eles. (id., ibid.).

Outra confluência entre Schleiermacher e Ana Cristina Cesar está na tradução como ponto de encontro. Para ele, a tradução se ordenaria num "(...) estado que se acha a meio caminho entre estes dois [leitor e autor]" (id., p. 246) e a meta do tradutor deveria ser "(...) proporcionar ao seu leitor uma imagem e um prazer semelhantes aos que a leitura da obra na língua original busca o homem culto" (id., ibid.).

Este tema toma lugar de destaque em "Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir". Nesse ensaio, Ana C. tece uma relação entre sensualidade e tradução, ao encontrar na tradução do poema "Elegia" de John Donne feita tanto por Augusto de Campos quanto por Caetano Veloso, um *endereçar-se*, justamente, esse ponto de convergência entre autor-tradutor-leitor, cuja realização resultaria numa pretensa felicidade. Paul Ricoeur, num discurso proferido no Instituto Histórico Alemão, em 1997, chamado "Desafio e Felicidade em Tradução" (2012), entende essa felicidade do traduzir no que ele nomeia de *hospitalidade linguística,* "onde o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa, na acolhida de sua própria morada, a palavra do estrangeiro" (RICOEUR, 2012, p. 30). Ana Cristina parece rodear essa mesma perspectiva – mesmo que dez anos antes – no questionamento: "meu corpo (meu imaginário) é um impedimento para o amor?" (Cesar, 2016, p. 269). O *amor*, nesse cenário, seria

o êxtase do encontro autor-tradutor-leitor; a canção-tradução de Caetano Veloso agiria como se guiada diretamente para a autora – "(...) Donne escreveu essa elegia ou parte dela para o Caetano cantar para mim, e não outros poemas, ou parte deles, onde meu corpo é um impedimento para o amor" (id., ibid.) – e seu corpo (seu imaginário) se abriria a esse amor ao tomar este texto para si, ao absorvê-lo, ao encarná-lo. Ela afirma "eu sou um que lê" (id., p. 272) sob essa ótica, o da "(...) incorporação da experiência intelectual vivida na composição" (id., ibid.):

> (...) quando ele canta a "Elegia", o efeito (e me refito aqui à circulação e recepção das formas) não é erudito no sentido de remeter ao velho Donne, brisas de biblioteca, mas sim de identidade com a tradução de Donne, especialmente dedicada a quem ama. A afirmação do corpo, a alegria solar começam a dar assunto inteligente (a tomar *forma*). (id., p. 273).

Considerações finais

Pudemos observar, em suma, os pensamentos de Ana Cristina Cesar em relação à complexidade condensacional que o poema curto dispõe e como, para se alcançar um novo poema em uma outra língua, deve-se buscar na tradução, uma re-produção desse arquitetônico complexo e compacto. A tradução para a autora, dessa forma, teria como objetivo reformular um *muito-dizer* na estrutura compacta *do que é dito*, se atentando para não dizer mais (inflacionar) do que o *muito-dizer* exige. Contudo, indico que *o que é dito* (o texto concreto) é o produtor do *muito-dizer* (significação) e o *muito-dizer* ocorre somente numa formulação específica *do que é dito*, ou seja, ambos são indivisíveis. Assim, numa passagem de uma língua para outra, a reconstrução do *muito-dizer* se daria somente numa re-produção *do que é dito*, dispondo dos elementos disponíveis na língua de chegada para a reformulação dos efeitos equivalentes na língua de partida.

Referências

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2024.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos.* São Paulo: Cultrix, 1976.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2011.

SCHLEIERMACHER, F. E. D.; BRAIDA, C. R. “Sobre os diferentes métodos de traduzir”. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, v. 14, n. 21, p. 233–265, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/500>. Acesso em: 21 maio. 2025.

Histórias que falam de nossos medos

Stories that speak of our fears

Gabrielly Goulart Gomes Velasco[57]

Resumo: Este trabalho consiste em um recorte da monografia "Histórias que falam de nossos medos: o sobrenatural e a floresta na obra *A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias de assustar*, de Daniel Munduruku", submetida, em 2024, ao curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O objetivo da pesquisa foi debater sobre a literatura infantil e juvenil de autoria indígena, mais especificamente as narrativas acerca do sobrenatural, conhecidas como "literatura de assombro", e contribuir para a ampliação da discussão e reflexão sobre as narrativas de autoria indígena, a partir de uma perspectiva não-ocidental. Com base na análise de contos selecionados da obra *A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias de assustar* (2010), de Daniel Munduruku, foram discutidas as maneiras pelas quais o sobrenatural e o medo diferem entre a literatura indígena e a literatura ocidental, assim como o modo com que o ambiente florestal aparece em tais histórias. Além disso, foram apresentados os resultados alcançados durante a pesquisa e que confirmaram a hipótese defendida de que o medo e as florestas são descritos e compreendidos diferentemente pelos povos indígenas.

Palavras-chave: literatura infantil e juvenil; literatura indígena; sobrenatural.

Abstract: This work consists of an excerpt from the monograph "Histórias que falam de nossos medos: o sobrenatural e a floresta na obra *A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias de assustar*, de Daniel Munduruku", submitted in 2024 at the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). The objective of the research was to discuss children's literature by indigenous authors, more specifically narratives about the supernatural, known as "literatura de assombro", and to contribute to the expansion of the discussion and reflection on narratives by indigenous authors from a non-Western perspective. Based on the analysis of selected stories from the book *A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias de assustar* (2010), by Daniel Munduruku, the ways in which the supernatural and fear differ between Indigenous and Western literature were discussed, as well as the way in which the forest environment appears in such stories. In addition, the results achieved during the research were presented, confirming the hypothesis that fear and forests are described and understood differently by indigenous peoples.

Keywords: children's literature; indigenous literature; Supernatural.

[57] Gabrielly Goulart Gomes Velasco é bacharela e licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Contato: gabrielly_di@hotmail.com

Introdução

A Literatura Indígena, assim como descreve o escritor Ademario Ribeiro, pertencente ao povo Payayá, "não é nova, mas desconhecida até uns anos atrás. No entanto, se renova e se expande e a cada ano amplia sua visibilidade" (Ribeiro, 2020, p.77). Nos últimos anos, temos observado a ampliação na produção, publicação e divulgação de narrativas indígenas devido, em parte, pela promulgação da Lei nº 11.645/2008, da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, que tornou obrigatório, nos níveis fundamental e médio de instituições privadas e públicas, o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena. Para além disso, evidencia-se, principalmente, a luta dos diferentes povos indígenas situados no Brasil pela garantia de seus direitos e por representatividade.

Nas palavras da escritora indígena Márcia Kambeba (2018, p.40), a literatura de autoria indígena "diferencia-se de outras literaturas por carregar um povo, história de vida, identidade, espiritualidade". Trata-se de uma literatura que, embora seja reconhecida apenas muito recentemente, está diretamente atrelada a existência dos povos indígenas e seus saberes, rituais, canções e tradições. Suas narrativas, que, por gerações, foram transmitidas oralmente ao redor das fogueiras pelos membros mais velhos e sábios das aldeias, agora também passam a circular de modo impresso com a utilização da escrita alfabética, conquistando leitores de todo o país.

Pensando nisso, na monografia "Histórias que falam de nossos medos: o sobrenatural e a floresta na obra *A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias de assustar*, de Daniel Munduruku" buscamos refletir sobre os modos como o sobrenatural, o medo e as florestas diferem entre as produções literárias indígenas e as ocidentais. A escolha por tal temática se justificou visto a complexidade, riqueza e importância das narrativas indígenas destinadas ao público infantil e juvenil e, principalmente, pela necessidade de um maior debate crítico e acadêmico acerca do tema.

Em meio à diversidade de gêneros e temáticas existentes entre as produções literárias de autoria indígena foram selecionadas como objetos de análise as narrativas indígenas que envolvem o sobrenatural, mais conhecidas como "histórias de assombração" ou "histórias de assombro".

O trabalho desenvolvido caracterizou-se como uma pesquisa bibliográfica e qualitativa, baseada, principalmente, na análise de contos selecionados da obra "*A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias de assustar"* (2010), de Daniel Munduruku, a saber "A mulher-lesma", "As amantes feiticeiras" e "A caveira-rolante".

A literatura indígena e o sobrenatural

Conforme já mencionado, entre as produções literárias produzidas por indígenas se sobressaem aquelas voltadas às crianças e jovens, caracterizadas por desfazerem os limites do que, segundo a visão ocidental, é considerado como o "real" e o "sobrenatural".

Ao discutirmos sobre as narrativas de assombro indígenas, é importante ressaltarmos que o caráter sobrenatural não as torna mera ficção ou ainda "inverdades, histórias fantasiosas e não-científicas" (Danner, Dorrico, Danner, 2018, p.330). Diante de uma concepção distinta de mundo, a presença de animais falantes, seres metamorfos e outros criaturas e eventos sobrenaturais, não classificam tais histórias como "ficcionais (como o racionalismo ocidental em geral nos faz crer), mas fazem parte de um conjunto epistêmico que norteia a vida dos povos indígenas" (Danner, Dorrico, Danner, 2018, p.330).

Na cosmovisão indígena, a presença de elementos sobrenaturais é compreendida, portanto, como natural, pertencente ao ambiente em que vivem, isto é, as matas, os rios, as florestas, as montanhas etc. Dessa forma, tais eventos são considerados como verdadeiros não apenas entre as páginas dos livros ou na fala dos anciãos, mas também em suas realidades concretas.

É essencial, portanto, traçarmos um novo olhar às narrativas indígenas, pautado em uma perspectiva não-ocidental, compreendendo que

> Se a cultura/cosmogonia [indígena] no primeiro momento é tomada como fantástica/fantasiosa, ela em seguida revela a complexidade do pensamento indígena, tornando-se combustível para a formação de um novo leitor/receptor, isto é, de um cidadão mais reflexivo, aberto e politizado desse conjunto de obras que apresenta modos alternativos e diferenciados de pensar, de ser e de agir que são alheios à lógica do Ocidente, o que significa, em consequência, a percepção de que a forma de vida ocidental não é a única e nem a mais evoluída, mas uma entre as demais (Danner, Dorrico, Danner, 2018, p.329-330).

Nesse sentido, as "histórias de assombro" compartilham os saberes e memórias ancestrais, sendo essenciais na educação e preparação, principalmente, dos membros mais novos das aldeias. Conforme Daniel Munduruku, tais histórias não servem

> apenas para amedrontar as crianças e jovens, mas [são] formas de ensinamento que vão nos lembrando que não estamos sozinhos no mundo e não podemos querer nos transformar em donos das coisas que não criamos. E embora sejam histórias de assustar, elas nos ajudam a compreender nosso lugar do mundo. (Munduruku, 2010, p.7)

Assim, o sentimento de medo causado por tais narrativas consiste em um importante instrumento de ensinamento acerca dos "perigos que nos rodeiam em nossa vida de florestas, de

montanha ou cerrado e também para lembrar às crianças a importância de estarem atentas aos desafios que a natureza nos impõe" (Munduruku, 2010, p.7). O autor ainda complementa que "o medo é bom, o susto também. Eles nos ajudam a compreender que não somos donos de nada e que a vida é frágil e, por isso, tem de ser vivida com alegria" (Munduruku, 2010, p.8). Para além disso, este sentimento, tão intrínseco ao ser humano, também propicia a compreensão da necessidade de respeitar a natureza e os seres que nela vivem, sejam eles humanos, animais, vegetais ou ainda encantados.

Na antologia *A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias de assustar* (2010), de Daniel Munduruku e ilustrações de Mauricio Negro, somos apresentados a riqueza e diversidade das narrativas indígenas acerca do sobrenatural. A obra é composta por seis mitos e contos pertencente a diferentes povos indígenas, a saber os Tukano, os Ajuru, os Macurap, os Tembé e os Karajá. Mais do que amedrontar os leitores e ouvintes, as narrativas retratam os saberes, tradições e valores indígenas acerca do respeito e cuidado com a natureza e os seres que nela habitam.

A partir da leitura e análise dos contos "A mulher-lesma", "As amantes feiticeiras" e "A caveira-rolante", presentes na obra supracitada, observamos que o sobrenatural, o medo e a floresta são apresentados e compreendidos de maneiras distintas entre a literatura ocidental e a literatura indígena, conforme apresentaremos a seguir.

Análise de "*A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias de assustar*"

Entre a literatura ocidental, o sobrenatural é, geralmente, retratado como pertencente ao ficcional, integrando o mundo do fantástico ou do maravilhoso, conforme proposto por Tzvetan Todorov em sua obra *Introdução à literatura fantástica* (1981). Por sua vez, nas produções de autoria indígena, compreende-se os elementos sobrenaturais como possíveis concretamente, uma vez que ests integram sua cosmovisão. A capacidade de transformação em animais e plantas é percebida e aceita com grande naturalidade entre a literatura indígena, visto uma concepção distinta de corporalidade que aproxima o humano e o não-humano.

Segundo a comosvisão indígena, "a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma 'roupa')" (Viveiros de Castro, 1996, p.117). Nesse sentido, a aparência corporal não é compreendida como um atributo fixo e, assim como somos capazes de trocarmos uma vestimenta ou a descartarmos, determinados seres podem, portanto, assumir diferentes formas.

Nesse sentido, a transformação de uma lesma em mulher, como ocorre no conto "A mulher-lesma", pertencente à tradição oral do povo Macurap, é motivo de alegria para o protagonista que, ao não encontrar uma moça com quem se casar, faz o seguinte desejo:

> - Bem que esta lesma paciente poderia virar uma mulher para casar comigo! - pensava o jovem enquanto observava.
>
> E mal havia acabado de falar, viu uma mulher linda, maravilhosa, bem ao seu lado. Era da cor da lesma, meio clara [...] O rapaz não acreditou naquilo. Imediatamente abraçou a moça, levou-a para casa e apresentou-a à família como sua mulher. (Munduruku, 2010, p. 28)

Igualmente, o medo, sentimento imprescindível para as histórias de assombro, apresenta uma diferente valoração entre a literatura indígena. Se nas narrativas ocidentais o temor é associado à incerteza sobre o desconhecido, as histórias de autoria indígena ressaltam o medo, principalmente, pela ameaça de perda da humanidade e/ou dos laços de parentesco (Viveiros de Castro, 2009; 2011).

Para os povos indígenas, este sentimento está diretamente associado aos obstáculos diários enfrentados em suas lutas pela sobrevivência. Conforme Eduardo Viveiros de Castro, na conferência "A morte como quase acontecimento", proferida em 2009, não se trata do medo da morte em si, mas dos mortos, uma vez que, segundo a cosmovisão indígena, estes continuam a existir, entretanto, sob uma forma não humana. Conforme o autor, é "por isso que a morte é o grande inimigo do parentesco, porque ela transforma o parente em inimigo". Em "O medo dos outros" (2011), Viveiros de Castro ainda complementa que

> "Não reconhecer mais os parentes" significa não mais ocupar a perspectiva humana; um dos sinais diagnósticos de metamorfose [...] não é tanto a mudança de aparência do eu na percepção dos outros, mas a mudança de percepção pelo eu da aparência dos outros, detectável por estes outros na mudança de comportamento do sujeito em questão. A pessoa [...] perde a capacidade de ver os outros como coespecíficos, isto é, parentes, e começa a vê-los como o animal/espírito que lhe capturou a alma os vê - como bichos de presa, tipicamente (Viveiros de Castro, 2011, p. 902).

Em "As amantes feiticeiras", conto pertencente ao povo Karajá, a existência dos Nhaçã Rekà, "que andam em pé, têm pelos longos e negros e uma boca enorme com dentes aguçados. Fedem mais que carniça, usam flecha como nós e só falam em comer gente" (Munduruku, 2010, p.40- 41), causa medo entre os membros da aldeia, visto a possibilidade de se tornarem presas dessa terrível criatura.

A existência deste ser é compreendido pelos personagens da narrativa como um castigo, perceptível na fala da anciã/pajé da aldeia: “Isso é castigo! As almas das coisas tomaram essa forma para nos perseguir e matar!” (Munduruku, 2010, p.41). Para além disso, a fala da personagem reproduz a compreensão dos povos indígenas sobre a capacidade de determinados seres em assumirem diferentes formas, seja para castigá-los, como os Nhaçã Rekà, ou ainda ajudá-los, como as personagens metamórficas da mulher-sapo e da mulher-cobra, responsáveis por auxiliar os personagens na luta contra aqueles horríveis seres.

No que se refere as florestas, estas são retratadas, nas narrativas indígenas, como espaço comum entre os diferentes seres: humanos, animais, vegetais e encantados. Por esse viés, adentrá-las significa se deparar com o que é mais familiar pelos povos indígenas, ou seja, a si mesmos e a seus parentes. Entre as narrativas indígenas, observamos ainda outra característica deste ambiente: uma floresta antropomorfizada, na qual encontram-se seres capazes de assumir diferentes formas.

Conforme Viveiros de Castro (2011, p. 903), o contato entre o humano e o encantado, geralmente, “ocorre no encontro, fora da aldeia, entre uma pessoa sozinha [...] e um ser que, à primeira vista, parece ser um animal ou uma pessoa, às vezes um parente (vivo ou morto) da pessoa.” Este encontro se dá, portanto, no momento em que o protagonista está desprotegido e solitário, sem a companhia de seus parentes, isto é, sem sua rede de segurança (Viveiros de Castro, 2009).

No conto “A caveira-rolante”, pertencente à tradição oral do povo Tembé, a antropomorfização é, novamente, retratada quando o protetor das florestas, o Curupira, ataca um grupo de caçadores indígenas, reduzindo um deles somente à cabeça. Este interessante personagem, ou apenas uma parte dele, não necessita dos demais segmentos do corpo, além de ser capaz de se transformar, ao final da narrativa, em um feroz gavião, passando a aterrorizar à aldeia:

> No entanto, contam os velhos, a cabeça havia criado asas e garras e se transformado em um gavião gigantesco. Ele veio voando, atirou-se sobre o primeiro homem que encontrou e o devorou (Munduruku, 2010, p.36)

Considerações finais

Ao longo deste estudo, debatemos sobre a literatura de autoria indígena destinada, principalmente, ao público infantil e juvenil, enfatizando as obras acerca do sobrenatural, popularmente conhecidas como “histórias de assombração” ou “histórias de assombro”. Diante

da variedade de publicações de obras indígenas sobre esta temática, selecionamos como objeto de análise a antologia *A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias de assustar* (2010), de Daniel Munduruku. Entre as seis narrativas presentes na obra, selecionamos três delas para debatermos, a saber "A mulher-lesma", "As amantes feiticeiras" e, por fim, "A caveira-rolante". A partir da análise destas narrativas, refletimos como o sobrenatural, o medo e as florestas são apresentados entre as narrativas indígenas e as ocidentais, sendo compreendidos e retratados de maneiras distintas. Tais discussões não se finalizam neste trabalho, visto a variedade de narrativas indígenas que retratam o sobrenatural, sendo interessante e necessário dar continuidade ao debate sobre a literatura indígena de assombração, a partir de uma perspectiva não-ocidental e que respeite a cosmovisão, a tradição, a ancestralidade e os ensinamentos indígenas.

Para além das considerações feitas, as análises e discussões traçadas neste estudo também buscam demonstrar a inegável importância e contribuição da literatura indígena para a formação de um novo parâmetro para lidar com a natureza e os seres. Diante dos crescentes números de crises climáticas e desastres ambientais, é essencial debatermos sobre maneiras de reduzir os danos causados pelo desmatamento, poluição, caça predatória e outras inúmeras formas de desrespeito com o meio ambiente, sendo os saberes ancestrais indígenas grandes aliados nesta luta. Nas belíssimas palavras de Márcia Kambeba (2020, p.91), "nada é meu, senão que tudo é nosso". Por sermos, portanto, todos pertencentes a uma mesma casa comum, a Terra, é nosso dever cuidá-la, respeitá-la e viver em harmonia com a natureza e os diferentes seres que nela habitam.

Referências

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Literatura indígena como descatequização da mente,crítica da cultura e reorientação do olhar: sobre a voz-práxis estético-política das minorias. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p.315-358.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p.39- 44.

KAMBEBA, Márcia Wayna. O olhar da palavra: escrita de resistência. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre: Editora Fi, 2020, p.89-98.

MUNDURUKU, Daniel. **A caveira-rolante, a Mulher-Lesma e outras histórias indígenas de assustar**. 1.ed. São Paulo: Editora Global, 2010.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Copy Market, edição digital, 2001.

RIBEIRO, Ademario. Literatura indígena, ancestralidade e contemporaneidade: Vozes empoderadas. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre: Editora Fi, 2020, p.77-88.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, 2(2), p.115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O medo dos outros. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 885-917, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A morte como quase acontecimento**. Café Filosófico. Rio de Janeiro: TV Cultura/CPFL, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4. Acesso em: 22 nov. 2025.

A gramática das ancas: epistemes corporais em *Quadril & Queda*, de Bianca Gonçalves[58]

La gramática de las caderas: epistemes corporales en *Quadril & Queda*, de Bianca Gonçalves

George Henrique Soares de Menezes[59]

Resumo: Este artigo busca, a partir de uma metodologia qualitativa, delinear uma leitura crítico-interpretativa da obra *Quadril & Queda* (2024), de Bianca Gonçalves, mobilizando ferramentas dos estudos de performance e da teoria literária para compreender como a autora reinscreve o corpo como *locus* de saber, memória e resistência. Na introdução, discute-se o cenário contemporâneo da poesia brasileira, marcado por um discurso de crise (Moriconi, 2020; Siscar, 2010), e apresenta-se a hipótese de que a obra de Gonçalves tensiona essa narrativa, ao propor uma poética que recusa a cisão cartesiana entre mente e corpo. Posteriormente, articulam-se as noções de performance como comportamento reiterado (Schechner, 2003) e como prática de conhecimento (Taylor, 2013), demonstrando como a autora converte a corporalidade em eixo epistêmico, alinhando erotismo, ancestralidade afrobrasileira e crítica ao colonialismo. A análise de poemas, como "Cabeça" e "Brazilian Butt Lift", evidencia a desmontagem de binarismos tradicionais — alto/baixo, razão/desejo — e a crítica às imposições estéticas neoliberais que moldam o corpo feminino. Assim, o estudo contribui para a fortuna crítica da autora e para o debate sobre performance, saber e corpo na literatura brasileira atual.

Palavras-chave: poesia brasileira; performance; ancestralidade afrobrasileira; erotismo.

Resumen: Este artículo busca, a partir de una metodología cualitativa, delinear una lectura crítico-interpretativa de la obra *Quadril & Queda* (2024), de Bianca Gonçalves, movilizando herramientas de los estudios de performance y de la teoría literaria para comprender cómo la autora reinscribe el cuerpo como *locus* de saber, memoria y resistencia. En la introducción, se discute el escenario contemporáneo de la poesía brasileña, marcado por un discurso de crisis (Moriconi, 2020; Siscar, 2010), y se presenta la hipótesis de que la obra de Gonçalves tensiona esa narrativa al proponer una poética que rechaza la escisión cartesiana entre mente y cuerpo. Posteriormente, se articulan las nociones de performance como comportamiento reiterado (Schechner, 2003) y como práctica de conocimiento (Taylor, 2013), demostrando cómo la autora convierte la corporalidad en un eje epistémico, alineando erotismo, ancestralidad afrobrasileña y crítica al colonialismo. El análisis de poemas como "Cabeza" y "Brazilian Butt Lift" evidencia el desmantelamiento de binarismos tradicionales —alto/bajo, razón/deseo— y la crítica a las imposiciones estéticas neoliberales que moldean el cuerpo femenino. Así, el estudio contribuye a la fortuna crítica de la autora y al debate sobre performance, saber y cuerpo en la literatura brasileña actual.

Palabras clave: Poesía brasileña; Performance; Ancestralidad afrobrasileña; Erotismo.

[58] Este trabalho é oriundo da apresentação "Dançam ancas e neurônios: uma leitura de *Quadril & Queda*, de Bianca Gonçalves", realizada no IV SILLAC. No momento de finalização do artigo, todavia, optou-se pela alteração do título pregresso, conforme solicitado previamente à comissão organizadora.

[59] George Henrique Soares de Menezes é mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE). Contato: george.henrique@ufpe.br

Considerações iniciais

De acordo com Ítalo Moriconi (2020), a literatura do momento atual tem apresentado uma série de desafios à crítica literária contemporânea. Segundo ele, o cenário literário tem ostentado faces que, se não são exatamente inéditas dentro da historiografia, não recebiam, de longe, tanto destaque como agora, caracterizando, portanto, um momento marcado por uma *complexidade intelectual*. Tal conjuntura, naturalmente, requer um esforço de todo o circuito literário – isto é, crítica, mercado, universidades, entre outros – em buscar um redimensionamento de suas acepções, a fim de "dar conta" das exigências que a literatura contemporânea faz, invariavelmente. Por outro lado, toda essa instabilidade tem gerado um certo mal-estar cultural, culminando, segundo Marcos Siscar (2010), no espraiar de um discurso de um sentimento de "crise" dentro da esfera poética.

A tópica da crise é bastante delicada e não está nas intencionalidades deste texto adentrar mais pormenorizadamente o tema. Em todo caso, é justo destacar que, segundo o autor, é possível conceber como fator motriz para esse cenário a retração das questões poético-políticas que marcam a contemporaneidade. Quando Haroldo de Campos (1997) diagnosticou o fim das vanguardas como a época do "poema pós-utópico", explicitou, nesse movimento, a noção, corrente entre a maioria dos críticos de literatura, de que "[...] a poesia é pensada em relação a uma utopia, à formulação explícita de um projeto cultural." (Siscar, 2010, p. 172). Nesse sentido, diante de um esfacelar das utopias, o que caracteriza o presente momento, a poesia teria sido destituída de seu sentido pregresso, acarretando, pois, uma aura de apatia quanto às produções recentes.

De todo modo, é injusto desvincular a crise da poesia da crise da crítica (Siscar, 2010), afinal ambas são vítimas do "caos do contemporâneo". Dessa forma, é justo visar não só como a poesia responde a essa instabilidade do momento presente, mas também a crítica, o mercado e o público-leitor. Enveredando no aspecto mercadológico, é possível destacar, entre as alternativas adotadas pelo mercado editorial, a criação de coleções destinadas a públicos ou temas específicos, as quais, desde a década de 1980, têm, segundo Tânia Pellegrini (1999), permitido a circulação de livros com retorno financeiro significativo para as editoras e um saldo positivo para os diversos públicos-leitores, que têm suas demandas atendidas.

Como exemplo dessa conjuntura, pode-se citar o Círculo de Poemas, iniciativa criada pela Editora Fósforo em 2022; além de ser o selo da referida editora voltado à poesia, ele também funciona enquanto um clube de assinatura, entregando mensalmente, na casa de seus associados, dois livros de poesia. Ao longo de seus quatro anos de existência, o projeto já publicou autores

estrangeiros consagrados, como Jericho Brown, Jon Fosse e William Carlos Williams, fez o resgate de obras importantes da poesia brasileira, trazendo de volta ao mercado volumes de Julieta Barbara, Duda Machado e Torquato Neto, além de conceder um espaço mais amplo para a publicação de nomes relevantes do cenário poético brasileiro da contemporaneidade, caso de Mailson Furtado, Micheliny Verunschk e Miriam Alves.

Como é perceptível, a curadoria do selo possui um olhar amplo à diversidade da poesia contemporânea, trazendo uma miríade de volumes que compõem um caleidoscópio de nacionalidades, períodos, formas, e estéticas, o que lhe rendeu, em 2024, o prêmio Aficionado, na Feira de Frankfurt (Porto, 2024). Dentre as publicações desse ano, é justo destacar *Quadril & Queda*, título da terceira coletânea de poemas escrita por Bianca Gonçalves. Na obra, a autora se debruça sobre o corpo – físico e verbal –, fazendo dele um *locus* privilegiado para as manobras que propõe e seus efeitos sociais e políticos. Nesse espaço, inscrevem-se movimentos que ora sutis, ora explícitos, vibram como território simultâneo de desejo e resistência, lançando sobre o leitor uma incessante coreografia que não conhece repouso, pois, na poética da autora, a língua se contorce, se expande, se refaz e dança a todo momento.

A obra é dividida em três seções: a primeira consiste de um único poema, o qual, intitulado "Às funkeiras", parece funcionar como dedicatória do livro e inaugura o ritmo que pulsará pelos textos seguintes; a segunda, cujo título é "Quadril", é pura efusividade, apresentando corpos em festa e textos fortemente marcados por um estrato irônico e por referências diversas ao universo pop; na terceira e última, intitulada "Queda", o que se ergue é uma dicção que se reinventa diante do peso das normas, encontrando na coletividade e na ancestralidade afro-brasileira a força necessária para enfrentar os entraves que incidem sobre os corpos dissidentes, tomando a performance enquanto *topos* e elemento basilar para a constituição da obra.

Segundo Iara Biderman (2024, n. p.), a coletânea apresenta textos "[…] para cabeças dançantes e corpos que pensam". De fato, Gonçalves finca, com sua escrita, uma implosão da dicotomia que sustenta o pensamento cartesiano, empenhado em separar corpo e mente. Como bem observa bell hooks (2013), ainda prevalece, na sociedade, a noção de que o sujeito, em seu exercício racional, deve ser "neutro", ou seja, deve abandonar as marcas especificadoras de seu corpo, de sua voz, a fim de alcançar uma pretensa universalidade, a qual, a bem da verdade, não existe. O que essa dinâmica propicia é, justamente, uma perpetuação das violências contra aqueles corpos que não são legitimados dentro da esfera social, isto é, corpos racializados, dissidentes quanto ao gênero e sexualidade, periféricos e/ou economicamente desfavorecidos, os quais enfrentam uma discriminação que remonta ao pensamento do período colonial, que,

embora bastante longínquo, parece continuar com bastante vigor na atualidade. A poeta, no entanto, parece produzir uma resposta arguta a essa conjuntura. Nesse sentido, o presente artigo busca, a partir de uma metodologia qualitativa, delinear uma leitura crítico-interpretativa da obra em pauta, de modo a aliar, nesse percurso, aspectos da teoria literária aos estudos de performance, a fim de engendrar uma percepção mais ampla e potente das possíveis significações dos versos desses textos, principalmente no que diz respeito ao papel da mulher no cenário literário contemporâneo, ainda mais quando essa ousa escrever.

Ancas que pensam, bundas que movimentam

Ao colocar a citação de Harmony Holiday, "Reparations begin in the body"[60] (Holiday *apud.* Gonçalves, 2024, p. 7), como epígrafe de sua obra, Bianca Gonçalves já explicita que, em seus textos, não se esboça cisão entre aquilo que é pessoal e político, entre o que é físico do que é transcendental e que todas essas forças se friccionam no corpo, num pulsar erótico que é vital. Desse modo, a autora explora como reparações de injustiças históricas devem focalizar também a memória e a subjetividade daqueles que foram envolvidos nesses processos. É o que se verifica neste poema:

> Cabeça
>
> a trouxa de roupa que minha vó carrega na cabeça
> a força da cabeça é a força das ancas
>
> ancestrais ambas (Gonçalves, 2024, p. 35)

Como se percebe, em seus poemas, a autora trabalha com o corpo de maneira integrada. Nesse em específico, intitulado "Cabeça", a força dessa parte superior, comumente atrelada à razão, está interligada à força das ancas, ou seja, às partes baixas do corpo, sobre as quais incide frequentemente uma visiva negativa. O pensamento cristão, pilar fundamental da formação do Ocidente, espraiou, conforme pontua Jacques Le Goff (2006), uma divisão do corpo entre alto e baixo no imaginário social, correspondendo à primeira instância as áreas nobres, como a cabeça e o coração, ao passo que à segunda correspondiam os órgãos inferiores, que deveriam estar sob contenção e vigília, pois neles residiria o mal. No poema de Gonçalves, todavia, verifica-se uma implosão desse imaginário, que é posto em xeque a partir do imiscuir desses dois âmbitos, reafirmando a força do erótico, ao passo que o coloca sobre o mesmo patamar dado à racionalidade.

[60] Possível tradução: "As reparações começam no corpo"

Enveredando mais aguçadamente na leitura, outras camadas vão se erguendo, ainda mais se focalizado o papel feminino perante a sociedade contemporânea. Ora, o poema abre com uma cena bastante corriqueira, de uma mulher na realização de um afazer doméstico, isto é, carregar a trouxa na cabeça. Esse ato, apesar de singelo, abre uma reflexão sobre a maneira como, a partir do elo entre as duas forças – das ancas e da cabeça –, que são, em certo sentido, uma força *una*, a mulher consegue carregar com destreza o fardo que lhe é imposto. Fardo que não só pode, mas deve também ser entendido na sua metaforicidade, pois alude aos desafios e violências que a força feminina tem de enfrentar em seu cotidiano, os quais passam, por vezes, despercebidos pela sociedade.

Nessa óptica, é digno afirmar que a obra de Gonçalves se erige enquanto uma ode à performance, no seu sentido mais amplo, uma vez que, por meio da corporeidade, explora as relações entre memória, sociedade e saber. No último verso em específico, a autora, por meio da afirmação da potência do erótico, revela o manancial de saberes transmitidos pelo corpo; conhecimentos que, aliás, possuem, na sua escrita, a mesma relevância daqueles difundidos pelas ciências exatas. Gonçalves confronta, desse modo, o apagamento das tradições afrodiaspóricas, demonstrando que, assim como a mente — tão enaltecida pelo racionalismo que atravessa as instituições de prestígio em nossa sociedade —, os quadris também elaboram pensamento. Ao ser indagada, em entrevista, se seria "mais quadril" ou "mais cabeça", a autora é categórica:

> Tento não separar. A gente é educada para separar mente e corpo, principalmente da cintura para baixo. Ninguém vai falar que pensa com a bunda. Mas, no mestrado, eu estudava uma escritora que falava do cabelo [Djaimilia Pereira de Almeida, que escreveu Esse cabelo], e pensava: se cabelo é corpo, e corpo é mente, tudo é mente e meu quadril também pensa. A grande questão para quem tem um corpo é a relação muito tensa com o quadril. Mas ele é o nosso core, nos dá equilíbrio. Tem um poema sobre as mulheres da minha família que carregam coisas em cima da cabeça com uma força que vem do quadril. Tento fazer um movimento contranormativo: escrever com a bunda do corpo pensante (Gonçalves *apud.* Biderman, 2024, n.p.).

Apesar de curto, afinal trata-se de um poema de apenas três versos, ele possui uma ampla voltagem simbólica, por, sobretudo, interpelar opostos nos signos das "ancas" e da "cabeça", que, por extensão, aludem ao baixo e ao alto, à força física e ao pensamento, ao desejo e à racionalidade, ao mal e ao bem. Nesse gesto, a autora implode tais binarismos e constrói uma fresta que permite uma outra perspectiva, na qual pensar e mover-se são gestos igualmente sagrados, haja vista serem ambas essas forças ancestrais e estarem fortemente interligadas, afinal a performance corporal também cria, fixa e expande saberes, num modo distinto àquele realizado

pelo arquivo, isto é, pelos documentos e instituições de prestígio, mas não menos salutar ou efetivo.

Apesar de ser um ramo de estudos bastante profícuo, ainda é bastante desafiador encerrar o termo "performance" em um significado unívoco. As performances estão nas artes, nos esportes, no sexo, nos rituais, nos negócios, no cotidiano em sociedade, na vida como um todo. O termo abriga tanto aquelas performances que são tomadas como tal, como também aquelas sobre as quais não se tem consciência, mas que constituem, igualmente, uma performance, por se tratar de um comportamento restaurado. Conforme Schechner:

> Comportamento restaurado é o processo-chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes. O comportamento restaurado existe no mundo real , como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. Mesmo quando me sinto ser eu mesmo, completamente, e agindo de modo livre e independente, apenas um pouco mais de investigação revelará que as unidades de comportamento vividas por mim não foram inventadas por mim. Ou, opostamente, eu posso experimentar estar ao lado de mim mesmo, não sendo mim mesmo ou possuído, como se em transe. O fato de que há mais de um mim mesmo em cada pessoa não é sinal de loucura, mas o modo como as coisas são. Os modos pelos quais alguém performa a si mesmo são conectados aos modos por que pessoas performam outras pessoas nos dramas, danças e rituais. [...] A maioria das performances, cotidianas ou não, têm mais de um autor. Rituais, jogos e performances da vida diária são escritas por um ente coletivo Anônimo ou pela Tradição. [...] Comportamento restaurado inclui uma vasta gama de ações. Todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste em recombinacões de pedaços de comportamento previamente exercidos. Naturalmente, na maior parte do tempo as pessoas não se dão conta de que agem assim . Pessoas podem, simplesmente, viver. (Schechner, 2003, p. 34)

Nesse sentido, como argutamente pontua Diana Taylor, "As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social, por meio do que Richard Schechner denomina 'comportamento reiterado'" (Taylor, 2013, p. 27), podendo, portanto, ser entendidas também como uma lente epistêmica para o entendimento de fenômenos diversos.

Na obra de Gonçalves, todas essas acepções se imiscuem, pois o livro não só tem suas significações ampliadas por essa lente, como também alude incisivamente sobre o performático, haja vista a presença de fotos da própria autora registrando seu corpo em movimentos de dança, além de menções constantes a artistas da cultura *pop*, como Britney Spears, Doja Cat, as quais se mesclam a referências a poetas consagradas do panorama literário contemporâneo, caso de Conceição Evaristo e Tamara Kamenszain. Seus versos, como já mencionado previamente, têm presença constante do erotismo, reafirmando a corporeidade nos gestos, sons e ritmos que lhes

são próprios. A fim de esmiuçar mais detalhadamente tal conjuntura, propõe-se a análise do poema “Brazilian Butt Lift”:

Brazilian Butt Lift

nenhuma delas nasceu com aquela
ainda que perdurem nas telas

e tenham nomes e capitais
para financiar as próprias taras

prosperam no projeto "dona de casa"
mesmo fora de moda

uma aula de *Brazilian rhythms*
pra se destacar na prateleira

a latina gostosa é uma ameaça
o vizinho árabe é uma ameaça

um conterrâneo trajado de palhaço
também é uma ameaça

falam "America" em tom universal
nenhuma delas nasceu com aquela

não é só bunda: é depilação,
unha, três conto cada

nada satisfaz mais uma ocidental
do que a alma elevada. (Gonçalves, 2024, p. 33)

A princípio, já chama a atenção o título do poema, “Brazilian Butt Lift”, que corresponde ao procedimento estético de gluteoplastia, no qual se realiza uma lipoaspiração de parte da gordura do próprio corpo, a fim de injetá-la nos glúteos para lhes conferir um aumento de volume ou um contorno esteticamente mais valorizado. O nome se deve à ideia de que as mulheres brasileiras possuem ancas e bumbuns mais voluptuosos. No texto, a poeta vai, em certo sentido, “dissecar” a figura feminina que busca tal procedimento, bem como as performances que orbitam em torno dele.

Nos versos iniciais, tematiza-se, justamente, a autoengenharia do corpo, bem como seus vínculos entre capitalismo e desejo. Logo na abertura, a voz poética afirma que “nenhuma delas nasceu com aquela/ ainda que perdurem nas telas”, ou seja, que aquela bunda bastante propagada no círculo midiático, não corresponde a algo natural, mas sim um corpo modificado por procedimentos. Como destaca Tatiane Trinca (2008), há, na contemporaneidade, uma obsessão pelo corpo, que se ergue enquanto eixo temático bastante relevante dentro do sistema social. No

entanto, essa obsessão recai sobre um modelo de corpo específico, aquele que é manipulado, fabricado para ostentar a saúde e beleza "perfeitas", as quais se dispõem enquanto metas a serem alcançadas, afetando fundamentalmente as mulheres, que cada vez mais se veem impelidas a alcançar um determinado padrão corporal.

Obviamente, há um vínculo intrínseco entre o desejo por um corpo ideal e dinâmicas neoliberais do capitalismo, afinal:

> [...] o presente culto ao corpo e à aparência, fundado em práticas narcisistas e aprofundado com a cultura consumista, contrasta com o crescimento da miséria econômica e social vivenciada por grande parte da humanidade, que convive diariamente com a falta de alimentos, água, moradia, ou seja, de condições básicas para a sobrevivência. No Brasil, segundo país em números de realização de cirurgias plásticas, no consumo de cosméticos e no mercado de luxo, esta situação torna-se ainda mais paradoxal quando acompanhada de notícias e de indicadores de miserabilidade que atinge mais de 50 milhões de brasileiros. Entre os índices estão: mortalidade infantil, fome, ausência de assistência médica, de moradia, de saneamento básico e aumento de desemprego, de epidemias e doenças (que há muito tempo já foram erradicadas de alguns países), entre outras mazelas. Intercalado a isso, observa-se que da perspectiva do indivíduo registra-se, cada vez mais, o aumento de transtornos de depressão, ansiedade, angústia e frustração e também de distúrbios alimentares e de distorções da imagem corporal, tais como a anorexia, a bulimia que se tornaram comuns no atendimento psicológico e psiquiátrico. (Trinca, 2008, p. 9)

É o que se tematiza nos versos "e tenham nomes e capitais/ para financiar as próprias taras". Aquelas que realizam tais procedimentos possuem um valor aquisitivo considerável e, ao realizá-lo, alimentam a máquina neoliberal, a qual empreende a lógica do autocuidado como forma de mascarar sua busca desenfreada por lucros, os quais, para serem obtidos, ancoram-se na subjugação do indivíduo feminino a um certo ideal estético. Nesse sentido, o signo "taras" evidencia como é compulsória tal dinâmica, que pode ser entendida por alguns como a inocente realização de um desejo pessoal, mas é, na realidade, um desejo compulsório introjetado nas mulheres pelo mercado, introjetado, por assim dizer, "na bunda", que parece distante daquela que preconiza Gonçalves em versos de outros poemas, pois, se lá as ancas pensam, aqui são apenas objeto de um desejo que é mais compulsório do que qualquer outra coisa.

Não à toa, na estrofe seguinte, aborda-se a tensão entre a figura tradicional feminina da dona de casa em cotejo com a mulher contemporânea. Ao afirmar que essas mulheres "prosperam no projeto 'dona de casa'/ mesmo fora de moda", a voz poética evidencia que a estética de consumo, embora possa parecer suscitar, por vezes, um empoderamento da mulher, que agora parece tomar as rédeas de seu corpo, jamais rompe, de todo, com a ideologia patriarcal, afinal a busca por atender às demandas de um corpo ideal, estipuladas pela indústria da beleza, confina

novamente a mulher em um protótipo específico de feminilidade, isto é, uma performance específica. Como indica Aline Dexheimer da Silva:

> Quando examinamos a ideia de gênero sob o prisma do universo feminino, é imprescindível mencionar a relação direta que a beleza tem com a performance das mulheres na sociedade. A pressão estética, por sua vez, é o instrumento designado para difundir os ideais de aparência e comportamento, agindo como uma explícita e, ao mesmo tempo, sutil forma de controlar as mentes e os corpos femininos. Ainda que homens também sofram com a imposição de padrões sociais para guiar suas aparências, seu desajuste ou inconformidade com os mesmos não gera o mesmo julgamento que é imputado às mulheres. Das mulheres é esperado que sejam belas e que utilizem seus atributos físicos para agradar os homens ao seu redor. Não basta que a mulher seja competente, trabalhadora, inteligente, gentil, e quaisquer outras qualidades que são valorizadas em qualquer ser humano - se ela não se conformar aos padrões de beleza, seus méritos serão diminuídos e até contestados. (Silva, 2024, p. 29).

Também por isso o papel da "dona de casa" é retomado; o *script* neoliberal contemporâneo dá a esse papel tão tradicional uma nova roupagem, como a da "musa *fitness*", ratificando, todavia, a dinâmica de violências sutis impostas à mulher, que seja no papel arcaico, seja no contemporâneo, continua a ser regulada por imposições externas, mantendo-se sempre a serviço do olhar masculino e limitador. Nos versos seguintes, "uma aula de *Brazilian rhythms*/ pra se destacar na prateleira", tece-se uma crítica, justamente, à maneira como os símbolos culturais viram uma "moeda" dentro dessa lógica capitalista. A busca pela aula de "ritmos brasileiros" se dá única e exclusivamente pelo destaque posterior, isto é, pelo diferencial que ela pode promover, não por um desejo genuíno de conhecer a cultura brasileira e seus ritmos, que, aliás, vêm com o nome grafado em inglês, com o propósito de frisar a fetichização que recai sobre sobre eles; dito de outro modo, o que se busca é uma versão mais cosmética, exportada e vendável do Brasil, algo que se coaduna com o termo "*brazilian*" do "Brazilian Butt Lift", haja vista o procedimento também receber tal nome pela objetificação do corpo feminino brasileiro, diante do olhar clínico e midiático estrangeiro.

Nas quinta e sexta estrofes, fica explícito como essa busca por um arquétipo ideal de mulher está fortemente atrelada à estrutura colonial que permeia a geopolítica global. Consoante Aníbal Quijano (1992), foi o aparato colonial de poder que gerou as discriminações sociais que posteriormente foram codificadas como "raciais", "étnicas", "antropológicas" ou "nacionais", a depender das variantes. Tais construtos, produto da violenta dominação europeia, foram concebidos como fenômenos naturais, em vista de suas justificativas ancoradas em pressupostos científicos e/ou objetivos, quando, na realidade, são o resultado de relações marcadas pela violência e pelo contato não amigável ou paritário entre distintos povos ou culturas.

Ao afirmar que a "latina gostosa", o "vizinho árabe", ou o "conterrâneo vestido de palhaço" são ameaças, o que se coloca, nesse escopo, é uma perpetuação da discriminação diante da alteridade, isto é, diante do Outro, esse que, marcado, não se comporta ou não ostenta a tão requerida universalidade do projeto colonial. Nesse sentido, o que se percebe é a ligação entre a busca por um corpo ideal e a perpetuação de uma performance da subjugação, que concebe o corpo latino sob uma chave hipersexualizada, o corpo árabe racializado como alvo de suspeição e o conterrâneo caricatural – esse marcado por algum fator distintivo que o aproxima da figura jocosa do palhaço – como indesejável. O que se delineia diante dos olhos do leitor, portanto, é o mecanismo que o Ocidente orquestra, no intuito de manter sua centralidade e neutralidade, a partir da fabricação de alteridades que sempre são tomadas sob a égide da inferioridade.

Tudo isso concatena com a utilização do termo "America", que, grafado sem o acento agudo, parece aludir ao emprego do termo pelos Estados Unidos da América, que dele se apropriam, a fim de se colocar como centro cultural e moral do mundo. Nesse viés, o termo se destitui de seu sentido continental e passa a encenar, em simultâneo, uma homogeneidade quanto à questão identitária intranacional, mas também uma hegemonia diante do paradigma internacional. Gonçalves lança, assim, uma crítica mordaz àqueles que insistem em reproduzir tal comportamento, numa tônica bastante semelhante àquela cunhada por Nelson Rodrigues, quando afirmou que, de modo geral, o brasileiro sofria de um complexo de vira-lata, pois endeusa sempre aquilo que lhe é externo, inferiorizando-se nesse processo.

Na estrofe seguinte, focaliza-se a expressão "três conto", a qual retira a aura idealizada em torno do procedimento e reafirma o valor capital que ele possui. Ao afirmar que não é apenas a bunda, mas também a depilação, a unha, a voz poética enfatiza a necessidade da constante manutenção dessa beleza, que não se alcança e se perpetua simplesmente, mas tem de ser reafirmada a todo momento. O emprego da referida expressão, grafada num tom coloquial, em desacordo com a norma-padrão da língua, demonstra o caráter um tanto "depreciativo" de toda essa dinâmica, afinal trata-se de um processo custoso a quem se submete a ele, não só financeiramente, mas sobretudo fisicamente.

Na estrofe final, há um arremate irônico, em que a poeta contesta subliminarmente a suposta "elevação de alma" dessa mulher, desmontando o suposto *glamour* que possa envolver esse imperialismo estético, ao afirmar, por vias indiretas, que é bastante ilógico que todo essa configuração de mutilações e performances violentas possa culminar em uma elevação espiritual.

Do ponto de vista estrutural, por outro lado, há de se destacar as constantes assonâncias, que reafirmam o caráter oral do texto, a exemplo dos pares "aquela / telas", "taras / ameaça", "universal / ocidental", "cada / elevada", os quais conferem uma maior dinamicidade ao texto,

explorando, para além da grafia, o jogo que se dá dentro do aspecto sonoro. Para além disso, há de se destacar a presença da repetição no verso "nenhuma delas nasceu com aquela". Como já dito previamente, a performance se marca por um comportamento reiterado, algo que pode ser vislumbrado nessa conjuntura específica, que reforça o caráter performático do texto e frisa a mensagem que a voz poética busca exprimir, ou seja, o desmanchar do mito do corpo brasileiro como algo esculturalmente inato. Além disso, reforça uma circularidade que alude, justamente, ao processo de manutenção desse corpo, pela via da autoengenharia estética, a qual, por sua vez, se ancora na manutenção de um ciclo bastante arcaico, mas que ainda não perdeu a força: a subjugação do corpo feminino.

Considerações finais

Ao entrar em contato com a obra *Quadril & Queda*, de Bianca Gonçalves, o leitor se depara com textos que buscam afirmar e inscrever o corpo, principalmente o corpo feminino, num elo entre estética e política, entendendo-o como *locus* privilegiado de transmissão de saberes e resistência. Nesse sentido, ao se articular com a performance, a autora desestabiliza uma série de convenções epistêmicas e críticas que sustentam o corpo social brasileiro, sobretudo no que diz respeito ao papel da mulher frente ao discurso científico, enveredando por caminhos ainda pouco usuais no cenário literário brasileiro e promovendo uma inversão do olhar hegemônico ao conceber o corpo como instância ativamente atuante na circulação de conhecimentos e do legado ancestral africano.

A obra de Gonçalves, portanto, ilumina o despontar de uma linhagem literária que contesta o apagamento da mulher negra na esfera literária e desvela novas acepções para o sensível, o estético e o político, compreendendo tais âmbitos como intrinsecamente interligados. À luz do que afirma Conceição Evaristo, uma das autoras referenciadas por Gonçalves em sua obra, trata-se de uma linhagem que "[...] busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas.Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida (Evaristo, 2005, p. 54).

Em paralelo, como propõe Diana Taylor (2013), ao discutir a performance como prática de conhecimento, trata-se de reivindicar o corpo como "arquivo vivo", capaz de encarnar, transmitir e reativar memórias e epistemes que escapam às formas tradicionais de registro. Desse modo, a escrita de Gonçalves reinscreve – no gesto, na voz e na corporeidade – modos de saber historicamente silenciados, rompendo com a invisibilização que o estrato colonial impôs ao corpo feminino negro ao longo da historiografia literária.

Assim, é possível afirmar que a obra em questão se destaca entre as produções contemporâneas mais incisivas, uma vez que alia, como poucas, densidade política e elaboração estética, operando um trabalho de linguagem ao mesmo tempo desconcertante e prazeroso, e evidenciando que a literatura continua sendo uma das vias mais potentes de enfrentamento à violência estrutural que atravessa a sociedade brasileira.

Referências

BIDERMAN, Iara. Fichamento: Bianca Gonçalves. **Quatro Cinco Um**, 26 jul. 2024 (atualizado em 02 ago. 2024). Disponível em: https://quatrocincoum.com.br/entrevistas/fichamento/bianca-goncalves/. Acesso em: 01 nov. 2025.

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares: cultura afro-brasileira**, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005.

GONÇALVES, Bianca. **Quadril & Queda**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2024.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LE GOFF, Jacques. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MORICONI, Italo. **Literatura, meu fetiche**. Recife: Cepe Editora, 2020.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado de Letras; Fapesp, 1999.

PORTO, Walter. Círculo de Poemas é premiado em Frankfurt por criar comunidade em torno da poesia. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 17 out. 2024. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/10/circulo-de-poemas-e-premiado-em-frankfurt-por-criar-comunidade-em-torno-da-poesia.shtml. Acesso em: 07 nov. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. *In*: BONILLO, Heraclio (comp.). **Los conquistados**. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, pp. 437-449.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance". **O percevejo — Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, UniRio, v. 11, n. 12, pp. 25-50, 2003.

SILVA, Aline Costa Dexheimer Pereira da. **O culto à beleza dos corpos femininos como fator impulsionador do consumo de procedimentos estéticos**. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2024. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/283544. Acesso em: 09 nov. 2025.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TRINCA, Tatiane Pacanaro. **O corpo-imagem na "cultura do consumo"**: uma análise histórico-social sobre a supremacia da aparência no capitalismo avançado. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Marília, 2008. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/99271. Acesso em: 14 nov. 2025.

Estética Diaspórica na poesia de Nancy Morejón, Conceição Evaristo e Mary Grueso Romero

Estética Diaspórica en la poesía de Nancy Morejón, Conceição Evaristo y Mary Grueso Romero

Giselle Maria dos Santos[61]

Resumo: Este artigo apresenta parte de uma pesquisa pós-doutoral dedicada à investigação de uma estética específica na poesia afro-latino-americana escrita por mulheres negras, denominada *Estética Diaspórica*. Fundamentada nos Estudos Afro-latino-americanos e em conceitos como amefricanidade, pós-memória e escrevivência, a análise concentra-se em analisar poemas escolhidos de Nancy Morejón (Cuba), Conceição Evaristo (Brasil) e Mary Grueso Romero (Colômbia). A denominada *Estética Diaspórica* é aqui compreendida como um conjunto de procedimentos poéticos que retomam a África como referência simbólica, ancorando-se na memória coletiva da escravização e na experiência transatlântica como rota cultural constitutiva das identidades negras nas Américas. Ao aproximar as três autoras, o artigo busca demonstrar que as poetas em análise, desde seus respectivos contextos nacionais e trajetórias pessoais, reconfiguram o passado da escravização africana e diáspora africana na Améfrica, refazendo as rotas culturais impostas por tais processos históricos, e os transformm em uma expressão estética que se estabelece como uma ferramenta de resistência e reexistência no presente. Assim, a *Estética Diaspórica* se consolida como prática de reafirmação da negritude, reconfigurando a história e combatendo o racismo por meio da palavra literária.

Palavras-chave: estética diaspórica. poesia afro-latino-americana feminina. amefricanidade. pós-memória. escrevivência.

Resumen: Este artículo presenta parte de una investigación posdoctoral dedicada a la indagación de una estética específica en la poesía afro-latinoamericana escrita por mujeres negras, denominada *Estética Diaspórica*. Fundamentado en los Estudios Afro-latinoamericanos y en conceptos como amefricanidad, posmemoria y *escrevivência*, el análisis se concentra en estudiar poemas seleccionados de Nancy Morejón (Cuba), Conceição Evaristo (Brasil) y Mary Grueso Romero (Colombia). La denominada Estética Diaspórica se entiende aquí como un conjunto de procedimientos poéticos que retoman África como referencia simbólica, anclándose en la memoria colectiva de la esclavización y en la experiencia transatlántica como ruta cultural constitutiva de las identidades negras en las Américas. Al aproximar a las tres autoras, el artículo busca demostrar que las poetas analizadas, desde sus respectivos contextos nacionales y trayectorias personales, reconfiguran el pasado de la esclavización y de la diáspora africana en la Améfrica, rehaciendo las rutas culturales impuestas por tales procesos históricos y transformándolas en una expresión estética que se establece como herramienta de resistencia y reexistencia en el presente. Así, la *Estética Diaspórica* se consolida como una práctica de reafirmación de la negritud, reconfigurando la historia y combatiendo el racismo por medio de la palabra literaria.

[61] Giselle Maria dos Santos é doutora em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção Literaturas Hispânicas) e professora do Instituto Federal do Rio Grande do Sul - IFRS - Câmpus Alvorada. Contato: giselle.araujo@alvorada.ifrs.edu.br

Palabras clave: estética diaspórica. poesía afro-latinoamericana femenina. amefricanidad. posmemoria. escrevivência.

Introdução

Neste trabalho apresento uma pequena parte de minha pesquisa pós-doutoral realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com apoio do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS).

A pesquisa se volta a investigar a presença de uma estética na poesia afro-latino-americana de autoria feminina negra, a partir do campo dos Estudos Afro-latino-americanos, e assentada sobre conceitos como amefricanidade, pós-memória e escrevivência. Para tanto, analiso obras poéticas escolhidas das escritoras Nancy Morejón, de Cuba, Conceição Evaristo, do Brasil, e Mary Grueso Romero, da Colômbia. Neste artigo, pela restrição de espaço, o foco estará na análise de um poema escolhido de cada autora, apontando na leitura das poesias a característica principal do que chamo de *Estética Diaspórica*: a retomada da África como referência, estabelecendo a memória coletiva do navio negreiro como rota cultural, fazendo do resgaste do processo escravocrata no Atlântico um caminho poético para ressignificar a vida dos afrodescendentes na atualidade.

As autoras

Nancy Morejón, é uma poeta cubana, negra, nascida em Los Sitios, bairro central de Havana em 1944. Filha de Angélica Hernández, uma dona de casa de Havana, e Felipe Morejón, estivador, Morejón tem uma vasta produção literária entre poemas e ensaios, produção que lhe garantiu vários prêmios nacionais e internacionais. Antologias de sua obra poética têm sido publicadas no México, nos Estados Unidos, na França e na Espanha.

As poesias de Nancy Morejón são marcadas pela recorrência de temas como a cidade natal, a família, a musicalidade, o amor e a morte. Outras características presentes desde o início de sua carreira literária e que configuram elementos-chaves de sua obra são sua autoconsciência poética e o lirismo sutil de sua escrita, sutileza que paulatinamente vai ganhando outros contornos, principalmente relacionada à questão racial. O universo negro marcará sua criação poética de forma indelével, tornando-se fundamental para a elaboração de uma estética.

Maria da Conceição Evaristo de Brito, a escritora brasileira Conceição Evaristo, nasceu em Belo Horizonte, em 1946, dois anos depois de Morejón. De família muito pobre, filha da empregada doméstica Joana Josefina Evaristo, e criada pelo padrasto Aníbal Vitorino, migrou para a cidade do Rio de Janeiro na década de 1970. Trabalhou como empregada doméstica até se formar em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil) e começar a trabalhar como professora da rede pública. Seguiu na vida acadêmica, tendo concluído o doutorado em Literatura pela Universidade Federal Fluminense (Niterói, Brasil), com pesquisa sobre literatura de autoria negra. Poeta, contista e ensaísta, sua vida literária começa nos anos de 1990, ao publicar seus contos e poemas na série Cadernos Negros, isso já aos 44 anos.

Em 2008, Conceição Evaristo publica seu primeiro e até agora único livro de poemas, *Poemas da recordação e outros movimentos*. A poesia de Evaristo também apresenta temas recorrentes, como o amor, a esperança, o feminino e a denúncia social. Todos esses temas são moldados pelo universo negro que marca o olhar da autora por meio de seus diversos eu-poéticos.

A escritora colombiana Mary Grueso Romero nasceu em 1947, em Guapi, distrito de Cauca, região tradicionalmente negra da Colômbia devido à ampla presença de africanos escravizados e seus descendentes durante o período da colonização. Poeta, escritora, professora e contadora oral, é considerada uma das mais importantes escritoras da Colômbia e a mais proeminente poeta da região do Pacífico colombiano. Recentemente foi a primeira mulher negra a ser eleita para a Academia Colombiana de Letras.

A obra poética de Grueso Romero é marcada por sua identidade como mulher negra do Pacífico. Descendente de escravizados, moldada pela oralidade afro-colombiana, Mary borda sua ancestralidade em poesia por meio de temáticas recorrentes, como a musicalidade afro, o amor, a relação com o mar, a esperança, o feminino e a denúncia contra o racismo. Em Grueso Romero, o universo negro é fundamental, pois define sua estética.

O campo dos estudos afro-latino-americanos

Para entender o campo dos Estudos Afro-latino-americanos e sua relação com o que chamo de *Estética Diaspórica*, é necessário definir o conceito de Afro-latino-américa, ou Améfrica, para retomar a historiadora e antropóloga Lélia Gonzalez. E falar em Afro-latino-américa ou Améfrica é falar, antes de tudo, de uma concepção e de um posicionamento teórico. Concepção porque implica em pensar as fronteiras culturais da América Latina além das divisas geográficas e político-administrativas; posicionamento porque parto do princípio de que falamos

de um lugar social e epistemológico determinado: o lugar da pesquisa acadêmica que intenciona "repensar a América Latina na perspectiva afro".

Repensar a América Latina na perspectiva afro é voltar ao navio negreiro vindo de África como ponto de partida e horizonte cultural para pensar a região. A importância do legado social e cultural dos africanos chegados a estas terras através do tráfico escravo e de seus descendentes justifica a necessidade de se estudar o lugar da diáspora africana na construção da cultura latino-americana.

Nesse sentido, define-se América Afro-latina ou Améfrica como as nações da América Latina que possuem uma sociedade multirracial fundamentada na experiência histórica da escravidão negra e cuja região possui o maior componente da diáspora africana sul atlântica.

Dessa forma, falar em Afro-latino-américa é falar de um termo historicamente dimensionado. E é nesse sentido que surge o campo dos Estudos Afro-latino-americanos. Buscando reconstruir as identidades sociais e culturais na América Latina a partir da perspectiva afro, os Estudos Afrolatinoamericanos se fundamentam na análise da população afrodescendente na América Latina e, concomitantemente, na análise das sociedades em que vivemos atualmente, conforme a definição dos historiadores George Andrews e Alejandro de La Fuente: "Definimos esse campo, primeiro, como o estudo dos povos de ascendência africana na América Latina e, segundo, como o estudo das sociedades mais amplas das quais esses povos fazem parte" (Andrews; De La Fuente, 2018, p. 19).

Isso equivale a dizer que os Estudos Afro-latino-americanos partem do histórico e do teórico, pois remapeiam as histórias, estratégias e lutas dos povos de ascendência africana na região, desde o tráfico de escravizados do Atlântico Sul até os movimentos identitários atuais, tendo a raça como uma categoria de diferenciação e como variável chave no processo de formação das nações latino-americanas.

Estéticas do Atlântico Negro

O teórico social Paul Gilroy (2001) define o Atlântico Negro como uma dinâmica transatlântica de intercâmbios culturais negros que deve ser assumido como "uma unidade de análise única e complexa" que deve ser utilizada "para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural" (Gilroy, 2001, p. 57). A escravização negra no Atlântico forjou uma multiplicidade de formas culturais distintas e conexas ao mesmo tempo. Isso porque se constitui como um tráfego que Gilroy (2001, p. 371) classifica como bilateral, porque incorpora ao mesmo tempo as formas culturais africanas e as culturas políticas dos negros chegados nas Américas.

Em um sentido mais específico, incorporou-se não a África como uma espécie de origem pura, mas como um espaço aterritorial no interior das configurações culturais das Américas.

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

Sendo assim, se a raiz africana é necessária para entendermos a arte e literatura negra nas Américas, as configurações culturais de mescla e heterogeneidade geradas pela travessia atlântica se constituem como as rotas culturais essenciais que definem a estética do Atlântico Negro. Ou, nas palavras de Hall, "a cultura caribenha é essencialmente impelida por uma estética diaspórica" (Hall, 2003, p. 34).

É importante salientar que Gilroy e Hall, ao discorrer sobre as culturas do Atlântico Negro, têm os Estados Unidos como referência. Porém, quando tratamos de América Latina, se torna fundamental trazer os escritos da antropóloga e filósofa brasileira Lélia González.

Amefricanidade

Lélia González traz à tona o conceito político-cultural de Amefricanidade, definindo-o como uma categoria que identifica na diáspora africana uma experiência histórica comum (González, 1988, p.77). Para Lélia,

> amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...] ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica". (González, 1988, p. 76).

Nesse sentido, na América Latina, mais do que hibridação e mesclagem, a cultura do Atlântico Negro, ou para usar o conceito gonzaleano, a cultura amefricana, é construída a partir de um gigantesco trabalho de dinâmica cultural em que diferentes sociedades do continente resistiram - e ainda resistem - ao mesmo sistema de dominação, o racismo, sendo a força cultural a melhor forma dessa resistência. Dessa forma, a identidade étnica negra da América Latina não nos leva de volta ao Atlântico, mas sim o ressignifica nos trazendo de lá. É o que resume

Alejandro de la Fuente (2020)[62], ao afirmar que "África não é uma raiz, não é uma origem: África é o que somos".

Para González, ser o que somos no que se refere à questão negra é a reafirmação do fortalecimento de uma base de resistência e resgate cultural que objetiva promover a emancipação do povo negro e o combate vital contra o racismo.

E é no interior do que somos, a partir da chave do literário, resgatando a cultura afro-colombiana e se insurgindo contra o racismo antinegro, que escritoras como Nancy Morejón, Conceição Evaristo e Mary Grueso Romero se expressam poeticamente através do que chamo *Estética Diaspórica*.

Estética diaspórica e escrevivência

O teórico Eduardo de Assis Duarte (2020) afirma que

> A escrita afrodiaspórica percorre o atlântico negro de norte a sul, empenhada no resgate da memória silenciada pelo discurso hegemônico. Resgate que leva à persistente construção de uma narrativa outra, dissidente, que atravessa o tempo e se constitui ela própria como lugar de memória. (Duarte, 2020, p. 81).

Sendo assim, a *Estética Diaspórica*, quando expressa na poesia das autoras afro-latino-americanas que são objeto da minha pesquisa, apresenta traços poéticos que permitem identificá-la.

Um dos traços principais é a presença marcante de uma lógica cultural que articula as lutas pela liberdade dos sujeitos negros, as reapropriações e ressignificações de aspectos culturais de origem africana presentes na memória coletiva desses sujeitos e as trocas culturais dos mesmos com elementos de outras culturas presentes no território de cada país latino-americano.

A presença de sincretismos culturais também caracteriza essa estética diaspórica, por ter esta uma perspectiva intercultural. Nos poemas, esse sincretismo pode ser percebido na incorporação das divindades das religiões de matriz africana, muitas vezes transculturadas em figuras mitológicas com grande apreço popular, a nível de vivências, para usar um termo de Pietro e Mateo (2011, p. 385), ou seja, reconstruindo um passado que é familiar aos leitores.

O caráter híbrido que anima as configurações culturais que definem essa estética é outro traço poético presente e pode ser percebido na linguagem, na recuperação de formas poéticas

[62] DE LA FUENTE, Alejandro; VERGARA FIGUEROA, Aurora. "Evolución de los Estudios Afrolatinoamericanos". Curso online. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=sLtj-c48nWY. Acessado em 22 de julho de 2025.

advindas de diversas tradições literárias, na ressignificação da oralidade e na diversidade de vozes poéticas que centralizam a subjetividade do sujeito negro reconstruindo sua voz em meio as rotas culturais heterogêneas que formam a Améfrica.

Por fim, o mais importante traço poético que define o que chamo de *Estética Diaspórica* é a retomada da África como referência, estabelecendo a memória coletiva do navio negreiro como rota cultural. O resgaste do processo escravocrata no Atlântico para ressignificar a vida dos afrodescendentes na atualidade caracteriza essa estética. Neste trabalho, pela restrição de espaço, farei uma leitura de poemas escolhidos das autoras com foco na apresentação deste traço poético específico.

Todos esses traços poéticos se relacionam ao conceito de Escrevivência. Cunhado pela escritora negra brasileira Conceição Evaristo, o conceito, que muitos já consideram uma categoria analítica, é, segundo a definição de sua criadora, "um fenômeno diaspórico e universal" (Evaristo, 2020, p. 29), que "se realiza como um ato de escrita das mulheres negras" (Evaristo, 2020, p. 30).

Como fenômeno diaspórico, a escrevivência se organiza como a escrita da vivência concreta de mulheres negras cuja união de história pessoal e memória coletiva se transformam em material literário que traz à tona silêncios e ausências para ressignificá-los em resistência e voz. Por isso, a teórica Maria Nazareth Fonseca (2020) afirma que a literatura de Evaristo, mas que pode ser estendida a meu ver à literatura de Morejón e Grueso Romero,

> se volta às memórias traumáticas e aos relatos de sobreviventes de processos de desumanização que se mostram persistentes na sociedade brasileira até os dias de hoje. Esse é o material que estaria na base do conceito de escrevivência, tornando-o apto à reflexão sobre a produção literária de escritoras negras. (Fonseca, 2020, p .65)

Ao expressar a subjetividade negra feminina, o conceito de Escrevivência se torna, nas palavras de Fonseca (2020, p. 66), "uma estratégia escritural". Nessa estratégia, a inquietude e a indignação diante do racismo de ontem e de hoje se transmutam em escrita literária que reverência à ancestralidade, ao resgatar a memória da escravização africana e transformar essa memória em estratégia de combate (Salgueiro, 2020, p. 104). Combate que se dará nas autoras nos traços poéticos presentes em suas poesias.

Escrevivência e pós-memória

Esse resgate da memória da escravização africana é o que a teórica Marianne Hirsch chamará de pós-memória. A intelectual norte-americana de origem romena define o conceito de

pós-memória relacionado diretamente ao trauma dos descendentes das vítimas do Holocausto judeu pelos nazistas. Para Hirsch (2001)

> [...] pós-memória é caracterizada pela experiência daqueles que [...] cresceram dominados pelas narrativas que precederam seus nascimentos, cujas próprias histórias tardias são deslocadas pelas poderosas histórias da geração anterior, moldadas por eventos traumáticos monumentais que resistem à compreensão e à integração (Hirsch, 2001, p. 221, *tradução minha*).[63]

Sendo assim, o conceito de pós-memória é caracterizado por esse olhar que se volta ao passado, mas de forma a trazer um novo contexto ao presente, por pessoas que não viveram o trauma, mas que o "revivem" através de narrativas compartilhadas. Diferentemente da memória que se caracteriza pela lembrança sempre incompleta das experiências vividas, incluindo os traumas vividos, a pós-memória não se limita ao recordar, pois reelabora através da criação imagética a conexão com um passado não vivido, ao mesmo tempo que se faz um luto desse passado. É o que Hirsch (2008, p.107) define como "memória herdada", isto é, a forma de relacionamento que se estabelece entre o evento traumático e aqueles que descendem dos indivíduos que realmente viveram esse evento.

Apesar de fazer referência ao evento traumático do Holocausto, o conceito de pós-memória pode ser aplicado ao trauma da escravização africana no Atlântico sul. A escravização africana foi um processo e uma instituição que perpassou o plano individual ou meramente familiar para se assentar no imaginário coletivo. Isso porque a vasta documentação histórica e pública referente ao período e as consequências sociais da escravização africana ainda presentes na contemporaneidade fizeram com que houvesse uma identificação direta com os traumas vividos pelos ancestrais. Os descendentes atualizam os eventos vivenciados por esses ancestrais através das memórias transmitidas por meio de histórias, imagens, cantos, e, uma vez atualizados, esses eventos traumáticos moldam os que vieram depois. Essa moldagem, essa identificação, será expressa na literatura de forma consciente, já que, como nos assegura Anastasiadis (2012), a pós-memória se define por uma busca consciente do passado e por uma reconstrução intencional dos eventos não vividos. Nesse sentido, o teórico Ricardo Souza (2019) afirma que:

> Apesar do quadro de crueldades da escravidão, muitos descendentes das vítimas desse processo traumático vêm estabelecendo valores e imprimindo suas marcas na linguagem literária, para que a luta negra expresse o que ainda sufoca. O referencial de um passado de dor e sofrimento propiciou aos afrodescendentes

[63] Texto original: [...] postmemory characterizes the experience of those who [...] have grown up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are displaced by the powerful stories of the previous generation, shaped by monumental traumatic events that resist understanding and integration (Hirsch, 2001, p. 221).

> uma visão crítica da situação vivida pelos seus ancestrais, bem como ao seu papel na sociedade. (Souza, 2019, p. 22)

Nas autoras em análise, essa impressão de marcas na linguagem é o que chamo de pós-memória ancestral. Esse resgate é a construção, para Hirsch (2008), de uma estrutura de transmissão inter e transgeracional do conhecimento e da experiência traumática. Ao abordar o processo de escravização, as autoras perpetuam uma história compartilhada de dor e sofrimento através da escrita, de forma a mantê-la permanentemente lembrada, ao mesmo tempo que a ressignifica.

A poesia de Nancy Morejón

Já vimos que o resgate do processo de escravização africana é um traço poético essencial no que chamo de *Estética Diaspórica*. Tal traço estará presente nos poemas da obra *Piedra Pulida,* da poeta cubana Nancy Morejón. Esta obra é o momento em que a poeta Nancy Morejón começa a mergulhar na realidade tão profundamente quando queira transformá-la, para retomar o educador social Paulo Freire (1987, p. 18). Morejón traz para sua poesia a escravização africana, a pós-memória da escravização e a situação do negro em Cuba a partir das consequências desses processos históricos, vários mundos que serão resumidos com intenso lirismo no longo poema entitulado, não coincidentemente, “Mundos” (2001, p. 170 a 174):

> Mi casa es un gran barco
> que no desea emprender su travesía.
> Sus mástiles, sus jarcias,
> se tornaron raíces
> y medusas plantadas en medio de la mar;
> a estas alturas,
> podré decir el mar
> oteado por el sol
> o por el oro fétido del galeón desollado?
>
> Mi casa es un gran barco
> que resguarda la noche.
> Quiero los vinos leves de su espuma.
> Quiero los hierros fuertes de sus corrales.
> Quiero, al fin, la lenta y prístina llanura
> derramada en los ojos.
> Oh los ojos furtivos del pasado mortal.
>
> Mi casa es un gran barco
> rodeado de aguas nuevas
> donde clavo mis manos
> y las pupilas que he traído.
> Bailar, bogar, llorar y andar
> entre los peces de cubierta.
> Viejo mundo el que amo,
> nuevo mundo el que amo,

mundos, mundos los dos, mis mundos:
Oh las tortugas sacras;
ay, las algas;
ah el nombre de la mujer costeña,
anclada en el centro del mundo.

Vivo en el sesgo tallado de la espiga.

"Vamos a andar," me dijo alguna vez
con su aliento amoroso, aquel esclavo.
Y ambos sembramos nuestras piernas
como troncos incólumes, como nidos fundados;
abrazándonos bajo la tempestad.
"Piensa en el tiempo de la piedra pulida
que siempre llega aqui
para lanzar el arco y otra vez el origen,"
volvió a decirme
y ya su alma dejaba de estar sola,
y ya su boca misma era una isla ardorosa,
harta de frutas, lenguas, olas y pergaminos.
Mi casa es un gran barco
sin demonios apenas
porque los conminé a la retirada;
porque quiero la dicha como regla suprema;
como regla suprema quiero el violín,
la contradanza ilesa en su vaivén.

Mi casa es un gran barco
y trazo con mis venas el mapamundi nunca
visto
de los islotes a mi diestra
Vivo en mi casa que es un barco
(qué poderoso barco me cobija)
Vivo en mi casa que es un barco
(qué poderosa espuma me refresca)
Vivo en mi barco vivo
amparada del trueno y la centella
Mi casa es um gran barco
digo
sobre la isla dorada
en que voy a morir

A repetição do verso "Mi casa es un gran barco" no início de cinco das seis estrofes do poema, com a repetição do mesmo verso no interior da quinta estrofe, tem a função de reiterar a memória ancestral do eu-poético. O primeiro "gran barco", a primeira casa, foi o navio negreiro, o espaço que mesclou a dor, a violência e a morte com uma nova configuração cultural e social que ia se formando e que González (1988b) vai denominar, como já vimos, a Améfrica. O "gran barco que no desea emprender su travesía" a empreendeu e transformou seus mastros, sua enxárcia, em raízes plantadas no meio do mar atlântico. O mar que, diante dessa pós-memória universal, não é mais vislumbrado pelo sol, mas sim pelo ouro fétido dos navios negreiros.

O novo continente se aproxima. E é nessas "aguas nuevas", nessas novas terras, onde o eu-poético, escravizado recém-chegado ao novo mundo, crava suas mãos e olhos. A partir da

sequência verbal “Bailar, bogar, llorar y andar” compreende-se todo o processo escravocrata: *bailar*, ainda em África, simbolizando a alegria anterior ao processo de colonização e escravização; *bogar* fazendo referência ao navio negreiro e ao sequestro de suas terras originárias; *llorar* referindo-se à dor e tristeza da escravização; e, por fim, *andar* entre os peixes, referindo-se à nova vida em Cuba. À contraposição do velho e novo mundo o eu-poético acrescenta o amor: é pela construção afetiva que essa nova vida é assimilada.

Na quinta estrofe do poema, um diálogo se apresenta: o escravo amoroso diz ao eu-poético que é necessário caminhar. Dessa forma, o eu-poético se reconhece ele mesmo como um negro escravizado cujo andar significa semear as próprias pernas nessa nova terra, como “troncos incólumes, como nidos fundados”. Tempo da pedra polida, período histórico neolítico, é relembrado para apontar a um novo nascimento: cabe ao escravizado lançar em Cuba a nova origem. E ele o faz abrindo as portas para signos de pertencimento, identidade e coletividade, expressos nos versos de extrema força poética “y ya su alma dejaba de estar sola/y ya su boca misma era una isla ardorosa/harta de frutas, lenguas, olas y pergaminos”.

Na última estrofe do poema, o barco, a casa deixa de ser o sujeito para ser o predicado, pois o sujeito é o eu-poético que vive “en mi casa que es un barco”. A nova repetição criada no poema pelo verso “Vivo en mi casa que es un barco”, que se repete duas vezes e se transforma no verso “Vivo en mi barco vivo”, reitera a força desse traçado negro na cultura e sociedade cubanas através dos adjetivos que o completam, ‘poderoso’ e ‘poderosa’. Poder dos elementos da natureza, trovão e relâmpago, muito relacionados às divindades do panteão da *santería*, que amparam o negro cubano em sua crença, em sua fé. Os versos finais fazem referência direta à Cuba, a “isla dorada”, na qual a vida recomeçou e sobre a qual o eu-poético findará.

A poesia de Conceição Evaristo

A brasileira Conceição Evaristo também evoca o tempo da escravização africana no poema “Todas as manhãs” (2021, p. 13), da sua única obra poética *Poemas da recordação e outros movimentos*, de 2017, retomando a África como referência ao resgatar o processo escravocrata no Atlântico. Evaristo que trabalhou como empregada doméstica antes de se lançar na literatura, reflete poeticamente as consequências sociais do processo de escravização na vida dos negros no Brasil, vida marcada pelo racismo antinegro que engendra inferiorização, subalternidade e dor, mas também fomenta o sonho, a insubordinação e a resistência:

> Todas as manhãs acoito sonhos
> e acalento entre a unha e a carne
> uma agudíssima dor.
>
> Todas as manhãs tenho os punhos
> sangrando e dormentes

tal é a minha lida
cavando, cavando torrões de terra,
até lá, onde os homens enterram
a esperança roubada de outros homens.

Todas as manhãs junto ao nascente dia
ouço a minha voz-banzo,
âncora dos navios de nossa memória.
E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós.

A presença negra marcada pela continuidade da dor é retomada pela anáfora da expressão 'todas as manhãs', que inicia as três estrofes do poema e intitula o mesmo. É nesse tempo presente que o eu-lírico acalenta a dor marcada pelo adjetivo superlativo "agudíssima". A dor penetrante e afiada que alcança o corpo do eu-poético (entre a unha e a carne), divide espaço com sonhos acoitados, protegidos.

Outra referência ao corpo negro se apresenta na segunda estrofe. Os punhos cerrados, um símbolo da resistência de minorias desde a antiga Assíria, e ressignificado por personagens negros como Nelson Mandela, na África do Sul e os Panteras Negras, nos EUA, e retomado pelos diversos movimentos negros mundo afora como símbolo de unidade, força e orgulho de pertencer a um grupo social politicamente minorizado; esses punhos sangram de tanto cavar em busca desses sonhos que se quer protegidas. Sonhos esses que são a esperança enterrada de outros homens.

A quais seres humanos o eu-poético se refere, que tiveram suas esperanças enterradas? A resposta encontra-se na terceira estrofe. Nos versos "Todas as manhãs junto ao nascente dia/ ouço a minha voz-banzo,/ âncora dos navios de nossa memória", o eu-poético resgata a memória da escravização africana. Esse resgate evoca o banzo, a tristeza que marcou a violência do sequestro dos negros africanos de seus lugares de pertencimento fisico, cultural, social e afetivo. Como voz-banzo, o eu-poético se reconhece como escravizado, como participante do processo que fomentou a desumanização negra nos anos posteriores e que até hoje ainda importa à negritude símbolos de inferiorização. Entretanto, é pela mesma voz-banzo, agora transformada em voz poética, voz que articula memórias coletivas e as ressignifica por meio da escrevivência de sujeito negro, que o eu-poético resgata a escravização africana como tema, mas para ressignificá-la como um ponto de partida.

Ponto de partida em que, através de uma sequência de versos marcados pela ausência de ponto final, demonstrando a ênfase que o eu-poético quer dar a esse momento do poema, os sonhos protegidos são abertos "no varal do novo tempo". E as lágrimas da dor inicial, trazida pela memória da escravização, agora fertilizam a terra cheia de sementes negras. Essas sementes não brotam somente. O verso "onde negras sementes resistem", deixa patente que fertilizar toda a terra com a justiça racial é acima de tudo resistir. Resistir ao racismo antinegro que nos desumaniza, invalida e tenta nos silenciar todo o tempo.

Por fim, o poema se encerra com o verbo "reamanhecer". Uma nova manhã se estabelece, e se o poema inicia com uma "agudíssima dor", a presença negra gera a esperança que fará do sujeito negro um emblema de força ancestral.

A poesia de Mary Grueso Romero

Na obra *Cuando los ancestros llaman* (2015), a poeta colombiana Mary Grueso Romero constrói versos em que a voz negra resgata uma memória ancestral que questiona a questão racial na Colômbia, mergulhando na instituição da escravidão, até chegar nos negros colombianos e suas vivências no país. Esse resgate busca inverter a narrativa colonial a partir da incorporação das divindades das religiões de matriz africana no plano literário, o que é de certa forma transgressor se levarmos em conta que a expansão do cristianismo para a "salvação" de uma África demoníaca foi a justificativa religiosa para a escravização africana e o tráfico atlântico. Mary Grueso Romero, através de seu eu-poético, ressignifica a dor e a violência colonial, pois resgata o processo de escravização africana não apenas para lamentá-lo, mas sim para, através desse resgate, ressignificar a vida dos negros na atualidade, a sua própria vida como mulher negra amefricana. Observemos o poema "Orishas" (p. 37):

Estoy tras los caminos
de mi identidad
buscando las huellas
de mis ancestros.
El carimba me habla de África
y después perdí el rastro
cuando las olas despeinadas
fueron tocadas en los mares
por la mano azul del viento
No sé de dónde vengo,
si de Ghana, Angola o Argelia
de Malí de Zimbawe o Etiopía
sólo sé, que busco en los mapas
cuál es el origen mío.
Invoqué a los orishas
con el conjuro de mi sangre negra
y el humo del silencio

y en un rumor de tambores dum, dom, dum
se escuchan los ritmos ancestrales
de mágico ritual.
En una noche estrellada
de misterio, liturgia y festín
apareció Yemayá
la diosa de los mares
me ungió con agua salada
y emergí como un volcán
frente a Changó, Oshun, Abatalá
Oxulá, Elegua, Alofi
Omolú, Oba, Yanzá
En un reino africano
entregándome los poderes
para convertirme en una diosa más
y en medio de ese ceremonial
me dieron el poder de la palabra,
para viajar en el tiempo
y así convertirme
por siempre y para siempre
en una fiel exponente
de la cultura negra.

A eu-poético busca as marcas de seus ancestrais. Nos versos "El carimba me habla de África/ y después perdí el rastro", o eu-poético faz menção à marcação de ferro na pele dos africanos escravizados. A marca da violência colonial está na pele, isto é, molda a identidade negra na atualidade pelo processo de pós-memória que atualiza o trauma geracional. No entanto, a marca identitária convive com o apagamento da marca de origem, o rastro perdido, posto que o processo atlântico desterritorializou a africanidade.

Essas marcas perdidas no espaço do Atlântico pelo processo de escravização africana só podem ser reconstruídas através da palavra poética. E essa reconstrução se dá com a incorporação das divindades do panteão iorubano, os orixás, no plano literário, como aqueles que vão apontar o caminho do resgate e do reconhecimento ancestral. Assim, a poesia de Romero expressa a *Estética Diaspórica*.

No poema, a eu-poético, mulher negra, canta um encontro com a orixá Iemanjá que a unge, não com óleo, como nos rituais cristãos, mas com a água salgada do Atlântico que guarda a memória de dor de tantos ancestrais escravizados: "y en medio de ese ceremonial / me dieron el poder de la palabra,/ para viajar en el tiempo / y así convertirme / por siempre y para siempre / en una fiel exponente / de la cultura negra". E a unção tampouco é para fazer milagres, mas sim para, por meio da palavra poética, apresentar e valorizar a cultura negra amefricana. Assim, é através da escrevivência de Romero, como poeta negra colombiana, que a cultura amefricana ganha corpo e voz.

Em meio às rotas culturais heterogêneas que formam a afrocolombianidade, Grueso Romero resgata o processo de escravização africana não apenas para lamentá-lo, mas sim para, através desse resgate, ressignificar a vida dos negros na atualidade, a sua própria vida como mulher negra amefricana, valorizando a cultura negra e contestando a permanência do racismo que insistentemente tenta silenciar essa cultura.

Considerações finais

Com essa breve leitura, afirmo que se as rotas criadas pelos navios negreiros impõem a raiz africana como componente essencial para entendermos a arte e literatura das Américas, a *Estética Diaspórica* presente na poesia de Nancy Morejón, Conceição Evaristo e Mary Grueso Romero caracteriza muito bem essas configurações culturais de caráter híbrido geradas pela travessia atlântica. Com suas vozes poéticas amefricanas, resgatando a pós-memória da escravização, essas autoras negras definitivamente rompem com qualquer tentativa de silenciamento. Em suas escrevivências amefricanas, as poetas conclamam – cada uma a partir de suas vivências nacionais, mas tendo como eixo a *Estética Diaspórica* –, suas posições como mulheres negras que seguirão reafirmando sua negritude, que continuarão tocando os sons da vida com suas vozes-banzo mas também com suas vozes-resistência, que continuarão combatendo o racismo através da palavra poética.

Referências

ANASTASIADIS, Athanasios (2012). "Trauma and Literature. Transgenerational Communication of Traumatic Experiences." Journal of Literary Theory 6(1): 1–24. CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. Lima: CELAP / Latinoamericana Editores, 2003.

ANDREWS, George Reid [et al.]. **Estudos afro-latino-americanos: uma introdução**. George Reid Andrews; Alejandro de la Fuente (coord.). 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

DE LA FUENTE, Alejandro [et al.]. **Estudos afro-latino-americanos: uma introdução**. George Reid Andrews; Alejandro de la Fuente (coord.). 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Escrevivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica". In: **Escrevivência : a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo** / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. “A Escrevivência e seus sub-textos”. In: **Escrevivência : a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo** / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malé, 2021.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Escrevivência: sentidos em construção”. In: **Escrevivência: a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo** / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro , N° 92/93 (jan-jun), 1988b, p. 69-82.

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

GRUESO ROMERO, Mary. **Cuando los ancestros llaman : poesía afrocolombiana** / Mary Grueso Romero.– Popayán : Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2015.

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

HIRSCH, Marianne. “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”. **The Yale Journal of Criticism**, Volume 14, Number 1, Spring 2001.

HIRSCH, Marianne. “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”. **The Yale Journal of Criticism**, Volume 14, Number 1, Spring 2001.

HIRSCH, Marianne. “The Generation of Postmemory”. **Poetics Today** 29:1. Spring 2008.

MOREJÓN, Nancy. **Black Woman and Other Poems. Mujer negra y otros poemas**. London, Mango Publishing, 2001.

PRIETO, Alfredo; MATEO, Margarida. “De orishas y güijes: la poesía de Nancy Morejón”. **Revista Iberoamericana**, vol. LXXVII, Núm. 235, Abril-Junio 2011, 381-406.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. “Escrevivência: conceito literário de identidade afro-brasileira”. In: **Escrevivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo** / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Negra palmeira, poesía, tambor y mar: de mãos dadas com Mary Grueso Romero**. São Paulo: Paco Editorial, 2019.

"Ana Terra *e Ana sem terra*": uma análise do patrimonialismo sul-rio-grandense como elemento cultural de posicionamento social e poder a partir da literatura

"Ana Terra y *Ana sem terra*": un análisis del patrimonialismo sul-rio-grandese como elemento cultural de posicionamiento social y poder a partir de la literatura

Humberto Iracet Brietzke e Rochele Moura Prass[64]

Resumo: Tematiza-se o patrimonialismo como aspecto cultural sul-rio-grandense a partir das personagens Ana Terra e Ana Schneider, das obras *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo (2013), e *Ana sem terra*, de Alcy Cheuiche (1998). A análise de tais atos é relevante para a compreensão desse fenômeno no Rio Grande do Sul, desenvolvido sob uma ideologia de patrimônio (patrimonialismo) como fundamento de poder e de posicionamento social, e que gera embates pela manutenção da propriedade da terra, desde uma lógica extrativista, ou a necessidade de deslocamento e alteração de classe dos vencidos. O objetivo da pesquisa é analisar a influência do patrimonialismo na forma com que personagens das obras buscam garantir sua posição de poder e projeção social por meio da propriedade da terra, a despeito das questões ambientais, bem como as consequências de sua perda. O trabalho, que compara ambas as obras, é de cunho bibliográfico. As bases teóricas, quanto ao conceito de patrimonialismo, são de Weber (1999) e Schwarcz (2019); para a interpelação das relações dos seres humanos com a propriedade pelo viés da ecocrítica, busca-se apoio em Garrard (2006). Os resultados indicam que a ideologia de patrimônio representada nas obras, e a eventual incapacidade de manutenção de propriedades ou a visão sobre propriedade em uma lógica que desconsidera o meio ambiente, estabelecem alterações nas propriedades territoriais e posicionamento social das personagens, culminando no surgimento de latifúndios e na ocorrência de êxodo rural.

Palavras-chave: patrimonialismo; cultura; literatura; Rio Grande do Sul; Terra.

Resumen: El patrimonialismo como aspecto cultural de Rio Grande do Sul se tematiza a través de los personajes Ana Terra y Ana Schneider, de las obras *O tempo e o vento* (El tiempo y el viento) de Erico Verissimo (2013) y *Ana sem terra* (Ana sin tierra) de Alcy Cheuiche (1998). El análisis de tales actos es relevante para comprender este fenómeno en Rio Grande do Sul, desarrollado bajo una ideología del patrimonio (patrimonialismo) como fundamento del poder y el posicionamiento social, y que genera conflictos por el mantenimiento de la propiedad de la tierra, basada en una lógica extractiva, o la necesidad de desplazamiento y cambio de clase para los vencidos. El objetivo de la investigación es analizar la influencia del patrimonialismo en la forma en que los personajes de las obras buscan asegurar sus posiciones de poder y proyección social a través de la propiedad de la tierra, a pesar de los problemas ambientales, así como las consecuencias de su pérdida. Este trabajo, que compara ambas obras, es de carácter bibliográfico. Los fundamentos teóricos del concepto de patrimonialismo provienen de Weber (1999) y Schwarcz (2019); el estudio examina las relaciones humanas con la propiedad desde una perspectiva ecocrítica, basándose en Garrard (2006). Los resultados indican que la ideología del patrimonio representada en las obras, y la posible incapacidad para mantener las propiedades o

[64] Humberto Iracet Brietzke é mestrando em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, Bacharel em Filosofia e Direito e graduando de História. Contato: hiracet@yahoo.com.br. Rochelle Moura Prass é pós-doutoranda e doutora em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale e graduada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas. Contato: rocheleprass@gmail.com.

una visión de la propiedad dentro de una lógica que ignora el medio ambiente, conducen a cambios en las propiedades territoriales y el posicionamiento social de los personajes, que culminan en el surgimiento del latifundio y el éxodo rural.

Palabras clave: patrimonialismo; cultura; literatura; Rio Grande do Sul; Tierra.

Introdução

A literatura se destaca como uma valiosa fonte para a observação e pesquisa das manifestações culturais de uma sociedade, pois é representativa do que ocorre no mundo real. Por meio das obras literárias, são expostos os valores sociais de cada época, uma vez que o autor e sua criação são produtos de seu próprio tempo, oferecendo interpretações ao leitor, que, então, preenche as lacunas do texto literário a partir da sua própria visão de mundo (Iser, 1979).

Dessa maneira, a presença do patrimonialismo como traço da cultura regional sul-rio-grandense também pode ser analisada por meio de sua manifestação na literatura, em obras de diversos períodos e nas mais variadas regiões do Estado, demonstrando a complexidade e a heterogeneidade dos contextos culturais internos locais, em consonância com a obra de Ribeiro (1995). Esclarecemos, contudo, que o conceito é entendido, nesta pesquisa, em seus significados estrito e amplo: estritamente como ideologia de patrimônio (Weber, 1999); ou em extensão como confusão patrimonial entre bens públicos e privados pelos seus gestores (Schwarcz, 2019).

Em áreas fronteiriças com a Espanha, a antiga ideologia portuguesa de exercício de poder oriundo da posse da terra se tornou especialmente forte. Esse traço cultural, de origem medieval, influenciava as normas sociais de modo particular nessas regiões, gerando manifestações mais fortes. A proteção da propriedade e o status social ligado a ela eram aspectos cruciais no contexto social, com impactos específicos na vida dos habitantes locais, especialmente na das mulheres, e nas interações dos povoadores com os recursos naturais (Ribeiro, 1995; Filgueiras *et al*., 2010).

No caso da presente pesquisa, cujo recorte espaço-temporal busca contemplar ambientes e consequências da posse de terra em diferentes momentos na literatura contemporânea (século XX), esse traço patrimonialista pode ser especialmente observado tanto em textos que versam sobre os primeiros assentamentos europeus na região, quanto naqueles que representam jogos de poder posteriores: em todos os casos, os fundamentos de assentamento de povoadores no Rio Grande do Sul encontram lastro nos elementos de ideologia patrimonial. Esses contextos estão presentes em manifestações cotidianas narradas em obras como *Ana Terra*, de Erico Verissimo (2013) e *Ana Sem Terra*, de Alcy Cheuiche (1998).

Questiona-se, assim, o seguinte: de que forma o patrimonialismo no Rio Grande do Sul, desenvolvido sob uma ideologia de patrimônio como fundamento de poder e de posicionamento social, influencia nos embates pela manutenção da propriedade da terra, na necessidade de deslocamento, ou ainda na alteração de classe dos vencidos nos jogos de disputa? A busca principal desta pesquisa é analisar a influência do patrimonialismo na forma com que personagens das obras buscam garantir sua posição de poder e projeção social por meio da propriedade da terra, a despeito das questões ambientais, bem como as consequências de sua perda (Schwarcz, 2019; Filgueiras *et al.*, 2010; Garrard, 2006). O trabalho segue o método da pesquisa bibliográfica, via pela qual são cotejados excertos de ambas as obras com os aportes teóricos que nos mobilizam neste estudo.

Tendo como base a leitura conjunta das obras de Max Weber (1999), Lília Moritz Schwarcz (2019), Filgueiras *et al*. (2010), Fábio Kühn (2004) e Luiz Henrique Torres (2004), esta investigação principia pela conceituação e análise da manifestação do patrimonialismo nas culturas portuguesa e brasileira, abrangendo o atual Rio Grande do Sul e sua formação a partir do processo de colonização. Em seguida, observamos os textos literários produzidos por Verissimo (2013) e Cheuiche (1998), a fim de identificar elementos de patrimonialismo, em consonância aos fundamentos sociológicos e históricos anteriormente expostos. Em um terceiro momento, observa-se especificamente a manifestação das disputas territoriais de propriedades como elemento de ideologia de patrimônio e status social trazidas pelas obras literárias. Analisamos, ainda, a forma pela qual os desfechos influenciam as condições sociais e a interpretação dos elementos ambientais pelas personagens. Por fim, tecemos alguns apontamentos de permanência cultural do traço patrimonialista verificado, e suas consequências na construção social e em algumas relações ambientais dos sul-rio-grandenses, indicando elementos a serem ainda aprofundados em pesquisas posteriores.

Patrimonialismo nas culturas portuguesa e brasileira

Conforme a análise de Max Weber (1999), apresentada em *Economia e sociedade*, o patrimonialismo configura-se como um elemento central nos estados europeus medievais. No sistema feudal vigente naquele contexto, o poder era exercido de forma patrimonial, ou seja, a posse de terras e dos meios de produção era diretamente traduzida em autoridade política, uma vez que a esfera pública e a privada se misturavam.

A estrutura de poder vigente impactava profundamente a organização da sociedade e a formação cultural. Ela promovia uma ideologia na qual o reconhecimento social dependia da

acumulação de bens. Assim, a posição de cada pessoa era determinada por seu poder financeiro e pela proximidade com o soberano, na expectativa de obter mais benefícios e prestígio – realidade, também, do território lusitano embrionário. A possibilidade de ascensão social e de construção de uma identidade pessoal por meio da aquisição de bens, sobretudo de propriedades territoriais, consolidou-se no imaginário português. Para tanto, as pessoas recorriam, inclusive, a práticas fraudulentas, como o contrabando, o descaminho e a apropriação indevida de bens pertencentes à Coroa, ou mesmo dos nobres (Ribeiro, 1995; Schwarcz, 2019; Filgueiras *et al*., 2010).

A independência de Portugal surgiu justamente desse fenômeno cultural de poder decorrente da posse efetiva sobre a terra, e das capacidades de sua manutenção. Essa dinâmica pode ser exemplificada pela disputa de poder entre D. Afonso Henriques e sua mãe, D. Teresa, herdeira do trono leonês. Ao não conseguir manter sua autoridade sobre o Condado Portucalense, ela viu o filho estabelecer a sua separação do Reino de Leão, e se consagrar como o primeiro rei português. Após a sua independência, o Estado Lusitano também construiu suas organizações administrativas sobre o fundamento patrimonialista, fracionando o reino em diversos feudos concedidos a nobres detentores de título de nobreza, ou que tenham sido importantes ao rei no contexto da contenda com Leão (Saraiva, 1993; Schwarcz, 2019).

Igualmente, a colonização portuguesa de seus territórios ultramarinos – fosse na América ou nas costas de África – já nos contextos de Renascença e da Idade Moderna, lastreou-se na mesma forma organizativa política e social de poder patrimonial, consubstanciada no sistema das Capitanias Hereditárias (Saraiva, 1993). Nas relações coloniais brasileiras, a mesma ideologia de patrimônio foi replicada, manifestando-se na nítida divisão social entre os senhores de engenho e os demais grupos, como os homens livres sem posse de terras e os escravizados. Essa dinâmica é ilustrada em obras clássicas como *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (2003), e *O povo brasileiro*, de Darcy Ribeiro (1995).

Lília Moritz Schwarcz (2019), em sua obra *Sobre o autoritarismo brasileiro*, utiliza o conceito de "mandonismo" para explicar as relações de poder na época colonial. A historiadora argumenta que uma ideologia de patrimônio dominava a sociedade, definindo quem tinha o direito de dar ordens e quem tinha a obrigação de seguir. Trata-se de uma dinâmica que ignorava a origem étnica dos colonos. A mesma autora aponta que, em meio à precariedade do abastecimento colonial, a elite local – formada por donatários e senhores de engenho que representavam a nobreza e ocupavam cargos governamentais – frequentemente traía a Coroa. Esses gestores se aproveitavam de sua função para desviar bens do Estado, garantindo sua própria

sobrevivência pelo incremento patrimonial e, por conseguinte, suas capacidades de influência, conduta por Schwarcz (2019) denominada *patrimonialismo*.

A assimilação cultural da corrupção, que se consolidou entre as elites coloniais e se reproduziu em todas as camadas sociais, até mesmo entre os escravizados (Schwarcz, 2019), foi facilitada pela política de Portugal. Segundo Filgueiras *et al*. (2010), Portugal tolerava sistematicamente esses delitos na colônia, tanto pela sua deficiente fiscalização e presença administrativa quanto, de forma mais estratégica, para incentivar a permanência dos povoadores no Brasil.

A possibilidade de enriquecimento, ainda que em detrimento dos interesses da Coroa, representava uma alternativa atrativa para a ascensão social e a projeção de status no território ultramarino, segundo os autores (Filgueiras *et al*., 2010). Diferentemente da Europa, onde os cargos políticos e as doações de terras já estavam esgotados, a colônia proporcionava oportunidades que consolidavam a influência da nova fidalguia luso-brasileira na região. Conforme atestam Freyre (2003) e Ribeiro (1995), essa elite demonstrava sua proeminência social por meio da ostentação de bens luxuosos, como roupas e casas espaçosas.

Observamos que a característica patrimonialista, traço marcante da colônia do Brasil, manifestou-se igualmente na região do atual Rio Grande do Sul. A partir do século XVIII, quando se consolidou o povoamento português com base populacional luso-brasileira e açoriana/madeirense, essa característica foi incorporada à cultura regional, sendo ainda reforçada, conforme a análise de Ribeiro (1995), pela vivência na fronteira.

Manter a posse do Rio Grande do Sul era fundamental para a segurança da Colônia do Sacramento, um posto avançado português na foz do rio da Prata. Isso garantia aos portugueses uma parte dos lucros do comércio de prata vindo da Bolívia. As constantes investidas espanholas levaram a uma cultura de conflito, que fez com que os sul-rio-grandenses fossem pessoas muito móveis e combativas, capazes de se deslocar facilmente por terras espanholas para lutar ou para pegar gado.

Na obra *Breve história do Rio Grande do Sul*, Fábio Kühn (2004) aponta que a formação territorial e social da ocupação portuguesa no Continente do Rio Grande de São Pedro se sustentou na ideologia do patrimônio. Ele argumenta que essa consolidação se deu através da concessão de sesmarias. Tais concessões se transformaram em estâncias pecuárias, cujo rebanho era frequentemente obtido de forma ilícita, seja por contrabando de gado missioneiro, seja por apropriação direta dos animais pertencentes aos povos indígenas ou espanhóis.

Ademais, a vinda de uma numerosa população de açorianos e madeirenses para a região, conforme investigado por Torres (2004), teve como principal motor o desejo de posse de terras,

prometidas no Edital de Imigração de 1746. Essa busca por patrimônio e ascensão social, que incluía não apenas a terra, mas também insumos e bens de produção, era uma oportunidade de mudança de status social que não se apresentava em suas terras de origem.

Assim como no contexto verificado no restante do Brasil, a incapacidade da Coroa Portuguesa de efetivar suas leis e promessas de benefícios no território sul-rio-grandense, segundo verificamos em Torres (2004), aprofundou a ideologia de patrimônio e intensificou a prática da apropriação indevida de bens. Adicionalmente, esse cenário de fragilidade institucional fomentou o contrabando nas fronteiras, especialmente em tempos de grandes adversidades – como secas, enchentes, vendavais, epidemias e conflitos – que comprometiam o acesso dos colonos aos recursos essenciais para a sua subsistência.

Com base no estudo de Filgueiras *et al*. (2010), a ocorrência recorrente de atos ilícitos, aceitos de forma passiva pela administração portuguesa no que viria a ser o Rio Grande do Sul, teve como consequência a assimilação dessas práticas pela cultura e identidade da comunidade fronteiriça local. Isso levou à emergência de uma moralidade local que subvertia a autoridade legal. A persistência do contrabando, aliada à benevolência ou mesmo à aquiescência das autoridades, é um padrão que a própria literatura científica do campo da História revela, conforme analisamos a seguir.

O patrimonialismo sul-rio-grandense nas questões de terra figuradas por Erico Verissimo e Alcy Cheuiche

A vasta produção literária de Portugal e do Brasil, em seus distintos períodos históricos, oferece evidências do fundamento patrimonialista que permeia as culturas lusitana e brasileira, e suas manifestações na região.

A obra-prima de Camões, *Os Lusíadas* (2000), funciona como um espelho para a ideologia patrimonial do imaginário português. O texto épico não só legitima a dominação marítima pelos lusitanos, descritos como herdeiros do deus Luso, mas também narra a busca pelas especiarias das Índias como uma conquista que fortaleceria a posição de Portugal perante os demais reinos cristãos.

Igualmente, a literatura brasileira oferece inúmeras obras que analisam o patrimonialismo na cultura do país, tanto durante o período colonial português quanto após a Independência. Elementos de ideologia patrimonial podem ser identificados em textos como *Iracema* e *O guarani*, de José de Alencar, e na vasta obra de Machado de Assis. A manifestação regional desse traço também é rica, especialmente no Rio Grande do Sul. Em *Contos gauchescos e lendas do*

sul, João Simões Lopes Neto (2001) explora os jogos de poder associados à posse de terras, os conflitos com indígenas e espanhóis, além da belicosidade das fronteiras, refletindo a complexidade do povoamento lusitano na região (Kühn, 2004; Torres, 2004).

Contudo, para as finalidades desta pesquisa, de observação da manifestação patrimonialista no que concerne à terra e aos bens retratados na literatura em recortes de tempo-espaço pretérito e contemporâneo do Rio Grande do Sul, mostram-se mais oportunas as análises de "Ana Terra", integrante de *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo (2013), e *Ana Sem Terra*, romance de Alcy Cheuiche (1998).

A primeira, "Ana Terra" (Verissimo, 2013), faz parte da obra épica principal da literatura regional sul-rio-grandense e narra o percurso da família Terra desde seu período de assentamento inicial no século XVIII, em uma sesmaria concedida no coração do então Continente de São Pedro, até os inícios do século XIX, quando já sediada no fictício povoado de Santa Fé.

Em curto resumo, Verissimo (2013) retrata a história de Ana Terra, mulher solteira, filha de um casal de sesmeiros de origem paulista, que havia assumido direito de sesmaria em algum ponto do interior do Rio Grande do Sul, a oeste da atual cidade de Rio Pardo. Após o seu breve romance com o indígena Pedro Missioneiro, dá à luz ao seu filho único, Pedro Terra.

A realidade de fronteira do Rio Grande do Sul fazia sentir-se constantemente no cotidiano da família, com seguidas invasões de ladrões castelhanos sequiosos de roubar o gado e outros pertences dos povoadores luso-brasileiros. Em um desses eventos, os assaltantes matam o pai, a mãe e o irmão de Ana – a qual, inclusive, é estuprada – restando do núcleo familiar original apenas a protagonista, sua cunhada e o menino Pedro. Além disso, a maioria dos pertences lhes são roubados, sobrando somente a vaca Mimosa, a tesoura e a roca de fiar.

Diante de sua impossibilidade de manter o domínio sobre a sesmaria, ou de garantir a sobrevivência da família, Ana decide deixar as terras do pai, e partir com uma caravana de povoadores para juntarem-se à fundação de um novo povoado, Santa Fé, edificado por ordens da família Amaral. Sem mais direitos sobre terras, fosse na antiga sesmaria, fosse no próprio assentamento novo, deixa a personagem de ser especialmente nomeada como Ana Terra para ser conhecida pelos aldeões apenas como parteira. Ana Terra exerce seu ofício até praticamente a sua morte, ocupando uma posição de segundo plano na sociedade local, e de realidade de poucas possibilidades ou relevância.

Ao construir sua narrativa, Verissimo (2013) aponta o elemento fundamental patrimonialista regional, colocando a família Terra no contexto do regime de povoamento de sesmaria do Rio Grande do Sul – sistema equivalente, em menor escala, às doações de terra em Capitanias Hereditárias efetuadas no restante do contexto do Brasil, e que se tornaram no motivo

especial para o deslocamento de povoadores para a região (Ribeiro, 1995; Kühn, 2004). Além disso, demonstra outros aspectos do patrimonialismo como a necessidade de manutenção da terra, a ideia de status social que dela advinha aos Terra (de proprietários), de sua supremacia aos demais transeuntes e indígenas pelo fato de a possuírem, e a objetificação dos elementos naturais como sujeitos à sua livre apropriação e utilização: traço que reitera os elementos da ideologia de patrimônio, de confusão patrimonial, e realidade de vida de penúria no ambiente fronteiriço detalhadamente examinadas por Ribeiro (1995), Schwarcz (2019), Filgueiras *et al*. (2010), Kühn (2004) e Torres (2004).

Ademais, descreve o processo de decaimento no posicionamento social experienciado pelos Terra quando Ana se vê obrigada a deixar a sesmaria paterna, por impossibilidade de garantir o domínio sobre os bens, e tornar-se apenas uma parteira: em uma sociedade eminentemente patrimonialista, em que as posses descrevem a identidade do indivíduo, a personagem principal, antes abundantemente nomeada e reconhecida como Ana Terra, passa a ser chamada apenas pelo seu ofício, em razão do único bem que ainda lograva possuir: a tesoura capaz de cortar cordões umbilicais dos recém-nascidos de Santa Fé.

O núcleo familiar inteiro assume uma posição de coadjuvação na história do povoado, até que, por um elemento do destino, a neta de Ana, Bibiana, casa-se com um oficial militar, trazendo novo posicionamento social de destaque e prestígio aos Terra, a ponto de finalmente sobrepujarem os Amaral. O decaimento social em razão da perda de bens é aspecto bastante comum na relação colonial do Brasil descrita por Freyre (2003), Ribeiro (1995) e Schwarcz (2019): um claro reflexo da ideologia de patrimônio, e da não adoção de práticas ilícitas de apropriação para manutenção de status social – no caso das personagens, Ana e sua família conformam-se à situação de penúria especialmente por não possuírem bens ou condições de oporem-se ao domínio e aos ditames da elite local.

Já em *Ana Sem Terra*, Cheuiche (1998) apresenta-nos elementos de patrimonialismo vividos nos percursos dos séculos XX e XXI, ainda contendo referências históricas ao XIX, no contexto das regiões de colonização germânica do Rio Grande do Sul, tendo como personagem principal Ana Schneider e seu irmão Willy.

Em linhas gerais, a narrativa apresenta uma família de origem germânica composta então por irmãos órfãos (a mais velha prestes a completar a maioridade), em meados do século XX, que buscavam manter a propriedade da terra de seus antepassados (adquirida ainda no século XIX) frente às investidas de um tio ganancioso, o qual queria a guarda dos sobrinhos mais novos para apossar-se da área. A família, por ocasião da prisão de Willy, então padre, em razão de sua militância no contexto da ditadura civil-militar brasileira, deixa a propriedade das terras, a fim

de fugir dos torturadores. Willy, além de servir ao exército, torna-se padre, um anseio que acalentava desde menino; Ana ingressa no Movimento dos Sem-terra, exercendo a profissão de professora do assentamento na Amazônia.

Após diversos reencontros e embates com o deputado, Ana acaba morrendo em uma emboscada e Willy, por sua vez, após uma tentativa de assassinato, passa quarenta anos em coma. Já no século XXI, com tecnologia avançada que permite a recuperação de memórias, os feitos do latifundiário, cunhado de Ana Schneider, e a sua postura predatória no trato com os pequenos agricultores e meio ambiente são desmascarados. Ana, saberá o leitor, em tempos já avançados socialmente, torna-se reconhecida como uma heroína no moimento de reforma agrária do país, embora sua memória continuasse sofrendo diversas tentativas de ataque.

Da mesma forma em que na obra de Verissimo (2013), Cheuíche (1994) permite a observação de uma sociedade sul-rio-grandense ainda legitimamente patrimonial nos séculos XIX, XX e XXI, em que a manutenção de posse sobre uma determinada área de terras próprias, oriundas ainda de processos de concessão governamental, conferia o reconhecimento social ao grupo familiar, seu posicionamento perante os integrantes da comunidade local, e sua capacidade de influência, mais uma vez identificando os elementos teóricos das obras de Ribeiro (1995), Schwarcz (2019), Filgueiras *et al*. (2010), e Kühn (2004).

Além disso, assim como em *Ana Terra* (Verissimo, 2013), a perda pelos Schneider (Cheuiche, 1998) de sua propriedade rural acarreta o seu esperado decaimento social, e necessidade de deslocamento para recomeço de vida – Willy no seminário, de onde ainda consegue auferir algum prestígio pelo ofício como padre, e Ana entre os sem-terra na Amazônia, cuja identidade também passa a ser a de ofício (professora), não importando mais o seu sobrenome.

Por fim, a relação com o meio como fonte de sobrevivência e as interpretações regionais sobre o seu uso também restam demonstrada em *Ana Sem Terra* (Cheuíche, 1994), tendo de um lado a família Schneider com sua agricultura diversificada e familiar, em contraponto ao latifúndio pecuarista do deputado, de efeitos prejudiciais sobre a sobrevivência das populações mais pobres e manutenção de um ambiente natural sustentável.

A terra como identidade: uma leitura de Ana Terra e Ana Sem Terra

A leitura de ambas as narrativas possibilita, no contexto das obras, a verificação de elementos patrimonialistas quanto à identidade e sociedade nos contextos culturais sul-rio-

grandense de distintos períodos históricos, sobretudo na forma de desenvolvimento e conclusões de narrativas em que os textos culminam.

No texto de Verissimo (2013), por vezes, falando diretamente nas personagens e, em outras, através de um narrador, apresenta-se a postura patrimonialista em conversas entre as personagens da família Terra, quando ainda em seu rancho, antes do ataque fatal dos castelhanos. Apesar da distância da pequena sesmaria dos núcleos urbanos regionais, e das dificuldades, falas como as de Maneco Terra deixam transparecer o protagonismo do senhorio de bens como forma de sobrevivência, identidade e status social no Rio Grande do Sul do século XVIII – deixar a terra conquistada seria a morte, a desgraça, a desonra.

Alguns excertos do texto da obra permitem verificar a ocorrência da ideologia de patrimônio.

> - Me disseram no Rio Pardo – continuou Antônio – que em Porto Alegre um homem foi preso por ordem do Senado da Cãmara só porque não quis ir a uma procissão.
> Maneco enristou a faca na direção do filho e disse:
> - É por essas e por outras que eu prefiro viver nos meus campos. Aqui faço o que quero, ninguém me manda. Sou senhor do meu nariz.
> - Mas uma vila tem suas vantagens, papai – arriscou Horácio.
> - Que vantagens? Pra principiar são cercadas de muros e valos, como uma cadeia. Depois têm duas coisas que eu não gosto: soldado e padre.
> - Mas que ia ser de nós sem os soldados? – perguntou Antônio. – Essa castelhanada vive nos atacando.
> - Ora! No momento do aperto eles chamam os paisanos. Quem foi que mais ajudou a expulsar os castelhanos? Foi Pinto Bandeira. É um oficial de tropa? Não. É um estancieiro. E assim outros e outros... (Verissimo, 2013, p. 102).

Além disso, a necessidade de manter o domínio também é atestada por uma intervenção do narrador apresentando recordações de Maneco Terra sobre a sua visita a Porto Alegre.

> Maneco recordava sua última visita a Porto Alegre, onde fora comprar ferramentas, pouco antes de vir estabelecer-se ali na estância. Achara tudo uma porcaria. Lá só valia quem tinha um título, um posto militar ou então quem vestia batina. Esses viviam à tripa forra. O resto, o povinho, andava mal de barriga, de roupa e de tudo. Era verdade que havia alguns açorianos que estavam enriquecendo com o trigo. Esses prosperavam, compravam escravos, pediam e conseguiam mais sesmarias e de pequenos lavradores iam se transformando em grandes estancieiros. Mas o governador não entregava as cartas de sesmaria assim sem mais aquela... Se um homem sem eira nem beira fosse ao Paço pedir terras, botavam-no para fora com um pontapé no traseiro. Não senhor. Terra é para quem tem dinheiro, pra quem pode plantar, colher, ter escravos, povoar os campos (Verissimo, 2013, p. 103).

Diante dessas realidades, Verissimo (2013) apresenta-nos o dilema em que se percebeu Ana Terra, e a necessidade de deixar a estância da família após o ataque dos castelhanos que resultou nas mortes de seu pai e de seu irmão Antônio.

> Havia uma imensa paz naqueles campos. Mas Ana começou a temer o novo dia que em breve ia raiar. Que fazer agora? Para onde ir? Não era possível ficarem sozinha naquele descampado. Pensou em Horácio... Não. Não tinha coragem de ir para o Rio Pardo: o irmão podia envergonhar-se dela. O melhor era procurar outro sítio.

> Pensou também no que iam comer. Não tinha ficado nada em casa. Os bandidos haviam levado o gado, as ovelhas, as vacas leiteiras e até as mantas de charque e as linguiças que pendiam do varal, por cima do fogão (Verissimo, 2013, p. 131).

A ideologia patrimonial, contudo, permanece culturalmente presente na personagem ao deparar-se com uma vaca leiteira que havia sobrado.

> A Mimosa! — reconheceu. Correu ao encontro da vaca, enlaçou-lhe o pescoço com os braços, ficou por algum tempo a sentir contra o rosto o calor bom do animal e a acariciar-lhe o pelo do pescoço. "Leite pras crianças", pensou. O dia afinal de contas começava bem. Apanhou do meio dos destroços do rancho um balde amassado, acocorou-se ao pé da vaca e começou a ordenhá-la. E assim, quando Eulália, Pedrinho e Rosa acordaram, Ana pôde oferecer a cada um deles um caneco de leite. — Sabe quem voltou, meu filho? A Mimosa. O menino olhou para o animal com olhos alegres. — Fugiu dos bandidos! — exclamou ele (Verissimo, 2013, p. 131 a 132).

O abandono na propriedade, por sua vez, determina a nova constituição identitária das personagens na nova realidade social desenrolada no povoado de Santa Fé, onde especialmente Ana Terra – embora ainda assim chamada pelo narrador – passa a ser conhecida pelos aldeões apenas pelo seu ofício de parteira, nascido da tesoura de D. Henriqueta, um dos poucos bens salvos da antiga estância dos Terra.

> Aqueles foram tempos de grande paz. Muitas vezes por ano Ana Terra saía apressada sob o sol ou à luz das estrelas com a tesoura debaixo do braço. E gente nascia, morria ou se casava em Santa Fé. O número de casas aumentava e a população já se habituava à voz do sino da capela (Veríssimo, 2013, p. 152).

Por fim, o tom adotado pelo narrador, conforme observamos no excerto seguinte, demonstra a proximidade e conivência com a ideologia de patrimônio e sua contínua presença no substrato cultural sul-rio-grandense, ao longo dos séculos, reafirmando a ideia de construção social que ainda perdura e se retroalimenta:

> Sim, os homens que tinham galões, títulos de nobreza, léguas de sesmaria, botas e cavalos falavam alto e grosso, de cabeça erguida.
> E havia também os sem títulos nem terras nem galões, que falavam alto e grosso e de cabeça erguida porque tinham armas, botas e cavalos.
> Mas os gaúchos sem cavalos, sem armas, sem botas, sem nada; os pobres-diabos que andavam molambentos e de mãos vazias, esses só falavam alto e grosso entre os seus e os de sua igualha.
> Porque ante os bem montados ficavam de olhos baixos e sem voz.
> De seu às vezes nem um nome tinham (Verissimo, 2013, p. 156).

Já Cheuiche (1998) constrói a narrativa também ora falando por meio das personagens, ora mediante terceira pessoa, inicialmente adotando um tom de conformidade com a construção identitária regida pela ideologia patrimonialista: a identidade dos Schneider decorria da manutenção da herança do avô, e assim, de fato, as personagens se compreendiam. Contudo, à

medida que a família perde os bens assecuratórios e se obriga à transformação de vida, o tom da narrativa adquire certa crítica social, a qual vem a se tornar vitoriosa no desfecho da obra.

Isso é perceptível a partir de algumas passagens específicas:

> A casa dos Schneider vista de fora. Uma caixa de madeira retangular sobre alicerces altos, de pedra bruta. Porcos dormindo debaixo do assoalho. Paredes pintadas com óleo queimado. Telhado bicudo, com água-furtada. Telhas francesas desbotadas pelo sol. Um enorme sol de três horas da tarde. Chupando a seiva das plantas. Rachando o pé dos colonos. Dando alegria aos veranistas de Torres e de todo litoral. Seca braba (Cheuiche, 1998, p. 15).
> [...]
> E nós somos católicos por causa da Mami e por causa do Imperador D. Pedro I. Foi ele que mandou convidar o Bivô do Papi para vir morar no Brasil. Ele mandou um emissário, o Major Schaeffer, para contar como o Brasil era lindo e bom para plantar e criar gado. A cidadezinha tinha gente demais e todas as terras estavam ocupadas. O dinheiro valia pouco e os impostos eram altos. E para completar, morreram três vacas do Bivô, de carbúnculo (Cheuiche, 1998, p. 29).
> [...]
> – O primeiro Schneider que chegou em Três Forquilhas. Um dia eu te conto a história dele. Era um homem alto e de barba loura. Forte como um touro. Contam que ele matou uma onça só com um machado (Cheuiche, 1998, p. 105).
> [...]
> Dentro de poucos anos essa floresta aí embaixo vai ser um enorme pasto para gado. E se tu não fores teimoso, nós vamos ganhar rios de dinheiro. [...]
> – Ninguém está te convidando para morar na Amazônia. Eu preciso só do teu nome e prestígio. Os financiamentos estão aí quase de graça. Só basta um pequeno investimento inicial para comprar uns 50 mil hectares de terra. Depois a gente faz o resto com o dinheiro do Governo. No meu nome não dá, porque sou deputado (Cheuiche, 1998, p. 138).
> [...]
> – Em três anos eu boto essa mata toda abaixo. Era bom que todos os ecologistas se mudassem para Paris. Lá em Porto Alegre tem aquele louco do Lutzenberger que vive enchendo o saco de todo mundo. Esses caras querem que a Amazônia passe a vida toda como poleiro de macaco. Outro dia eu fiz um discurso na Câmara que repercutiu até nos jornais do Rio e São Paulo. Eu disse que a Transamazônica é o presente da Revolução para o próximo milênio. No lugar onde Henry Ford fracassou, eu disse, os brasileiros estão transformando a mata inútil e peçonhenta em imensos campos de pastoreio. O gado traz dentro de si o adubo para substituir o húmus das folhas mortas. Large berds of cattle are been estabilished in this new open Amazon region" (Cheuiche, 1998, p. 139).

A sua narrativa, em suas fases iniciais, encontra respaldo em contextos afetivos de diversos habitantes das regiões de colonização alemã e italiana do atual Rio Grande do Sul (Kühn, 2004), ecoando em condutas ainda hoje verificadas no que tange à ideologia de patrimônio e à forma de gestão dos bens naturais. Como aponta Garrard (2006), a leitura ecocrítica oferece instrumentos de interpretação que nos permitem analisar tropos que figuram a perspectiva humana com o meio ambiente. Neste caso, trata-se das relações estabelecidas com os bens a saber: terra e gado. Ambos são tratados como algo ao dispor da utilidade humana e, nessa ordem, a natureza, aqui incluídas as terras, é vista como uma propriedade particular.

A literatura, assim, oferece vislumbres acerca da visão de um tempo sobre os elementos culturais estampados em uma obra. Ao descrever o patrimonialismo característico dos antigos

domínios portugueses, os textos aqui analisados permitem ao leitor do Rio Grande do Sul reencontrar a base sobre a qual sua própria identidade foi edificada. Essa redescoberta reafirma a ligação afetiva com o contexto fronteiriço e a noção de que a sobrevivência advém do acúmulo de bens, segundo Weber (2010), Schwarcz (2019) e Figueiras *et al*. (2010). Em casos mais extremos, o patrimônio chega a definir a própria identidade dos sujeitos.

Observamos, todavia, em ambas as obras, um processo que percebe a posse da terra como uma conduta patrimonialista, o que se estende à gestão dos bens naturais, algo que, como sabemos, transcende o âmbito particular. No que compete ao campo da ecocrítica, notamos, sobremaneira, que a relação das personagens com o não-humano se dá desde um ponto de vista antropocêntrico (Garrard, 2006). Os donos da terra, do gado e de outros elementos dos reinos animal, vegetal e mineral se arrogam superiores aos demais seres, ao ponto de, como dito anteriormente, se reconhecerem como sujeitos com base na posse de bens que, são, na verdade, outros seres. Por meio das lacunas do texto literário (Iser, 1979), o leitor pode usar de sua mundividência para, então, reconhecer o caráter destrutivo dessa prática, que impacta negativamente a saúde pública, o meio ambiente e as finanças dos Estados. A ideologia de patrimônio, portanto, se relaciona com a ecocrítica na medida em que a primeira estabelece o *modus operandi* para que o não humano persevere como subserviente ao ser humano. O desafio, então, é desassociar tal comportamento da identidade cultural, garantindo que seja efetivamente coibido nos contextos sociais.

Considerações finais

O presente estudo debruçou-se sobre a manifestação do patrimonialismo cultural sul-rio-grandense, historicamente enraizado na percepção do patrimônio como ferramenta para a ascensão social e o exercício do poder. A análise, fundamentada em obras literárias locais redigidas ao longo do século XX, objetivou compreender a ocorrência e o grau de aceitação dessa dinâmica pelos grupos sociais da localidade.

A leitura das obras *Ana Terra* e *Ana Sem Terra* (Verissimo, 2013; Cheuiche, 1998), oriundos de obras socialmente observadas como marcantes nos cenários tradicionais da região, permitiu pontuar a presença de patrimonialismo atuante nos contextos culturais sul-rio-grandense, fundamentalmente estabelecido e corriqueiramente aceito como traço delimitador de condutas aceitas como práticas legítimas de sobrevivência e obtenção de identidade e poder nos contextos sociais locais, frutos de uma própria incapacidade da administração portuguesa de

suprir as suas responsabilidades nos processos colonizatórios dos ambientes de suas fronteiras na América.

O impacto desses efeitos é potencializado em localidades que possuem enraizados movimentos de tradicionalismo cultural, os quais operam como mecanismos de autoafirmação identitária. Tais realidades são típicas de áreas fronteiriças em geral, exemplificadas pelo contexto do Rio Grande do Sul (Ribeiro, 1995).

A linguagem e construção dos enredos nos textos ora analisados, igualmente, evidenciam uma conduta social patrimonialista, ativando memórias afetivas e culturais de leitores integrantes dos grupos sociais residentes no Rio Grande do Sul. É possível, assim, estabelecer posicionamentos críticos acerca dos imaginários de ideologia de patrimônio e legitimidade de condutas delitivas, sobretudo na gestão dos bens naturais.

Tais fatos apresentam desafios no combate aos crimes oriundos da desigualdade social e ambientais, os quais dependem de um processo de ressignificação cultural, a ser desenvolvido mediante longo e detalhado projeto educacional patrimonial e de cidadania, que consiga finalmente transferir da ideologia de patrimônio para o princípio da legalidade o fundamento da organização das sociedades sul-rio-grandense.

Somente uma transformação dessa monta será capaz de propor uma real adequação das realidades societárias locais ao Estado Democrático de Direito, e proporcionar uma efetiva realização da cidadania e da moralidade no Rio Grande do Sul, que refletirá novos elementos culturais e identitários a serem novamente representados e retroalimentados pelas obras literárias.

Referências

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. 4. ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

CHEUICHE, Alcy. **Ana Sem Terra**. 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 1998.

FILGUEIRAS, Fernando MONTANDON, Ana Maria; OLIVEIRA, Bárbara Magalhães Aguiar de; ABREU, Ivna Mascarenhas. Corrupção, cultura política e reformas no Brasil. **Revista de C. Humanas**, [*S.l.*], v. 10, n. 2, p. 318-334, jul./dez. 2010.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução: Vera Ribeiro. Brasília: Editora UNB, 2006.

ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. *In*: JAUSS, Hans Robert *et. al*. **A Literatura e o Leitor**. Coordenação e Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 105-118.

KÜHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. Algueirão-Mem Martins: Publicações Europa-América, 1993.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TORRES, Luiz Henrique. A colonização açoriana o Rio Grande do Sul (1752-63). **Biblos**, Rio Grande, n. 16, p. 177-189, 2004. Disponível em: https://brapci.inf.br/index.php/res/download/56425. Acesso em: 28 jun. 2023.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento**: o Continente I e II. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

WEBER, Max. **Economia e sociedade***:* fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

Mulheres em primeira pessoa: tramas interseccionadas de vivência, memória e feridas

Mujeres en primera persona: tramas entrecruzadas de vivencias, recuerdos y heridas

Joseane Ferreira da Costa Borges[65]

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar como as interseccionalidades raça/etnia, gênero e classe são representadas nas obras *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), de Conceição Evaristo, e *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo* (2016), de Paulina Chiziane. Ambas as autoras têm em comum a vivência da mulher negra como *locus*, ou seja, como intertexto social de sua escrita literária. Nesse sentido, as violências retratadas em Evaristo (2016) ocorrem de modo interseccionado, isto é, resultam das opressões de raça, classe e gênero. Outrossim, Paulina Chiziane (2016) denuncia um contexto social semelhante à realidade brasileira, contudo o atrela às convenções sociais de gênero e às cosmovisões espirituais de Moçambique, que subalternizam a mulher moçambicana, fazendo-a ocupar lugares específicos e submetendo-a a condições subservientes, bem como legitimam a violência patriarcal. A perspectiva teórico-metodológica ancora-se nos Estudos Culturais, os quais englobam o pós-colonialismo e o feminismo, bem como no conceito de co-aparição em Melo (2013) que busca compreender comparativamente dinâmicas sociais, forma e cultura entre países do Sul Global. Os resultados contribuíram para uma compreensão mais congruente das figurações femininas nas literaturas brasileira e moçambicana, bem como favoreceram a criação de um arquivo literário pós-colonial que privilegia as relações do Brasil com países igualmente periféricos do sul Global. Ademais, a análise evidenciou que as vozes das mulheres negras se posicionam contra os discursos patriarcais e coloniais.

Palavras-chave: interseccionalidades, violência de gênero, Conceição Evaristo, Paulina Chiziane.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo analizar cómo se representan las interseccionalidades raza/etnia, género y clase en las obras Insubmissas lágrimas de mulheres (2016), de Conceição Evaristo, y Eu, mulher... por uma nova visão do mundo (2016), de Paulina Chiziane. Ambas autoras tienen en común la experiencia de la mujer negra como locus, es decir, como intertexto social de su escritura literaria. En este sentido, las violencias retratadas en Evaristo (2016) se producen de manera interseccional, es decir, son el resultado de las opresiones de raza, clase y género. Asimismo, Paulina Chiziane (2016) denuncia un contexto social similar a la realidad brasileña, pero lo vincula a las convenciones sociales de género y a las cosmovisiones espirituales de Mozambique, que subalternizan a la mujer mozambiqueña, haciéndola ocupar lugares específicos y sometiéndola a condiciones de servilismo, además de legitimar la violencia patriarcal. La perspectiva teórico-metodológica se basa en los Estudios Culturales, que abarcan el poscolonialismo y el feminismo, así como en el concepto de coaparición de Melo (2013), que busca comprender de manera comparativa las dinámicas sociales, la forma y la cultura entre los países del Sur Global. Los resultados contribuyeron a una comprensión más congruente de las figuraciones femeninas en las literaturas brasileña y mozambiqueña, y favorecieron la creación de un archivo literario poscolonial que privilegia las relaciones de Brasil con países igualmente

[65] Joseane Ferreira da Costa Borges é mestranda pelo Programa de Pós-graduação de Letras (PPGL) – Universidade Federal de Sergipe – UFS, SE, Brasil. E-mail: profajoseanecosta@gmail.com .

periféricos del Sur Global. Además, el análisis puso de manifiesto que las voces de las mujeres negras se posicionan en contra de los discursos patriarcales y coloniales.

Palabras clave: interseccionalidades, violencia de género, Conceição Evaristo, Paulina Chiziane.

Introdução

A escrita autobiográfica de Paulina Chiziane (2016) configura-se como uma postura insurgente, uma vez que rompe com o silêncio histórico imposto às mulheres negas e transforma a memória em ato de resistência. Chiziane (2016) delimita seu olhar para a condição da mulher Tsonga, evocando suas ancestrais para refletir sobre estereótipos e denunciar desigualdades na sociedade moçambicana, já Conceição Evaristo (2016) se apresenta como colhedora de histórias de mulheres vitimadas por violências de gênero, racismo e segregação.

Ambas utilizam elementos da oralidade para narrar experiências de dor, violência interseccional, nos termos de Kimberlé Crenshw (2002), e superação, colocando a mulher negra no centro de suas histórias. Destarte, a narrativa de Conceição Evaristo (2016) manifesta-se por meio dos relatos rememorados de suas personagens, predominantemente em primeira pessoa.

A estratégia de escrita dessas autoras articula-se ao conceito de lugar de fala, segundo Djamila Ribeiro (2017): [...] "o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social" (Ribeiro, 2017, p. 37). Em outras palavras, lugar de fala não diz respeito a quem somente pode falar sobre opressões, mas quem fala em nome de uma refutação diante das interdições que já sofreu em face do lugar social que ocupa, já que Ribeiro (2017, p. 35) compreende que "[..]o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades".

Ribeiro (2017) reflete sobre o lugar de fala a partir da noção foucaultiana de discurso, pensando as interdições impostas pelo lugar social ocupado por determinados grupos oprimidos, como as mulheres negras. Isso coaduna com o estudo de Evaristo (2009) ao pensar sobre a interdição da mulher negra na literatura brasileira, a qual tem sua imagem associada ao passado escravo, tendo seu corpo objetificado, sexualizado, sem voz nem autonomia, não assumindo, por isso, posições de igualdade representativa como a mulher branca. Assim, quando as mulheres negras escrevem em primeira pessoa rompem o silêncio histórico e transformam a memória em arma contra a colonialidade e o patriarcado.

A análise ancora-se na perspectiva da interseccionalidade, conceito sistematizado a princípio por Crenshaw (2002) e de interesse analítico de autoras como Carla Akotirene (2019),

Patrícia H. Collins e Sirma Bilge (2020), entre outras feministas negras. Como ferramenta analítica em Collins e Bilge (2020), evidencia-se que as violências vivenciadas pelas mulheres negras não podem ser compreendidas de forma isolada, pois resultam da articulação entre raça/etnia, gênero e classe etc. Assim, Evaristo (2016) e Chiziane (2016), ao se valerem da primeira pessoa e da memória, criam uma contradiscurso que expõe as múltiplas opressões, mas também afirmam a insubmissão das mulheres negras do Sul Global representadas em ambos os contextos históricos.

Desenvolvimento

O conceito de interseccionalidade foi inicialmente cunhado pela ativista estadunidense Kimberlé Crenshaw na década de 1980. Seus estudos evidenciaram que alguns sujeitos marginalizados, como a mulher negra, são atravessados por violências interligadas e indissociáveis em torno de alguns eixos de subordinação como a raça, etnia, gênero, classe etc.

Crenshaw (2002) destrincha a interseccionalidade, sobretudo, pelo viés da discriminação desses eixos, demonstrando como os direitos humanos na época desconsiderava a natureza interseccional das violências que a mulher negra enfrentava por desconhecer que elas ocorrem de modo interseccionado. Por isso, seus estudos são inovadores porque auxiliaram na identificação da opressão interseccional e propuseram um protocolo para identificá-la. A estudiosa assim define interseccionalidade:

> Uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras [...] (Crenshaw, 2002 p.177).

Corroborando o estudo de Crenshaw (2002), Akotirene (2019) afirma que as interseccionalidades de raça, classe e gênero perpassam pela sensibilidade analítica de que o racismo, o capitalismo e o patriarcado existem e operam de maneira indissociável. Essa abordagem ressalta que os problemas enfrentados pela mulher negra vão além do racismo. Há interações entre múltiplas formas de opressão que afetam suas experiências e que são frequentemente marginalizadas tanto pelo feminismo tradicional quanto pelo movimento antirracista, que priorizam os aspectos das mulheres brancas e as pautas dos homens negros, gerando, assim, uma "subinclusão" das mulheres negras.

Akotirene (2019) destaca que essa sinergia entre as estruturas de poder evidencia a necessidade de uma análise que reconheça a complexidade das identidades sociais e as interações

de raça, classe e gênero que formam a base das desigualdades sistêmicas. Por tais razões, Akotirene afirma que "é da mulher negra o coração do conceito de Interseccionalidade" (Akotirene, 2019, p. 17).

À semelhança de Crenshaw (2002), Collins e Bilge (2020) também entendem que há outros eixos de subordinação, porém, essa pesquisa prioriza os eixos raça, etnia, gênero e classe para a análise da obra moçambicana, e raça, gênero e classe para a análise da obra brasileira. Ademais, Collins e Bilge (2020) não só tratam de interseccionalidade como conceito, mas também a veem como ferramenta analítica apropriada para investigar e buscar entender a complexidade das experiências humanas:

> [...] "Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas" (Collins; Bilge, 2020, p. 17).

Collins e Bilge (2020), ampliando esse debate, não delimitam barreiras geográficas para a aplicabilidade dessa ferramenta, para elas: "a interseccionalidade como ferramenta analítica não está circunscrita às nações da América do Norte e da Europa nem é um fenômeno novo. No Sul global, a interseccionalidade é usada frequentemente como ferramenta analítica, mas não recebe essa denominação" [...] (Collins; Bilge, 2020, p.19). Em outras palavras, Collins e Bilge (2020) reconhecem que essas opressões atravessam mulheres em todo o mundo. A diferença é que na contemporaneidade a sua sistematização e aprofundamento ganharam força.

Ademais, no âmbito acadêmico, "nos primeiros anos do século XXI, o termo "interseccionalidade" passou a ser amplamente adotado por acadêmicas e acadêmicos, militantes de políticas públicas, profissionais e ativistas em diversos locais" [...] (Collins; Bilge, 2020, p. 16). Sendo assim, esse conceito passou a ser de interesse não só de estudantes de ensino superior e docentes de áreas interdisciplinares, mas também "[...]dos estudos feministas, estudos raciais, estudos culturais" (Collins; Bilge, 2020, p. 16).

Por meio das figurações femininas expressas em Paulina Chiziane (2016), espelhadas em sua mãe e em sua avó, enquanto reprodutora dos saberes, histórias e memórias de sua sociedade, têm-se vislumbres da representatividade da mulher negra moçambicana da etnia Tsonga do sul de Moçambique. Destarte, Chiziane (2016) evoca os estereótipos construídos sobre essa mulher por meio do sistema patriarcal:

> As minhas memórias mais remotas são das noites frias à volta da lareira, ouvindo histórias da avó materna. Nas histórias onde havia mulheres, elas eram de dois tipos: uma com boas qualidades, bondosa, submissa, obediente, não

> feiticeira. Outra era má, feiticeira, rebelde, desobediente, preguiçosa. A primeira era recompensada com um casamento feliz e cheio de filhos; a última era repudiada pelo marido, ou ficava estéril e solteirona (Chiziane, 2016, p. 16).

Em Chiziane (2016), pela vivência de sua mãe é evidenciado como o patriarcado está estruturado em sua sociedade, atravessando gerações e deixando suas marcas:

> Acompanhava todos os passos da minha mãe. No rio, enquanto me banhava, a minha mãe cantava e lavava roupas e mágoas. As outras mulheres faziam o coro. Estas cantigas umas vezes eram suspiros e outras murmúrios de angústia. Já em casa ouvia as cantigas de pilar milho e as de pilar amendoim. Eram todas tristes. O que consegui observar é que os homens ouviam-nas com total indiferença. Em momento nenhum da minha vida me recordo de ter ouvido, da boca de um rapaz ou de um homem, estas cantigas de mulher (Chiziane, 2016, p. 15-16).

Nesse sentido, Chiziane (2016) denuncia que as mulheres da etnia Tsonga, da qual ela também faz parte, sofrem castigos dos homens: "o povo tsonga celebra o *mbelele* quando a comunidade é afectada (sic) por uma grande seca. Antes de decidir a realização do magno ritual, os homens castigam as mulheres" [...] (Chiziane, 2016, p. 200). Reconhecendo a natureza opressora desse ato, legitimado pelas tradições espirituais de sua comunidade, ela expõe: "Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas idéias (sic) fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade. Dentro de mim, qualquer coisa me faz pensar que a nossa sorte seria diferente se Deus fosse mulher" (Chiziane, 2016, p. 10).

Os discursos patriarcais legitimados pela religião cristã, imposta no processo de colonização de seu país, bem como outras cosmovisões espirituais como as de sua própria sociedade, em que a mulher também aparece subalternizada, culpada pelos infortúnios naturais, considerada impura e, por isso digna de sofrer punições e serem castigadas pelos homens em nome de Deus/deuses, reforçam as opressões interseccionais sobre a mulher negra moçambicana tsonga:

> Nas religiões bantu, todos os meios que produzem subsistência, riqueza e conforto como a água, a terra e o gado, são deificados, sacralizados. A mulher, mãe da vida e força da produção da riqueza, é amaldiçoada. Quando uma grande desgraça recai na comunidade sob a forma de seca, epidemias, guerra, as mulheres são severamente punidas e consideradas as maiores infractoras dos princípios religiosos da tribo pelas seguintes razões: são os ventres delas que geram feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores de normas. Porque é o sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos seus nado-mortos que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes (Chiziane, 2016, p. 9).

A força do campo espiritual na estrutura dessa sociedade é argumentada pela antropóloga moçambicana Alcinda Honwana (2002) que, em seus estudos, evidenciou que a sociedade civil precisa estar em comunhão com os espíritos ancestrais para que haja ordem social, pois, mesmo depois da luta pela libertação colonial, a sociedade moçambicana ainda foi atravessada por uma intensa guerra civil, necessitando também desse alinhamento. Em outras palavras, numa perspectiva afrocentrada, isto é, na cosmopercepção moçambicana, espiritualidade, nos termos de Renato Nogueira (2019) e sociedade estão intrinsecamente unidas.

Bell Hooks (2014) reconhece que "o sexismo dos homens negros existe muito antes da escravatura americana. As políticas sexistas do governo branco e colonizador americano meramente reforçaram nas mentes do povo negro escravizado as crenças existentes que os homens eram superiores às mulheres" (hooks, 2014, p. 64). Essas crenças são evidenciadas na narrativa de Chiziane (2016), pois nas concepções religiosas/espirituais apresentadas, a mulher é a figura que recebe punições severas e castigos vindos dos próprios homens que têm legitimação no campo espiritual para cometê-los. Assim, o pensamento de bell hooks (2014) sobre a opressão sexista masculina negra dialoga com a crítica de Chiziane (2016), bem como suscita a ideia de que as mulheres negras não enfrentam apenas opressão de raça, mas também de gênero:

> Os líderes negros, masculinos e femininos, estiveram indisponíveis para reconhecer a opressão sexista masculina negra às mulheres porque eles não queriam reconhecer que o racismo não era a única força opressiva nas suas vidas. Tão-pouco (sic) queriam dificultar os esforços para resistir ao racismo pelo reconhecimento que os homens negros podiam ser vitimizados pelo racismo mas ao mesmo tempo agiam como opressores sexistas das mulheres negras [...] (hooks, 2014, p.64).

Crenshaw (2002) argumenta que a violência contra mulheres baseada na raça ou etnia são os exemplos mais trágicos e conhecidos:

> Os exemplos mais conhecidos de opressão interseccional são geralmente os mais trágicos: a violência contra as mulheres baseada na raça ou na etnia. Essa violência pode ser concebida como uma subordinação interseccional intencional, já que o racismo e o sexismo manifestados em tais violações refletem um enquadramento racial ou étnico das mulheres, a fim de concretizar uma violação explícita de gênero (Crenshaw, 2002 p.178).

Ademais, Casimiro (2014), considerando o contexto de guerra em Moçambique, diz que o título do seu livro "paz na terra, guerra em casa" é fruto das frases das mulheres moçambicanas atravessadas pela violência doméstica:

> O título "Paz na terra, guerra em casa", diz respeito a uma frase, muitas vezes repetida, por mulheres moçambicanas, depois do fim da guerra em

> Moçambique, com a assinatura do Acordo de Paz em Roma, em Outubro 1992. Sugere que, apesar da guerra ter terminado no país, há uma outra, mais antiga, que continua a flagelar as mulheres e as crianças - a violência doméstica (Casimiro, 2014, p. 9).

Contudo, Hooks (2014) entende que o termo violência doméstica suaviza a questão, sendo mais congruente o termo violência patriarcal, porque demonstra a profundidade, enraizamento e estrutura da extensão dessa violência. O que, no contexto moçambicano, é realmente um tipo de violência estruturada que merece o devido destaque:

> A violência patriarcal em casa é baseada na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitiva. Essa definição estendida de violência doméstica inclui a violência de homens contra mulheres, a violência em relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo e a violência de adultos contra crianças. O termo "violência patriarcal" é útil porque, diferentemente da expressão "violência doméstica", mais comum, ele constantemente lembra o ouvinte que violência no lar está ligada ao sexismo e ao pensamento sexista, à dominação masculina" [...] (hooks, 2014, p. 74).

Depreende-se, portanto, que influências culturais e tradições religiosas também são intensificadas pelos aspectos raciais ou étnicos, no sentido de como as diferentes comunidades percebem e tratam suas mulheres. Os discursos de Paulina Chiziane em algumas entrevistas evidenciaram que a questão racial existe em seu país, embora diferentemente do caso brasileiro, e operou conjuntamente ao gênero. Indagada por que foi reconhecida tardiamente em seu próprio país, ela disse:

> [...] primeiro, por ser mulher, depois por ser negra e, finalmente, só em 90 que aparece o primeiro romance escrito por uma mulher. Por que antes, tivemos brancas a escrever, como foi o caso da Glória de Sant'Anna que é uma branca com duas nacionalidades, portuguesa e moçambicana. Depois apareceu Noémia de Souza que é uma mestiça, foi poetiza. Depois apareceu a Lília Momplé, que é uma mestiça também, que é contista. Depois apareceu a Lina Magaia, cronista. E a primeira negra mulher que aparece a fazer romance sou eu… e não foi fácil. Diziam: "mulher a escrever romance? Que isso?" Então, colocaram todos os nomes possíveis sobre meu trabalho, mas o tempo é mestre (Santana, 2019, online).

Em entrevista a Diogo (2010), Paulina Chiziane afirma que os mestiços ocupam lugares privilegiados em relação aos negros e que não há igualdade racial na sociedade moçambicana. Isso está intimamente ligado ao domínio colonial, pois os portugueses que ficaram na sociedade moçambicana pós-independência mantiveram os seus privilégios, bem como os seus descendentes. Assim, a opressão racial também opera em conjunto com a de classe, já que os mestiços têm mais privilégios que os negros, quanto ao acesso aos melhores empregos:

> [...]Em grandes empreendimentos, hoje, a primeira presença que encontramos é a de mestiços. Mas esse assunto não se discute por aqui. A desculpa é que a Constituição diz que não pode haver discriminação pela raça e outras. Só que nos basearmos no que está escrito nela, sem que haja um mecanismo de debate público, não basta. Não estamos em igualdade racial de forma alguma. Aqui no sul não se diz nada, mas na Zambézia, que está no centro, e no norte do país, é muito flagrante o estatuto do mulato, que é superior [...] (Diogo, 2010, p.180-181).

Crenshaw (2002) também denuncia que as mulheres de alguns grupos étnicos-raciais sofrem interdições quando se trata de acessar empregos ou educação e em outras esferas especificamente por não serem homens:

> Atos de discriminação intencional não se limitam à violência sexual. No emprego, na educação e em outras esferas, há mulheres sujeitas a discriminações e outras opressões, especificamente por não serem homens e por não serem membros dos grupos étnicos e raciais dominantes na sociedade. Sem dúvida, isto se trata de discriminação composta: com base na raça, elas são excluídas de empregos designados como femininos, sendo também excluídas de empregos reservados aos homens com base no gênero. De fato, elas são especificamente excluídas como mulheres étnicas ou de minorias porque não há ocupações para as candidatas com tal perfil étnico-racial e de gênero (Crenshaw, 2002, p. 179).

Nesse sentido, Paulina Chiziane (2016) expõe que na sociedade patriarcal moçambicana as mulheres sofrem algumas interdições, pois não têm a liberdade de escolherem suas profissões, nem desempenharem outros papéis a não ser o que está posto dentro do sistema patriarcal que estrutura sua sociedade:

> Na infância a rapariga brinca à mamã ou a cozinheira, imitando as tarefas da mãe. São momentos muito felizes, os mais felizes da vida da mulher tsonga. Mal vê a primeira menstruação é entregue a marido por vezes velho, polígamo e desdentado. À mulher não são permitidos sonhos nem desejos. A única carreira que lhe é destinada é casar e ter filhos (Chiziane, 2016, p. 15).

Destarte, ela demonstra congruência entre a visão do colonizador e a de sua própria sociedade, isso evidencia que, antes mesmo da imposição colonial, a mulher já tinha um lugar social determinado:

> [...] Entrei na escola católica. Apesar das grandes diferenças na educação da casa e da escola, encontrei harmonia na matéria que dizia respeito ao lugar da mulher na vida e no mundo. A educação tradicional ensina a mulher a guardar a casa e a guardar-se para pertencer a um só homem. A escola também ensinava a obediência e a submissão e preparava as raparigas para serem boas donas de casa, de acordo com o princípio cristão (Chiziane, 2016, p. 17).

De acordo com Hooks (2014), "o povo negro escravizado aceitou as definições patriarcais dos papéis sexuais masculino-feminino. Acreditaram, como acreditaram os seus donos brancos,

que o papel da mulher implicava permanecer na casa doméstica, criando as crianças e satisfazendo as vontades dos maridos" (Hooks, 2014, p. 35). Paulina Chiziane (2016) também expõe que sofreu interdições quanto à escolha da carreira que pretendia seguir. Sua denúncia e exposição configuram-se como uma atitude insubmissa diante da consciência crítica que adquiriu, justamente por ser uma mulher negra, que sente na pele a opressão não só de raça, mas também de gênero:

> [...] Já adolescente, sonhei em tornar-me pintora. A família disse que não. A escola disse que não. A sociedade também disse que não. Porque não é bom para uma mulher. Porque pintura é arte e o artista é marginal. Eu estava a ser educada para ser uma boa mãe e esposa. [...] Deixei de pintar paisagens. Nas horas vagas, divertia-me tentando descrever as mesmas paisagens, realizando de forma alternativa o sonho da pintura. Foi assim que penetrei nos caminhos traçados por Deus e pelos homens (Chiziane, 2016, p. 18).

Interditadas quanto à escolha de suas profissões, a mulher moçambicana representada na obra de Chiziane (2016) também é atravessada em relação à estagnação de sua classe, pois Chiziane (2016) diz: "devo confessar que nas condições da actual (sic) sociedade, se a mulher pretende um reconhecimento igual ao do seu parceiro masculino deve trabalhar duas ou três vezes mais" (Chiziane, 2016, p. 22). A autora expõe que teve diversas dificuldades para levar seu projeto de escrita adiante, denunciando até mesmo convites sexuais, o que denota o estereótipo de mulher negra sexualizada, coisificada, que em troca de privilégios ou benefícios, precisa usar o corpo como pagamento:

> [...] Do período que vai da escrita do livro até a sua publicação, entrei em contacto (sic) com homens de diversas instituições e que não me ajudaram em nada ou ajudaram muito pouco. Contudo, quase todos eles não se esqueceram de fazer-me propostas sexuais, convites de jantar, como condição necessária para a ajuda de que tanto necessitava. Mais tarde entrei na Associação dos Escritores. Mesmo ali a minha integração como mulher não se fez sem grandes esforços (Chiziane, 2016, p. 22-23).

O acesso à associação dos escritores não se deu de modo pacífico, pois Paulina Chiziane tentou adentrar um espaço social que não era legitimamente dela enquanto mulher que, na sua conjuntura social, já tinha outras funções instituídas. Da mesma forma que a sua atividade de pintora não foi aceita, a sua atividade de escritora também não foi bem-vista:

> Como é que a sociedade recebeu a notícia de que eu estava a escrever o meu livro? Primeiro com cepticismo e muito desprezo da parte dos homens. Muitas pessoas acreditavam e ainda acreditam que a mulher não é capaz de escrever mais do que poeminhas de amor e cantigas de embalar. Consideraram-me uma mulher frustrada, desesperada, destituída de razão. Foi um momento terrível para mim. Mas, por outro lado, estas atitudes tiveram um efeito positivo porque forçaram-me a demonstrar pela prática que as mulheres podem escrever e escrever bem (Chiziane, 2016, p. 21-22).

Ainda que Paulina Chiziane não se autorreconheça como feminista, é considerada uma intelectual moçambicana e, por esse status, possui maior poder de fala do que as mulheres que menciona. Esse lugar de enunciação dialoga com a reflexão de Spivak (2010) sobre a impossibilidade de autorrepresentação da mulher em contexto de subalternidade:

> Ao refletir sobre a história das mulheres indianas e da imolação das viúvas, Spivak aborda o lugar intrincado e inquietante ocupado pelas mulheres no contexto pós-colonial. Ao narrar a história de uma jovem indiana que não pode se autorrepresentar e, logo, não pode 'falar' fora do contexto patriarcal e pós-colonial, Spivak exemplifica seu argumento de que o subalterno — nesse caso, a mulher — não pode falar e, quando tenta fazê-lo, não encontra meios para se fazer ouvir. É, sobretudo, à mulher intelectual que seu apelo final se dirige: cabe a ela criar espaços e condições de autorrepresentação, questionar os limites representacionais e refletir sobre seu próprio lugar de enunciação e a cumplicidade no trabalho intelectual (Spivak, 2010, p. 15).

Desse modo, Crenshaw (2002) também corrobora o pensamento das supracitadas autoras porque entende que as mulheres devem questionar as práticas opressoras de sua própria cultura. Quando tradições culturais patriarcais não são questionadas, todas as mulheres perdem:

> Mulheres que desafiam as práticas discriminatórias defendidas por outros como sendo práticas culturais freqüentemente (sic) se encontram em posição bastante precária. Por um lado, às vezes um grupo étnico ou racial pode facilmente desencadear duras críticas em relação às práticas de um outro grupo diferente, mesmo diante de abusos igualmente questionáveis dentro de sua cultura. Por outro lado, quando as mulheres permitem que contestações às tradições culturais patriarcais dentro de suas comunidades sejam silenciadas, elas perdem a oportunidade de transformar práticas que são prejudiciais às mulheres em geral (Crenshaw, 2002, p. 181).

Os relatos orais rememorados e testemunhados por mulheres negras em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) nos fazem retomar um caminho de volta ao passado colonial que cunhou a subalternidade da pessoa negra e disseminou o racismo na história social, sobretudo nas sociedades exploradas, a exemplo do Brasil, país enraizado no racismo estrutural.

Segundo Sueli Carneiro (2023), essa condição estrutural do racismo brasileiro está atravessado por um dispositivo de poder típico das sociedades multirraciais de passado escravo em que "se amalgamam as contradições de raça e classe" (Carneiro, 2023, p. 58), pois também considera que a pobreza é "condição crônica da existência negra, na medida em que a mobilidade de classe torna-se controlada pela racialidade" (Carneiro, 2023, p.58).

Sendo assim, não é à toa que, no Brasil, as mulheres negras sofrem mais violência do que as mulheres brancas, pois, segundo dados do Ipea (2021), o racismo estrutural e as condições socioeconômicas desfavoráveis colocam essas mulheres negras no topo das estatísticas da

violência de gênero no país: “historicamente, o assassinato de homens e mulheres negras lidera os rankings de homicídios no Brasil” (Ipea, 2021, online).

Assim, o racismo estrutural é apontado pelo Ipea como um dos fatores determinantes dessa violência. Fato corroborado por Lélia Gonzalez (2020, p. 277): “os casos de violência para com a mulher e os negros ocorrem em consequência de um racismo e machismo desenfreados. E a lei facilita essa violência criando artifícios para inocentar o opressor.” Desse modo, segundo Lira (2024):

> Em *Insubmissas lágrimas*, Evaristo traz uma narrativa de enfrentamento à violência contra personagens femininas negras, que traduz o cotidiano de opressões por que passam essas mulheres/personagens invisíveis à sociedade e ao sistema literário. A construção narrativa da obra se traduz em um exercício de enfrentamento das manifestações de violência, não como casos isolados, mas como reflexo de um racismo que interseccionaliza as opressões de gênero, raça e classe (Lira, 2024, p. 6).

Vale situar que em cada personagem Conceição Evaristo (2016) centraliza uma opressão, isto é, evidencia-se “um lugar de enunciação”, nos termos de Spivak (2010), que traz à tona uma face da violência interseccional, nos termos de Crenshaw (2002).

Em Natalina Soledad, a escritora evidencia como o patriarcado estrutura a família, silencia a mãe e coloca a filha no mesmo ciclo de submissão, desprezo e rejeição. Por tais razões, a lente analítica é o patriarcado e o sexismo. Destarte, o foco narrativo está na manutenção da autoridade masculina no espaço doméstico e misoginia e violência simbólica que sustentam o sexismo. Sendo assim, em Natalina Soledad se representa como o gênero por si só é um marcador que aprisiona, mas sem deixar de dialogar com as outras dimensões de classe e raça na perspectiva de estudiosas como Lélia Gonzalez (2020) e Bell Hooks (2014).

O enredo do conto Natalina Soledad trata de uma mulher que se autonomeou, mas somente depois de um árduo processo de rejeição e desprezo já que, em sua família, nascer mulher era receber uma sentença simbólica de morte. Ela foi a única filha mulher de seu pai, contudo “Natalina Soledad, tendo nascido mulher, a sétima, depois dos seis homens, não foi bem recebida pelo pai e não encontrou acolhida no colo da mãe” (Evaristo, 2016, p. 14). Nem sempre a personagem teve esse nome, pois, devido à rejeição de seu pai, foi nomeada de Troçoléia Malvina Silveira, apenas para não pensarem que ela era fruto de adultério, ela recebeu o sobrenome da família, a fim de não manchar a autoridade do pai.

O espaço doméstico foi o campo de batalha em que a dominação masculina ocorreu, configurando-se, nos termos de Hooks (2014), em violência patriarcal. O desprezo e rejeição experienciados pela personagem foram resultado da posição do pai, que induziu a mãe e o resto

da família a rejeitarem o seu próprio sangue. O nascimento dela era símbolo de fraqueza masculina: “Como podia ser? — pensava ele — de sua rija vara só saía varão! Estaria falhando? Seria a idade? Não, não podia ser... Seu avô, pai de seu pai, mesmo com a idade avançada, na quinta mulher havia feito um menino homem. E todos os treze filhos do velho, nascidos dos casamentos anteriores, tinham nascido meninos homens” (Evaristo, 2016, p. 14).

Para sobrinho (2015, p. 81), “a família de Soledad representa a manutenção, na atualidade, do modelo familiar patriarcal comum na época do Brasil colonial” [...]. Ao se analisar essas questões culturais e dinâmicas socias, comparativamente, nos termos de Melo (2013), é notório que:

> Apesar dos avanços conquistados pelas mulheres no século XX, tanto em Moçambique como no Brasil, a cultura patriarcal continua influenciando os complexos modos de constituição das relações sociais e políticas nos dois países, em diferentes níveis e formas, metamorfoseando-se ao longo da história, mas carregando a sua herança e impedindo que a mulher transponha de maneira mais ampla a posição de subalternidade que o patriarcado impôs (Gomes, 2015, p. 70).

Refletindo sobre os diferentes níveis e formas do patriarcado denunciado em ambas as narrativas, percebe-se que Natalina foi interditada na própria família, sob ameaça de segregação devido ao gênero, pois não era vista como digna de viver com as regalias de uma Silveira. O pai cogitava mantê-la longe, bem como deserdá-la e mantê-la no esquecimento, condição da qual a mãe também era digna: “Com o tempo, haveria de descobrir uma maneira de mantê-la longe, bem longe de casa. Nada de deixar alguma herança para ela. A coisa só pedia e merecia o esquecimento, a mãe também[...]” (Evaristo, 2016, p. 14). Ademais,

> A menina Silveira crescia a contragosto dos pais. Solitária, aprendera quase tudo por si mesma, desde o pentear dos cabelos até os mais difíceis exercícios de matemática, assim como se cuidar no período dos íntimos sangramentos. Dos cadernos e dos livros velhos desprezados pela prole masculina, que começava os estudos, ainda quando cada um precisava de auxílio para suspender a cueca, sozinha, ela recolhia suas lições.
> Silveirinha, como era chamada por alguns, de maneira autodidata, ia construindo seu aprendizado e ganhando uma sapiência incomum para a sua idade. Só mais tarde, depois de ter como cúmplice a voz de um de seus irmãos, obteve a concordância do pai e, consequentemente, a da mãe, para frequentar a escola (Evaristo, 2016, p. 15-16).

A personagem vivia à margem da casa, da educação e da sociedade, pois teve acesso à escola tardiamente, mantinha-se afastado de todos dentro de casa, não recebeu auxílio e vivia o seu isolamento, confinada aos cômodos da casa. Até então não tinha autonomia, à semelhança das figurações femininas representadas em Chiziane (2016).

> E foi então, na ambiência escolar, ao ser vítima dos deboches dos colegas, que a menina Silveira atinou com a carga de desprezo que o pai e a mãe lhe devotavam e que se traduzia no nome que lhe haviam imposto. Mas, para a surpresa da família, a menina Silveirinha se negava a responder a qualquer chamado, em que o seu nome, aquele de registro e de batismo, não fosse inteiramente dito. Na escola, em casa, na vizinhança, na igreja e em qualquer lugar que fosse, ela se desconhecia como Silveirinha. Enfaticamente, anunciava a todas as pessoas, grandes e pequenas, que o seu nome era: Troçoléia Malvina Silveira. Pronunciamento feito em todas as ocasiões, inclusive para os namorados que veio a ter mais tarde (Evaristo, 2016, p. 16).

A contadora de histórias diz que a história de Natalina Soledad "era muito maior" (Evaristo, 2016, p. 14). O sistema patriarcal é muito maior, pois possui algumas instituições que o legitimam ao longo da história. Em Moçambique, o sistema colonialista, a escola, a família, a sociedade e o sistema de crenças locais são exemplos dessa interconexão para interditar a mulher profissional e socialmente. No contexto brasileiro, a narrativa de Evaristo (2016) coloca a família como o principal agente de sua reprodução. Para Bordieu (2014):

> Ora, longe de afirmar que as estruturas de dominação são a-históricas, eu tentarei, pelo contrário, comprovar que elas são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens com suas armas como a violência física e a simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado (Bourdieu, 2014, p. 56).

Já a personagem Regina Anastácia é "segregada por ser negra e ter se casado com homem branco" (Lira, 2024, p. 12), de família de classe econômica superior à dela. O enredo expõe a opressão racial contra essa mulher negra, que havia se apaixonado por Jorge D'Antanho. O namoro e casamento entre os dois geraram algumas retaliações, pois Regina tinha algumas tias negras que trabalhavam para essa família:

> Meus inimigos eram os D'Antanhos e Jorge, sem meias medidas, enfrentou a sua família, que reagiu logo. Dispensou as minhas tias que trabalhavam com eles, acusou uma de roubo; deram até queixa na polícia. O delegado, apesar de ser também da família, estava ao lado de Jorge e logo maliciou sobre as intenções da acusação. Não levou o caso adiante. Jorge foi espremido contra a parede, que ele parasse logo com a história de namoro, que fizesse comigo o que quisesse, que montasse para mim uma casa, mas que não espalhasse essa ideia de namoro, de compromisso. Eu não era moça para tais propósitos (Evaristo, 2016, p. 87).

Saíba, mãe de Regina, lhe alertou sobre os possíveis reais interesses do jovem branco, aludindo ao período escravocrata em que as mulheres negras eram objetificadas, sendo violentadas sexualmente pelos opressores. Ela diz que "[...] os moços brancos, incentivados pelas famílias, conservam os hábitos ainda do tempo da escravidão (Evaristo, 2016, p. 136-137).

Assim, eles “corriam atrás das mocinhas negras e começavam a fazer-se homens experimentando os primeiros prazeres no corpo das meninas e das mulheres que trabalhavam em suas casas” (Evaristo, 2016, p. 137).

Esse discurso evoca a memória da cultura escravocrata, por meio da qual cunhou-se a estereotipação hipersexualizada da mulher negra, que, inclusive, foi assim representada na literatura brasileira, segundo estudos de Evaristo (2009):

> A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, 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 e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor (Evaristo, 2009, p. 23).

Numa perspectiva insubmissa, Evaristo (2016) rompe com tais estereótipos, posicionando as personagens negras como protagonistas de histórias com desfechos surpreendentes, como no caso de Regina que, apesar da barreira de raça e classe, casa-se com um homem improvável mesmo diante de tensões, poderio e influência da família dele. Jorge D’Antanho deixa tudo para trás em prol de sua relação com uma mulher negra, contrariando a história e os discursos subalternizantes que disso decorrem.

Ao analisar as personagens de Evaristo (2016) por essa ótica de interdição na literatura brasileira, Lira (2024) argumenta que a interseccionalidade evidencia-se nas opressões de gênero e raça, assim como de classe, pois as personagens negras são sempre posicionadas como empregados, incultos, selvagens (Evaristo, 2009). Assim,

> Numa descrição das personagens centrais de cada um dos contos, todas mulheres, estão presentes as marcações de gênero, raça e classe como vetores da proposta de enfrentamento do sistema literário e da própria narrativa de nação, responsáveis pela manutenção de estereótipos da mulher negra na literatura (Lira, 2024, p. 6).

Conforme a moldura comparativa de co-aparição em Melo (2013), é possível notar elementos da cultura africana nos escritos da escritora brasileira Conceição Evaristo (2016). Essa postura não é neutra, pois transgride o apagamento, silenciamento e invisibilidade dos povos africanos na literatura brasileira, tal como critica Evaristo (2009):

> Entretanto, talvez, o modo como a ficção revele, com mais intensidade, o desejo da sociedade brasileira de apagar ou ignorar a forte presença dos povos africanos e seus descendentes na formação nacional, se dê nas formas de representação da mulher negra no interior do discurso literário (Evaristo, 2009, p. 23).

No contexto brasileiro, imerso no racismo estrutural (Carneiro, 2023; Ipea, 2021), Lélia Gonzalez (2020) trata da mulher negra como o setor mais oprimido da sociedade,

interseccionalizando as opressões de raça e gênero: “Por aí dá pra entender por que o primeiro passo que a mulher negra dá, em termos de conscientização, tem a ver com a luta contra o racismo, posto que não só ela, mas seus filhos, irmãos, parentes, companheiro, amigos e conhecidos dele são vítimas. Depois é que ela saca o lance do sexismo” (Gonzalez, 2020, p. 181). Ao trazer a tomada de consciência do racismo por parte da mulher negra, ela diz que depois, essa mulher terá consciência da opressão de gênero:

> O *lugar* em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o *racismo* se constitui como a *sintomática* que caracteriza a *neurose cultural brasileira*. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular [...] (Gonzalez, 2020, p. 68-69, grifo da autora).

O que Gonzalez (2020) nomeia de neurose cultural brasileira pode ser visto no conto como a naturalização dessa exclusão, isto é, na forma como a família de Jorge D’Antanho recusa Regina não somente por questões de classe, mas também porque o racismo e o sexismo se fundem para lhe negar o direito a uma posição social de igualdade. Nesse sentido, a personagem enfrenta uma interdição social e simbólica, pois a família branca mantém o discurso da diferença racial naturalizada: a mulher negra é útil para satisfazer o prazer, mas ilegítima para constituir uma família.

Sob essa perspectiva, em Gonzalez (2020) neurose cultural brasileira é uma metáfora crítica para expressar a incongruência de uma sociedade que nega o racismo, por meio do mito da democracia racial, em que na teoria todas as raças se misturam, mas que na prática essa mesma sociedade o reproduz diariamente por meio de atitudes racistas e sexistas contra a mulher negra. Sendo assim, o choque entre a negação ideológica e a vivência concreta de opressão, tal qual manifestada na personagem Regina Anastácia, cria uma espécie de neurose coletiva, isto é, a sociedade funciona como um sujeito que recalca o problema, porém esse problema retorna em todo o tempo em forma de violência, interdição e exclusão.

Considerações finais

Nesse sentido, confirma-se a posição intelectual de escritoras como Chiziane (2016), que questiona e expõe, mostrando ao mundo as tradições patriarcais de sua sociedade, as quais interditam, silenciam e subalternizam mulheres pelas razões sexistas impostas e legitimadas tanto pelas tradições espirituais quanto pelas coloniais. Evidencia-se, ainda, que tais opressões operam de modo interseccionado, uma vez que a questão étnico-racial, articulada ao gênero, configura-

se como dispositivo de poder e de dominação nessa sociedade. Tal estrutura repercute, inclusive, na posição de classe, interferindo no acesso a empregos e no ganho salarial, o que coloca a mulher negra em uma condição economicamente inferior em relação ao homem.

Sendo assim, a violência patriarcal é uma dinâmica social, nos termos de Melo (2013), que co-aparece em ambas as narrativas. As diferenças evidenciam que esse sistema opera de maneira contextualizada, regulando a opressão de acordo com os espaços e expectativas sociais de cada sociedade. À luz de Evaristo (2016), essa violência circunscreve o espaço doméstico, e em Moçambique a violência se estende para outras esferas que também altera as possibilidades de autonomia das mulheres moçambicanas da etnia Tsonga.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo SP: Sueli Carneiro; Pólen. 2019.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Best bolso, 2014.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade:** a construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar. 2023.

CASIMIRO, Isabel Maria. **Paz na Terra, Guerra em Casa**. Série Brasil & África-Coleção Pesquisas 1, Pernambuco: Editora da UFPE: 2014.

CRENSHAW, Kimberlé. Background paper for the expert meeting on the gender-related aspects of racial discrimination. United Nations, **Unifem**. 2002. Disponível em: https://www.unifem.undp.org/progressww/ . Acessado em: 10 ago. 2025.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher... por uma nova visão do mundo**. Belo Horizonte, MG: Nandyala. 2016.

COLLINS, Patrícia. Hill.; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo. 2020.

DIOGO, Rosália Estelita Gregório. Paulina Chiziane: as diversas possibilidades de falar sobre o feminino. **Scripta**, Belo Horizonte, 14, (27), 173-182. 2010. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4338/4485. Acesso em: 02 set. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê. 2016.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte – MG, PucMinas, 13, (25), 17-31. 2009. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4365. Acesso em: 15 set. 2025.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar. 2020.

GOMES, Vera Tatiana dos Reis Monteiro. Questões Femininas e Raciais em Moçambique e no Brasil através dos olhares de Paulina Chiziane e Conceição Evaristo. **Escrita** – Puc/rio. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24917/24917.PDF. Acesso em: 05 out. 2025.

HONWANA, Alcinda. **Espíritos vivos, tradições modernas***:* possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique. Promédia, 2002.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?**: Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2014.

Ipea – instituto de pesquisa econômica aplicada; IBGE – instituto brasileiro de geografia e estatística. Violência contra pessoas negras. Brasília: Ipea; IBGE. 2021. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/3299-dashpessoas-negrasfinalconferido.pdf. Acesso em: 03 ago. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** - Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Codogó. 2019.

LIRA, Albânia Celi Morais de Brito. A estratégia narrativa em Insubmissas lágrimas de mulheres: uma leitura interseccional. **PerCursos**, Florianópolis, v. 25, e0109, 2024. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/view/24448. Acesso em: 02 set. 2025.

NOGUERA, Renato. O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva. **Momento: diálogos em educação**, v. 28, n. 1, p. 127-142, jan./abr. 2019. Disponível em: https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8806. Acesso em: 10 jun. 2025.

MELO, Alfredo. Cesar. Por um comparativismo do pobre: notas para um programa de estudos. **Rev. Bras. de Lit. Comp.,** Campinas – SP, Unicamp, v. 15, n. 23, p. 09–30, 2013. Disponível em: https://rblc.com.br/index.php/rblc/article/view/374. Acesso em: 26 jun. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTANA, Rafael Barbosa de Jesus. Visões e interpretações de uma mulher negra moçambicana: entrevista com Paulina Chiziane. **Unipampa** – **Laboratório em estudos de História e Literatura.** 2019. Disponível em: https://sites.unipampa.edu.br/lehl/2019/10/26/visoes-e-interpretacoes-de-uma-mulher-negra-mocambicana-entrevista-com-paulina-chiziane/. Acesso em: 05 out. 2025.

SPIVAK, Gayatri. Chakravorti. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOBRINHO, Simone Teodoro. **A violência de gênero como experiência trágica na contemporaneidade**: estudo de *Insubmissas lágrimas de mulheres,* de Conceição Evaristo. Orientadora: Constância Lima Duarte. 2015. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura, História e Memória Cultural) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais,

Belo Horizonte. 2015. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/items/ded432be-e65e-4611-9176-0d42df5c4d28. Acesso em: 02 out. 2025.

Clarice, Inverso: gêneros literários reoperados[66]

Clarice, Inverso: géneros literarios reoperados

José Paulo Parra Palumbo[67]

Resumo: Este artigo realiza uma leitura das obras *Água viva* (2019), da brasileira Clarice Lispector, e um poema selecionado de *Falsas criaturas* (2013), do uruguaio Julio Inverso. O eixo comparativo pretende abordar questões inerentes à presença multiforme e híbrida dos gêneros literários nos dois textos. Entre outros autores, desempenham vital papel para atingir este objetivo as noções trabalhadas por Haroldo de Campos em *A reoperação do texto* (2013), onde conjuga diferentes sentidos para a escrita enquanto matéria fundada pela confluência e pela ruptura de tradições.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Julio Inverso; gênero literário; Água viva; Falsas criaturas.

Resumen: Este artículo realiza una lectura de las obras *Água viva* (2019), de la brasileña Clarice Lispector, y um poema seleccionado de *Falsas criaturas* (2013), del uruguayo Julio Inverso. El eje comparativo pretende abordar cuestiones inherentes a la presencia multiforme y híbrida de los géneros literarios en ambos textos. Entre otros autores, para lograr este objetivo presentan un papel vital las nociones trabajadas por Haroldo de Campos en *A reoperação do texto* (2013), donde combina diferentes significados de la escrita como materia fundada en la confluencia y ruptura de tradiciones.

Palabras clave: Clarice Lispector; Julio Inverso; género literario; Água viva; Falsas criaturas.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo estabelecer uma abordagem comparativa entre *Água viva* e do poema *A cela*, integrante de *Falsas criaturas*, valendo-se de questões inerentes aos estudos dos gêneros literários oriundos da segunda metade do século XX em diante. Ao tomar

[66] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[67] José Paulo Parra Palumbo é mestrando pelo PPG de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: jose.palumbo@usp.br

como pressuposto a ideia de que o "gênero literário é uma 'instituição'" (Warren; Wellek, 2003, p. 306), é possível pensá-lo enquanto elemento que excede determinados usos ou recortes temporais e está além dos enfoques escolhidos durante uma análise, tendo em vista o espaço ocupado por este modo de compreender literatura. Mesmo que se pretenda negá-lo com veemência em seus termos de validação ou aplicação, como fez Benedetto Croce (Warren; Wellek, 2003; Moisés, 1984), há de se levar em conta a influência exercida pelo gênero ao longo dos séculos — seja na conformidade, seja através das investidas de ruptura.

Para Croce, a crítica literária progrediu no século XIX ao abandonar os "critérios dos gêneros, dos quais ficaram quase prisioneiras a crítica do Renascimento e do Classicismo francês" (2001, p. 175). Muito embora o pensador italiano admita a existência de alguma utilidade prática na distribuição classificatória das obras de um autor, pondera que esta deveria ser restrita à organização editorial, recusando adotá-la durante as etapas de composição e juízo, isto é, o gênero, quando retirado da superfície, tendo seu escopo ampliado para finalidades outras, perderia qualquer validade, abnegando também das divisões elaboradas pela poética aristotélica, pois as distinções nela propostas seriam apenas extrínsecas. Em outro trabalho, diz que a "errônea doutrina dos gêneros literários [...] afligia as consciências dos próprios escritores e poetas que respeitavam a autoridade destes codificadores e acreditavam nestas regras" (1967, p. 210).

A qualificação absoluta do gênero como doutrinário ocorre como consequência de seu aspecto prescritivo, atribuído àquilo que Warren e Wellek qualificam como teoria clássica dos gêneros, de caráter regulamentador, apesar de advertirem que tais preconizações "não sejam o autoritarismo tolo ainda atribuído frequentemente a elas" (2003, p. 318). Por mais que se possa duvidar da faceta autoritária a ela atrelada, a teoria clássica defendia a manutenção das diferenças, de modo que o contágio entre gêneros ofereceria riscos consideráveis à unidade estética almejada, comprometendo quesitos como tom e estilo (Warren; Wellek, 2003). Nas considerações de Croce, pode-se verificar uma denúncia às historiografias nas quais gêneros e subgêneros nasciam e morriam, podendo ou não atingir uma condição de brilho finalizado, como astros apagados no céu (1967). A leitura evolucionista ganhou fôlego no fim do século XIX, a partir da influência teórica do biólogo inglês Herbert Spencer, com destacada elaboração nos trabalhos de Ferdinand Brunetière, cujo pensamento "postulava que os gêneros, como autênticos seres vivos, nascem, crescem, e morrem, sujeitos às mesmas leis da evolução que regem a existência de todo ser biológico" (Moisés, 1984, p. 53). Convém relembrar que este enquadramento biológico ocorre mais de um século após o grande impacto exercido pelo Romantismo no estudo do gênero, principalmente na Alemanha e na Inglaterra, quando a

distinção clássica e suas segmentações deram lugar à noção de mescla e contaminação (Moisés, 1984), fomentando as bases daquela que ficou conhecida como a moderna teoria dos gêneros,

> claramente descritiva, não limita o número de tipos possíveis e não prescreve regras aos autores. Supõe que os tipos tradicionais podem ser 'misturados' e produzir um novo tipo [...] Em vez de enfatizar a distinção entre tipo e tipo, está interessada [...] em encontrar o denominador comum de um tipo, os seus recursos literários compartilhados (Warren; Wellek, 2003, p. 320).

Desenvolvimento

Quando Croce propõe o fim das categorias do belo, "não só lhes nega validade e existência real como julga que cada obra de arte deva ser encarada isoladamente" (Moisés, 1984, p. 53). Contudo, pode-se contra-argumentar tal hipótese através do entendimento da literatura como um "sistema dinâmico e complexo de estilos [...] cuja composição é integrada pelos estilos da linguagem não literária" (Bakhtin, 2003, p. 267), o que tornaria problemática a tentativa de reduzi-la à análise ensimesmada da obra, apartando-a de um contexto regido pela diversidade de influências, profundamente ramificada, permeada por outros textos constitutivos de tradições variadas, não necessariamente associadas a um só legado formal dentro das teorias dos gêneros, igualmente distintas entre si. Fato é que os gêneros caíram em descrédito por alguns períodos e diferentes razões podem ser apontadas a fim de explicar tal acontecimento (Moisés, 1984), entre elas "a ideia de que o valor de uma obra literária residiria na taxa de insubmissão aos postulados estabelecidos pela tradição" (Moisés, 1984, p. 54) e também "o exagero a que levou a obsessão taxionômica de alguns estudiosos, apostados em classificar as obras dentro de complexa tábua de espécies e subespécies" (Moisés, 1984, p. 54). Não soa demasiado, portanto, estipular que as verificações dentro da teoria dos gêneros, ao menos em boa parte dos autores que dela se ocuparam, dedicaram-se a estabelecer limites para classificações petrificadas até que — há pelos menos duzentos anos — passaram a incluir o hibridismo ao invés de condená-lo. Por meio desta acepção, cuja abrangência denota receptividade diante da miscigenação, "o gênero representa, por assim dizer, uma soma de recursos estéticos possíveis, disponíveis para o escritor e já inteligíveis para o leitor" (Warren; Wellek, 2003, p. 320). Quando encarados a partir de sua potencialidade dialógica, da abertura capaz de oxigenar legados sem prescrevê-los enquanto vielas estreitas para o encaixe formal, tanto os gêneros quanto os subgêneros permitem a manipulação consciente de quem escreve, deixando-se entrever pelos autores como ferramentas dispostas em uma grande caixa, da qual emerge o trato procedimental de um aspecto literário

revisitado com frequência, discutido por óticas contraditórias entre si. Ou, para melhor dizer com Massaud Moisés:

> o fato de preexistirem os gêneros a partir de certo momento na história das filosofias e das estéticas não significa que os escritores devam render-lhes cega obediência [...] A preexistência não obriga a qualquer sujeição, apenas significa que o artista tem atrás de si uma tradição já codificada, da qual pode e deve partir, para confirmá-la ou modificá-la [...] não são leis nem regras fixas, mas categorias relativas, dentro das quais cada escritor se move à vontade: elas é que estão a serviço dele, não ele a serviço delas (1984, p. 63-64).

Levando em consideração que "os gêneros devem ser encarados não como fim mas como meio" (Moisés, 1984, p. 67), convém trazer à tona as pontuações que Haroldo de Campos (2013) inseriu nesta discussão, principalmente em torno dos processos de ruptura vinculados à literatura latino-americana no século XX. Haroldo enxergou na teoria canônica dos gêneros literários a projeção de uma atitude que buscava descrever as formas funcionais da linguagem, ao passo que reconheceu em seus contemporâneos a "dissolução vertiginosa do estatuto dos gêneros, assim como de sua compartimentação linguística" (2013, p. 162). A postura dissolvente das vanguardas, empenhadas em rejeitar as heranças com as quais se depararam por meio do experimentalismo formal e da liberdade absoluta como condição indispensável à criação, não deixa de incidir, em algum momento, nos gêneros — ao menos, é o que defende Massaud Moisés ao dizer que

> a liberdade absoluta, isto é, um mundo literário isento da noção de gênero, não passa de utopia, que as vanguardas teimam em perseguir, para benefício da Literatura e da própria ideia de gênero. Nem mesmo o fato de um texto poder incluir elementos de mais de um gênero, espécie ou fôrma, altera a situação (1984, p. 67).

Se o próprio movimento de negação do gênero desemboca, pelo contrário, no sentido de reafirmá-lo, convém questionar o alcance totalizante desta instituição literária, bem trabalhada por Campos quando lê Hans-Robert Jauss e detecta a demanda de constituir uma história universal dos gêneros literários. Inserido neste compêndio histórico, o gênero ficaria

> despojado de seus atributos normativos e mesmo de suas prerrogativas classificatórias, para ser reformulado em termos de um simples 'horizonte de expectativa', que nos permite avaliar a novidade e a originalidade da obra, perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras do jogo nela prevalentes (Campos, 2013, p. 163).

Ao tratar as convenções como regras do jogo, Haroldo reforça a classificação genérica como um meio possível para a escrita, de forma que o contato com os moldes, aproximando-os ou não, a partir de semelhanças ou divergências notáveis, fomentaria a confecção do texto. Escreve-se, por exemplo, algo que recebe o rótulo de romance: ainda que ele encontre a poesia em variados

trechos ou tome para si traços típicos da dramaturgia, terá sido elencado em um horizonte de expectativa dentro do qual figuram outras obras identificadas com o rótulo inicial. O encontro com a tradição seria, neste caso, mediado pelo signo do romance, por maior que seja o distanciamento da obra em questão perante os elementos identificadores de tal gênero. Para usar novamente os termos de Campos, novidade e originalidade terão suas valências ponderadas mediante um arcabouço longevo, datado desde antes da concepção desta forma, exprimindo a "constatação de uma determinada continuidade na manifestação histórica de um grupo ou família de obras, sem a tirania de uma hierarquia" (2013, p. 163).

A tirânica hierarquia, atuando em alguma medida como eco da doutrina detectada por Croce, especialmente nas reminiscências da teoria clássica dos gêneros, origina-se a partir do não reconhecimento de que "os gêneros literários e suas respectivas espécies não constituem compartimentos estanques" (Moisés, 1984, p. 71) — a inclusão dos componentes de um gênero em obra relacionada a outro não compromete por completo o horizonte de expectativa ao qual ela se filia. Assim sendo, operações de mescla podem adquirir caráter instrumental além dos princípios experimentais ou vanguardistas, pois miram tais expectativas por uma ótica capaz de transcender a negação ensimesmada:

> A relação do texto singular com a série de textos que constituem o gênero aparece, na concepção de Jauss, como um processo de criação e modificação contínua de um 'horizonte de expectativa', e a 'mistura dos gêneros', que, na teoria clássica, seria o correlato negativo dos 'gêneros puros', transforma-se desse modo numa categoria metodicamente produtiva (Campos, 2013, p. 163).

Quando a contaminação é consciente por parte de quem escreve, ao manipular os horizontes de expectativas aos quais o texto se associaria, tal condição metodicamente produtiva amplia o escopo do hibridismo, assumindo forma operante no contexto do uso de procedimentos para a escrita. A produção se daria, então, pelos encadeamentos do método, em virtude não do débito perante a tradição ou das postulações de natureza prescritiva da chamada teoria clássica, mas pelo perfilamento crítico, atento aos pormenores, das alterações impostas aos gêneros pelos autores que deles se valeram, seja na utilização de prerrogativas consolidadas, seja na subversão de elementos até então tratados como pilares de certas convenções. Ao menos, é o que Campos detecta ao fazer seu balanço a respeito da metamorfose na teoria dos gêneros, a exemplo de outros autores discutidos até aqui:

> Superada a rígida tipologia intemporal, com propensões absolutistas e prescritivas, a teoria dos gêneros passa assim [...] a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias (2013, p. 163-164).

Ao deixar de corresponder às distinções e à exclusividade, a atribuição genérica estende seu alcance sobre as combinações, pois instrumentalizada e apta a descrever.

A relevância do contexto no qual a hibridização passa a efervescer auxilia na compreensão de tais transformações: a revolução industrial inglesa, iniciada na segunda metade do século XVIII, atingiria seu auge no século seguinte, com a formação dos complexos industriais de porte grandioso e também da grande imprensa, de modo a evidenciar que "o 'hibridismo dos gêneros' [...] passa a se confundir com o hibridismo dos *media*" (Campos, 2013, p. 167). Se é plausível considerar que, há pelo menos um século, o "princípio do 'hibridismo' é uma técnica de descoberta criativa" (Campos, 2013, p. 169) e este princípio ganha tração no compasso de outras transformações da escrita e ao seu redor, com especial atenção àquelas de ordem tecnológica e social, "a rarefação dos limites democráticos entre *poesia* e *prosa*, com a introdução, no romance, de técnicas de construção do poema, é já sentida pelo escritor contemporâneo" (Campos, 2013, p. 182).

Parte da fortuna crítica mobilizada por *Água viva,* obra originalmente publicada por Clarice Lispector em 1973, enxerga com alguma regularidade sua presença nas fronteiras classificatórias, sendo esta uma das razões para o presente trabalho inserir o texto em uma discussão associada à teoria dos gêneros. A hibridização, a mescla de discursos aparentemente dissonantes e a fluência da improvisação surgem como elementos preponderantes em leituras como as de Benedito Nunes: "à falta de melhor palavra, *ficção* é o nome equívoco desse texto fronteiriço inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida" (1995, p. 157). Habitar este limite não pode ser reduzido, no entanto, ao mérito da espontaneidade transpirado a todo tempo pelo *eu* que toma a posse da voz narrativa em momentos diversos. A aparência gritante, vivificada pela alternância de tonalidades e bruscas guinadas de rumo, soa mais como recurso literário, materializado pelo olhar de quem soube utilizá-lo a conta-gotas. Não à toa, bastam pouquíssimas páginas para que alguns desvios fiquem explícitos:

> Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo (Lispector, 2019, p. 30).

A busca por aquilo que *fica atrás do pensamento* é classificada como inútil, pois o andamento do texto é estruturado para se assimilar à experiência vivida, recorrendo aqui à expressão utilizada por Nunes. Ao fazê-lo com tamanha afinidade, Clarice atinge um efeito propício ao estranhamento de quem lê, apesar de, na época da publicação, a hibridização dos gêneros como

procedimento não ser uma novidade. A incursão metalinguística, em algum nível categórica, para dizer que *gênero não me pega mais*, provoca o olhar crítico a abandonar esse aspecto como instrumento de cartografia para a leitura, como se a voz poética enunciasse a partir disso a consciência tanto da causa quanto do efeito vinculados ao molde à primeira vista disforme do texto em função do hibridismo latente. Durante um andamento que Benedito entende como improviso, "as primeiras e mais constantes variações incidem sobre o ato de escrever, trazendo ao primeiro plano o debate contínuo entre a escritora e sua vocação, entre a escritora e as palavras" (1995, p. 157), tornando claras as ambições metalinguísticas do texto — a personagem central, se é que cabe esta definição, tem como ponto de partida a entrada não harmônica no cosmo da escrita.

São recorrentes as menções a elementos inerentes ao processo de estruturação do texto. Aos poucos, o labirinto desbravado pela voz poética recebe marcas no chão e nas paredes, funcionando como pistas imprecisas para tomar conhecimento de escolhas empreendidas no campo da linguagem: "aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa" (Lispector, 2019, p. 31). Contudo, enganar-se-á quem ler a tensão como eventual fruto do ensimesmamento composicional, através do qual o martírio do indivíduo se dá para lapidar a obra como resolução para um conflito de ideias: "Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra" (Lispector, 2019, p. 31). A escrita é endereçada a alguém, de modo que seu objeto não se reduz ao texto, anunciando também nesta interlocução uma comparação pautada pelo aprendizado, isto é, *escrever-te* como quem amplia o conhecimento ou adquire um novo saber. Tal ampliação ainda é reforçada pelas aproximações com a pintura — ponto de partida retomado ao longo da ficção — e com a fotografia, aqui entendida como captação do instantâneo. O aprofundamento das palavras é um meio para superar a dicotomia entre representação e abstração, pois interessa a *sombra* do *objeto*, sendo a *sombra*, neste caso, um paralelo com o que está *atrás do pensamento*, até porque "o pensamento não parece apto a suportar tamanha violência inventiva, quando a sensação de simultaneidade equivale à impressão física da eternidade" (Ferraz, 2021, p. 103). Não é mero capricho formal o gênero literário e sua serventia serem dispensados, pois a própria linguagem artística fica em xeque durante o andamento textual. Pintura, música, dança e fotografia são convocadas ao terreno literário para uma mescla cuja extensão excede os limites da convergência entre discursos diversos.

A relação explorada com o gênero não se restringe às ideias, à problemática estética, às diferentes etapas traçadas pela teoria, pois ela é pessoal e física, sobretudo — "gênero não me pega mais" (Lispector, 2019, p. 30). O verbo *pegar* denota corporeidade em gesto primitivo,

inespecífico, da mão que agarra, rela ou aperta outro ser, que move ou toma para si um objeto. É ainda o choque esperado, mas difuso, com o motivo de busca, a expectativa mecânica do toque. Se o leitor de *Água viva* está diante de

> uma obra politemática, sem enredo e sem personagens, entre a necessidade de dizer e a experiência de ser, no curso de improvisações que oscilam segundo motivos aparentemente desconexos: paisagens hipotéticas, o tempo, a morte e Deus suscitam a cadeia da *prática meditativa*, misto de descrição reflexiva e de comentário, indefinidamente prolongável, no ritmo tenso, passional, de um jogo de pensamento (Nunes, 1995, p. 157),

parece oportuno considerar que o gênero não se configura como questão para o texto a partir de uma perspectiva pertencente à ordem das proposições, ou das correspondências com alguma corrente teórica. Ele se revela e se modifica conforme atinge a superfície, muito embora essa transparência não seja gritante, reservando-se a emergir atrás do pensamento em algumas das passagens onde é bafejado o jogo ao qual Nunes se refere. O efeito de jogo, neste caso, resulta da correlação entre regras atribuídas aos gêneros e à ideia de ficção; Clarice alcança-o através da simbiose formada por textualidade e a narração da experiência de construir esta textualidade. A experiência do imediato, um dos temas levados à leitura, dita o ritmo com o qual a voz poética interage consigo e com seus interlocutores presentes e passados, interligando-os ao passo que estabelece suas frases híbridas no limite da semântica: "Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio" (Lispector, 2019, p. 31). A recusa ao plano não é uma entrega absoluta ao caos, posto que as figuras contribuem geometricamente com o caleidoscópio do texto, cuja organização é encadeada pela sucessão, às vezes repetitiva, do *tema atemático*.

Um matiz habitual dessa tematização, imbuída da função de se contrapor ao improviso, está na aproximação da escrita com o pictórico, cujo tempo de fruição é referido no texto enquanto enquadramento do instante-já. Novamente é possível notar a hibridização como recurso aplicado a fim de mergulhar na profundeza típica daquilo que é instantâneo, dentro do qual a leitura se esvai na tentativa de encontrar algum nexo parametrizado pelo sentido tradicional de narrativa ou de poema em prosa, convenções rejeitadas sob o rótulo da ficção esgarçado em suas possibilidades múltiplas de aplicação:

> Num arranjo de tal natureza, disponível a experiências várias, a narrativa apresenta afinidades tanto com o testemunho quanto com o diário de vida, com simples anotações e com o registro de etapas do processo criativo, ligado à arte da pintura e da escrita [...] Não cabe aí enquadramento no sistema de gêneros narrativos (Gotlib, 2021, p. 169).

A exposição ziguezagueante do processo de escrita é um dos componentes mais notáveis da relação entre *tema* e *improviso* estabelecida no texto. Clarice mistura, recorta e cola, convoca passagens de outras composições e as recicla, construindo um tratado literário não convencional por baixo do disfarce inegavelmente poético e filosófico que *Água viva* assume desde a linha primeira: "Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar [...] agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas [...] vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares" (Lispector, 2019, p. 34). A presença do elemento triangular nos gestos reforça o desenrolar geométrico e sem plano supracitado, dando vistas a uma composição sóbria em sua unidade conceitual, porém voraz no arranjo de frases, similar a "uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente" (Lispector, 2019, p. 35), barulho indistinguível e pleno em sua livre apreciação, regida pelo vértice triplo a vincular a voz poética predominante, o interlocutor ao qual ela se dirige e o *it*.

Convém frisar a postura cética empregada no trato com as experimentações, porque o uso esquemático de discursos variados passa longe de ser encarado como coqueluche vigente na época da publicação: "não estou brincando com as palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entre entre-choque das frases" (Lispector, 2019, p. 36). O que chega à edição levada ao grande público não é, portanto, um joguete aberto, exercício escancarado aos olhos de quem lê, mas um ordenamento cuja aparente confusão é justamente o que delineia *Água viva*, proporcionando a ele uma "estrutura unificada [...] certa unidade de tom e tema" (Roncador, 2002, p. 69). O enovelamento foge ao texto que, ininteligível, sinaliza para fora de si as muitas linhas interpretativas que pode tomar; internamente, prevalecem a tonalidade mista e a renúncia à trama em seus moldes marcados por peripécias, investidas neobarrocas ou até mesmo o arguto desenrolar sensível, até cirúrgico, que Clarice tanto soube executar em sua contística mais célebre. A sutileza do silêncio que evola se vê no *entre-choque das frases* porque não surge após a linear apreensão da leitura corrida, da esquerda para a direita, de cima para baixo, página após página; encontra-se de maneira pouco evidente na ligação das frases, seguida pelo choque da desconexão ali engendrada com minúcia, muito embora prevaleça, à primeira vista, a camada da experiência, da pujança vívida calcada no impacto de cada termo. Há uma dupla rejeição em voga neste texto clariceano, sendo uma delas voltada à construção regular do que poderia ser entendido como novela ou como poema em prosa e a outra dedicada aos rumos da arte em vigência durante o contexto no qual a obra se insere.

À parte da significativa presença do híbrido, tal qual no texto de Clarice, a força poética apresentada por Julio Inverso, ainda não traduzido no Brasil, é também uma oportunidade de "conhecer parte da história recente — política, poética e estética — do fim do século XX do Uruguai para entender uma geração que se forjou entre o silêncio imposto e o grito libertário" (Revista Dossier, 2021, tradução nossa). Afinal, o país platino vivenciou uma ditadura cívico-militar entre os anos de 1973 e 1985; até maio de 2025, passados trinta anos desde o seu fim, as famílias de presos, torturados e desaparecidos políticos seguiam buscando respostas e justiça para os crimes cometidos contra os opositores do golpe (Canofre, 2025). Apesar do contexto reconhecível e relevante, principalmente para uma leitura realizada a partir da perspectiva brasileira, cuja afinidade sul-americana se estende da vizinhança geográfica à experiência ditatorial em período similar, faz-se necessário o olhar atento à materialidade dos poemas e das escolhas realizadas pelo autor no sentido de organizá-los ao longo de sua obra. A fim de adentrá-la, este trabalho elege o marco através do qual Julio debuta na poesia.

Em *Falsas criaturas*, originalmente publicado em 1992, Inverso estreia de braços dados com a ficção breve, também presente ao longo de sua produção literária. Dos 35 textos que compõem a curta e condensada obra, apenas um deles é estruturado em versos, dando a pista de que o livro em questão, compilado junto a outros em volume cuja pretensão editorial é apresentar aquilo que se chama de poesia completa do autor uruguaio, como consta nas referências, está condenada ao hibridismo; ou, ao menos, ao hibridismo como ponto de partida. Neste trabalho, a falsificação se espalha do título às ruas de uma Montevidéu decadente, dos cômodos de ambientes domésticos legados ao esquecimento à visão cosmogônica da natureza e sua idealização corrompida, de modo que o idílico, muitas vezes evocado, dá lugar, ao longo das linhas, à brutalidade de seres sobrenaturais, mas não necessariamente fantásticos: "uma galeria de personagens misteriosos, míticos e estranhos [...] seu estilo é concebido como uma manifestação romântica e às vezes gótica" (Scarani, 2005, p. 23, tradução nossa). A fantasia tradicionalmente atrelada a figuras como ogros e fantasmas cede espaço ao remapeamento do místico em terrenos ocupados por ações realistas na acepção mais trágica do termo. Apesar de certo deslumbramento com as liberdades da prosa poética, razão pela qual acaba cedendo por vezes à retórica, o uruguaio maneja com habilidade a disposição de metáforas, cenas e linguagens, sobretudo. Não se vê em suas linhas a realidade invadida pelo absurdo, tão cara ao frenesi editorial caricaturalmente associado à literatura canônica produzida na América do Sul, em especial na segunda metade do século XX — inverte-se a ordem para escancarar um absurdo palpável, encontrar nele uma realidade impossível, fruto da fricção incongruente entre um tempo e um espaço irrealizáveis. Trata-se de um autor que, ao seu modo, "domina a prosa poética [...]

as imagens, o ritmo, o tema e o uso dos adjetivos chegam ao paroxismo [...] transbordante e cromático que se justapõe, dando origem a uma estética pouco usual" (Scarani, 2005, p. 21, tradução nossa).

No poema *A Cela*, por exemplo, há uma vontade expressa por parte do eu-lírico, cuja voz se ergue para representar um coletivo, de não abandonar o confinamento compulsório. Reproduz-se, a seguir, o texto em sua totalidade:

> Por que esta manifesta complacência de estar aqui, por muitas horas imóveis, com a única luz débil da lua, nos catres duros e piolhentos?
> Já não queremos abandonar a cela e preferimos conversar.
> Já falamos tanto que os muros poderiam cair sob o peso de nossas vozes com martelos.
> Uma greta próxima a meus olhos começa a alargar-se ao influxo de um suspiro.
> Mas mesmo se a cela se dissolvesse sob nosso olhar, se a cela deixasse de existir, ainda assim não a abandonaríamos apenas para seguir papeando.
> Não escrevemos cartas. Talvez não haja ninguém fora da cela que seja capaz de lê-las. A quem poderíamos contar nossos sonhos de prisão? (2013, p. 31, tradução nossa)

O apego à liberdade, outrora manifestado, foi substituído aqui pelo diálogo grupal, cuja polifonia parece preencher os vazios que as restrições inicialmente poderiam gerar. Cabe, inclusive, a esse ressoar de vozes unidas promover fraturas no espaço de isolamento e privação, implodindo-o de maneira paulatina. O peso das vozes desponta por meio de seu alcance denso e contínuo, ou seja, é uma ferramenta de transformação social, capaz de romper barreiras físicas e institucionais. A pujança vociferante ganha corpo na imagem do martelo, instrumento universalmente identificado como símbolo da classe trabalhadora, além de ser reconhecido pela potência tão reparadora quanto destruidora. Contudo, vale notar que a greta, possível margem de contato com o externo, não se forma nos muros que poderiam ser derrubados pelo vozerio coletivo, mas na cela, diante dos olhos do eu-lírico, que ao fim se questiona a respeito da viabilidade em comunicar os sonhos específicos do cárcere para aqueles que vivem fora dele.

Nesse sentido, o coletivo aprisionado d'*A Cela* está alinhado a um elemento que Luis Bravo analisa como ponto de convergência dentro deste trabalho de Inverso:

> Seu primeiro livro, *Falsas criaturas* (1992), detém uma mescla rara entre circunstancialidade histórica e leituras malditas, fazendo do imaginário pós-resistência um novo tipo de rebeldia que, ao longo da década, vai se estilizando até desembocar em um neogótico com detalhes paródico-fantásticos. Embora a maioria dos textos já estejam inscritos nesta índole de canal atemporal no qual se reúnem o noturno romântico-germânico, o surrealista francês e a velocidade do videoclipe, podem ser igualmente constatadas as referências ao colete à prova de balas repressivo do contexto em textos como 'Cenas da vida do exército' e 'Outras cenas da vida do exército' (2013, p. 10, tradução nossa).

A metáfora de resistência coletiva que opta pela continuidade do encarceramento ganha outro sentido ao dialogar com os dois poemas supracitados pelo crítico, entre outros distribuídos ao longo da obra. Prefere-se a conversa ao abandono do grupo, agora representado pela cela, onde o ambiente escuro e desconfortável perde seu caráter inóspito em virtude do pertencimento propiciado pela incessante prosa. As cartas, veículos aptos a materializar a comunicação escrita com o lado externo, apesar de serem meios comuns durante na época de publicação do livro, não são realizadas. Retomando os termos de Bravo, a velocidade do videoclipe cumpre, em cenários quase sempre noturnos, decadentes e intimistas, a função de mover os componentes textuais no plano sintático. Não é somente pela estrutura — poema em prosa típico — que *A Cela* transmite, como parcela de *Falsas criaturas*, sua afinidade com o hibridismo, porque a rápida justaposição, majoritariamente narrativa, reserva para a metade da composição a figura do alargamento.

A expansão ressoada está no meio de duas perguntas que abrem e fecham o texto, no primeiro e último períodos, respectivamente, ambas ligadas à incomunicabilidade inerente à tentativa de explicar a união ali instituída para quem está no exterior. Alargando o sentido metafórico já citado, a voz poética afirma ser impossível deixar aquele espaço polifônico e de ampla adesão, muito embora cerrado, por enxergar o agrupamento, tanto quanto sua carga de mescla, como a real abertura, ou ainda, a liberdade que interessa. Reunidas sob um só teto, o deste poema, as frases nele encontram seus influxos através da pontuação encurtadora e dos catres duros, outrora inevitáveis e depois eletivos. Submetidas ao encadeamento linear da narração, dissolvem pouco a pouco a faceta prosaica, graças à força martelante e uníssona da repetição.

Considerações finais

Pelo uso dos horizontes de expectativas — para recuperar a expressão de Haroldo de Campos —, configurados sobre os gêneros reoperados pelos autores em cada obra, o texto de Julio pode ser aproximado de *Água viva*. Este trabalho, ao embasar suas análises no campo da historiografia e da teoria em torno do gênero literário, chega à compreensão de que Clarice e Inverso esgarçam limites poéticos além do que seria mero mergulho experimental, incorporando a hibridização dos gêneros à tessitura do texto, sem medo de demonstrá-la a partir de incursões metalinguísticas variadas, mas principalmente nas menções à atividade da escrita, frequentes na ficção brasileira e decisiva, apesar de breve, no poema uruguaio. Embora a comparação estabelecida não tenha a pretensão de encerrar as possibilidades interpretativas e imaginativas a cerca de ambos os trabalhos, parece oportuno oferecer uma contribuição à vasta discussão de um

aspecto tão caro à literatura há séculos, tendo como fio condutor obras afinadas à contemporaneidade dos gêneros, aqui entendidos como recursos capazes de catalisar procedimentos literários.

Referências

BRAVO, Luis. Las islas invitadas: en el agua de las visiones. *In*: INVERSO, Julio. **Las islas invitadas**: poesía completa. Montevideo: Estuario, 2013.

CANOFRE, Fernanda. Onde estão? No Uruguai, todo mês de maio, uma marcha reclama os desaparecidos da ditadura. **Agência Pública**, 31 maio 2025. Disponível em: https://apublica.org/2025/05/ditadura-no-uruguai-a-silenciosa-marcha-pelos-desaparecidos/. Acesso em: 5 nov. 2025.

CAMPOS, Haroldo de. **A reoperação do texto**. 2. ed, revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CROCE, Benedetto. **Breviário de estética**: aesthetica in nuce. Tradução: Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 2001.

FERRAZ, Eucanaã. No começo era o começo. *In:* FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (orgs.) **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021.

INVERSO, Julio. **Las islas invitadas**: poesía completa. Montevideo: Estuario, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

REVISTA DOSSIER. Julio Inverso. El poeta lisérgico. **Revista Dossier**, 15 maio 2021. Disponível em: https://revistadossier.com.uy/todo/literatura/julio-inverso-el-poeta-lisergico/. Acesso em: 5 nov. 2025.

SCARANI, F. R. El lado gótico de la poesía de Julio Inverso. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Madrid, v. 34, p. 19–27, nov. 2005. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110019A. Acesso em: 5 nov. 2025.

WARREN, Austin; WELLEK, René. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução: Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

“Em silêncio, esses mesmos objetos me contam sobre você”: memória e identidade nas tessituras de *O avesso da pele*

“In silence, these same objects tell me about you”: memory and identity in the tessitures of *O avesso da pele*

Julia Alves Evangelista e José Elias Pinheiro Neto[68]

Resumo: Esta análise tem o objetivo de explorar a estilística da memória como recurso para o processo de reconstituição identitária em *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório. O romance apresenta um enredo cujo narrador, Pedro, rememora a vida do pai, Henrique, em um momento de instabilidade emocional ocasionado pelo luto em um cenário de racismo, discriminação e opressão. Henrique fora morto de forma injusta e violenta em um ato de resistência à abordagem policial após sair do colégio em que trabalhava, o resgate de sua memória acontece quando Pedro recria a memória paterna por meio de recortes, experiências e itens que simbolizam a passagem de vida do genitor. Essa pesquisa utiliza do formato qualitativo e exploratório, de modo a compreender a memória e identidade que evidenciam a problemática do racismo estrutural na sociedade brasileira. Para fundamentar o recurso memorialístico na narrativa, é utilizado Maurice Halbwachs (2006) enquanto Pierre Nora (2012) discorre a diferença entre memória e história, fundamentando a constituição dos lugares de memória. O texto de Stuart Hall (2006) e de Tomaz Tadeu Silva (2000) são utilizados para compreender a formação identitária dos sujeitos em uma sociedade cujo, parâmetros identitários, sofrem instabilidades em um sistema de representação.

Palavras-chave: Identidade. Memória. Racismo.

Abstract: This analysis explores the stylistics of memory as a resource for the process of identity reconstruction in Jeferson Tenório's "O avesso da pele" (2020). The novel presents a plot in which the narrator, Pedro, reminisces about the life of his father, Henrique, during a moment of emotional instability caused by grief in a context of racism, discrimination, and oppression. Henrique was unjustly and violently killed in an act of resistance to police intervention after leaving the school where he worked. His memory is reclaimed when Pedro recreates his father's memory through clippings, experiences, and items that symbolize his father's life. This research uses a qualitative and exploratory format to understand the memory and identity that highlight the problem of structural racism in Brazilian society. Maurice Halbwachs (2006) is used to ground the memoir in the narrative, while Pierre Nora (2012) discusses the difference between memory and history, grounding the constitution of places of memory. The text by Stuart Hall (2006) and Tomaz Tadeu Silva (2000) is used to understand the identity formation of subjects in a society whose identity parameters suffer instability in a system of representation.

Keywords: Identity; Memory; Racism.

Introdução

[68] Júlia Alves Evangelista é mestranda em Literatura e Interculturalidade pelo POSLLI da Universidade Estadual de Goiás. Doutor em Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo (FFCLH/USP). José Elias Pinheiro Neto é Professor Permanente da Universidade Estadual de Goiás (UEG/POSLLI). jose.pinheiro@ueg.br

O autor Jeferson Tenório é professor, escritor e pesquisador com formação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nasceu no Rio de Janeiro em 1977, sendo radicado em Porto Alegre. *O avesso da pele* (2020) de Jeferson Tenório é um romance vencedor do Prêmio Jabuti 2021, em que o narrador, Pedro, utiliza da segunda pessoa (você) para incitar a narrativa ao falecido pai, Henrique.

Esta pesquisa se organiza pela abordagem qualitativa exploratória que investiga a escrita memorialística para observar a forma com que Pedro reconstrói sua própria subjetividade e identidade após ter o vínculo ancestral interrompido em uma realidade racista que oprime e ceifa a vida de pessoas negras. A análise dos fenômenos que envolvem o romance revela a forma que Henrique vivenciou o racismo estrutural no espaço em que o enredo é desenvolvido e como acabou sendo morto em uma abordagem policial ao ser confundido como um criminoso. Observando a conjuntura espacial, temporal e social que envolvem Pedro, entende-se como sua individualidade é afetada pelas marcas do racismo e, principalmente, após a perda de seu pai que também fora atravessado pelas atribuições de uma sociedade que discrimina, esfacela e define estereótipos às pessoas racializadas.

Pedro conta a história e os detalhes íntimos compreendidos entre a infância até o fatídico dia da morte de seu pai. A partir do que é descrito de Henrique dos os acontecimentos mais confidenciais, os quais ele enfrenta o racismo desde sua infância na creche, quando as professoras fecham seu dedo na porta; os problemas emocionais que lhe causam uma úlcera; a descoberta do significado de racismo no colégio; os episódios de racismo durante seus relacionamentos; a busca de emprego; e as frequentes abordagens policiais que ocorreram ao ser associado aos estereótipos que julgam os indivíduos racializados como marginais e criminosos.

Henrique teve uma trajetória intensamente afetada pelo racismo e foi sofrendo, cotidianamente, os efeitos de uma sociedade preconceituosa. A vida de Henrique, interrompida após mais uma abordagem policial, é contada por Pedro, na tentativa de se reconectar com o pai em um momento de luto, restabelecendo suas raízes ancestrais e ressignificando sua identidade. Pedro resgata a memória do pai como um ato simbólico de recuperar essa presença, ele reúne elementos concretos como objetos, materiais e locais até as experiências observadas e contadas por outras pessoas que conheciam Henrique. A busca pela memória é necessária a Pedro em um momento de profunda dor e luto.

A integração de acontecimentos atuais associados aos atos de preconceito e racismo, vivenciados pelas personagens, promovem reflexões das causas antirracistas e decoloniais em uma sociedade com um passado escravocrata e colonial. Esta pesquisa pretende investigar a

memória constituída na narrativa, verificando de que modo a identidade desintegrada reconstitui-se em contato com um passado familiar e ancestral.

O processo de luto vivenciado por Pedro suscita um esfacelamento identitário associado às injustiças raciais ambientadas na cidade de Porto Alegre. A discriminação sofrida por Henrique reflete um racismo que ainda persiste, o qual é preciso ser descontruído diariamente com o apoio de instituições políticas, sociais e culturais. *O avesso da pele* (2020) é compreendido pelo potencial do processo identitário por meio da memória resistindo ao apagamento da personagem Henrique, vítima da violência e discriminação policial.

A memória é um fenômeno que existe de forma individualizada ou coletiva, ou seja, cada indivíduo armazena suas próprias memórias, mas, também, há as memórias compartilhadas com outros grupos e indivíduos. Maurice Halbwachs (2006) fundamenta a importância dos contextos sociais na integração da memória coletiva o que também reflete na memória individual e subjetiva. Ao evocar fatos e acontecimentos, a memória se cristaliza em um combinado de sentidos e sensações que fazem comunhão com determinada sociedade e pertencimento.

A constituição de memória traz o sentido de considerar, pertencer e validar a representação vinculada às tradições, costumes e trajetos sociais que se passaram. É justamente o modo de relembrar e reconsiderar o passado que o reafirma como imprescindível ao presente. Pierre Nora (2012) desenvolve um pensamento que fomenta a valorização da literatura enquanto um instrumento que promove a materialização da memória, pois, bem como a literatura, a memória se faz como a vida.

Para solidificar os aportes teóricos que refletem sobre a identidade, são utilizados os ensaios de Tomaz Tadeu Silva em *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais* (2000), em que é embasado o funcionamento dos significados, dos símbolos e os sistemas de representação na formação de sentidos das identidades. Nessa reflexão, o indivíduo constitui sua identidade associando-se aos significados e às simbologias presentes em um sistema de representação, o que resulta em um processo de identificação e reconhecimento.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall desenvolve reflexões sobre a sociedade em um cenário da modernidade tardia e como os sujeitos sociais atuam nesta esfera de complexidade cultural em que os fenômenos socioideológicos estão instáveis e volúveis. Ao explicar o sujeito pós-moderno em um contexto em que as identidades e a cultura estão em variações e mutabilidades, o processo de identificação tende a torná-lo fragmentado e instável.

O avesso da pele (2020) é uma organização de enredo contemporâneo que dispõe a fragilidade identitária de Pedro, o menino recorre ao processo de rememorar a vida do pai para

regressar em si à sua própria existência. A necessidade de reconectar com o pai revela não somente a instância do luto, mas, de um passado ancestral negligenciado em que toda uma geração vivencia a desigualdade, a desumanidade e a desintegração de suas identidades culturais.

A estética memorialística incorporada em *O avesso da pele* (2020) atua como agente formador identitário em sujeitos segmentados. A memória individual e coletiva torna-se fundamental para o resgate cultural, assim como para a permanência ancestral e afetiva. A pesquisa viabiliza o olhar para as projeções sociais e para os fluxos socioideológicos na contemporaneidade que debilitam identidades, repensando os resultados negativos e proporcionando reflexões futuras para o campo da identidade e da memória.

Dessa forma, este estudo observa a composição da memória na tessitura ficcional de Jeferson Tenório compreendendo o viés identitário das personagens em um contexto que discrimina o sujeito racializado condenando sua individualidade e subjetividade. A estética da memória promove a integração de elementos ancestrais em indivíduos racializados, recuperando suas fontes identitárias em um cenário de desgaste social, racismo e opressão.

A formação identitária por meio da memória e dos lugares de memória

Em uma situação de fragilidade, é observado como Pedro recorre ao passado e à recordação das lembranças do genitor. O vínculo estabelecido pela memória designa a possibilidade de circular em um ambiente distante que proporciona ao sujeito a reintegração de sua identidade. O contexto social, cultural e ideológico promove experiências, sensações e sentidos que dispõe de simbologias às identidades. A memória é constituída por meio dos acontecimentos sociais e individuais (Halbwachs, 2006), por isso, o rememorar direciona positivamente o resgate identitário em sujeitos com suas identidades debilitadas, ao aproximar o indivíduo de sua coletividade e ancestralidade. Nota-se, a partir dos aportes teóricos, como a lembrança de Henrique se materializa por meio dos locais em que viveu, pelas pessoas que o conheceram, pelos objetos pessoais e pelas simbologias sociais. Pedro cristaliza a memória de seu pai ao evocar um passado que tenciona movimentos íntimos, sociais, políticos e críticos, evidenciando o silenciamento de Henrique ao ser vítima da violência racial em Porto Alegre.

A experiência de Pedro ao narrar a memória e as lembranças do pai em *O avesso da pele* (2020) consiste a partir de uma conjuntura social, isso significa que a memória é resultado de fenômenos transcorridos na sociedade e, consequentemente, em grupos sociais. Maurice Halbwachs (2006) apresenta a memória coletiva e a memória individual, de forma que, são experiências vividas na coletividade e registradas na lembrança de forma subjetiva. A memória

individual depende da memória coletiva, as reconstruções memorialísticas feitas por um indivíduo só faz sentido caso tenham pontos de contato em um mesmo grupo, como é afirmado:

> Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (Halbwachs, 2006, p. 39)

O avesso da pele (2020) desenvolve a presença de um narrador que evoca a segunda pessoa do singular (você), Pedro fala diretamente com o pai, Henrique. Ao descrever e relembrar a trajetória do pai, Pedro se enquadra em uma esfera social em que ele e o pai são atravessados por problemáticas sociais, no caso mais evidente: o racismo.

Silvio Luiz de Almeida em *Racismo Estrutural* (2019) explica que o racismo estrutural atua de forma velada nas organizações da sociedade de forma que seja atuante nas instituições sociais da política, da economia, da educação e da cultura fortalecendo a segregação e a desigualdade racial. Os processos raciais são enraizados desde os processos coloniais e foram difundidos na conjuntura social brasileira por meio de discursos racistas que privilegiam a supremacia branca e inferioriza pessoas negras:

> o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. (Almeida, 2019, p. 22)

Henrique sofria cotidianamente os efeitos do racismo na sociedade, conviveu com episódios humilhantes de abordagem policial, entrevista de emprego sendo associado a usuário de drogas, olhares de desaprovação ao namorar Juliana (uma mulher branca), e problemas delicados de saúde, como a úlcera, relacionados aos seus sentimentos em decorrência da discriminação que sofrera desde à infância. A memória individual de Pedro faz sentido uma vez que depende da memória coletiva vivenciada há séculos pela comunidade negra, apresentando e denunciando os casos de racismo no Brasil. Em um momento de recordação, Pedro relembra uma experiência vivenciada pelo pai que retoma outras passagens de opressão e discriminação presenciado pela comunidade negra:

> Você foi levado algemado para uma delegacia. Foi a primeira vez que você sentiu o ferro frio de uma algema nos pulsos. Ao seu redor, pessoas te xingavam e te chamavam de ladrão e ainda diziam que daquela você não escaparia. Somente na delegacia as coisas foram esclarecidas: você havia sido confundido com um bandido. (Acharam que você tinha roubado o boné de um daqueles moleques.) E ser confundido com bandido vai fazer parte da sua trajetória. E você vai custar a compreender por que essas coisas acontecem. (Tenório, 2020, p. 15)

O texto de Jeferson Tenório recupera a memória de uma luta coletiva, o que integra e reforça a identidade e a ancestralidade afro-brasileira. A memória de Pedro fortalece a sua própria identidade na intenção de redescobrir suas próprias origens ancestrais. A dinâmica da memória reconstrói experiências, valores, tradições e costumes que foram sendo perdidos pela operação do tempo em concordância com a violência racial. Henrique é relembrado pelo filho resultando em um ato simbólico de luta e resistência, esse ato relembra toda a luta coletiva de uma comunidade injustiçada e desumanizada pela opressão colonial que dominou e ceifou vidas negras. É no reconstituir da memória de Henrique que reconstitui-se os vínculos, os afetos, os apegos, as trajetórias, as experiências e as possibilidades de se constituir em uma determinada conjuntura social e cultural. A memória de Henrique torna evidente a luta para (re)existir em uma realidade que insiste em oprimir, dominar e silenciar identidades negras. Relembrar a forma brutal com que Henrique fora injustiçado é uma forma de denúncia e traz visibilidade à importância da luta racial, bem como consolida a identidade de pessoas racializadas e de toda a comunidade negra.

Para que a memória seja evidenciada e se encarregue da veracidade, Pedro reforça a conexão entre a mãe e outros parentes, fator que determina a constituição da memória coletiva para a memória individual. É observado como a estrutura hegemônica[69] atravessa os sujeitos negros, ocasionando experiências e memórias coletivas de um mesmo grupo da mesma forma que revela o resultado de um passado colonial e escravocrata.

Martha, a mãe de Pedro, também é descrita na narrativa, ela e Henrique tinham um relacionamento conturbado, e se separaram após algum tempo tentando recuperar a relação através da terapia de casal. O relacionamento do casal revela problemas de insegurança emocional e muitas dificuldades de se relacionar de forma funcional demonstrando a ausência de harmonia para conversar e resolver os seus conflitos matrimoniais.

Em uma fala de ajuda do terapeuta de Henrique, é apresentado um detalhe a respeito de Martha: “Compreenda que sua esposa age assim porque teve uma vida difícil. Perdeu os pais muito cedo. Ela tem uma insegurança crônica, mas com o tempo isso passa. Vocês são jovens ainda. Há uma longa estrada pela frente. Tenha um pouco de empatia.” (Tenório, 2020, p. 34). O argumento do terapeuta “teve uma vida difícil” e “insegurança crônica” para Martha, mulher negra no Brasil, reitera os prejuízos de uma sociedade racista que discrimina mulheres e as

[69] A hegemonia, por Antonio Gramsci, é apresentada como uma potencial organização social em ascensão, definindo:[...] o da “sociedade política ou Estado”, planos que correspondem, respectivamente, à função de “hegemonia” que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de “domínio direto” ou de comando, que se expressa no Estado e no governo “jurídico”. (Gramsci, 2001, p. 20-21).

colocam em vulnerabilidade. O momento da terapia de Martha apresenta de forma breve a complexidade de sua saúde mental, desde sua infância até a sua vida adulta vivenciando episódios de racismo e, em muitos, a discriminação foi delineando a sua própria identidade. As práticas do racismo afetam a comunidade negra de forma trágica, afetando suas identidades, suas vidas, sua sanidade mental e sua capacidade de viver em sociedade.

O racismo adentra profundamente causando danos letais, materiais, sociais, familiares, afetivos e íntimos. A comunidade negra é profundamente afetada pelo racismo, esses danos vão se transferindo de geração em geração ocasionando a perpetuação da discriminação, da desigualdade social e da violência racial. O sujeito racializado tem suas oportunidades de trabalho, de estudo e de vida negligenciados desde o seu nascimento, primeiramente, nota-se que sua comunidade é marginalizada, resultando em perdas de oportunidades. Além dessas questões, a violência e a opressão contra o negro em grande escala revela a complexidade da discriminação racial. Famílias perdem seus filhos e seus familiares cotidianamente para a violência policial que procuram o único alvo: o sujeito negro.

Na trajetória de Henrique foram diversas as abordagens policiais e a ridicularização ao ser confundido com um bandido, como se fosse um procurado pela polícia. O conjunto de acontecimentos na vida de Henrique vão alimentando as fontes de memória para Pedro, a lembrança para o filho torna-se um componente fundamental para a construção da memória do pai. A ancestralidade da vida de Pedro reúne elementos fundamentais da memória individual e, também, da memória coletiva, as lembranças de Henrique conectam-se com a memória de sua comunidade. A memória coletiva do negro é sentida e ressentida pelo esfacelamento racial ocasionando a exclusão, o preconceito e a violência de pessoas negras. Na ficção, Pedro narra a lembrança do pai e da mãe com relatos e construções lídimas aos fatos reais, solidificando sua memória individual e sua memória afetiva.

Os objetos deixados por Henrique contam sobre ele, despertam a memória em seu filho que o recupera a partir desses pedaços de existência. A vida de Henrique é retomada a partir dos resíduos de memória que foram deixados após sua morte, essa história de vida é contada pelos resquícios pessoais, cada um carregando uma simbologia, uma forma de existência e de sentido. Pedro entra no apartamento do pai, reencontrando os pertences de trabalho, os orixás, o alguidar, as roupas e a permanência ainda que póstuma:

> Há nos objetos memórias de você, mas parece que tudo que restou deles me agride ou me conforta, porque são sobras de afeto. Em silêncio, esses mesmos objetos me contam sobre você. É com eles que te invento e te recupero. É com eles que tento descobrir quantas tragédias ainda podemos suportar. Talvez eu deseje chegar a algum tipo de verdade. Não como um ponto de chegada. Mas como um percurso que vasculhe os ambientes e dê início a um quebra-cabeça, um quebra-cabeça que começa atrás da

> porta da sala, onde encontro um alguidar de argila alaranjada. E, dentro dele, uma pedra, um ocutá, enrolada em guias de cores vermelhas, verdes e brancas, um orixá. Observo-a com cuidado. É assim que se adentra numa vida que já se foi. (Tenório, 2020, p. 10-11)

Pedro restaura a vida do pai em forma de sensações e lembranças por intermédio da memória, aquele lugar no apartamento com itens exclusivos de Henrique permite esse resgate da existência afetiva que se encontra em crise identitária. A perda do pai, após uma abordagem policial, fruto do racismo, demonstra a criminalidade e a crueldade sofridas por Henrique. Pedro, enlutado, encontra-se fragilizado pela dor e pela perda. A presença do pai e a ancestralidade ocorre ali, pelas lembranças deixadas, pelos momentos vividos, as tradições consolidadas, as sensações de pertencimento e os significados de proximidade retomados.

O texto *Entre Memória e História (2006)*, de Pierre Nora, desenvolve a diferença entre a memória e a história ao longo de algumas situações do passado em detrimento dos envolvimentos sociais. A memória é dinâmica, atual, afetiva, dialética e está presente em comunidades vivas. A história é crítica e se solidifica em restaurações incompletas do passado. Essa definição contribui para a percepção do texto de Jeferson Tenório (2020), a narrativa concentra-se na modalidade da memória, de modo que Pedro resgata as lembranças de Henrique pelas cenas afetivas, pelas flutuações simbólicas e sensíveis, pela vivência em comunidade, pelos espaços e pelos objetos.

A manifestação da memória, em conformidade com Pierre Nora (2012, p. 9), provém "de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada", esse argumento potencializa a memória enquanto algo grandioso e extraordinário. A memória proporciona o encontro do presente com o passado, ressignificando culturas, valores e saberes. As comunidades e grupos vão deixando seus rastros de existência pelo fenômeno da memória. Em sua completude, a memória diferencia-se da história, pois, é passível de esquecimento e de ressignificação.

Segundo Pierre Nora (2012, p. 9) a compreensão da materialização da memória e como ela "se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto", fundamenta como a memória de Henrique está presente em seus pertences, nos lugares que frequentou, em suas roupas desorganizadas, em seus livros, em ogum e em cada parte de seu apartamento. A configuração de sentidos da memória vai se constituindo pelos elementos concretos, pelos restos da existência e também pelas simbologias que emergem das relações marcadas na sociedade.

Pierre Nora (2012, p. 12) afirma que "os lugares de memória são, antes de tudo, restos", os rastros de memória deixam interpretações subjetivas a cada sujeito e grupo social. A

compreensão dos lugares de memória demonstra o que foi deixado, o resto de instantes e a possibilidade de retornar ao passado, revitalizando fatos, movimentos, vidas, pessoas e grupos, recuperando essências e significados. Pedro retoma a passagem de Henrique pelos restos deixados, os itens que foram encontrados no apartamento direcionam a recuperação dessa memória. Henrique retoma à narrativa pelos rastros de sua vida que foram materializados pela sua trajetória entre casa, trabalho e outros ambientes que foram sendo transitados, os objetos pessoais contam sobre esse sujeito, restaurando sua existência e sua essência. Pedro explora os registros de momentos que já se exauriram, as marcas que ficaram de seu pai possibilitam essa retomada ancestral.

Para Pedro, em *O avesso da pele* (2020), retomar o passado é evocar a presença do pai, é conversar com Henrique diretamente de maneira nostálgica e íntima, para além, é acreditar novamente em suas raízes e restaurar seu pertencimento cultural, religioso e social, ainda que esteja em um ambiente nocivo, de racismo e preconceito. O resgate da memória aproxima o sujeito de sua ancestralidade, reafirmando sua fonte de existência e de sua identidade. Ao explicar sobre essas celebrações, Pierre Nora (2012) acrescenta que os restos de memória evidenciam:

> [...] fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (Nora, 2012, p. 13)

Os rastros deixados são cruciais para as fontes que verificam as relações sociais, compreende-se que ao analisar os conteúdos que reivindicam a memória, encontram-se os mais diversificados problemas socioideológicos. Resgatando uma fala da autora bell hooks (2019, p. 281): "A memória sustenta um espírito de resistência." Em uma sociedade patriarcal, homofóbica, racista, misógina e preconceituosa, recuperar um evento, um dado, um resquício dos grupos minoritários e subalternos, é um ato grandioso de resistência e funcional à busca identitária.

Os lugares de memória estabilizam a memória coletiva e a memória individual, nota-se o quanto um acontecimento depende do outro para serem legitimados. Os lugares de memória são celebrados pois, por muitas vezes, são ameaçados e necessitam de esforços para existirem. A complexidade do lugar de memória envolve os sentidos "material, simbólico e funcional" (Nora, 2012, p. 21). Ao imaginar a materialização da memória como uma fonte de arquivos, é necessário associá-la à imaginação carregada de "uma aura simbólica" (Nora, 2012, p. 21); a funcionalidade de forma que seja pertencente a um ritual; os significados simbólicos como gestos que provocam efeitos de sentidos e cristalizam o chamado de uma lembrança.

Os ambientes frequentados por Henrique em *O avesso da pele* (2020) como as cidades em que residiu, o local de trabalho, o trajeto da saída do colégio até sua casa, outros espaços em que trabalhou e frequentou preservam sua memória. Pedro consolida a lembrança de seu pai ao retomar esses espaços simbólicos, preservando suas essencias culturais e resistindo ao esquecimento. O ato de narrar a vida do pai morto que fora injustiçado, assassinado e silenciado pela violência policial e pelo racismo recorrente, torna-se um lugar de memória que reitera a luta antirracista, reafirmando as origens de Pedro e a simbologia de uma luta coletiva que resiste ao silencioamento e ao esfacelamento histórico. Pedro, ao contar um acontecimento do pai na aula do professor Oliveira:

> Mas, quando o professor Oliveira contou para sua turma sobre Malcolm X, quando vocês conversaram sobre Martin Luther King, quando pela primeira vez você ouviu palavra "negritude", o seu entendimento sobre a vida tomou outra dimensão, e você se deu conta de que ser negro eramais grave do que imaginava. Foi com o professor Oliveira que você descobriu que as raças não existiam. Numa única aula você aprendeu que a raça era uma mentira. Que a sua cor era uma invenção cruel e orquestrada pelos europeus. Descobriu que a escravidão negra foi sustentada por discursos racistas a partir do século XVIII. (Tenório, 2020, p. 24)

Pedro direciona sua intenção com o pai, recuperando uma situação a qual Henrique conversa com o professor Oliveira, circunstância em que aprende o significado de 'negritude'. A situação envolve a descoberta que Henrique faz das narrativas eurocêntricas e hegemônicas, que engendraram a condição do negro como subalterno e, consequentemente, como inferior. Neste instante, Henrique compreende que a cor de sua pele era um alvo histórico de perseguição. Ao evocar a fala do passado, do professor Oliveira, em uma imersão de memória coletiva de sua ancestralidade, transgride para si, à própria memória individual. Reafirmando Maurice Halbwachs (2006), a narrativa memorialística individual se legitima ao entrar em consonância com a narrativa memorialística histórica de um grupo:

> De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. Não é de surpreender que nem todos tirem o mesmo partido do instrumento comum. Quando tentamos explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de natureza social. (Halbwachs, 2006, p. 69)

A experiência individual e subjetiva da lembrança está inserida em um ambiente social, carregado de outros componentes simbólicos. A memória de Pedro está inserida em um contexto da sociedade, com ressalvas e elementos pertencentes a um grupo, é uma peça de quebra-cabeça que integra uma essência maior, dependendo de outros fatores que a fazem ter sentido. Ao retomar a experiência de Henrique, ao vivenciar o resquício de um passado colonial e

escravocrata, recupera e reitera toda vivência de uma comunidade negra. Pedro revive a vida de Henrique, tomando para si as injustiças sofridas por uma ancestralidade inteira.

Henrique vivenciou a camada social de Porto Alegre, era negro, filho de mãe solo e teve em sua vida muito sofrimento. O racismo de uma sociedade ainda com pensamento colonial e de poder, criou a diferença entre brancos e negros. A supremacia branca nas entranhas da realidade brasileira proporcionou a Henrique incontáveis humilhações e episódios que dilaceraram a sua alma. Da infância até o último dia de sua vida, Henrique presenciou o racismo, a discriminação, o preconceito e a violencia policial. A narrativa memorialística feita por Pedro é uma história inteira de violência racial que perpassa pelas adversidades em uma sociedade racista, opressora e violenta. Evocar o que foi vivido por Henrique é denunciar o racismo que ainda é produzido nas relações sociais e legitimado em locais públicos, privados e oficiais.

A série *Vozes da Floresta - A aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes a nossos dias,* do documentário *Não verás país nenhum (2020),* apresenta Ailton Krenak, o primeiro entrevistado que aborda a respeito da experiência e da luta indígena no Brasil. É uma abordagem discursiva sobre a ideia de identidade e resgate identitário, difundindo a importância crítica da memória e dentre outros temas ligados à política territorial dos povos indígenas como desafios sociais frente à situação histórica do povo brasileiro. Entre a duração de 42 minutos aos 45 minutos, Ailton Krenak afirma:

> "[...]A memória é a consciência crítica. A ausência dessa memória deixa a gente refém de qualquer discurso manipulador. Ao invés de ouvir uma mensagem e analisá-la criticamente, você adere a mensagem automaticamente com sentido afetivo e emocional." (Le Monde Diplomatique Brasil, 2020).

A fala proferida por Ailton Krenak é um recorte que chama a atenção para a temática da memória que contribui para este estudo. A memória de um acontecimento, uma comunidade e um passado cristaliza e fortalece essas causas ideológicas. Retomando o romance de Jeferson Tenório, o ato de rememorar Henrique apresenta-se enquanto postura crítica e política, que reivindica as causas antirracistas e justiça social. Pedro nessa inscrição social, reforça para si a existência da comunidade negra, reintegrando à sua identidade, aproximando-se de sua base ancestral e resistindo às manipulações da supremacia branca.

A memória é fundamental para o processo de reconstituição identitária de Pedro, haja vista que a morte trágica do pai associado aos enfrentamentos racistas são fatores que geram o declínio de sua identidade. Os acontecimentos fatídicos de Henrique funcionam também, por meio da memória, como fundamento crítico denunciando as hostilidades proferidas à comunidade afro-brasileira, assim, incita em Pedro sentimento de sensibilidade. A morte do pai

pode também ser associada à perda de sua memória ancestral, Pedro ao manifestar essas lembranças oportuniza fortalecer sua identidade, seu pertencimento cultural e seus valores socioideológicos.

A memória coletiva é evocada pela intenção de memória individual em um sujeito cuja representatividade aborda uma comunidade histórica. Pedro transita pelas lembranças do falecido pai em um cenário do século XXI que ainda carrega as raízes do período colonial. As experiências do protagonista Henrique elencam os enfrentamentos de toda uma comunidade que encara historicamente a desumanização racial. A memória individual de Henrique e de Pedro estão atreladas às estruturas sociais, as identidades são geradas a partir da integração em grupos da conjuntura social.

A identidade explorada pela teoria social, tem sido alvo de instabilidade, uma vez que, as identidades mais antigas têm sofrido mudanças, correspondendo à produção de novas identidades. Esse movimento de declínio tem provocado a fragmentação dos sujeitos modernos em um mundo contemporâneo, surgindo, então, a crise de identidade. O autor Stuart Hall (2006) aborda as questões da identidade cultural na sociedade moderna, afirmando:

> Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. (Hall, 2006, p. 9)

As identidades sentem a descentralização em um mundo globalizado[70] com as novas tecnologias, o consumismo e o capitalismo, a integração e os movimentos culturais, sociais e políticos, o que desestabiliza os conjuntos ideológicos culturais, transformando e deslocando os indivíduos na esfera cultural e social. Essas alterações nas identidades vão tornando os aspectos identitários e de existência divergentes em simbologias, sentidos e princípios. Conforme o entendimento de globalização e pós-modernidade, enquanto operações dinâmicas que ocorrem nos âmbitos sociais e que interagem com as identidades individuais, Stuart Hall (2006, p. 11) defende que: “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem”. Os indivíduos formam suas identidades em

[70]A globalização apresenta, segundo Zygmunt Bauman: “O significado mais profundo transmitido pela ideia da globalização é o do caráter indeterminado, indisciplinado e de autopropulsão dos assuntos mundiais; a ausência de um centro, de um painel de controle, de uma comissão diretora, de um gabinete administrativo. A globalização é a “nova desordem mundial” de Jowitt com um outro nome.” (Bauman, 1999, p. 55).

concordância com o mundo exterior, aderindo valores e simbologias que circundam a sua realidade social. Os atravessamentos discursivos dos sistemas culturais inferem sentidos aos sujeitos sociais, assim como, uma possível desestabilização no sistema também os alcança.

Conforme Tomaz Tadeu Silva (2006, p. 17), os sistemas de representação direcionam a análise para a disposição entre a cultura e significado como, também, de que forma esses sistemas configuram as posições-de-sujeito em seu interior. As identidades são efetuadas a partir dos sistemas de representação, o que envolve os fenômenos das práticas de significação e dos esquemas simbólicos, resultando nos significados que dão essência às experiências e sentidos à existência de um sujeito social. As mídias sociais, o *marketing*, as inovações tecnológicas de comunicação, as transformações na linguagem e nas produções de significado influenciam e modificam as identidades, sugerindo ocupações e alterações na posição-de-sujeito. Os sistemas simbólicos proporcionam:

> [...] novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados. As identidades são contestadas. [...] A discussão sobre identidades sugere a emergência de novas posições e de novas identidades, produzidas, por exemplo, em circunstâncias econômicas e sociais cambiantes. (Silva, 2000, p. 20)

O contexto de desigualdades sociais e de exclusão emergem posições-de-sujeito em conformidade com os sistemas simbólicos de determinada cultura. Os grupos subalternizados e discriminados, por exemplo, são determinados pelas instâncias de poder econômico, cultural e político. O processo de globalização, a partir da relação entre as dinâmicas culturais e econômicas, estabelece e avança os comportamentos de consumo e de produção, acarretando em identidades globalizadas e influenciando comunidades.

Em *O avesso da pele* (2020), Pedro está disposto em um sistema de representação em que fora habituado a lidar com os sentidos produzidos pelo racismo estrutural. Os locais pelos quais ele transita, são revestidos de simbologias atravessadas pelo racismo. Pedro frequentemente vê seu pai e sua mãe sendo alvo de preconceitos ocasionados pelos significados e sentidos distribuídos pelo sistema simbólico da cultura racista na sociedade brasileira. O processo identitário é atingido pelas diferenças impostas pelo poder hegemônico que define há séculos o poder dominante do colonialismo e os grupos inferiores/subalternos. A comunidade afro-brasileira ainda é perseguida desde os primórdios da diáspora após o colonialismo europeu. A identidade de Pedro é perseguida e desestabilizada pelas simbologias de um contexto de exclusão que define sua posição-de-sujeito de forma fragmentada.

A diferença e a identidade, conforme Tomaz Tadeu Silva (2000), são fenômenos que interagem entre si definindo as disposições de sujeito na estrutura social. As identidades são

constituídas a partir da interação com o 'outro', ou seja, o complexo da identidade vai se formando por meio da diferença. Os sujeitos em posição de poder movimentam as posições-de-sujeito definindo hierarquias e as segregações. No texto de Jeferson Tenório (2020) é visto que o racismo estrutural designa a marginalização, a exclusão e a discriminação aos personagens afro-brasileiros. A existência de Pedro e de Henrique são moldadas e interagem diretamente com esses sistemas simbólicos do racismo, influenciando as percepções de si mesmo e sobre a sociedade. Torna-se evidente que a construção identitária de Pedro acontece pela evocação da memória do genitor, mas, que está diretamente relacionada aos fatos e as transformações da sociedade.

Ao rememorar a vida de Henrique, Pedro determina os pontos de apego em que deve se apoiar, utilizando mecanismos de referência para a reintegração de sua identidade. Ao compreender a vida do pai e, principalmente, os caminhos traçados, incluindo as relações interpessoais, sociais, culturais e políticas, Pedro possibilita a estruturação de sua identidade associando-as às suas próprias experiências de vida. A identidade pode ser vista, então, como uma construção das experiências passadas, das histórias, das memórias, das vivências compartilhadas, da cultura e dos aspectos que fazem sentido às essências individuais.

Em síntese, a identidade fragmentada em Pedro é resultado de um processo simbólico da cultura advindo dos enfrentamentos racistas que ocorreram em sua vida e na vida de seu pai. A memória do falecido pai é uma oportunidade para atribuir novos sentidos à identitade de Pedro, uma vez que, está compreendida pelas memórias individuais e coletivas em que estão instituídas as formas de representação de sua ancestralidade. Pedro tem sua afetividade familiar atingida pelos contextos sociais de racismo que limitam e silenciam a existência do negro. O ato de manifestar a memória do pai não só atua como uma possibilidade de reconstrução identitária, mas, como um ato de resistência às imposições raciais e de discriminação.

Considerações finais

Esta pesquisa utilizou as teorias de Maurice Halbwachs (2006), Pierre Nora (2012), Stuart Hall (2006) e Tomaz Tadeu Silva (2000) para evidenciar o esfacelamento identitário de Pedro em *O avesso da pele* (2020) e a resignação identitária a partir da escrita memorialística em um cenário contemporâneo de crise identitária. É evidenciado que Pedro e Henrique foram vivenciando acontecimentos que fragmentaram suas identidades, os atravessamentos raciais influenciaram de forma significativa a percepção que eles têm sobre si mesmo em uma realidade que define corpos negros como marginalizados. A definição da sociedade sobre a identidade

negra altera a percepção desses indivíduos e como eles mesmo se veem nas esferas sociais. A memória de Henrique foi fundamental para que Pedro retomasse as experiências do pai fortalecendo sua percepção de si, de sua ancestralidade e de sua comunidade.

A estilística da memória evoca o passado de Henrique, violentado e silenciado pelas instâncias de poder do racismo estrutural. Pedro recupera as lembranças do pai na narrativa, confirmando a teoria da memória coletiva e memória individual, o que Henrique viveu relaciona-se com as experiências de uma memória coletiva, comprovando-se pelos acontecimentos da comunidade negra. Reitera-se à memória a importância das interações da sociedade, os fenômenos sociais marcam a memória coletiva e individual dos sujeitos resulta, consequentemente, na materialização da memória em lugares, itens e mecanismos simbólicos. Verifica-se que os lugares de memória fortalecem o vínculo entre a lembrança, a existência e a resistência, isso porque solidifica os resquícios da dinâmica da memória, dos enfrentamentos antirracistas e materializa as identidades ancestrais.

A cristalização desses lugares de memória expressam a sua importância enquanto uma luta contra o apagamento e ao silenciamento de grupos e comunidades. A identidade enquanto fenômeno influenciado pelas transformações sociais, culturais e políticas em meios às diferenças e às relações hierárquicas, pode acarretar em sujeitos fragmentados e desestabilizados. A memória confere à identidade de Pedro a reaproximação afetiva e familiar, fortalecendo sua existência na sociedade e promovendo sentimento de resistência frente aos ataques da violência racial.

Por fim, *O avesso da pele* (2020) contribui para as pesquisas literárias como também para as pesquisas sociopolíticas, haja vista que apresenta as relações de sentidos estilísticos da memória e da identidade problematizando as consequências da violência simbólica e física do racismo estrutural. A instância da memória resgata a identidade de Pedro ao evocar e reafirmar a sua ancestralidade afro-brasileira e o seu pertencimento cultural, destacando a sua comunidade e denunciando as mazelas sociais.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural.** São Paulo: Pólen, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**. As consequências humanas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, volume 2 / Antonio Gramsci; edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho; co-edição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LE MONDE DIPLOMATIQUE. **Vozes da Floresta | Ailton Krenak.** YouTube, 14 de abril de 2020. 59min38s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch ? v = KRTJIh1os4w. Acesso em: 13 jan. 2025.

Nora, P.; Aun Khoury, T. Y. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, *[S. l.]*, v. 10, 2012.

SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

TENÓRIO, Jeferson. **O Avesso da pele.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Prelúdio de uma amizade íntima entre Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector

Prelude to a intimate friendship between Caio Fernando Abreu and Clarice Lispector

Lara Emanuelle Mendes Cavalcante e Edgar Cézar Nolasco [71]

Resumo: O presente artigo visa discutir parte do projeto de Iniciação Científica nomeado "RE-ESCRITAS ÍNTIMAS: uma amizade literária entre Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector" atrelado ao PIVIC/UFMS. Este estudo propõe uma leitura comparatista descolonial das obras *As frangas* (1988) e *A vida íntima de Laura (1974)*. Ainda que Caio tenha mostrado seu fascínio por Clarice em diversas ocasiões, a quantidade de pesquisas acadêmicas que se debruçam sobre essa temática é reduzida, especialmente no que se refere a projetos que tenham como lente basilar a Descolonialidade. De início, acionaremos a crítica biográfica fronteiriça (Nolasco, 2015), uma vez que esta nos permite pensar *a partir de* (Mignolo, 2020) seus *biolócus (bios = vida + lócus = local)* (Nolasco, 2015) e destacar leituras *outras* para o relacionamento entre ambos. Assim sendo, este trabalho pretende pensar a amizade entre os autores e a relação que aproxima suas produções literárias sob o crivo da Literatura Comparada Descolonial (2025), entendida como uma teorização fronteiriça que se articula por fora dos limites da modernidade colonial. Portanto, este estudo mostra-se relevante por buscar contribuir com o avanço da prática comparatista descolonial, ao passo que explora o vínculo afetivo e literário entre os escritores. Dentre os principais conceitos designados para o desenvolvimento da pesquisa estão *sensibilidade* e *amizade* (Nolasco, 2025), *intercorporeidade* (Pessanha, 2018), *corazonar* (Santos, 2019), *escrever o que quero* (Nolasco, 2022), *re-escrita* (Nolasco, 2025), dentre outros.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Clarice Lispector; literatura infantojuvenil; crítica biográfica fronteiriça; descolonialidade.

Abstract: This paper aims to discuss part of the Scientific Initiation project entitled "INTIMATE RE-WRITINGS: a literary friendship between Caio Fernando Abreu and Clarice Lispector," encouraged by PIVIC/UFMS. This study proposes a comparative decolonial reading of the works *As frangas* (1988) and *A vida íntima de Laura* (1974). Although Caio has shown his fascination with Clarice on several occasions, the amount of academic research on this topic is limited, especially with regard to projects that have decoloniality as their basic lens. First, we will use borderline biographical criticism (Nolasco, 2015), since it allows us to think from (Mignolo, 2020) their *biolócus (bios = life + lócus = place)* (Nolasco, 2015) and highlight other readings for the relationship between the two. Therefore, this work aims to reflect on the friendship between the authors and the relationship between their literary productions under the lens of Decolonial Comparative Literature, understood as a frontier theorization that is articulated outside the limits of colonial modernity. Therefore, this research is relevant because it seeks to contribute to the advancement of decolonial comparative research, while exploring the emotional and literary bond between writers. Among the main concepts designated for the development of the research are *sensitivity* and *friendship* (Nolasco, 2025), *intercorporeality* (Pessanha, 2018), *corazonar* (Santos, 2019), *writing*

[71] Graduanda do curso de Letras Português/Inglês da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), é membro do NECC-Núcleo de Estudos Culturais Comparados (CNPQ/UFMS) e participa do (PIVIC/UFMS com o projeto intitulado "Re-escritas íntimas: uma amizade literária entre Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector". laramanu.cavalcante@gmail.com . Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, com pós-doutorado em Cultura (PACC-UFRJ), docente do Programa de Pós Graduação em Estudo de Linguagens-FAALC/UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), coordenador do NECC- Núcleo de Estudos Culturais Comparados (CNPQ/UFMS) e bolsista de produtividade Cnpq. ecnolasco@uol.com.br.

what I want (Nolasco, 2022), *rewriting* (Nolasco, 2025), among others. These concepts will allow for a comparative reading and also the outline of another way of producing children's and youth literature.

Keywords: Caio Fernando Abreu; Clarice Lispector; juvenile literature; frontier biographical criticism; decoloniality.

À guisa de introdução: re-escrever a partir do *bios*

Este texto surge com o intuito de abordar a discussão proposta no projeto de pesquisa intitulado "RE-ESCRITAS ÍNTIMAS: uma amizade literária entre Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector" — trabalho incentivado pelo Programa Institucional de Voluntários de Iniciação Científica da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PIVIC/UFMS). O projeto de pesquisa em questão, por sua vez, visa contribuir com os estudos desenvolvidos pela Literatura Comparada Descolonial (Nolasco, 2025).

Nesse sentido, considero de suma importância esclarecer que este trabalho se dá embasado pela *práxis* epistêmica da crítica biográfica fronteiriça (Nolasco, 2015) que consiste em pensar a partir do *biolócus* (Nolasco, 2015) do teorizador. Com isso, quero dizer que minha teorização não pode ser desvinculada do *bios* dos envolvidos — isto é, Caio Fernando Abreu, Clarice Lispector e pesquisadores — e do lócus fronteiriço de onde se erige meu pensamento. Visto que a fronteira sul, de onde escrevo, tem suas questões políticas e socioculturais muito bem estabelecidas e, portanto, "[...] demanda um posicionamento crítico específico para, assim, aferir melhor suas especificidades" (Nolasco, 2015, p. 57). Além disso, os indivíduos que habitam esse lócus têm sensibilidades *biolocais* particulares e que são cruciais para este trabalho em que a relação de amizade é pensada não através da metáfora moderna de amizade, mas sim a partir de tais sensibilidades.

À luz disso, se a condição *sine qua non* para o desenvolvimento de uma teorização crítico biográfica fronteiriça é a de optar por uma prática que se propõe a "[...] pensar melhor o outro, a vida desse outro, passando, como condição necessária, por nós mesmos, os pesquisadores envolvidos na ação" (Nolasco, 2018, p. 16) entendemos que é crucial a inscrição do corpo do pesquisador, a qual não se limita ao uso da primeira pessoa, mas também se dá na inscrição *biolocal*. É justamente a inscrição *biolocal* que permite que nos distanciemos da retórica moderna que insiste em separar o indivíduo e seus sentires da sua produção teórica. Portanto, se escolho redigir meu texto empregando a primeira pessoa do singular, é porque entendo que minha teorização não pode desvincular-se das sensibilidades biográficas que me atravessam e dão forma à minha reflexão.

Isso posto, meu objetivo com este trabalho é empreender uma leitura comparatista descolonial (Nolasco, 2025) entre as obras dos autores anteriormente citados, sob o crivo dos conceitos de: *sensibilidade* e *amizade* (Nolasco, 2025), *intercorporeidade* (Pessanha, 2018), *corazonar* (Santos, 2019), *escrever o que quero* (Nolasco, 2022) e *re-escrita* (Nolasco, 2025).

Caio e Clarice: uma relação de amizade sensível

> Foi por isso que resolvi escrever esta história. Eu gostava muito da Clarice e queria agradar um pouco a ela. Ela já morreu, mas sempre acho que a gente pode continuar querendo agradar a quem já morreu.
>
> Abreu. *As frangas,* p. 9.

A produção literária de Caio Fernando Abreu é repleta de referências e homenagens a Clarice Lispector, desde epígrafes até um pseudônimo: Clarice Telles, inspirado no nome da autora. Ainda assim, são escassos os estudos que se debruçam na relação entre os escritores em questão, sobretudo no que se refere a pesquisas assentadas no projeto descolonial.

Dito isso, vale ressaltar que Abreu e Lispector encontraram-se pessoalmente em apenas uma ocasião: uma sessão de autógrafos da autora. Esse encontro, apesar de pontual, ficou documentado em uma das muitas cartas do gaúcho para Hilda Hilst, amiga próxima do autor, em que Caio narra:

> Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e uma amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos quase diabólicos. [...] É impossível sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja desagradável mas porque a gente pressente que ela está sempre sabendo exatamente o que se passa ao seu redor. Talvez eu esteja fantasiando, sei lá. Mas a impressão foi fortíssima, nunca ninguém tinha me perturbado tanto.(Abreu *apud* Moriconi, 2016, s/p.)

Detalhes como esses revelam a intensidade do evento, que ainda que breve foi profundamente marcante para Abreu. Assim sendo, mostram-se relevantes para o trabalho em questão por evidenciarem a peculiaridade que não somente permeia a relação de amizade dos autores, mas também me impele a citar as palavras de Francisco Ortega no livro *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault* (1967), onde o autor afirma:

> Devemos procurar alternativas a esse imaginário ortodoxo dos discursos da amizade, lutar por um novo "direito relacional" que não limite nem prescreva a quantidade e a forma das relações possíveis, mas que fomente sua proliferação. A minha proposta é um convite a experimentar, a romper, a inaugurar, a

> imaginar o ainda não imaginado, a criar novas formas de vida e de comunidade. (Ortega, 1967, p. 117)

Assim, tomaremos como ponto de partida o vínculo entre as obras *As frangas* (1988), de Caio, e *A vida íntima de Laura* (1974), de Clarice. A escolha desses livros como ponto de partida se fundamenta no vínculo inegavelmente emotivo que as aproxima e propicia a reflexão acerca da amizade proposta. Visto que, segundo Caio "o livrinho todo não existiria se não fosse Clarice Lispector. De cabo a rabo, é uma homenagem a ela" (Abreu *apud* Moriconi, 2016, s/p.) Nesse sentido, intento — a partir da manifestação desse laço que, além de literário, é afetivo — "[...] *re-comparar* visando *um compartilhamento, uma solidariedade, uma sensibilidade e uma reciprocidade*, senão se corre risco do endosso das regras teológicas e egológicas presentes na base do presente ocidental" (Nolasco, 2025, p. 22).

Sendo assim, a presente discussão só pode ser realizada através de uma perspectiva ancorada em uma *teorização que se formula a partir da fronteira e sob a perspectiva da subalternidade* (Mignolo, 2020). Ou seja, afasta-se das noções egológicas e teológicas de produção de saber e volta-se para o corpo do pesquisador e o lócus de onde este escreve. Ambas as obras, tal qual a reflexão que proponho, envolvem a inscrição biográfica de autores radicados em "[...] uma exterioridade que simplesmente não foi contemplada pelo projeto moderno do sistema colonial" (Nolasco, 2015, p. 57). Assim sendo, faz-se necessário compreender que estes indivíduos não são exteriorizados devido ao "conceito de exterioridade, que se forma e se dá a ver, se não sem uma aparente dualidade, sempre a partir do que fora pensando dentro do sistema do pensamento moderno" (Nolasco, 2018, p. 88). Ressalto ainda que os corpos de Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector — enquanto homem homossexual e mulher, respectivamente — não são os únicos corpos subalternos presentes nessa teorização, posto que meu corpo de mulher lésbica neurodivergente fronteiriça também se inscreve na pesquisa que engendro.

Nessa perspectiva, reitero que a relação dos autores em questão com a exterioridade se apresenta já na construção das suas personagens: Clarice narra a história de Laura, uma galinha dotada de "pensamentozinhos e sentimentozinhos" (Lispector, 2011, p. 6) ignorados pelos humanos ao seu redor; Caio, por sua vez, apresenta a franga Gabi, que, por não ser originária dos grandes centros, é desprezada pela companheira Otília. Quero entender que da mesma forma há uma aproximação entre os autores e eu mesma, as personagens galináceas também se aproximam entre si. Em ambos os casos, isso se efetua através do compartilhamento de sensibilidades que foram subjugadas pela colonialidade. Além disso, defendo que a literatura infantojuvenil em si é marginalizada posto que, como postula o escritor e professor Edmilson Pereira (2017) *a criança*

é tida como um indivíduo secundário, apenas um adulto pequeno. Além disso, a *epistemologia ocidental privilegiou o conceito de visão e bloqueou os afetos e os sentidos* (Mignolo, 2017), em decorrência de ambos esses fatores, essa literatura que frequentemente se atém às *sensibilidades de mundo* (Mignolo, 2017) das crianças fica relegada à posição de subalterna/exteriorizada.

Tendo isso em mente e levando em consideração que a produção acadêmica em questão é erigida *a partir das* (Mignolo, 2020) bordas da *exterioridade,* a Literatura Comparada Descolonial apresenta-se como pertinente para a discussão teórica aqui delineada, visto que é definida como uma "[...] teorização de base fronteiriça que se erige por fora tanto da retórica da modernidade quanto da lógica da colonialidade, o que, por sua vez, obviamente, o pensamento crítico comparatista moderno não conseguiu fazer" (Nolasco, 2025, p. 19). Nesse sentido, retomo o conceito de crítica biográfica fronteiriça, definida por Edgar Cézar Nolasco como:

> Uma prática teórica que emerge do arrabalde da fronteira-sul por ser capaz de, a seu modo, barrar a crítica migrante dos centros, bem como seus respectivos conceitos erigidos no interior da aldeia global para representar, por meio de uma interpretação textual e estetizante, o que é da ordem da exterioridade, por mais que seja uma invenção daquele mundo interior. (Nolasco, 2015, p. 62)

O emprego da crítica biográfica fronteiriça se justifica pois, como já foi estabelecido, nos permite teorizar *a partir de corpos outros* que se inscrevem por meio do seu *biolócus (bio = vida + lócus = lugar)* (Nolasco, 2015). Elejo a crítica biográfica fronteiriça pois compreendo que esta metodologia não reduz os autores ao papel de "[...] objeto que não pensa, amorfo, inferior, desprovido de teoria [...]" (Nolasco, 2018, p. 17). A opção descolonial implica teorizar sem valer-se da dualidade entre sujeito e objeto — que é característica da epistemologia moderna —, visto que *abre mão da separação entre os bios dos envolvidos, favorecendo a aproximação constante destes* (Nolasco, 2018).

Em vista disso, é de suma importância pensar a relação entre Abreu e Lispector por meio de palavras como *sensibilidade* e *compartilhamento* que corroboram a instituição da amizade na qual se alicerça a escrita das obras de Abreu. Mais do que isso, são cruciais para a fundação do que tem sido citado aqui como Literatura Comparada Descolonial, posto que "estão no centro de re-comparação (teorização) fronteiriça que se formula a partir das semelhanças-na-diferença (colonial)" (Nolasco, 2025, p. 20). Considero importante reforçar o argumento de que é justamente por partilharem de sensibilidades — inferiorizadas pela modernidade colonial — que se torna possível aproximar os autores em questão e também suas obras, que são, também, repletas de sensibilidades biográficas e locais inscritas no texto.

A natureza intensa desse vínculo se faz visível através das diversas declarações do autor sobre o impacto que Lispector teve em sua produção artística, muitas dessas compiladas no livro *Para sempre teu, Caio F.* (2014), o compêndio que reúne material biográfico sobre Caio Fernando Abreu. Dentre tantas, destaca-se a ocasião narrada por Caio em uma carta para a escritora Lucienne Samôr. O escritor conta que um crítico da *Le Magazine Littéraire* descreveu seu texto como *o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock'n'roll e tomado algumas drogas* (Abreu *apud* Moriconi, 2016), apontando para as semelhanças entre a escrita dos dois autores. Assim, é possível dizer que a amizade entre os autores revisita o que foi postulado por Silviano Santiago:

> Textos literários são legados a nós, leitores, para que deles tomemos posse. Podemos acrescentar a palavra alheia ao nosso vocabulário, assumir a frase lida e memorizada, incorporar a vivência do outro à nossa experiência. Ao ler, deixamos que a obra inscreva sua marca na nossa memória, ao mesmo tempo em que fincamos o marco no território que foi de um e passou a ser de todos. Ao fincá-lo, abolimos para todo o sempre o pertencimento exclusivo da obra ao seu autor e à sua época. (Santiago, 2006, p. 60)

A declaração de Santiago nos permite vislumbrar a natureza da reescrita de Abreu, que pode ser descrita ainda como *um tráfego de gestos intercorporadores* (Pessanha, 2018), visto que a intimidade *é uma imersão abissal no mais próximo e constitui uma região vedada aos que estão reféns da linguagem sujeito/objeto* (Pessanha, 2018). Logo, argumento que Abreu, ao ler a obra de Clarice, adentra a intimidade da autora e a torna sua *aliada hospitaleira* (Pessanha, 2018). Ao atribuir à Lispector essa posição, ela assume o papel daquele que se "permite ser devorado, canibalizado e criado pelo outro" (Pessanha, 2018, p. 71).

Ademais, ao entrar em contato com os contos infantis aqui abordados, constata-se que a postura narrativa desses autores difere do que foi e vem sendo produzido na literatura infantil. No caso de Clarice, por exemplo, essa peculiaridade mostrava-se já durante a infância, quando a escritora, em seus primeiros empreendimentos literários, escrevia pequenos contos que enviava ao jornal Diário de Pernambuco com a ajuda da irmã. Nenhuma dessas histórias chegou a ser publicada na seção intitulada "O diário das creanças" e a autora esclarece o motivo:

> Ali eram publicadas as melhores histórias enviadas pelas leitoras mirins, com sorteio de vários prêmios. Nunca ganhei nada. Depois de muito pensar encontrei o porquê: todas as histórias vencedoras relataram fatos verdadeiros. As minhas continham sensações e emoções vividas por personagens fictícias. (Gotlib, 1995, p. 87)

À luz disso, é possível compreender que tanto Clarice, em seu ofício infantil de escrita, quanto o escritor gaúcho, ao escrever que "outra coisa boa de inventar uma história é que você

pode ir contando aquilo que tem vontade de contar" (Abreu, 2013, p. 12), evocam a prática de *escrever o que se quer escrever* (Nolasco, 2022) que se faz constante na composição das obras de ambos. Essa práxis de *escrever o que se quer escrever* é uma liberdade de escrita que só pode ser alcançada quando se age "[...] desobedientemente, indisciplinadamente, como única forma de dizer ao mundo o que quer e precisa dizer [...]" (Nolasco, 2022). Em outras palavras, se é possível *escrever o que se quer escrever* (Nolasco, 2022) é porque "desprendemo-nos da *humanitas*, tornamo-nos epistemologicamente desobedientes [...]" (Mignolo, 2017). Sobre *desprendimento*, aqui sugerido, Walter Mignolo diz ainda:

> Além disso, desprender-se pressupõe caminhar em direção a uma geopolítica e a uma corpopolítica do conhecimento, que por um lado denuncia a pretensa universalidade de uma determinada etnia (biopolítica) localizada em uma região específica do planeta (geopolítica), ou seja, a Europa, onde o desenvolvimento do capitalismo foi consequência do colonialismo. (Mignolo, 2010, p. 17, tradução nossa[72])

Essa distinção apresenta-se também como ensejo para a elaboração de um pensamento que contemple um modo *outro* de escrever o gênero conto de fadas, erigido *a partir de* (Mignolo, 2020) uma *epistemologia fronteiriça* (Mignolo, 2008), tida como "[...] uma das consequências e a saída para evitar tanto o fundamentalismo ocidental quanto o não-ocidental." (Mignolo, 2008, p. 297). Para tal, acionaremos ainda o conceito de *corazonar* (Santos, 2019), descrito por Boaventura de Souza Santos como o "aquecimento da razão" (Santos, 2019), isto é, o "[...] processo revitalizador de uma subjetividade que se envolve com as outras, destacando seletivamente aquilo que ajuda a fortalecer a partilha e a ser corresponsável" (Santos, 2019, p. 154).

O conceito em questão mostra-se pertinente para a teorização aqui proposta, uma vez que esta se erige a partir de uma relação de amizade que pode ser lida como uma "[...] forma amplificada de ser-com que faz crescer a reciprocidade e a comunhão" (Santos, 2019, p. 154) na medida em que há o *compartilhamento* de sensibilidades, que motivam e que dão forma à escrita de Caio. É possível afirmar também que essa partilha permite que o gaúcho tome a autora como sua *aliada hospitaleira,* que atua na constituição do repertório dele ao mesmo tempo que dá forma a si mesma. O caráter afetivo é evidenciado quando Abreu declara que escreveu *As frangas* (1988) — seu único livro focado no público infantil — porque "[...] gostava muito da Clarice e

[72] Además, desprenderse presupone moverse hacia una geopolítica y una corpopolítica del conocimiento, que por una parte denuncia la pretendida universalidad de una etnicidad en particular (biopolítica) localizada en una región específica del planeta (geopolítica), esto es, Europa, donde el desarrollo del capitalismo ha sido consecuencia del colonialismo. (Mignolo, 2010, p. 17)

queria agradar um pouco a ela" (Abreu, 2013, pg. 9). Devido a isso, é possível afirmar que defendemos que a literatura infantojuvenil seja pensada através de uma *razão quente* (Santos, 2019), que é definida como "a razão que vive bem com emoções, afetos e sentimentos sem perder a sua razoabilidade" (Santos, 2019). Esta só pode ser atingida através do, já citado, *aquecimento da razão*.

À guisa de conclusão

Por fim, compreendo que o trabalho aqui proposto justifica-se pois representa um acréscimo para o debate referente às produções intelectuais de Caio Fernando Abreu e de Clarice Lispector e também ao vínculo entre elas, uma vez que, como foi anteriormente pontuado, são poucos os trabalhos conduzidos pelo crivo da epistemologia descolonial.

Conclui-se também que o gesto teórico aqui iniciado também representa o ensejo para uma reflexão *outra* a respeito do modo como a literatura infantojuvenil é produzida e interpretada, além de permitir modos outros de teorizar *a partir* dessa literatura que, infelizmente, foi subalternizada.

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. **As frangas**. 4. ed. - Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2013.

RIBEIRO, Amanda. Literatura infantil também deve conter questões sociais, diz escritor. Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva (CEDEFES), 29 jul. 2017. Disponível em: https://www.cedefes.org.br/literatura-infantil-tambem-deve-conter-questoes-sociais-diz-escritor/ Acesso em: 22 out. 2025.

GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice:** uma vida que se conta. São Paulo: Editora Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. **A vida íntima de Laura e outros contos.** Rio de Janeiro: Editora JPA, 2011.

MIGNOLO, Walter D. Desafios decoloniais hoje. In: **Epistemologias do Sul**. Foz do Iguaçu, 2017.

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

MIGNOLO, Walter D. **Desobediencia Epistémica:** Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ed. Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020.

MORICONI, Italo (Org.). **Caio Fernando Abreu:** cartas. São Paulo: e-galáxia, 2016. E-book.

NOLASCO, Edgar Cézar. Crítica Biográfica Fronteiriça (Brasil\Paraguai\Bolívia). In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Brasil\Paraguai\Bolívia. v. 7, n. 14. Campo Grande: Ed. UFMS, jul./dez. de 2015.

NOLASCO, Edgar Cézar. Descolonizando a pesquisa acadêmica: uma teorização sem disciplinas. In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Brasil\Paraguai\Bolívia. v. 1, n. 19. Campo Grande: Ed. UFMS, jan./jun. de 2018.

NOLASCO, Edgar Cézar. Habitar a exterioridade da fronteira-sul. In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Exterioridade dos Saberes: NECC 10 ANOS. v. 2, n. 20. Campo Grande: Ed. UFMS, jul./dez. de 2018.

NOLASCO, Edgar Cézar. **Literatura comparada descolonial**. 1. ed. - Campinas, SP: Pontes Editores, 2025.

NOLASCO, Edgar Cézar. **O teorizador vira-lata.** Campinas: Pontes, 2022.

ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade:** Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PESSANHA. Juliano Garcia. **Recusa do não lugar.** São Paulo: UBU Editora, 2018.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!:** ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo:** a afirmação das epistemologias do Sul. 1. ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

A abordagem sociopolítica na adaptação fílmica de O *amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Márquez

The sociopolitical approach in the film adaptation of *O amor nos tempos do cólera,* by Gabriel García Márquez

Larissa Pinheiro Xavier[73]

Resumo: Gabriel Garcia Márquez, em *O amor nos tempos do cólera* (1995), traz a representação do contexto sociopolítico no espaço onde as personagens estão inseridas. Esse romance foi adaptado para o cinema, por Mike Newell, em 2007, com título homônimo. Discutiremos adaptação como tradução e partiremos da ideia de que questões sociopolíticas, tais como guerra civil e cólera, foram enfatizadas na narrativa fílmica como estratégia para o delineamento do contexto no filme e que se apresentam como elementos importantes na composição da narrativa. Como fundamentação teórica, as discussões de Martin (2011) sobre a linguagem cinematográfica ajudam a identificar elementos do cenário e Almeida (2005), que discute questões sociais, históricas e políticas da América Latina. A análise consistiu em identificar passagens do filme, através das imagens, que dialogam com essas questões propostas. Elementos como a cidade de Cartagena das Índias, a doença do cólera, a guerra civil, questões sociais e religiosas contextualizaram o romance cinematográfico adaptado por Mike Newell.

Palavras-chave: contexto sociopolítico; adaptação fílmica; literatura.

Abstract: Gabriel Garcia Márquez, in *Love in the time of cholera* (1995), presents the representation of the sociopolitical context in the space where the characters are inserted. This novel was adapted for the screen, by Mike Newell, in 2007, with the homonymous title. We are going to discuss adaptation as translation and we started from the idea of sociopolitical matters, such as civil war and cholera, because they were emphasized in the filmic narrative as a strategy used by the filmmakers to delineate the space in the film and are presented as important elements in the narrative composition. As theoretical framework, Martin's (2011) discussions on cinematographic language help in the scenario composition analysis and Almeida (2005), who discusses historical, political and social issues in Latin America. The analysis consisted of identifying passages from the film, through images, that engage with these proposed issues. Elements such as the city of Cartagena de Indias, the cholera epidemic, the civil war, and social and religious issues contextualized the cinematic novel adapted by Mike Newell.

Keywords: sociopolitical context; film adaptation; literature.

Introdução

A produção literária do autor colombiano Gabriel García Márquez é caracterizada por representar a vida cotidiana, a cultura e a tradição mescladas à mitologia popular e às histórias contadas por seus familiares, na Colômbia. O romance *O amor nos tempos do cólera* (1995) traz

[73] Larissa Pinheiro Xavier é doutoranda em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC/PPGLETRAS). Contato: larissa.xavier@ifce.edu.br

esse caráter de sua escrita, que é bastante enfatizado e explorado, através do contexto sociopolítico que envolve toda a trama.

O romance conta a história de um amor proibido do casal Florentino Ariza e Fermina Daza que, devido à proibição do pai da moça, não consegue ficar junto, mas, no final, volta a se encontrar. Durante os quase cinquenta anos, tempo que dura a narrativa, estabelecem-se muitos acontecimentos e é dentro do seu espaço social, histórico e político colombiano, da cidade de Cartagena das Índias, no final do século XIX, que encontramos aspectos particulares da escrita literária do autor.

Merece destaque a construção do espaço na narrativa, já que, através dele, o autor aprofunda questões sobre a Colômbia, tendo como base o contexto sociopolítico. Parte-se do pressuposto de que o filme, mesmo com formato narrativo particular, problematiza questões sobre o espaço colombiano, assim como o romance, e consegue dialogar com o universo de García Márquez. Esse diálogo pode ser observado através dos aspectos sociais, históricos e políticos representados na cidade de Cartagena das Índias.

A pesquisa, que é de natureza descritiva, com abordagem qualitativa, consiste na análise da representação desse espaço através da seleção de imagens do filme como forma de validar os argumentos levantados sobre os elementos que compõem o aspecto sociopolítico da adaptação fílmica. Para tal, estudos de teóricos sobre adaptação cinematográfica e autores que tratam dos aspectos sociais envolvidos na adaptação de *O amor nos tempos do cólera* (2007), do diretor Mike Newell, foram fundamentais para analisar o contexto sociopolítico no espaço colombiano.

O contexto sociopolítico no filme *O amor nos tempos do cólera*

Este romance de García Márquez foi adaptado para o cinema, ficando conhecido internacionalmente em 2007, quando a produtora norte-americana Stone Village Pictures comprou os direitos para produzir o filme, *O amor nos tempos do cólera.* A produtora escolheu o diretor Mike Newell para dirigir um roteiro adaptado por Ronald Harwood e contou ainda com a parceria do autor García Márquez na adaptação do roteiro. As filmagens iniciaram-se na cidade de Cartagena das Índias, Colômbia, cidade onde o escritor passou sua adolescência.

Os responsáveis pela tradução da obra para o cinema, dentre eles Newell, tiveram que enfrentar o que costuma ser um dos aspectos mais difíceis e controversos desse processo, ou seja, como lidar com a representação para o cinema de tudo o que está relacionado ao contexto, ao enredo e à ação das personagens e sua intimidade (pensamentos, fluxos de consciência, monólogos interiores etc.).

O autor García Márquez, um apaixonado confesso pelo cinema, ao se posicionar sobre adaptação de suas obras literárias, diz que o cinema apresenta uma vantagem e uma limitação, pois o ensinou a ver a obra escrita em imagens. Tendo como base sua obra-prima *Cem anos de solidão*, ele afirma que:

> Ao mesmo tempo eu comprovo agora que em todos os meus livros anteriores a *Cem anos de solidão* há um esforço imoderado de visualização dos personagens e das cenas e até uma obsessão em indicar pontos de vista e enquadramentos (Márquez 1982, p. 36).

Com sua experiência de trabalhar a linguagem cinematográfica no seu texto, o autor afirma que hoje ele considera que as soluções literárias são diferentes das soluções cinematográficas.

Para o diretor, a adaptação da obra *O amor nos tempos do cólera* para o cinema apresentou desafios significativos uma vez que a narrativa do romance possui amplo e complexo grau de inovação do estilo literário do autor, e possui ainda nova abordagem temática, que envolve a relevância do contexto sociopolítico no qual as personagens estão inseridas, o que exige da direção atenção na releitura desses aspectos na construção do filme.

Como forma de entender um pouco a construção da narrativa do romance, é necessário observar que esta apresenta em grande parte viagens interiorizadas das personagens, abrange muitos anos de história (mais de cinquenta) na cidade de Cartagena, no fim do século XIX. Como contexto histórico, lida com a época da revolução industrial, em que estavam acontecendo algumas guerras breves, porém destrutivas, e as epidemias de cólera, que, assim como o amor, consomem uns tantos enquanto outros conseguem sobreviver.

Considerando essas particularidades da narrativa literária e tendo em vista que a contextualização nos filmes de García Márquez é um elemento fundamental para a estética de seus romances, analisaremos neste capítulo o aspecto sociopolítico no filme *O amor nos tempos do cólera* (2007*)*. Entendemos que, mesmo usando um formato narrativo particular, também, assim como o romance, problematiza questões dentro desse contexto colombiano e dialoga com o universo de García Márquez. Assim, tentaremos identificar como Newell, com a linguagem particular do cinema, abordou os aspectos sociais, históricos e políticos da obra e o modo pelo qual a narrativa fílmica e a literária dialogam.

Ressaltamos que García Márquez costuma contextualizar suas obras buscando lugares e épocas vividas ou até mesmo presenciadas na sua vida real. O contexto sociopolítico é parte importante da construção de suas narrativas e no romance *O amor nos tempos do cólera*, não foi diferente. Ele o insere na história sobre o amor do casal, Florentino Ariza e Fermina Daza.

Identificamos na cidade Cartagena das Índias um reflexo de um momento histórico específico, final do século XIX e início do século XX. No referido momento, aconteceram alguns fatos que marcaram a época reproduzida na trama, como a mudança dos meios de transporte, os avanços tecnológicos com o surgimento da energia elétrica e da máquina de datilografar à medida que hábitos e costumes das personagens eram também retratados.

Além desses fatos, outros serviram como elementos de aprofundamento de questões colombianas, como a doença do cólera e a Guerra Civil. Através desses dois momentos, García Márquez conta a vida do seu povo, penetrando na realidade desse tempo em que conta de forma sutil e trágica o sofrimento que semeou o país por muitos anos.

Ao trabalhar a ficção, tendo como referência um espaço real, García Márquez dá mais verossimilhança às suas histórias. Assim, o espaço ficcional da narrativa não foi pura invenção, já que a cidade de Cartagena das Índias existe e fez parte da vida do autor, lugar em que ele viveu na adolescência. Podemos até dizer que a cidade entra como um personagem na trama, pois é a partir dela que o enredo acontece. Observamos que as ações das personagens estão inter-relacionadas a este espaço e são consequências do contexto sociopolítico nele representado.

No filme, Newell contextualiza através de aspectos sociais, políticos e históricos representativos da Colômbia, usando recursos cinematográficos específicos para lidar com essas questões. Alguns desses recursos utilizados possuem grande significação na conformação do filme, são eles: o movimento de câmeras (ângulos, enquadramentos, planos), elementos fílmicos não específicos (vestuário, cenário, desempenho dos atores), transição (corte, fusão, *fade-out*[74]), simbologia, fenômenos sonoros (ruídos, música), diálogos (fala, voz em *off*[75]), o tempo (*flashback*[76]) e o próprio espaço.

À medida que fazemos essa análise veremos com que objetivo esses recursos foram utilizados, seus efeitos e implicações. Falamos em objetivo porque, como Martin (2011, p. 23) acredita, a imagem fílmica tem uma "significação precisa e limitada", ou seja, o cinema não mostra uma casa, uma cidade, um objeto, mas sim "tal casa", "tal cidade", "tal objeto" como particular e determinado. Por meio da utilização desses recursos, percebemos que a direção enfatiza para o espectador o espaço ao dialogar com o estilo detalhista de García Márquez no livro.

---

74 Separa uma sequência da outra e serve para marcar uma importante mudança na ação ou passagem do tempo ou mudança de lugar (Martin, 2011, p. 98).

75 Voz vinda de uma fonte exterior ao quadro de imagem (Martin, 2011, p. 201).

76 É a subversão da cronologia. Passado que se converte em presente (Martin, 2011, p. 256).

Tais observações nos levam a entender que a direção empregou, pelo menos, duas estratégias para o delineamento do contexto sociopolítico no filme e se apresentam como elementos importantes na composição da narrativa. Uma delas seria a escolha em filmar na cidade de Cartagena das Índias, e não em uma cidade cenográfica. A outra seria em mostrar essa cidade logo nos primeiros minutos para situar o espectador na narrativa do filme. A escolha de filmar na cidade, conforme discute Martin (2011, p. 68), caracteriza o cenário "como impressionista por ser natural".

Manifesta-se logo no início do filme: a imagem da cidade aparece através da vista da janela da casa de Florentino Ariza. Quando ele abre a janela, a imagem da cidade é enfatizada e a visão que se tem é de dentro de sua casa para fora, através do movimento da câmera em um *travelling*[77] para frente, como se a vista da cidade fosse mostrada na perspectiva do próprio Florentino (Figura 1).

Podemos dizer que esse movimento tem o objetivo de introduzir a narrativa, pois insere o espectador no universo em que vai se desenrolar a ação. Percebemos que há uma tentativa por parte do diretor de situar o espaço em que a história acontece, mostrando indícios desse lugar. Essa imagem, por apresentar marcas regionais e temporais, também nos permite inferir que se trata de uma pequena cidade, que essa situação acontece no final da tarde e que não se passa nos tempos atuais. Ao fazer isso, o filme ambienta o espectador no espaço e no seu contexto histórico.

Figura 1 — Vista da cidade de Cartagena das Índias.

Fonte: O amor [...] (2007, 00:03:42).

Reis (2003) afirma que o espaço geográfico determina o cenário em que vai se passar a história. Tem a função determinante de situar as ações das personagens e estabelecer com elas

[77] O *travelling* para frente a câmera parece descer em queda livre para exprimir um ponto de vista subjetivo de um personagem Martin (2011, p. 50).

uma interação. Além da própria cidade, que apresenta muitas informações de caráter físico e histórico, o espaço da narrativa fílmica pode ser ainda visto como elemento importante de contextualização social. A presença constante da feira é um exemplo representativo desses elementos. Na obra literária, este espaço é descrito como o local onde Florentino sempre encontra Fermina, é também o lugar onde ele trabalha. Abaixo, há uma descrição da feira no romance, mostrando o movimento das pessoas, a "desordem" e a venda de todo tipo de mercadoria ao ar livre:

> Era ela. Atravessava a Praça da Catedral acompanhada por Gala Plácida, que carregava os cestos para as compras, e pela primeira vez não trajava o uniforme escolar. Estava mais alta do que ao partir, mais perfilada e intensa, e com a beleza depurada por um domínio de pessoa mais velha. [...] Não prestou atenção à insistência dos ambulantes que lhe ofereciam o jarabe, o xarope do amor eterno, nem às súplicas dos mendigos atirados às portas com suas chagas ao sol, nem ao falso índio que tentava vender-lhe um jacaré amestrado (Márquez 1995, p. 127-128).

Esses detalhes descritos por García Márquez não só indicam o local em que as personagens estão, mas oferecem outros indícios sobre como esse local funciona, o que o movimenta e quais as suas características.

Na narrativa fílmica a feira permeia toda a história e aparece como cenário real. Pode ser interpretada ainda como representação cultural do povo de Cartagena das Índias e dos seus hábitos. Através da figura 2 (A e B), vemos com maior clareza como a direção conseguiu construir o movimento desse espaço, das pessoas e como fez o diálogo com a ideia proposta no romance de García Márquez.

Figura 2 — Florentino Ariza na feira e a visão geral desse espaço.

Legenda: Florentino Ariza na feira (A) e a visão geral desse espaço (B).
Fonte: O amor [...] (2007, 00:34:29, 00:34:41).

Percebemos, na primeira imagem, Florentino caminhando pela feira enquanto a câmera o acompanha em todo o seu percurso enquanto ele segue Fermina. A segunda imagem é mostrada de cima com efeito *plongée*[78], como continuação da sequência anterior sem cortes. Visualizamos, assim, todo o movimento de uma feira local em cidade pequena e de caráter permanente, por ela aparecer em várias cenas da narrativa fílmica: barraquinhas montadas; pessoas circulando com cestas e bolsas de compras, outras vendendo as mercadorias com vestimentas simples.

Os detalhes das construções que podemos observar na figura 2 (B) também favorecem a narrativa de Newell no que diz respeito à representação do local, pois é mostrado o patrimônio arquitetônico de Cartagena, com casarões antigos, grandes e suas varandas.

Outros elementos encontrados como categorizadores do espaço no filme foram os aspectos históricos da Colômbia, como a doença do cólera e a Guerra Civil. Essa representação ganha uma significação importante no filme pela apresentação de fatos do romance compreendidos no século XIX e XX. Foi uma época caracterizada por uma intensa agitação social e de intenso sofrimento.

O cólera, no romance, assolou a vida dos cidadãos da cidade de Cartagena das Índias, sendo descrito pelo autor em várias passagens da obra como um fato que marcou a vida das personagens e influenciou diretamente no comportamento delas. O cólera ainda se apresenta como marcador temporal, pois o autor fez uma alusão a um acontecimento histórico no período em que acontece a trama, utilizando-o para compor o espaço, aliando a ficção à realidade.

A seguir, vemos uma citação do romance em que demonstra como a doença provocou mudanças na rotina da cidade. Florentino Ariza, que está a par das notícias diárias, por conta do deslumbramento que vive em função do amor que sente por Fermina, caminha pelas ruas depois do toque de recolher da polícia e percebe a quantidade de corpos espalhados:

> — Muito nobre será esta cidade — dizia — se há quatrocentos anos procuramos acabar com ela e ainda não conseguimos. Estavam quase, no entanto. A epidemia de cólera morbo, cujas primeiras vítimas tombaram fulminadas nos charcos do mercado, causara em onze semanas a maior mortandade da história. Até então, alguns mortos insignes eram sepultados debaixo das lajes das igrejas, na vizinhança esquiva dos arcebispos e dignitários, e os menos ricos eram enterrados nos pátios dos conventos (Márquez, 1995, p. 93)[79].

[78] Filmagem de cima para baixo.

[79] "Cómo será de noble esta ciudad — decía — que tenemos cuatrocientos años de estar tratando de acabar con ella, y todavía no lo logramos. Estaban a punto, sin embargo. La epidemia de cólera morbo, cuyas primeras víctimas cayeron fulminadas en los charcos del mercado, había causado en once semanas la más grande mortandad de nuestra historia. Hasta entonces, algunos muertos insignes

Esse fato demonstra que o cólera há algum tempo vinha provocando mortes na população. Direta ou indiretamente, indica uma situação que afeta a todos, independente da classe social, embora o texto deixe claro que "regalias" são dadas a aqueles de classes sociais mais privilegiadas, pois têm direito a enterros mais dignos.

O cólera é representado no filme sob a mesma perspectiva: um fator histórico que envolveu a vida das pessoas, além de proporcionar aos espectadores imagens que representam as consequências da doença na segunda metade do século XIX, na cidade de Cartagena das Índias. Podemos observar que, desde o início do filme, quando as personagens ainda eram jovens, até o final, quando já velhos na viagem de navio, a doença permeia suas vidas, ou seja, envolveu mais 50 anos de história, tempo cronológico que durou a narrativa.

Nas figuras 3 e 4, selecionamos três passagens distintas do filme para mostrar que a doença é constantemente citada na trama. Todas as situações selecionadas mostram Florentino relatando o amor por sua amada. Nas duas primeiras cenas, ele sofre por estar distante da sua amada, à medida que espera a sua volta. Essa espera que tanto o angustia foi simbolizada pela doença do cólera, pois demarca o anseio de que a doença possa de uma maneira ou de outra impedir que eles voltem a se ver.

Figura 3 — A doença do cólera – personagens jovens.

Fonte: O amor [...] (2007, 00:30:59).

eran sepultados bajo las losas de las iglesias, en la vecindad esquiva de los arzobispos y los capitulares, y los otros menos ricos eran enterrados en los patios de los conventos" (Márquez, 2008, p. 163).

Figura 4 — Flagelo dos corpos (cólera) e Bandeira sinalizando a doença – viagem de navio.

Legenda: Flagelo dos corpos (cólera) (A) e Bandeira sinalizando a doença – viagem de navio (B).
Fonte: O amor [...] (2007, 00:31:59, 02:07:20).

Através de um monólogo interior, apresentado por uma narração em *voice-over*[80], Florentino expressa suas sensações ao caminhar pela cidade e ao ver como a doença do cólera está afetando a cidade e a si próprio.

> Quero comer a carne macia de cada palavra que ela me escreveu sem parar. Espero sobreviver, mas o perigo está por toda parte.
> — Fogo.
> Se o sofrimento do seu coração não o matar, a incessante guerra civil poderá. E tem a doença que aparece nos derramamentos de sangue, o abraço letal e asfixiante do cólera. É muito mais impossível de prever que a guerra. Ela agarra, então de repente solta (O amor [...], 2007, 00:30:30)[81].

Na quarta figura (B), a câmera acompanha num movimento ascendente o hasteamento da bandeira. Isto significa que o navio está com suspeita de cólera e não pode parar nos portos para embarque e desembarque de pessoas e mercadorias. De repente a imagem da bandeira é fixada na tela por alguns segundos. Podemos interpretar essa situação como um momento simbólico da conquista do amor de Fermina por Florentino para sempre, como podemos ver no diálogo entre Florentino Ariza e Fermina Daza.

> – Eu amo você minha deusa coroada. Nós vamos ficar assim. (Florentino)
> – Você não fala sério. (Fermina)

[80] Personagem ou narrador que não está em cena fala.
[81] Legenda extraída do filme.

> – Do momento em que eu nasci, eu nunca disse nada que não fosse sério. (Florentino)
> – E até quando você acha que podemos ficar assim? (Fermina)
> – Para sempre (Florentino) (O amor [...], 2007, 02:07:31)[82].

Como vemos, ele está onde tanto almeja, ao lado da sua amada e, de agora em diante, viverá sem destino para sempre com ela.

Levando em consideração a importância do cólera nas duas narrativas, pois, além de ambas levarem o nome da doença no título, abordam a temática durante todo o enredo, acreditamos que a doença não é somente um elemento utilizado para interferir, de certa maneira, na história de amor do casal principal, mas um elemento fundamental para representar o contexto histórico vivido na Colômbia no fim do século XIX.

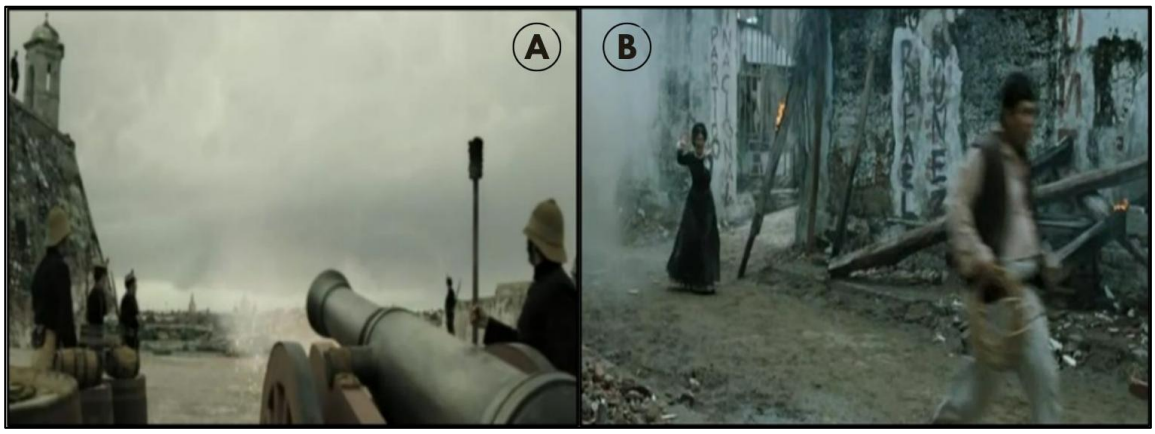
A mesma importância que o cólera tem no filme, como elemento de representação do espaço, a questão política da Guerra Civil[83] também. No romance, ela é retratada como parte da história colombiana. Segundo Almeida (2005), trata-se de um dos conflitos mais antigos da América Latina, provocados sem solução definitiva e que reflete até hoje no cenário tanto histórico quanto político da Colômbia. É mostrada por ocasião do sofrimento de Florentino pela ausência de Fermina, no final do século XIX.

Na narrativa fílmica de Newell percebemos o diálogo com a narrativa literária de García Márquez, uma vez que ambas apresentam por meio da guerra esse binarismo, política x amor. Isso fica visível nas passagens em que Florentino Ariza relata o medo, ao imaginar que a guerra poderia não permitir que ele reencontrasse Fermina Daza. Por meio da narração em *voice-over,* o personagem mostra sua apreensão diante da situação e, enquanto isso, são mostradas na tela imagens da guerra destruindo a cidade e acabando com a paz dos moradores.

Figura 5 — Guerra Civil

[82] Legenda extraída do filme.

[83] As Guerras Civis colombianas foram uma série de conflitos internos surgidos principalmente no final do século XIX. Envolvem as revoltas internas dos Estados Federais, existentes entre 1863 e 1886. Colômbia sofreu nove grandes guerras civis.



Legenda: Guerra Civil (A) e a retratação da população na Guerra Civil (B).
Fonte: Fonte: O amor [...] (2007, 00:30:38, 00:59:45).

Na figura 5 (A), a câmera enquadra a imagem do canhão em primeiro plano e se vê ao fundo a cidade de Cartagena das Índias. Logo em seguida, após um *corte*[84] aparecem situações que remetem ao cólera com Florentino refletindo sobre sua espera por Fermina, por meio da narração em *voice-over*.

A figura 5 (B) acontece no meio do filme, bem depois dessa primeira cena. Florentino já adulto ainda espera por Fermina, que está casada com Dr. Urbino. A câmera, em *travelling lateral*, acompanha a mulher da imagem e o seu desespero fugindo das bombas. Essa passagem finaliza com ela chegando à casa de Trânsito Ariza, mãe de Florentino.

Vemos que, nesse momento, as imagens enfatizam muito mais o canhão, as bombas, o barulho, a correria das pessoas, os destroços espalhados pela cidade do que o sofrimento de Florentino longe de sua amada. Assim, podemos dizer que tanto o cólera quanto a Guerra Civil, são representações históricas e políticas inseridas no contexto narrativo do filme para simbolizar acontecimentos ocorridos na Colômbia. Trata-se de uma releitura de manifestações de questões desenvolvidas na narrativa literária de García Márquez.

Além desses aspectos observados, em que analisamos a feira, a doença do cólera e a Guerra Civil como elementos de contextualização sociopolítica do filme, identificamos ainda que as interações sociais são outras formas de representação desse contexto. As reuniões sociais são enfatizadas na narrativa e, através delas, podemos ver alguns costumes locais de comportamento, de crença e de classe, por exemplo.

Uma situação do filme que podemos perceber essa representação é na pequena reunião familiar na casa da sogra de Fermina. Durante a interação com outras mulheres há perguntas

[84] Substituição brutal de uma imagem por outra (Martin, 2011, p. 97).

dirigidas a Fermina sobre o que ela sabe fazer. Se ela seria capaz de costurar, pintar, cozinhar, tocar piano, ou seja, atividades atribuídas a toda mulher da época.

Figura 6 — Reunião social na casa da mãe de Juvenal Urbino.

Fonte: O amor [...] (2007, 01:13:13).

A figura 6 mostra todos em volta conversando. Juvenal Urbino entre a mãe e a esposa, as mulheres todas de frente para eles, com seus abanadores. Percebe-se, pela imagem feita de cima, a ênfase dada à estrutura física da casa, dando a ideia de superioridade do local, da mãe, dos detalhes das criadas trabalhando, do requinte dos móveis e das cortinas e, até mesmo, o detalhe da cadeira da sogra de Fermina, como de uma matriarca. Por meio da construção desse ambiente, o espectador pode inferir que a sogra pertence a uma classe social de prestígio.

Se associarmos essa discussão à sociedade colombiana em particular, podemos dizer que, em termos gerais, a desigualdade na distribuição de renda é uma das causas da instabilidade que caracteriza o país e que as reuniões sociais são promovidas por instituições familiares que, para os colombianos, têm grande importância. Segundo Almeida (2005), as reuniões são compostas pelos próprios membros da família e por agregados que costumam discutir diversos assuntos, sejam eles internos à família ou alheios a ela. No filme, há situações em que podemos observar vários momentos semelhantes a esse, referentes ao contexto social. Por isso, caracterizamos como adições importantes feitas por Newell à narrativa para retratar o contexto social.

Outro fator relevante para a representação do contexto social na narrativa fílmica são os costumes religiosos. Se levarmos em conta a vida do casal Urbino e Fermina, presenciamos o casamento religioso, o batizado dos filhos, as idas às missas, a comunhão e as preces antes de dormir. Esses valores são tão importantes para a tessitura narrativa que a situação em que Fermina descobre a traição do marido se dá pelo fato dele ter deixado de comungar na missa aos domingo, ou seja, percebeu que algo de errado estava acontecendo. Esses ritos religiosos acontecem em várias situações do filme como vemos abaixo:

Figura 7 — Caracterização da religião na obra.

Legenda: Igreja (A) e Juvenal Urbino rezando (B).
Fonte: O amor [...] (2007, 00:12:27, 01:43:12).

A figura 7 mostra o ritual religioso das personagens. Em 7 (A), a cena os mostra indo à igreja, participando da missa. Em 7 (B), observamos Dr. Urbino de joelhos, rezando diante do pequeno altar em seu quarto, logo após ter confessado à esposa a sua traição, como forma de se redimir dos seus pecados. Nesse sentido, os ritos religiosos são traços culturais importantes para se entender a dinâmica social dos grupos envolvidos.

A religião católica, na Colômbia, tem grande importância na definição da identidade cultural do país, pois é praticada pela maioria de sua população. A vida social é fortemente impregnada pela religiosidade tradicional e o clero exerce acentuada influência na sociedade e na política. Assim como vimos a importância da instituição familiar para uma grande parte da sociedade colombiana, a religiosidade também apresenta tal relevância. Por meio da representação desse país, apresentam-se características que fazem parte da maioria dos países latino-americanos.

Através dos exemplos do filme, vemos o interesse da direção em expor para o espectador elementos importantes da identidade nacional colombiana e demarca, com isso, o contexto sociopolítico, tão bem retratado no romance de García Márquez.

Essas transformações foram significativas para o entendimento do contexto sociopolítico e histórico de Cartagena das Índias. Podemos inferir que são traços que demarcam como os sujeitos daquela sociedade se relacionavam e que recursos possuíam no final do século XIX e início do século XX. Refletem a condição vivida por uma classe social não só na Colômbia, mas uma realidade de grande parte dos países da América Latina.

Considerações finais

A análise da adaptação fílmica de "O amor nos tempos do cólera" (2007), dirigida por Mike Newell, demonstra o sucesso da obra em dialogar com o universo literário de Gabriel García Márquez. O estudo do contexto sociopolítico e histórico, longe de ser um mero pano de fundo, revela-se um pilar estrutural fundamental para a narrativa cinematográfica.

A direção cinematográfica empregou recursos específicos para delinear e enfatizar o ambiente sociopolítico da Colômbia no final do século XIX e início do século XX. A decisão de filmar na cidade real de Cartagena das Índias, em vez de em um cenário cenográfico, confere ao filme um caráter de realismo impressionista, situando o espectador no espaço logo nos primeiros minutos.

O uso de elementos recorrentes, como a feira — descrita por García Márquez como um local de encontro, comércio e desordem social — foi traduzido visualmente por Newell para representar a cultura e os hábitos locais. A ênfase no patrimônio arquitetônico de casarões antigos também reforça a contextualização regional e temporal.

Os aspectos históricos e políticos, como a doença do cólera e a Guerra Civil, foram particularmente enfatizados na narrativa fílmica. Esses elementos funcionam como marcadores temporais e representações do intenso sofrimento da época. A doença do cólera é um fator histórico que permeia a vida das personagens ao longo de cinquenta anos, influenciando diretamente o comportamento e as rotinas da cidade. No filme, ela é simbolizada para expressar a angústia de Florentino Ariza e, por fim, demarca a conquista de seu amor ao impedir o navio de atracar (através da bandeira de quarentena).

A Guerra Civil é traduzida por meio de imagens de destruição, bombas e correria, dialogando com o romance ao apresentar o binarismo "política x amor". A guerra representa uma ameaça constante que poderia impedir o reencontro do casal principal. Entendemos que, tanto o cólera quanto a Guerra Civil são, portanto, uma releitura de questões desenvolvidas por García Márquez, utilizados por Newell para ancorar a história de amor em uma realidade histórica tangível e dramática.

Além disso, as interações sociais e os ritos religiosos foram usados como formas de representação da complexa estrutura social colombiana. As reuniões familiares, com suas perguntas sobre habilidades femininas da época, e os detalhes do cenário (requinte dos móveis, vestuário) enfatizam a desigualdade social e de classes.

Nessa perspectiva, a adaptação de Newell, ao enfatizar e traduzir esses elementos, confirma que a tradução de um meio para outro sempre implica reformulações. As escolhas do diretor, ao demarcar com precisão o contexto sociopolítico e histórico, resultam em um filme que não só é esteticamente satisfatório, mas que também honra a densidade temática da obra de

García Márquez, demonstrando que a contextualização é um recurso vital na composição da identidade fílmica.

Referências

ALMEIDA, J. de. **Textos de História**. Brasília, 2005, v. 13, n. 1/2. Disponível em: http://seer.bce.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/ 6049/5008. Acesso em: 27 fev. 2013.

MÁRQUEZ, G. G. **O amor nos tempos do cólera.** Tradução de Antonio Callado. 15ª edição. Rio de Janeiro, Editora Record, 1995.

MÁRQUEZ, G. G. **O cheiro da goiaba.** Conversas com Plinio Apuleyo Mendoza. Tradução de Eliane Zagury. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1982.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.

O AMOR nos tempos do cólera. Newell, M. (dir.). EUA, Fox Films, 2007. 1 DVD (138 min).

REIS, C. **O conhecimento da literatura** – introdução aos estudos literários. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

As extraordinárias cartas de María Negroni: a escrita, a perda e a busca pela felicidade.

The extraordinary letters of María Negroni: the writing, the loss and the search for happiness.

Lina Ishida[85]

Resumo: Quando nos deparamos com uma das cartas da coletânea Cartas extraordinárias (2013), da escritora argentina María Negroni, é inevitável esquecer que o livro é uma coleção de "cartas cuidadosamente apócrifas", como a própria autora define em seu prólogo. Afinal, cada uma das 22 cartas traz detalhes específicos da produção literária desses autores, assim como elementos biográficos que não escapariam somente à leitora mais atenta. Como esclarece a escritora, Negroni monta a sua biblioteca partindo da famosa coleção infanto-juvenil argentina Robin Hood, responsável por formar a biblioteca de infância de muitos argentinos entre as décadas de 40 e 90. Sendo assim, podemos ler *Cartas extraordinarias* como uma referência e uma homenagem carinhosa da escritora à sua primeira biblioteca, responsável pela sua constituição como leitora. Neste contexto, vamos analisar três pontos relevantes que ganham destaque no epistolário — a questão da perda, a escolha da escrita e a procura pela felicidade —, a partir de uma ótica contrastiva entre os efeitos destas questões sobre um escritor e sobre uma escritora. Em meio a essa análise, passaremos por cartas de personagens fictícios a seus próprios autores, conforme observamos na carta de Heidi para a sua criadora Johanna Spyri; por cartas entre duas personagens reais que jamais se conheceram, como a carta de Louisa May Alcott para Emily Dickinson; e por cartas entre autores e familiares que já partiram, como a carta de Mary Shelley para a sua mãe.

Palavras-chave: María Negroni; cartas extraordinárias; cartas apócrifas; epistolário; literatura argentina contemporânea.

Abstract: When we find ourselves reading one of the letters from the collection *Cartas extraordinarias* (2013), from the Argentine writer María Negroni, it is inevitable to look past the fact that it is a collection of "carefully written apocryphal letters", as the writer herself defined it in the prologue. After all, each of the 22 letters brings specific details of the literary production of those writers, as well as biographical elements that would not escape only from the most attentive reader. As clarified by the writer, Negroni builds her library starting from the famous children and youth's Argentine collection Robin Hood, responsible for constituting the childhood library of many Argentines between the 1940s and the 1990s. Therefore, we can read *Cartas extraordinarias* as a reference and an affectionate tribute from the writer to her first library, the one responsible for her development as a reader. In this context, we will analyze three relevant points that are prominent in the epistolary: the issue of loss, the choice of writing and the search for happiness, from a contrastive perspective between the effects of these issues on a male and on a female writer. Amidst this analysis, we will handle letters from fictional characters to their authors, as we see in the letter from Heidi to her creator, Johanna Spyri; Letters between two people who never met in real life, as we see in the letter from Louisa May Alcott to Emily Dickinson; And letters between authors and their lost beloved ones, as we see in the letter from Mary Shelley to her mother.

[85] Lina Ishida é mestranda pela Universidade de São Paulo (USP). Contato: lina.ishida@usp.br

Keywords: María Negroni; cartas extraordinaries; apocryphal letters; epistolary; contemporary Argentine literature.

Introdução

Podemos ler as *Cartas extraordinarias* de María Negroni como uma referência e uma homenagem carinhosa da escritora à sua primeira biblioteca[86], responsável pela sua constituição como leitora, marco importante na formação de um escritor, como indica Sylvia Molloy em seu ensaio "Sentido de ausencias" (1985): "Cada escritor recuerda en sus propios términos esa primera pasión, ese comienzo de la voracidad que desemboca, años más tarde, en esa otra lectura dinámica que es la escritura" (Molloy, 1985, p.484). Sendo assim, María Negroni usa essas 22 cartas[87] para retomar a leitura daqueles livros responsáveis pela sua primeira formação — os livros que lhe serviram de referência ao primeiro impulso da escrita —, necessários, principalmente, quando se deseja escrever sobre um "eu", como afirma novamente Molloy no prólogo de *Acto de presencia…* (1996).

O livro *Cartas extraordinarias* é descrito, então, por sua própria escritora, como uma coletânea de "séries impossíveis"[88], apresentando cartas de personagens fictícios a seus próprios autores, conforme observamos na carta de Heidi para a sua criadora Johanna Spyri; cartas entre duas personagens reais que jamais se conheceram, como a carta de Louisa May Alcott para Emily Dickinson; e cartas entre autores e familiares que já haviam morrido, como a carta de Mary Shelley para a sua mãe. Considerando essa diversidade situacional proposta nas cartas, a escolha do gênero epistolar se justifica, neste primeiro momento, quando nos lembramos da definição paradoxal do gênero formulada por Nora Esperanza Bouvet em *La escritura epistolar* (2006), texto no qual discute acerca das características e das peculiaridades das cartas:

[86] A referência da escritora à Coleção Robin Hood se justifica pelo imenso impacto que representou a coleção na vida dos leitores argentinos, trazendo autores canônicos da literatura mundial (em sua maioria, norte-americanos e europeus) traduzidos para o espanhol. Marcando o seu início em 1941 e sendo editada pela Acme Agency, a coleção perdurou até o início dos anos 90. Os livros se destacavam, principalmente ao olhar infantil, pela sua capa dura amarela e pelas incríveis ilustrações de Pablo Pereyra, importante artista argentino. Encontramos, apenas como um exemplo, uma referência de Ricardo Piglia à coleção, nos *Diários de Emilio Renzi*, quando recorda cenas de sua infância e sua relação com os livros, o que ilustra a importância dela na formação dessa geração de leitores: "Recuerdo nítido el libro amarillo de la colección Robin Hood" (Piglia, 2015, p.20).

[87] Cada uma das 22 cartas traz como título o autor cuja vida é representada, de maneira apócrifa, através de elementos específicos de sua obra e de sua biografia. São eles: Emilio Salgari, Jules Verne, Mark Twain, Louisa May Alcott, J. D. Salinger, Hans Christian Andersen, J. M. Barrie, Jack London, Lewis Carroll, Charlotte Brontë, Rudyard Kipling, Johanna Spyri, Jacob e Wilhelm Grimm, Carlo Collodi, R. L. Stevenson, Jean Webster, Herman Melville, Jonathan Swift, Mary Shelley, Charles Dickens, Daniel Defoe e Edgar Allan Poe.

[88] Como comenta María Negroni no prólogo já mencionado: "Tampoco los destinatarios se restringen a un único rol: a veces, son personas de la vida real; otras, figuras que tal vez podrían haberse conocido pero no lo hicieron (como Louisa May Alcott y Emily Dickinson); otras, por fin, corresponsales imposibles por anacrónicos. Incluso, escribí cartas del autor a su personaje o del personaje a su autor" (Negroni, 2024, p.10).

> [...] presencia-ausencia, privado-público, fidelidad-traición y realidad-ficción. El dinamismo de estas relaciones produce la duplicidad inherente a la clase que explica la singularidad de la carta, su idiosincrasia obstinada y recurrente en la cultura" (Bouvet, 2006, p.13).

Quanto à seleção das cartas, observamos que, até certo ponto, a escritora argentina optou pela arbitrariedade em suas escolhas; uma arbitrariedade que, cabe notar, foi limitada de maneira consciente, uma vez que Negroni afirma, logo em seguida, ter eleito somente autores que a impactaram: "Me he permitido, como corresponde, ser arbitraria: entre todos los autores de la colección, elegí solo a los que más me impactaron, dejando de lado a otros que no leí, o no me interesaron en su momento" (Negroni, 2024, p.9). Além disso, cabe notar que três escritores foram acrescidos à seleção de *Cartas extraordinarias*, apesar de não estarem presentes originalmente na Coleção Robin Hood: Mary Shelley, Edgar Allan Poe e J. D. Salinger. Neste ínterim, é interessante retomar o argumento de Matías Serra Bradford na introdução do livro *Cómo se escribe una vida* (2011), de Michael Holroyd, na qual afirma que todos os textos ficcionais apresentam um pouco de biografia do autor, pois contam partes de uma vida, atuando como "biografias parciais". Sendo assim, é inevitável identificar, logo nas escolhas feitas pela escritora argentina na seleção de cartas, um pouco da sua formação, um pouco daquilo que leu (e, portanto, um pouco do que é).

Por outro lado, podemos mencionar a importância da biografia na construção da imagem projetada por um nome (Bradford, 2011, p.11), o que nos faz refletir sobre um movimento duplo de Negroni: em primeira instância, a imagem que ela procura promover e atrelar ao nome de cada um dos escritores que formaram sua biblioteca infantil, como evidencia ao intitular as cartas com o nome dos respectivos autores sobre os quais trata em cada capítulo, e a imagem que procura promover e atrelar ao seu próprio nome, María Negroni: uma mulher, uma escritora e, talvez, acima de tudo, uma leitora apaixonada.

Desenvolvimento

Através da leitura das 22 cartas apócrifas de María Negroni, deparamo-nos com três temáticas recorrentes: a questão da perda, a escolha da escrita e a procura pela felicidade. Todas são retratadas sob uma ótica diferenciada, quando através do olhar de uma personagem feminina — notando que, dentre esses 22 autores mencionados, temos apenas cinco mulheres: Louisa May Alcott, Charlotte Brontë, Johanna Spyri, Jean Webster e Mary Shelley.

A questão da perda está presente em diversos aspectos do livro: identificamos a presença de autores que tiveram a sua vida pessoal marcada por perdas, como Mary Shelley[89]; autores consagrados pelas histórias de órfãos, populares na Inglaterra do século XIX, como Charles Dickens[90]; e, finalmente, o sentimento de perda vinculado à profissão da escrita, que se materializa de formas distintas nas falas de escritores e de escritoras: para os homens, a escrita representa a perda de uma imagem social de respeito — a abdicação de uma carreira mais prestigiada para a época —, como evidenciado na carta de Edgar Allan Poe a seu pai, na qual confessa estar vivendo na "maior indigência", vagando por uma cidade em rápido crescimento, na qual sente dissipar a sua identidade e o seu lugar[91]:

> Estoy en la mayor indigencia. No tengo amigos ni lugar donde dormir, por lo que me veo obligado a vagar sin pausa por las calles de esta ciudad monumento, donde la prosperidad se junta con los prostíbulos, las orgias son instituciones y los aventureros parecen salidos del hampa de la literatura universal (Negroni, 2024, p.141)

Para as mulheres, a escrita representa a perda da própria imagem, como observa Judy, em carta destinada ao seu benfeitor, Daddy-Long-Legs, ao se deparar com os padrões impossíveis impostos pela sociedade a uma mulher que deseja escrever, sendo ela mesma uma jovem escritora:

> Si al menos fuera fácil... pero no lo es, porque una chica, por más escritora que quiera ser, debe también aparecer coqueta, dócil, independiente, deportista, risueña, tonta y mil cosas más que acaban volviéndola un ente filosófica y metafísicamente amorfo o, en el peor de los casos, tierno (Negroni, 2024, p.106).

É interessante notar como Judy, uma personagem jovem que acaba de ingressar na vida adulta, retrata as dificuldades com as quais se depara ao tentar ingressar na carreira de escritora.

Observamos uma confissão semelhante na passagem da carta de Louisa May Alcott a Emily Dickinson, em que Alcott confessa ter sacrificado a sua voz pelo sucesso de sua obra: "[...] ese éxito inconcebible existe[92], pero fue a costa de perder mi voz, de firmar libros que no me

[89] Mary Shelley perdeu os pais (tendo a sua mãe morrido no parto), o marido e três filhos, além de sofrer com o julgamento das pessoas da sua comunidade por perder a sua primeira filha recém-nascida.

[90] Dickens tornou-se popular através de suas histórias centradas nas aventuras de órfãos, como *Grandes Esperanças*, *Oliver Twist* e *David Copperfield*.

[91] O trecho da carta atribuída a Poe é uma referência à imagem do homem na multidão, representado em seu conto homônimo "The man in the crowd" (1940), em que o narrador reflete sobre a condição do homem do século XIX que se sente sufocado pela cidade, cujo crescimento e desenvolvimento seguem a passos cada vez mais largos, enquanto a multidão que enche suas ruas apenas aumenta a angústia desse homem moderno e o faz se sentir completamente descaracterizado. Essa imagem é melhor resumida pela epígrafe do próprio conto de Poe, atribuída a La Bruyère: "Este grande incômodo de não poder estar sozinho" (1880 apud POE, 2007, p.357, tradução nossa).

[92] Neste trecho, observamos uma alusão da autora Louisa May Alcott ao sucesso que obteve com o seu romance *Little Women* (1868), que nos apresenta uma história centrada na vida de personagens femininas as quais,

representan, carentes de pasiones difíciles, de alegrías ni siquiera sobrias, en los que desaparezco por completo" (Negroni, 2024, p.34). A fala de Alcott condiz com as dificuldades que as mulheres enfrentavam para conseguirem se dedicar à escrita ou à arte, de modo geral, como explica Virginia Woolf em seu livro *Um teto todo seu* (1928), no qual discute as dificuldades que a mulher do século XIX enfrentava para conseguir ser escritora. Somado à retaliação que sofria da sociedade, a autora inglesa trata de outro ponto importante: as mulheres do século XIX precisavam de dinheiro e de um quarto todo seu para conseguirem se dedicar à escrita ao invés de serem presas à vida doméstica, uma vantagem que poucas mulheres tinham, o que acabava impossibilitando a carreira de tantas outras, como reflete Woolf acerca das inúmeras escritoras que estaríamos perdendo dessa forma:

> [...] então penso estarmos no rastro de uma romancista perdida, uma poeta reprimida, de alguma Jane Austen muda e apagada, alguma Emily Brontë que desperdiçava os miolos nos pântanos ou cuidava da grama pelas estradas, enlouquecida pela tortura que o talento lhe impusera" (Woolf, 2004, p.57, tradução nossa).

Essa condição social da mulher é apontada como um dos fatores que fizeram do gênero epistolar uma porta de acesso das mulheres à escrita, como trata Brigitte Diaz em seu texto "A epistolografia, um gênero feminino?" (2016). Por um lado, a carta simbolizou, por muito tempo, uma escrita mais confessional, íntima, delicada, e, portanto, restrita à figura feminina; como afirma Bouvet, a carta contrasta com a literatura, pois está associada ao "mito de la sinceridad, la transparencia y la espontaneidad" (Bouvet, 2006, p.24), de modo que é considerada como uma escrita ordinária, improvisada, que não passa pelo mesmo processo cuidadoso de revisão que um texto literário. Por outro lado, devido ao seu caráter confessional, representava, para muitas mulheres presas às suas atribuições sociais, uma forma de escapar, de tomar a consciência (e a palavra) para exprimir suas frustrações e seu desejo por mais, deixando o anonimato e representando, em última instância, um espaço autobiográfico.

Partindo dessa imagem que Negroni constrói das mulheres na escrita, a fala de Alcott sinaliza como a escritora argentina se disfarça através do que María José Punte denomina "juego de disolución autoral", em que parece se esconder atrás das figuras de outros escritores (e, principalmente, escritoras) para construir a sua própria imagem social, como escritora e como mulher[93].

inicialmente, apresentam algumas atitudes pouco comuns para a época (principalmente no caso da protagonista, Jo March, quem parece representar a autora, uma vez que deseja ser escritora, contrariando as expectativas sociais que se tinham das mulheres na época).

[93] María Teresa Gramuglio, em seu texto "La construcción de la imagen" (1988), levanta a questão de como os escritores compõem a imagem de si mesmos em seus textos, representando a sua "subjetividad en tanto escritor",

É, pois, inevitável perceber o destaque dado ao sacrifício feito pelas escritoras e personagens femininas na coletânea de Negroni, indicando a importância dessas personagens, reais e fictícias, na construção da imagem de uma escritora, que assume as referências femininas desde a sua infância[94]. No caso específico das cinco escritoras mencionadas, Louisa May Alcott, Charlotte Brontë, Johanna Spyri, Jean Webster e Mary Shelley, são mulheres que romperam com as expectativas sociais da época, seja ao construir personagens femininas mais independentes, seja ao trabalhar o gênero literário do romance, que, ainda hoje, é muito associado à figura masculina[95].

Além disso, é preciso destacar como cada um dos personagens representados nas cartas apresentam semelhanças com a personagem de María Negroni: são escritores que sofrem com a sua profissão, buscam refletir um pouco sobre sua escrita e, em última instância, sobre sua própria vida, posto que a escrita salva justamente através desse entendimento que somente ela fornece. Apesar da escrita parecer, muitas vezes, uma tentativa de se redimir com o próximo ou até com o leitor, trata-se de uma prática voltada para si, para entender a si e a sua posição ocupada na sociedade, como conclui Rosa Montero: "[...] você não escreve para que os outros entendam sua posição no mundo, mas para tentar se entender" (Montero, 2024, p.207).

Neste contexto, a fala de Montero nos leva a retomar a questão do valor biográfico presente nas cartas analisadas até este momento: elas apresentam uma biografia de María Negroni, que escreve sua autobiografia de escritora através dos relatos detalhados presentes nas minibiografias daqueles 22 escritores, buscando, com o auxílio deles, uma perspectiva acerca de seu próprio passado. Retomando o texto introdutório de Bradford, em que o escritor cita Holroyd: "Por oficio, había aprendido a explorar a los otros a través de mí, pero por temperamento me gusta explorarme a mí a través de otros" (Holroyd, 2004 *apud* Bradford, 2011, p.19).

Voltando novamente à questão do papel ocupado pela mulher na escrita, apesar do mercado editorial apresentar mais oportunidades para escritoras atualmente, é inegável a

mas também o "lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad". Sendo assim, ao estudar a influência da escrita na vida de María Negroni, é impossível ignorar elementos como o impacto das questões de gênero em seus textos.

[94] Em "Sentido de ausencias", Sylvia Molloy defende que perguntar quais foram os escritores que a marcaram é diferente de perguntar quais foram as escritoras que a marcaram, de forma que esta última pergunta leva a outra anterior, e mais importante: "¿he sido marcada, y acepto ser marcada, por textos de mujeres?" (Molloy, 1985, p.486). Apesar de ser um texto escrito há 40 anos, e de que atualmente a presença das mulheres na literatura e nas artes, de um modo geral, é muito maior, é inegável que ainda vivemos em uma sociedade patriarcal, e que dizer que fomos marcados por uma autora, uma mulher, é admitir um determinado pensamento e posicionamento frente à repressão.

[95] Enquanto escritoras como as irmãs Brontë adotavam pseudônimos masculinos para conseguirem publicar (Charlotte Brontë adotou o pseudônimo Currer Bell para publicar *Jane Eyre*), Mary Shelley foi uma das figuras mais conhecidas do movimento romântico do século XIX, e *Frankenstein* (1818) é considerado hoje como o primeiro livro de ficção científica.

influência do cenário que se observava anteriormente sobre as escritoras da contemporaneidade. Rosa Montero destaca como, por muitos anos, a "mulher criadora" não teve modelos femininos para seguir nas artes, tendo que partir de um olhar masculino (Montero, 2024, p.137). Elena Ferrante confessa que lia poucos livros escritos por mulheres quando era mais jovem, o que resultava em uma voz masculina que parecia ocupá-la toda vez que tentava escrever, e ela acabava por se esforçar em imitá-la. Essa influência masculina na escrita de uma mulher é evidenciada na carta de Charlotte Brontë a seu mestre, a quem a escritora inglesa atribui sua principal influência, seja através das reprimendas, seja como fonte de suas leituras: "Su juicio se inoculó en mí como un veneno [...] Ese libro existe ahora. ¿Querrá usted ser mi lector? ¿Usted, cuya mente fue mi biblioteca?" (Negroni, 2024, p.70).

Neste cenário, escritoras contemporâneas como Elena Ferrante e Betina González, por exemplo, ressaltam a importância de continuar retomando o tema das dificuldades enfrentadas pelas mulheres que desejam escrever. No texto "A obrigação de ser genial" (2021), González trata da desigualdade que a mulher ainda precisa superar para conseguir se tornar escritora, apontando para uma "necessidade de ser genial". Ela complementa sua argumentação, afirmando que, apesar do cenário parecer mudado atualmente para a mulher que escreve, com cotas de gênero e outras estratégias que buscam inserir a mulher no meio literário, o tema ainda se faz necessário: "Poderíamos pensar que as coisas estão mudadas hoje, mas não estão. Ou pelo menos não o suficiente. Parece que é preciso continuar escrevendo essa história" (González, 2021, p.142).

Essa dificuldade ainda encontrada pela mulher para se construir como uma escritora é justificada, em "A obrigação de ser genial", pelo fato das mulheres da geração da escritora (década de 50) terem sido expostas a um cânone composto majoritariamente por homens, além do protagonismo masculino em qualquer história ou discurso além do literário (González, 2021, p.141)[96]. Elena Ferrante também nos lembra de que uma mulher que deseja escrever deve lidar com o fato de que a bagagem adquirida através da leitura exclusiva de homens resulta em não termos o modelo daquilo que seria realmente dito por uma mulher (Ferrante, 2023, p.88).

A escritora napolitana continua a narração dizendo que, aos vinte anos, encontrava-se em um ciclo vicioso no qual, para ter a sensação de estar escrevendo bem, tinha que escrever "como um homem", auxiliando a manter essa tradição masculina na escrita. Então, essa sensação foi sendo substituída pela impressão imposta pelos seus próprios pensamentos — dessa vez, sua

[96] Refletindo acerca da minha experiência pessoal, contei apenas *três escritoras* que fizeram parte das minhas leituras obrigatórias (exceto leituras teóricas) no curso de Letras (alemão-português) da USP, entre os anos de 2006 e 2011, sendo elas: Cecília Meireles, Clarice Lispector e Yoko Tawada.

própria voz (uma voz, portanto, feminina) — de que jamais escreveria algo tão grandioso quanto os escritores do cânone literário; a essa noção, somava-se a imagem que se propagava de uma escrita das mulheres que era "feita para mulheres", menos importante por tratar de assuntos femininos e por não ser lida ou discutida por homens. A noção de inferioridade que se constrói através desse mecanismo de descrédito no feminino impactava a segurança que as escritoras sentiam em suas próprias palavras e impactava a sua própria voz, levando-as a questionar sua relevância, como observamos nas palavras atribuídas a Charlote Brontë: "Por supuesto, está muy mal hacer alusiones a temas tan frívolos cuando se habla a un hombre de lecturas abstratas [...]" (Negroni, 2024, p.71). Em adição, é notável como o comportamento de Constantin Héger contribui na construção e na manutenção desse sistema que afastava as mulheres de atividades como a escrita e a filosofia, como evidencia outro trecho da carta: "Yo no era — fueron sus términos — como las otras *'jeunes filles'* que llegaban a su instituto en Bruselas para abrumarlo con su idiotez mayúscula" (Negroni, 2024, p.70). Assim como o mestre de Brontë, o benfeitor de Judy, do romance *Daddy-long-legs* de Jean Webster, também evidencia esse comportamento, disfarçado sob a imagem de um simples gosto pessoal, o que apenas reforça essa voz interna, questionadora da nossa própria capacidade e valor, que todas ouvimos em algum momento de reflexão: "[...] que no se me olvidara que yo era una excepción, puesto que, dijo haciendo hincapié en cada sílaba, usted odiaba profundamente a las chicas" (Negroni, 2024, p.106).

A voz feminina, própria, que parece conter[97] a todas nós, é mencionada por Hélène Cixous, que discute a cobrança pela perfeição que aflige a escritora e a impede de escrever, o que a autora caracteriza como uma "doméstica santidade":

> Escrever? — Sim, mas não se deve escrever do ponto de vista de Deus? — Infelizmente! — Então, desista! Eu desistia. Isso passava. Ficava esquecido. Meus esforços eram recompensados. Minha doméstica santidade brilhava (Cixous, 2024, p.44).

Identificamos-a em Judy, que, mesmo tão jovem, é influenciada pela sensação de que não é capaz de ser a escritora que almeja ser: "Otras veces, incluso, me ataca la súbita sospecha de que no soy un genio, y me da un poquito de miedo empezar mi inmortal novela" (Negroni, 2024, p.107); no caso de Louisa May Alcott, a voz feminina a julga moralmente, imputando-lhe dúvidas quanto a sua aptidão na escrita: "Demasiada energía amoral, se me imputó. Caos. Ecasez patológica de genio" (Negroni, 2024, p.34); a personagem de Jean Webster também revela estar tomada por essa "doméstica santidade", que a leva a persistir em uma rotina em busca pela

[97] Cixous explica como toda mulher foi marcada pela herança sociocultural da contenção, contendo-se a si própria ou sendo contida (CIXOUS, 2024, p.56).

perfeição, apenas para agradar ao seu benfeitor: “Así lo haré, puesto que eso lo hace feliz: de ahora en más, me quedaré por las noches sin dormir hasta que haya escrito 114 novelas como la madre de Anthony Trollpe” (Negroni, 2024, p.107). Essa notável busca pela perfeição nos remete, primeiramente, ao texto de Graciela Montaldo, “Darío y las muchedumbres” (1994), em que a crítica trata do livro *Los raros*, de Rubén Darío: nele, podemos observar como os personagens retratados — todos eles escritores admirados pelo poeta nicaraguense — se refugiam na raridade, são “homens únicos”. Já nas *Cartas extraordinarias*, a raridade parece persistir apenas nas personagens femininas, deixando transparecer o que parece ser um item da biografia da escritora argentina, como podemos observar em seu texto de caráter autobiográfico, *El corazón del daño*. Neste texto, revela-se uma menina que buscava a perfeição pela simples aprovação da mãe: “Yo era una chica aplicada, a veces me sacaba un 9 [...] Siempre faltaba algo. El elogio tibio, la figuración a medias no alcanzan” (Negroni, 2023, p.26). Afinal, como reflete a escritora no mesmo livro, a escrita exige “Disposición a enfrentar lo que somos; lo que, tal vez, podríamos ser” (Negroni, 2023, p.15).

Ademais, o enquadramento de uma mulher à posição de perfeição idealizada pelas personagens femininas retratadas em *Cartas extraordinarias* relembra o “duplo padrão” mencionado no texto de Betina González: por um lado, rotula-se a obra das mulheres a fim de reduzi-las a um nicho (escrita doméstica, intimista ou, agora, feminista), negando, dessa forma, a sua capacidade de refletir e tratar das questões humanas, em sua profundidade e totalidade; por outro, há o processo que a escritora chama de “anormalização”, no qual a mulher que consegue se notabilizar em um meio é considerada “anormal” (única explicação possível para que essa mulher tenha conseguido se sobressair, apesar de ser mulher) (González, 2021, p.143-144). Dessa forma, há uma *obrigação* da mulher ser genial, para que consiga atingir uma posição apenas ocupada por homens. Essa genialidade, embora isole a mulher em um mundo no qual ninguém parece compreendê-la — basta retomar o exemplo de Emily Brontë, considerada pelos historiadores como uma reclusa, assim como Emily Dickinson e tantas outras —, também parece se materializar como a única ferramenta que confere o poder de justificar o “ato subversivo da mulher que escreve”, como coloca González — poder do qual dispõe María Negroni para dar a voz às experiências dessas escritoras, como também à sua própria experiência pessoal.

Assim, o que a escritora María Negroni parece buscar, através do seu próprio ato subversivo, é propor uma reflexão sobre a experiência da escrita que atravessou a sua história pessoal, assim como a de tantas outras mulheres. Ademais, para que as mulheres tenham uma “escrita de verdade”, liberta das constrições sociais, como define Elena Ferrante, é necessário retomar a voz, a palavra e a escrita — ou, como define Cixous, os nossos corpos —, além de uma

união de todas as mulheres na escrita, uma vez que "[...] a pura e simples união do eu feminino à História muda a História", como conclui, na análise do poema de Emily Dickinson, "Na História, as bruxas foram enforcadas" (1883), afinal "temos toda a bruxaria de que precisamos/todo dia entre nós" (Dickinson, 1883 *apud* Ferrante, 2023, p.99).

Conclusão

Finalmente, *Cartas extraordinarias* parece materializar a fala de Barthes em seu texto "A morte do autor", quando ele menciona a multiplicidade de elementos que compõem um texto, se unindo para construir um sentido somente em seu destino final, o leitor:

> [...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor (Barthes, 2004, p.64).

É, então, na *leitora* María Negroni, antes da María Negroni escritora, que todos os elementos cuidadosamente apócrifos foram se entrelaçando: detalhes da vida pessoal daqueles 22 escritores marcantes, assim como detalhes das personagens construídas por estes autores, tomaram a bela forma que observamos no livro graças à invenção descarada da escritora argentina, que soube preencher os espaços vazios, que conferiu fluidez ao enunciado e, finalmente, não desejou iludir o leitor quanto à veracidade do conteúdo apresentado nas cartas, mas trazer ao seu conhecimento a sua experiência como leitora e como escritora[98]. O mergulho realizado por Negroni nas suas leituras de infância foi, como a escritora argentina diz, parafraseando Clarice Lispector em seu prólogo, um "perderse, (que) es un encontrarse peligroso" (Negroni, 2024, p.10). Através de uma leitura tanto prazerosa quanto elucidativa[99], a escritora faz uma releitura de suas leituras de infância e redige um texto que, em verdade, é sobre ela mesma, em um esforço próprio do ato de ler, como afirma Scholes, em "Leitura: uma atividade intertextual": "A leitura é sempre o esforço conjugado de compreender e de incorporar. Tem de inventar-se o autor, imaginando-lhe os propósitos, [...]. É preciso também incorporar o texto objeto de leitura no repertório textual privativo, [...]" (Scholes, 1991, p.25).

[98] Como afirma Georges Didi-Huberman sobre o "efeito de distanciamento" em Brecht: "Mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão" (Didi-Huberman, 2009, p.62). Essa fala evidencia talvez o motivo pelo qual María Negroni adverte, no prólogo de seu livro, quanto ao caráter apócrifo, descaradamente inventado, de sua coletânea de cartas.

[99] É inevitável identificar Negroni como uma leitora de Clarice Lispector, seja através das citações diretas, seja pelos elementos próprios dos textos de Lispector presentes em muitos dos livros de Negroni. Ao tratar do prazer da leitura, é impossível não lembrar do conto "Felicidade Clandestina", na qual uma menina, apaixonada pelo ato de ler, termina o livro comparando o êxtase da leitura àquele do ato sexual: "Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante" (Lispector, 2019, p.396).

Por sua vez, através da escrita, Negroni parece buscar a salvação que somente a maldição da escrita parece oferecer, como esclarece Clarice em sua crônica "Escrever" (1968), na qual discute sobre o valor do ato de escrever para a sua vida:

> Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador (Lispector, 2019, p.143).

A escrita (e a leitura, bem como a releitura), em última instância, representa, portanto, a busca pela felicidade — uma felicidade clandestina para uma escritora que tenta, ao longo de seus livros e de cada uma das 22 cartas apócrifas, decifrar partes de sua própria vida[100] — um caminho que, em maior ou menor grau, é realizado por todos nós.

Referências

BARTHES, Roland. "A morte do autor" (1968). *In:* **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2004.

BOUVET, Nora Esperanza. **La escritura epistolar**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 2006.

BRADFORD, Matias Serra. "La perfección de la vida: Una visita a Michael Holroyd". *In:* HOLROYD, Michael. **Cómo se escribe una vida: Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias**. Tradução: Laura Wittner. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011.

CIXOUS, Hélène. **A chegada da escrita**. Tradução: Danielle Magalhães, Flavia Trocoli, Isadora Nuto, Marcelle Pacheco, Patrik Bange, Renata Estrella e Tainá Pinto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2024 [1986].

DIAZ, Brigitte. "Gênero epistolar e identidade feminina". *In:* **O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX**. Tradução: Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "A disposição às coisas: observar a estranheza". *In:* **O olho da história**. Vol 1. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017 [2009], p.39-70.

FERRANTE, Elena. **As margens e o ditado**. Sobre os prazeres de ler e escrever. Tradução: Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023 [2021].

[100] Neste ínterim, se esclarece a epígrafe do livro, atribuída a Jean Cocteau: "Yo soy uma mentira que dice una verdad" (NEGRONI, 2024, p.11). O livro e as cartas são, em princípio, apócrifas, mas isso não as impede de estarem dizendo uma verdade sobre a escritora María Negroni.

GONZÁLEZ, Betina. “A obrigação de ser genial”. *In:* **A obrigação de ser genial**. Tradução: Silvia Massimini Felix. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2024 [2021], p.133-151.

GRAMUGLIO, María Teresa. “La Construcción de la imagen”. Neuquén: **Revista de lengua y literatura de la Universidad Nacional del Comahue**, 1988, nº4.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019 [2018].

MOLLOY, Sylvia. “Sentido de ausências”. *In:* **Revista Iberoamericana**, vol LI, nº132-133, julho-dezembro de 1985.

MOLLOY, Sylvia. **Acto de presencia**... La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MONTALDO, Graciela. “Darío y las muchedumbres”. *In:* **La sensibilidad amenazada**. Fin de Siglo y Modernismo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Tradução: Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2024.

NEGRONI, María. **El corazón del daño**. Buenos Aires: Random House, 2023 [2021].

NEGRONI, María. **Cartas extraordinarias**. Buenos Aires: Random House, 2024.

PIGLIA, Ricardo. “En el umbral”. *In:* **Los diarios de Emilio Renzi**. Vol 1. *Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015, p.15-32.

POE, Edgar Allan. **The complete tales and poems of Edgar Allan Poe**. New York: Barnes & Noble, 2007.

PUNTE, María José. “Atlas portátil de la infancia: Cartas extraordinarias de María Negroni”. Meridional: **Revista Chilena de Estudos Latinoamericanos**, Número 9, maio-outubro de 2017, p.283-305.

SCHOLES, Robert. “Leitura: uma atividade intertextual”. *In:* **Protocolos de leitura**. Lisboa: Edições 80, 1991 [1989], p.17-64.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein.** London: Penguin Books, 1994 [1818].

WOOLF, Virginia. **A room of one’s own**. Londres: Penguin Books, 2004 [1928].

Victor Alexandre e o insólito estilístico: a travessia literária em *A gata do rio Nilo*, de Lia Neiva

Victor Alexandre and the stylistic uncanny: the titerary tourney in A Gata do Rio Nilo, by Lia Neiva

Magda da Silva Cunha[101]

Resumo: Em *A gata do rio Nilo*, de Lia Neiva (2018), uma história é contada e recontada por meio de seis estilos literários, apresentando as mesmas personagens em diversos momentos históricos e sob as diferentes dimensões expressivas, correspondentes ao estilo literário em que se encontram, moldadas por estéticas textuais distintas. O propósito principal desta pesquisa foi compreender os recursos utilizados pela escritora para garantir verossimilhança à personagem Victor Alexandre que se repete e se reinventa em épocas distintas, mesmo diante do insólito ficcional que compõe a narrativa. A metodologia empregada na pesquisa foi a revisão de literatura com a fundamentação teórica de Bosi (2006), Brait (1985), Candido (1970 e 1972), Coelho (2000), Leite (1997), Reis e Silva (2018), Todorov (1992) e outros. Este trabalho foi estruturado em duas partes, sendo a primeira uma reflexão da influência da realidade do escritor em sua produção, diante do aspecto verossimilhança do texto. Na segunda parte da pesquisa é apresentada a investigação feita sobre a personagem no texto, considerando o contexto estilístico ao qual ela se submete. A pesquisa concluiu que a personagem Victor Alexandre apresenta aspectos que correspondem à realidade, mas não se trata de uma imitação da sociedade, mas sim uma criação ficcional composta de maneiras distintas em cada capítulo, por meio de diferentes recursos linguísticos que obedecem ao estilo literário predominante.

Palavras-chave: estilos literários; ficção; verossimilhança.

Abstract: In *A gata do rio Nilo*, by Lia Neiva (2018), a story is told and retold through six literary styles, presenting the same characters at various historical moments and through different expressive dimensions corresponding to the literary style in which they appear, shaped by distinct textual aesthetics. The main purpose of this research was to understand the resources used by the author to ensure verisimilitude for the character Victor Alexandre, who repeats and reinvents himself in different eras, even in the face of the fictional oddity that constitutes the narrative. The methodology employed in the research was a literature review based on the theoretical framework of Bosi (2006), Brait (1985), Candido (1970 and 1972), Coelho (2000), Leite (1997), Reis and Silva (2018), Todorov (1992), among others. This work was structured in two parts: the first being a reflection on the influence of the writer's reality on their production, in relation to the aspect of verisimilitude in the text. The second part of the research presents the investigation conducted on the character within the text, considering the stylistic context to which she is subjected. The research concluded that the character Victor Alexandre exhibits aspects that correspond to reality, but it is not an imitation of society; rather, it is a fictional creation composed in different ways in each chapter, through different linguistic resources that follow the predominant literary style.

Keywords: literary styles; fiction; verisimilitude.

[101] Magda da Silva Cunha é mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI), na Universidade Estadual de Goiás (UEG), Câmpus Cora Coralina. Contato: magda.dsc@gmail.com

Introdução

Quando lemos uma narrativa literária, encontramos personagens que têm suas experiências vividas por meio de um enredo orientado pelas palavras do narrador. A aproximação que ocorre entre o leitor e o mundo fictício da literatura pode resultar na impressão de estar diante de seres e situações reais. Porém, essa ilusão é produzida mediante vários aspectos da literatura, resultando na verossimilhança do texto. Para Antonio Candido (1970), a aceitação da personagem por parte do leitor depende da aprovação da verdade que ela apresenta. Ademais, a personagem só tem seu sentido integral por meio do contexto em que se manifesta.

Em *A gata do rio Nilo*, de Lia Neiva (2018), uma história é contada e recontada em seis estilos literários, apresentando as mesmas personagens em diversos momentos históricos e sob as diferentes dimensões expressivas, correspondentes ao estilo literário em que se encontram, sendo moldadas por estéticas textuais distintas. Essa peculiaridade narrativa instaura uma tensão entre o verossímil, que se concretiza pela aproximação da história com o mundo real, e o insólito ficcional, que traz situações de estranhamento ao leitor ao tentar compreender um acontecimento extraordinário, como aponta Tzvetan Todorov (1992). A partir dessa situação, surge a necessidade de se analisar uma das personagens da obra *A gata do rio Nilo,* relacionando o estudo às características dos estilos literários recorrentes no texto. Essa análise é realizada considerando a perspectiva de Beth Brait: "A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer (Brait, 1985, p. 52) e as considerações de Alfredo Bosi (2006). Victor Alexandre foi escolhido dentre as outras personagens pois é a figura tratada com maior destaque e possui papel fundamental na história. Em *A gata do rio Nilo* a composição da personagem Victor Alexandre ocorre de diferentes maneiras, com enfoque maior nos dois primeiros capítulos, e, de certa forma, de maneira rasa ou superficial nos capítulos seguintes.

A pesquisa constitui-se em duas seções e objetiva explorar o contexto que envolve e determina a formação de Victor Alexandre e consequentemente, investigar o diálogo entre forma e sentido. Assim, será possível compreender como o estilo literário utilizado pela autora influencia na representação e na construção da personagem, além de verificar as estratégias utilizadas para sensibilizar o leitor e transmitir-lhe a ideia de verossimilhança.

A primeira seção aborda o efeito da realidade do escritor em sua produção literária, na qual apontam-se conceitos que envolvem a *mimesis aristotélica* e a verossimilhança, que se constitui em sua capacidade de representação da realidade dentro do texto. Ainda nessa seção, é

apresentada a obra A gata do rio Nilo, considerando seus aspectos principais e o papel da personagem Victor Alexandre na narrativa. A segunda seção tomou a personagem Victor Alexandre como objeto de investigação, analisando como ocorre sua construção em cada um dos capítulos ou estilos literários que compõem a obra, destacando eventos insólitos no texto. Por fim, serão apresentadas as considerações acerca da análise realizada, buscando elucidar as contribuições e interferências que cada estilo literário oferece à construção da personagem.

Entre a lógica do possível e o encontro do impossível

> *Há acontecências tão incríveis na vida das gentes que não parecem fazer parte da nossa conhecida "realidade" e ficam bem mais aceitáveis se as considerarmos como peças para os palcos de teatro.*
> Neiva, 2018, p. 115

Lia Neiva nasceu no Rio de Janeiro em 1936 e faleceu em 2024. A autora formou-se em Letras pela Pontíficia Universidade Católica do Rio de Janeiro, foi professora de Língua Inglesa e em 1989 começou a se dedicar a escrita de textos literários, escrevendo cerca de vinte produções voltadas ao público infantojuvenil e à formação do leitor. Em sua obra *A gata do rio Nilo* Lia Neiva traz uma narrativa que é contada e recontada de maneiras diferentes, apresentando em cada capítulo o enfoque em um de seus personagens por meio dos estilos literários Barroco, Romantismo, Realismo, Naturalismo, Modernismo e Pós-modernismo.

Constituída por cartas, texto teatral e contos que se conectam em um mesmo enredo, *A gata do rio Nilo* traz um enigma apresentando diversas pistas para o leitor sobre um crime que só pode ser compreendido em sua totalidade ao final da narrativa. Na obra, o professor Victor Alexandre começa a frequentar o restaurante do português Epaminondas, onde conhece o vendedor de medicamentos manipulados Dalmo. As personagens dialogam sobre os problemas conjugais de Dalmo e o professor apresenta um conselho com o intuito de ajudar o vendedor, porém, comete um grave engano que traz terríveis consequências para si e para a esposa de Dalmo.

A narrativa literária encontra sua realização por meio da leitura, através da consciência do leitor que completa o sentido do que foi produzido pelo escritor. Assim, narrador e personagens constituem um mundo fictício que se conecta com o mundo real através da linguagem. No processo de criação, a produção literária surge da imaginação e do subjetivismo do escritor, baseando-se em sua concepção de mundo através de uma realidade sensível vivida por ele, o que se configura em uma ligação intrínseca entre a produção fictícia e a realidade,

como aponta Cândido (1972). Ao escrever, o autor reproduz parte de sua realidade, que se materializa através dos campos da ficção, sendo influenciada pelas referências que o escritor possui do concreto. Portanto, toda a ficção tem sua origem na realidade, através das vivências e do contexto social e histórico em que vive quem a produz.

Acerca da proximidade entre realidade e ficção, Brait (1985) aborda o conceito da *mimesis aristotélica* nos estudos de análise das personagens. A ideia de *mimesis* foi, por muito tempo, interpretada como mera imitação da realidade, sendo resultado da experiência vivida pelo autor e reproduzida na literatura. Porém, esta seria uma concepção limitada do termo, pois o conceito de personagem é mais amplo que tal convicção. A personagem de ficção se distingue do real através da verossimilhança: "Já Aristóteles nos chamava a atenção para isso, distinguindo verdade de verossimilhança. Verossímil não é necessariamente o verdadeiro mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia" (Leite, 1997, p.12). Portanto, a verossimilhança na literatura não é a reprodução da realidade, mas a representação do que ela poderia ser.

Assim, as narrativas ficcionais apresentam em sua composição elementos da verdade vivenciada pelo autor, que se exprimem através da verossimilhança do texto, isto é, situações que poderiam ser verdadeiras e transmitem ao leitor um sentimento de verdade pois partem de aspectos concretos, mas não reais (Candido, 1970). Mediante o uso específico e original da linguagem, da exposição de detalhes e da marcação de fatores especiais na narrativa, é possível perceber o esforço do autor em aproximar sua ficção da realidade, em um enredo que se desenvolve a partir de suas personagens. Diante da criação da personagem e de sua transposição do real para o ficcional, Brait (1985) levanta os seguintes questionamentos:

> • De que forma o escritor, o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para esse outro universo capaz de sensibilizar o receptor?
> • Que tipo de manipulação requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos? (Brait, 1985, p. 12).

Perante esses questionamentos, pode-se compreender que o processo da criação da personagem estrutura-se na construção da linguagem elaborada pelo escritor, sendo reconhecida por meio de análise da estrutura textual produzida. Brait (1985) destaca que a personagem não existe fora das palavras, portanto é importante analisar a construção textual para a sua compreensão. Apesar de não serem reais, estes são seres que ganham vida dentro do ambiente ficcional.

> Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar

> forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a "vida" desses seres de ficção. E somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (Brait, 1985, p. 11).

A gata do rio Nilo apresenta situações verossímeis muito próximas da realidade, mas é permeada de acontecimentos de ordem sobrenatural. Segundo Todorov (1992), o fantástico se manifesta na narrativa quando há uma vacilação frente a um acontecimento incompreensível que pode ser sentida tanto pelo personagem, quanto pelo leitor. Na narrativa em estudo, essa incerteza se inicia quando o leitor se depara com uma história que se repete, sem explicações plausíveis e sem que os personagens se atentem a isso, apresentando uma realidade regida por leis que estão fora do alcance do leitor. Essa situação ocasiona a dúvida entre o natural e o sobrenatural.

> Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (Todorov, 1992, p. 30).

Além disso, a única personagem animal da história, a gata Glorinha, intensifica e de certa forma confirma essa hesitação: ao atravessar épocas distintas e ressurgir como o mesmo animal do Egito Antigo até a atualidade representada pela narrativa, ela rompe a lógica temporal e espacial, colocando em crise as leis da realidade e instaurando plenamente o efeito do fantástico. Dessa forma, definindo mundos diferentes que se entrelaçam em espaço e tempo, a gata confirma a ideia de que todas as outras personagens estão passando pela mesma situação, vivendo e revivendo em épocas distintas com os mesmos nomes e características, sem que haja uma explicação para isso, o que confirma o caráter insólito presente na narrativa.

> A constituição de mundos possíveis narrativos envolve um conjunto de estratégias presentes nos modelos de construção de mundos, designando modos e sentidos próprios na forma com que o ficcionista engendra sua produção ficcional. Os mundos possíveis ficcionais são construídos por um conjunto de propriedades que os definem e são formulados em dado tempo e espaço (Reis; Silva, 2018, p. 7).

Como aponta Reis e Silva (2018), o insólito não é a contradição diante do que é verdade, mas sim um deslocamento do que é verossimilhante, causando estranhamento, ainda que dentro de um contexto plausível e coerente. Ao investigar as personagens e o contexto que as envolve, é possível compreender a verossimilhança resultante de sua caracterização, assim como analisar

todo o contexto insólito que as cerca. Tal análise será desenvolvida ao longo deste texto, através do estudo da protagonista Victor Alexandre.

Victor Alexandre: da intensidade à superficialidade

> *Nada sabe do inconsciente coletivo, somatório dos pensamentos de todos os homens de todas as épocas que abraça o mundo; inconsciente coletivo que traz as ideias e as experiências de ontem aos tempos de hoje e levará as de agora até o amanhã.*
>
> Neiva, 2018, p. 120.

A obra literária *A gata do rio Nilo* traz, dentre suas personagens, o professor Victor Alexandre, que é apresentado ao leitor por perspectivas diversas em cada capítulo da narrativa. Apesar dos capítulos estarem conectados a mesmo enredo, cada um se passa em um tempo diferente que se refere a uma escola literária distinta. Coelho (2000) destaca que há diferentes tipos de manifestação do maravilhoso nas narrativas. Na narrativa em estudo, ocorre o maravilhoso metafórico ou simbólico, já que seu enredo apresenta situações que causam estranhamento e que promovem uma reflexão do leitor, na tentativa de compreendê-las:

> Narrativas cuja enfabulação atrai por si mesma, isto é, pelo referencial, pela história que transmite ao leitor, mas cuja significação essencial só é apreendida quando o nível metafórico de sua linguagem narrativa for percebido ou decodificado pelo leitor (Coelho, 2000, p. 159).

No primeiro capítulo da obra, intitulado "Barroco", ocorre uma troca epistolar entre dois irmãos: o frei José Lourenço do Amor Divino e José Fulgêncio Pereira Matoso, respectivamente tio e pai da personagem Victor Alexandre. Como esse capítulo constitui-se de uma troca de correspondências, os dois irmãos são os narradores de seus escritos. A presença de tais personagens se manifesta apenas nesse momento da obra, no qual discutem sobre o professor Victor Alexandre, demonstrando preocupação com seu estado de saúde.

> Victor Alexandre está inapetente, alheio às cabidelas e às refrescantes sopas de caju da velha Marcelina; ademais, ecoam-lhe os passos pelas madrugadas, em um incerto caminhar de idas e vindas pelo sombrio da casa. O sol se pôs em seu espírito e só lhe apraz perambular no escuro da noite. De seu filho adorado e da esposa amantíssima, ele se não ocupa. É como se a sua alma não mais fizesse parte de si. Ele vive arredio das atenções dos que lhe querem bem, como se lhe pesassem os cuidados deles. Parece um morto-vivo, menos vivo que morto (Neiva, 2018, p. 16).

Diante dos recursos linguísticos e narrativos presentes no trecho, nota-se uma descrição indireta e sugestiva, pois o trecho não diz explicitamente o que aconteceu com Victor Alexandre ou como ele é fisicamente, mas indica sua condição emocional através de suas ações e do cenário

ao redor. A enumeração “cabidelas e refrescantes sopas de caju” deixa subentendido que a personagem se afasta daquilo que antes lhe era agradável. Por meio da metáfora “o sol se pôs em seu espírito” há a ideia de uma escuridão interna, o que sugere ao leitor uma tristeza profunda. A construção “é como se a sua alma não mais fizesse parte de si” demonstra um forte abalo emocional. Para um leitor da modernidade, a tristeza da personagem pode ser interpretada como um sintoma de depressão. Dentre outras informações que são narradas sobre a personagem, é possível compreender que Victor Alexandre é casado com Maria Carolina e tem um filho pequeno. Em outro trecho, reforça-se o seu abatimento:

> Fica o infeliz tirado aos cantos como boneco de trapos, com os olhos vazios de vida e com as espáduas decaídas como se esvaziado estivesse de recheio; e, de fato, a alma, recheadura do corpo, se lhe foi. O mísero é uma pálida imagem de sua antiga figura, emaciado e escanifrado, sempre com suor a porejar na fronte. Trancado feito uma ostra, se não lhe arranca uma palavra (Neiva, 2018, p. 23).

Victor Alexandre é chamado de “infeliz”, comparado a um “boneco de trapos” sem “recheio”, como um brinquedo que já serviu para trazer alegria e que agora se encontra desgastado e sem utilidade. Juntamente à comparação entre a personagem e um boneco de trapos, há a comparação entre a falta de recheio de um brinquedo e a falta de sua alma. Seu aspecto físico é mencionado apenas pelo uso dos termos “emaciado” e” escanifrado”, evidenciando sua magreza. Ao comparar Victor Alexandre a uma ostra, o pai reforça a ideia de que o filho permanece em silêncio, sem contar o motivo de sua tristeza.

Observa-se que a personagem é construída com traços do estilo Barroco, que apresenta como características processos expressivos de cultismo, no campo das palavras, e conceptismo, no campo das ideias (Bosi, 2006). Diante da linguagem rebuscada, com termos eruditos como “inapetente”, “apraz”, “amantíssima”, e carregada de antíteses e metáforas sofisticadas como “O sol se pôs em seu espírito”, temos manifestações de cultismo. Enquanto isso, o conceptismo é manifestado por meio da construção de ideias que se baseiam na lógica, como ocorre diante das comparações entre a falta de recheio de um boneco e a falta da alma de Victor Alexandre.

O capítulo seguinte, intitulado “Romantismo” traz a construção da personagem Victor Alexandre por meio de uma linguagem cheia de sentimentalismo e intensidade, característica do Romantismo. Tem-se a caracterização do espaço, o que é definido por Brait (1985, p.20) por “... processo utilizado pelo narrador para criar a ilusão da existência de espaços e personagens”. A riqueza de detalhes do espaço transmite ao leitor um ambiente alegre em contraste com o comportamento de Victor Alexandre e sua indiferença diante dos elementos da natureza:

> Ia absorto, enovelado em terríveis pensamentos e cego à beleza da manhã outonal daquele ano da graça de 1873. Nem mesmo apercebia-se dos atrevidos

> bem-te-vis, cujos pios tanto o haviam alegrado no passado. Seu rosto era uma máscara rígida, de olhos vazios como na morte e lábios lívidos e contraídos, espelhando a angústia que o possuía (Neiva, 2018, p. 39).

Victor Alexandre tinha a intenção de revisitar o restaurante de Epaminondas, lugar em que esteve há cinco anos, para conversar sobre um diálogo que tiveram no passado. Diante da metáfora "seu rosto era uma máscara rígida" o narrador demonstra que mesmo diante das belezas naturais presentes em seu caminho, Victor Alexandre não mudava sua feição pois não se sensibilizava. O narrador, mais uma vez, realiza uma comparação entre as características do espaço e a decadência emocional de Victor Alexandre, destacando o culto à natureza, uma das características do Romantismo.

> Entretanto, as belezas e o sossego daquele bairro não importavam ao professor. Fora-se-lhe o prazer da contemplação bucólica, afogado em um mar de preocupações no qual ele se debatia, vogando à deriva como um macabro navio fantasma wagneriano. Que dolorosa sensação o sentir-se velho e cansado, com os pés tão pesados como se calçados em botinas de chumbo (Neiva, 2018, p. 40).

Percebe-se que o narrador não apresenta características físicas da personagem, mas transmite uma imagem subjetiva através de metáforas. Ao "sentir-se velho e cansado", Victor Alexandre não está velho, mas sente-se assim devido a carga emocional que carrega. Na comparação "Os pés tão pesados como se calçados em botinas de chumbo" o narrador faz uma alusão ao peso das preocupações que afligem a personagem. Diferente do esperado, o professor não encontra paz ou alegria no bairro cheio de belezas e tranquilidade. Isso reforça a ideia de que seu estado emocional era tão crítico que não se alterava nem mesmo diante do ambiente alegre, o que reforça sua falta de conexão com o mundo exterior. Dessa forma, o espaço que envolve a personagem contribui para sua caracterização.

> Todo o processo de pendor descritivo tendo como objetivo a atribuição de características distintivas aos elementos que integram uma história, designadamente os seus elementos humanos ou entidades de propensão antropomórfica; nesse sentido, pode dizer-se que é a caracterização das personagens que faz delas unidades discretas identificáveis no universo diegético em que se movimentam e relacionáveis entre si e com outros componentes diegéticos (Reis; Lopes, 2002, p.51).

Nesse capítulo da obra, tem-se uma personagem em intenso conflito, característica típica do Romantismo: "O *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver conflitos com a sociedade, lança-se à evasão" (Bosi, 2006, p.93). A evasão de Victor Alexandre é marcante, mas ganha um destaque maior no trecho "vogando à deriva como um macabro navio fantasma wagneriano"

(Neiva, 2018, p.40). Dessa forma, não há descrições explícitas da aparência física de Victor Alexandre, mas o leitor tem acesso à construção detalhada de seus sentimentos e estado emocional.

Em seguida, o capítulo "Realismo" representa o estilo literário cuja ficção é considerada "O ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira ..." (Bosi, 2006, p. 174). Tal parte da obra traz a personagem Victor Alexandre através de uma abordagem descritiva carregada de objetividade e verossimilhança, características do Realismo. Victor Alexandre é descrito através de aspectos concretos sem nenhuma intenção, por parte do narrador, de fantasiar sua personagem:

> ... um homem moreno de estatura meã e físico sólido, rosto simpático com nariz levemente aquilino, sobrancelhas grossas e suíças bem aparadas. Trazia o cabelo apartado do lado direito, como era de costume, e vestia um traje escuro sem recortes; a mão esquerda, com aliança no dedo anular, carregava uma pasta de couro bem lustrada. Parecia pessoa distinta, mas não mostrava afetação (Neiva, 2018, p. 78).

Identifica-se uma descrição capaz de transmitir ao leitor a imagem física da personagem que até então, era conhecida apenas por seus sentimentos e pelo corpo magro. O narrador destaca a boa aparência de Victor Alexandre descrevendo elementos como estatura, penteado e sobrancelhas. Outro elemento destacado no trecho, é a aliança no dedo anular, evidenciando que a personagem era casada. Além disso, a pasta de couro remete à trabalho, ocupação. Diante dessa descrição, tem-se uma personagem distinta e bem sucedida, mostrando ao leitor como Victor Alexandre era antes de se envolver no mal entendido que o destruiu. Na fala a seguir, tem-se a expressão da personagem acerca de opiniões e gostos.

> − Gosto é coisa muito pessoal, senhor Dalmo. As opiniões e as simpatias baseiam-se em critérios subjetivos e individualizam o homem. Aprovar ou não uma coisa, admirá-la ou não, permite ao indivíduo expressar a sua independência e a sua liberdade. E eu preso muito a minha (Neiva, 2018, p.82).

A valorização da posição moral da personagem é uma das características do Realismo (Bosi, 2006). Em um momento que tem sua opinião questionada e desrespeitada, a personagem expõe seus conceitos. Através dessa fala, o narrador evidencia ao leitor que Victor Alexandre era um homem compreensivo e que respeitava a opinião alheia, refletindo a imagem de um bom homem, realizando um contraste com Dalmo, que demonstra sua ignorância e desrespeito ao professor logo no início do diálogo, dizendo que não gosta de seu nome e lhe atribuindo o apelido "Ale" (Neiva, 2018). O capítulo em questão apresenta a explicação para o nome da personagem em análise: "O nome foi escolha de meu pai, que ama os clássicos e quis homenagear dois

escritores" (Neiva, 2018, p. 79), demonstrando ao leitor a procedência familiar de Victor Alexandre, filho de um pai culto que leu obras dos escritores franceses Victor Hugo e Alexandre Dumas.

Por conseguinte, em "Realismo", Victor Alexandre é apresentado como um homem educado, culto, honesto, íntegro e cheio de valores, contrastando com as personagens com as quais dialoga e se envolve em conflitos. Victor Alexandre busca a melhor maneira para se desvencilhar das outras personagens, mas não consegue. Mesmo assim, não externa seu descontentamento ao ter que interagir com os outros, pois é educado e teme os ofender.

Logo após, o capítulo "Naturalismo" concentra-se na personagem Dalmo, mostrando, de início, como ele e o professor se conheceram: "No Azul, Dalmo conhece um cavalheiro: o professor Victor Alexandre Matoso.[…] pedira licença e sentara-se com muita educação (Neiva, 2018, p. 100). Neste trecho o narrador destaca mais uma vez a polidez de Victor Alexandre, que de início é chamado de "cavalheiro", pede licença ao se locomover no restaurante e demonstra educação. Em um diálogo desagradável com Dalmo, Victor Alexandre fala um pouco de si: " Sou casado, tenho um filho e dou aulas de História num liceu aqui perto – respondeu o professor numa irritação que não foi notada" (Neiva, 2018, p. 102). Através dessa construção, o narrador reitera a ideia de que Victor Alexandre respondia à conversa por educação, não por vontade. Ao ser questionado sobre um crime que se tornou manchete, Victor Alexandre expressa sua opinião: " Não gosto de violência e prefiro um bom livro ao sensacionalismo sangrento dos diários. As pobres vítimas são aviltadas e ..." (Neiva, 2018, p. 105). Aqui, a boa índole da personagem mais uma vez é reforçada através da expressão de seu ponto de vista sobre o tema em debate. Em seguida, o ouvir sobre os problemas conjugais de Dalmo, demonstra-se um homem sensível e compreensivo, preferindo guardar suas opiniões para si.

> Victor Alexandre mantivera-se calado, achando prudente guardar suas opiniões, já que desconhecia a realidade daquele casal e sabia muito bem que não se deve julgar de modo simplista, atentando apenas para o que se ouve; ademais, o comportamento humano é predeterminado por uma série de leis e fatores, que não podem ser ignorados e que são relevantes quando se pretende fazer uma avaliação correta dos fatos (Neiva, 2018, p. 107).

No trecho acima, Victor Alexandre prefere não opinar sobre a vida alheia e o narrador explica a tese que sustenta esse comportamento. Em "o comportamento humano é predeterminado" o narrador evidencia a tendência determinista quando menciona que o professor acreditava na predeterminação do comportamento humano por diversos fatores. Já que desconhecia quais eram esses fatores, não poderia apresentar seu ponto de vista acerca da

situação que lhe fora apresentada. Porém, Victor Alexandre se mostra frágil em sua postura, pois diante da insistência de Dalmo, resolve dar-lhe um conselho.

> Victor Alexandre viu a ansiedade e o olhar súplice de Dalmo, e a despeito de sua antipatia por ele, sentiu certa pena do sujeito [...] Não seria uma opinião fácil de dar, por isso o professor pigarreou e, escolhendo cuidadosamente as palavras para não chocar o outro, falou numa voz pausada e mansa (Neiva, 2018, p. 108).

Assim, o narrador expõe que Victor Alexandre está insatisfeito com a conversa, o que é expresso através do termo "antipatia". Mas mesmo assim, Victor Alexandre se preocupa com o próximo, sente pena de Dalmo e quer ajudá-lo. Em "escolhendo cuidadosamente as palavras" e "voz pausada e mansa" há demonstração de cuidado com a escolha das palavras e com o modo como as proferir, reforçando a imagem de uma personagem de grande elevação moral e intelectual.

Logo após, o capítulo "Modernismo" nomeado com a escola literária que representa uma ruptura com a literatura tradicional, apresenta uma abordagem da relação entre a gata Glorinha e as outras personagens da história sob forma de texto dramático. Nessa parte da narrativa, as personagens encontram-se no Egito Antigo sem que haja explicação racional para tal acontecimento, o que reforça o aspecto fantástico da obra como aponta Filipe Furtado.

> Tal como o gênero maravilhoso, o fantástico propõe ao destinatário da enunciação um universo em que algumas categorias do real foram abolidas ou alteradas, passando a funcionar de uma forma insólita, aberrante, inimaginável. Tal como o maravilhoso, o fantástico não permite que uma explicação racional venha repor a lógica nesse mundo aparentemente outro e reinstale, por completo, o leitor no real (Furtado,1989, p.44).

Em uma peça de três atos, com narradores, personagens e vozes em *off,* Victor Alexandre é mencionado no primeiro e no segundo ato, tendo participação ativa apenas no terceiro ato do texto. De início, Victor Alexandre é tratado pelo narrador da peça teatral como "um professor de História" (Neiva, 2018, p. 115). Em seguida, é visto por Dalmo como alguém que " ... fala baixo e manso. Não tem pose de homem importante, mas mostra muita educação [...] figura escovada e passada" (Neiva, 2018, p.122), termos que reforçam a imagem da personagem já construída nos capítulos anteriores, como um homem sábio e polido. Além disso, é visto por Dalmo como alguém de classe econômica superior, o que se percebe pela expressão "cheirando a sabonete bom" (Neiva, 2018, p. 123). Ao discutir com Dalmo, Victor Alexandre fala sobre diferenças de opinião: "− É a minha opinião. Você não acredita em diferenças de opinião? Será que todo mundo é obrigado a concordar com você?" (Neiva, 2018, p. 125). Mais uma vez temos a ideia de respeito a opiniões contrárias sendo defendida por Victor Alexandre, mas nesse capítulo ela ocorre de

maneira mais objetiva, direta, sem rodeios ou receio ao usar as palavras. Através do trecho "... um de seus princípios é não se intrometer na vida de estranhos [...] Victor Alexandre, não está disposto a brigas" (Neiva, 2018, p. 128), o narrador destaca novamente a postura comedida e respeitosa da personagem que age com cautela para não se envolver em discussões.

Por fim, o último capítulo, intitulado "Pós-modernismo", reflete o período literário Pós-moderno, também chamado por Bosi (2006) de tendências contemporâneas, nas quais ainda há a presença de características modernistas na literatura, mas com inovações. Nessa parte da narrativa, o narrador apresenta a história sob a perspectiva de Naná, enquanto Victor Alexandre é pouco mencionado. Primeiramente, o professor é lembrado por Naná como uma boa influência para seu marido: "Seu único conhecido distinto era o professor; tomara que ele continuasse a almoçar com Dalmo" (Neiva, 2018, p. 143). Por meio do adjetivo "distinto", reforça-se a característica da personagem que era diferente em relação aos demais com os quais se envolveu. Além disso, o professor é tido como uma esperança para que Dalmo se torne uma pessoa melhor.

Adiante, novamente Naná menciona o professor em seus pensamentos: "Ainda bem que gente como Dalmo acaba sempre fazendo tudo que as pessoas mais importantes aconselham. Ainda bem! O professor Ale era a sua salvação" (Neiva, 2018, p. 145). Nesse trecho, a personagem Naná reforça sua admiração pelo professor, o classificado como uma pessoa importante. Novamente ele é nomeado de "Ale", apelido indesejado que lhe fora colocado por Dalmo. Em seguida, Victor Alexandre é mencionado por Epaminondas: "O professor é inteligente e não vai querer se implicar num crime" (Neiva, 2018, p. 147). Aqui, novamente é atribuída uma característica positiva ao professor, ao ser adjetivado de "inteligente", subentende-se que ele é esperto, astuto. Em "Pós-modernismo" há uma mescla da norma padrão da língua através do narrador e uso de linguagem informal durante as falas e pensamentos das personagens. O capítulo traz a personagem Victor Alexandre de forma indireta, sendo apenas lembrado ou mencionado por outras personagens.

Acerca da análise de personagens, Brait (1985, p. 52) afirma que "... é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano". Ao analisar a forma como a escritora caracterizou a personagem, percebe-se que no início da leitura o leitor tem um contato maior com os sentimentos de Victor Alexandre, passando por suas características físicas e depois, por seus conceitos morais: "A personagem é uma espécie de amplificação ou síntese de todas as possibilidades de existência permitidas ao homem ou à condição humana" (Coelho, 2000, p. 74). Victor Alexandre se manifesta como uma personagem complexa, representando o ser humano ao destacar suas fraquezas e qualidades.

Considerações finais

Ao examinar a personagem Victor Alexandre na narrativa *A gata do rio Nilo*, foi possível constatar que ela possui particularidades físicas, sociais e comportamentais que se assemelham às características das pessoas do mundo concreto, mesmo contrastando com o insólito presente na narrativa. Essa semelhança torna a personagem aceitável e compreensível dentro da lógica da experiência humana. Porém, sua construção na obra não se limita a uma simples semelhança com a realidade, já que a forma como a personagem é estruturada, obedece aos estilos literários que são propostos pelos capítulos.

De início, em "Barroco", Victor Alexandre é descrito por seus sentimentos e comportamento através de um vocabulário rebuscado, tendo destacada a sua tristeza e melancolia, além de proximidade com a morte. Em seguida, em "Romantismo", a personagem é vista ainda através de seus sentimentos, tendo exaltada sua tristeza e a indiferença diante do mundo que o cerca. Já em "Realismo", as características físicas de Victor Alexandre são apresentadas ao leitor, que conhece sua aparência através de termos objetivos. Em "Naturalismo", a personagem é exposta de forma totalmente racionalista ao compreender que o comportamento e as atitudes de outras personagens era motivado por fatores externos. No capítulo "Modernismo", a personagem demonstra que quer ter sua opinião respeitada utilizando uma linguagem simples e direta, expressando-se com clareza. Já em "Pós- modernismo", Victor Alexandre não possui participação direta mas sua figura é lembrada como um homem culto e inteligente, através de construções simples e termos coloquiais. Nota-se que a escritora se baseou na expectativa social que há em relação ao docente de História para compor sua personagem, reunindo em Victor Alexandre as qualidades de erudição, inteligência e boa moral.

Conclui-se que por mais que a personagem analisada apresente aspectos que correspondam à realidade, ela não representa uma imitação ou reprodução exata da sociedade, mas sim uma criação ficcional que é determinada pelas regras impostas pelo texto. Ao analisar a personagem, foi possível constatar que sua verossimilhança é construída por recursos estilísticos que obedecem ao estilo literário que é proposto pela obra. Sendo assim, em uma produção literária que trata da própria literatura, a construção da personagem Victor Alexandre obedece às características dos estilos literários que direcionam cada momento de *A gata do rio Nilo*.

Referências

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

BRAIT, Beth. **A personagem.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antônio; PRADO, Décio A.; ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emílio S. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 24, n. 9, p. 81-90, set. 1972.

COELHO, Nelly N. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

LEITE, Lígia C. M. **O foco narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.

NEIVA, Lia. **A gata do rio Nilo**. 1. ed. São Paulo: Globo Livros, 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2002.

REIS, Carlos; SILVA, Luciana Morais da (Orgs.). **Figuração de personagens e mundos possíveis insólitos**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

A elipse (neo)barroca em uma leitura de *Delirio*, de Laura Restrepo

La elipse (neo)barroca en una lectura de *Delirio*, de Laura Restrepo

Mariana Neto Silva Andrade[102]

Resumo: O objetivo do presente trabalho é tecer uma análise do romance contemporâneo *Delirio*, publicado pela autora bogotana Laura Restrepo em 2004, a partir do conceito de "elipse", conforme cunhado por Severo Sarduy em seu livro intitulado, sucintamente, como "Barroco". Para o estudioso cubano, a elipse seria a forma epistemológica que melhor simboliza o Barroco histórico, posto que, em oposição ao círculo renascentista, privilegia o descentramento, o errático, o múltiplo, a eclosão de discursos que estão fora da razão. Falar em marcas barrocas presentes em manifestações artísticas contemporâneas significaria afirmar, também, à esteira de estudiosos como Omar Calabrese e Affonso Romano de Sant'Anna, que é possível cunhar o termo "neobarroco" para categorizar certas manifestações artísticas contemporâneas. Tal afirmação tem como premissa a ideia de que a humanidade atravessa, ciclicamente, momentos ora marcados pelo equilíbrio, ora marcados pelo signo da crise; e o indivíduo contemporâneo, vivendo sob a égide do desconcerto, experienciará angústia semelhante à observada então e produzirá, portanto, obras que a espelham. Acreditamos ser possível fazer uma leitura de *Delirio* por intermédio do viés neobarroco, pensando, particularmente, em como a elipse se manifesta neste romance. Desejamos destacar, em particular, duas características da obra ligadas a essa perspectiva elíptica: a estrutura polifônica do livro, que compõe o todo narrativo a partir da junção de distintas vozes, em um puzzle que se revelará gradualmente ao leitor; e a própria redação labiríntica adotada na tessitura textual, com o registro espiralado das frases e dos parágrafos, à semelhança de volutas.

Palavras-chave: barroco; neobarroco; elipse; Laura Restrepo; *Delirio*.

Resumen: El objetivo del presente trabajo es realizar un análisis de la novela contemporánea *Delirio*, publicada por la autora bogotana Laura Restrepo en 2004, a partir del concepto de "elipse", tal como fue acuñado por Severo Sarduy en su libro sucintamente titulado "Barroco". Para el estudioso cubano, la elipse sería la forma epistemológica que mejor simboliza el Barroco histórico, puesto que, en oposición al círculo renacentista, privilegia el descentramiento, lo errático, lo múltiple, la eclosión de discursos que están fuera de la razón. Hablar de marcas barrocas presentes en manifestaciones artísticas contemporáneas significaría afirmar, también, siguiendo la estela de estudiosos como Omar Calabrese y Affonso Romano de Sant'Anna, que es posible acuñar el término "neobarroco" para categorizar ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas. Tal afirmación tiene como premisa la idea de que la humanidad atraviesa, cíclicamente, momentos ora marcados por el equilibrio, ora marcados por el signo de la crisis; y el individuo contemporáneo, viviendo bajo la égida del desconcierto, experimentará una angustia similar a la observada entonces y producirá, por lo tanto, obras que la reflejan. Creemos que es posible hacer una lectura de *Delirio* a través del sesgo neobarroco, pensando, particularmente, en cómo la elipse se manifiesta en esta novela. Deseamos destacar, en particular, dos características de la obra ligadas a esa perspectiva elíptica: la estructura polifónica del libro, que compone el todo narrativo a partir de la junción de distintas voces, en un puzzle que se revelará

[102] Mariana Neto Silva Andrade é professora de Língua Portuguesa e Literaturas do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ) e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Contato: mariana.andrade@cefet-rj.br

gradualmente al lector; y la propia redacción laberíntica adoptada en el texto, con el registro espiralado de las frases y los párrafos, a semejanza de volutas.

Palabras clave: barroco, neobarroco, elipse, Laura Restrepo, *Delirio*.

Introdução

O romance *Delirio*, publicado pela autora bogotana Laura Restrepo em 2004, talvez seja a obra dela que maior notoriedade alcançou. Em cerca de trezentas páginas, conhecemos a família Londoño por intermédio ora de seus integrantes, ora de amigos ou demais indivíduos que com ela se relacionaram. A justificativa inicial do título se daria pelo enredo: a cena de abertura do romance mostra Agustina Londoño surpreendida pelo companheiro, Aguilar, em um quarto de hotel: ela estava sozinha, desmemoriada e aparentemente em surto psicótico. A jornada de Aguilar para reconstituir como haviam sido os últimos dias de Agustina, a fim de tentar desvendar os elementos que a levaram a seu delírio, acabam levando essa personagem, e o leitor, por extensão, a descortinar não só o passado recente, mas toda uma trajetória familiar marcada pelo caos, por escândalos omitidos e pela incomunicabilidade.

Entretanto, em uma camada mais profunda, vemos que o delírio sugerido pelo título também pode aludir à própria estrutura do romance. A maneira como essa história nos é apresentada também sugere um comportamento delirante, uma ruptura com o padrão cronológico e regular da narrativa. Isso se dá tanto na redação do texto, que descumpre normas usuais de ortografia e se estende por longuíssimos períodos, quanto na alternância de narradores, havendo, por exemplo, trocas constantes entre primeira e terceira pessoa, sem aviso prévio. Junta-se a isso a constituição polifônica desse romance. Ele é centrado, majoritariamente, nos discursos de três narradores: Aguilar, que já mencionamos; Nicolas Portulinus, avô de Agustina; e Midas McAlister, parceiro de negócios (escusos) do pai e do irmão de Agustina e também ex-namorado dela. A essas figuras centrais, eventualmente, outras vozes em primeira pessoa se somarão, como as da própria Agustina e de sua tia Sofi. Organizar esse quebra-cabeças é a atribuição do leitor, que gradualmente se torna capaz de absorver o todo da narrativa.

Quando observamos essa obra contemporânea, enxergando-a como delirante, inevitavelmente pensamos na ideia de elipse, símbolo-chave para o Barroco histórico e elemento recorrente dentro de certas produções artísticas atuais, às quais determinados teóricos atribuem o nome de neobarrocas. Considerar o neobarroquismo como um elemento presente hoje significaria crer, na esteira do que afirma Omar Calabrese – remetendo, por sua vez, a Heinrich Wölfflin –, que aquilo que entendemos como barroco enquadraria uma série de produções

artísticas engendradas em momentos históricos marcados pelo signo da crise. Conforme o semiólogo, "não se trata de confrontar, nem que seja formalmente, momentos diversos e isolados de fatos historicamente determinados, mas sim de verificar a diferente manifestação histórica de morfologias pertencentes ao mesmo plano estrutural" (1987, p. 34). Essa classificação nos permitiria falar, portanto, na presença do barroquismo para além do momento histórico, majoritariamente no século XVII, em que consensualmente o consideramos.

Já a presença da elipse como marca fulcral do barroco é atestada por variadas obras, estando presente, por exemplo, já no título do seminal trabalho de Affonso Romano de Sant'Anna a respeito, "Barroco: do quadrado à elipse". Nesse livro, Sant'Anna expõe como a transição entre o Renascimento e o Barroco histórico pode ser perfeitamente simbolizada pela substituição do quadrado renascentista – simétrico, equilibrado e perfeitamente ordenado – pela elipse barroca, a qual "pressupõe que algo não foi dito, que algo está faltando, que algo está oculto" (2000, p. 22). Sant'Anna discorre sobre como a elipse se manifesta em diversos campos, tais como na arquitetura, na música, na jardinagem, na pintura, entre outros. Quanto à literatura, chama-nos a atenção o fato de que, ainda segundo o autor, o discurso marcado pela elipse "sempre oculta um termo ou parte do pensamento, deixando subentendido o significado" (Idem, p. 100). A ideia de desvelamento gradual presente em ambas as citações que aqui trouxemos a título de ilustração nos parece ser uma constante no texto de Restrepo, que sugere a voluta tanto na organização macro da narrativa quanto nas minúcias de sua redação, sempre espiralada, conforme já comentamos.

Em termos do conceito de elipse, também utilizamos, como referência fundamental, o trabalho de Severo Sarduy intitulado sucintamente como "Barroco". Nele, o estudioso cubano considerará como uma mudança epistemológica fundamental – do círculo de Copérnico para a elipse kepleriana – é a responsável por marcar uma mudança fundamental, posto que os modelos da cosmologia, "em certo sentido, podem figurar a episteme de uma época – mesmo se consideramos a indagação cosmológica como simples região de um discurso datável, esses esquemas serão válidos: reflexos de outros, geradores da episteme dada, sinopla do afresco visível" (1979, p. 197). A partir dessa nova configuração, o barroco se apresentaria enquanto "espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, (...) como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica" (Idem, p. 170). Não nos escapa a interessante alusão ao dinamismo próprio do barroco – e do neobarroco, defendido por Sarduy – , visível em obras como *Delirio*, que usa justamente a sua rede de conexões para compor o todo textual polifônico e que também se estrutura em um texto que contradiz qualquer expressão

plana, apontando, ao contrário, para uma escrita também descentrada e que rompe com o padrão lógico e tradicional.

Portanto, para falar da escrita de Restrepo, entendendo-a como elíptica e, por extensão, neobarroca, iremos dividir o presente artigo em dois pontos focais. Dessa maneira, comentaremos tanto a estrutura polifônica da obra quanto nos debruçaremos sobre a redação do texto em si. Ambas as facetas, a nosso ver, comprovam a potência de escrita da autora, em um romance que "desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças" (Barthes, 1987, p. 21) e que reforça o delírio que o título sugere.

Desenvolvimento

A primeira personagem da obra com a qual travamos contato, logo à primeira página do romance, é Aguilar. O início *in media res* da obra propõe, logo de cara, tanto o delírio temático – na figura de Agustina, encontrada em um quarto de hotel sem que haja vestígios acerca de sua chegada a esse local – quanto o delírio da forma autoral, sugerindo a elipse barroca enquanto manifestação plena de "uma autonomia de linguagem e uma fantasia de vincada liberdade de invenção", conforme sentencia Affonso Ávila (2020, p. 12). Vejamos como o leitor é inserido na trama:

> Supe que había sucedido algo irreparable en el momento en que un hombre me abrió la puerta de esa habitación de hotel y vi a mi mujer sentada al fondo, mirando por la ventana de muy extraña manera. Fue a mi regreso de un viaje corto, sólo cuatro días por cosas de trabajo, dice Aguilar, y asegura que al partir la dejó bien, Cuando me fui no le pasaba nada raro, o al menos nada fuera de lo habitual, ciertamente nada que anunciara lo que iba a sucederle durante mi ausencia, salvo sus propias premoniciones, claro está, pero cómo iba Aguilar a creerle si Agustina, su mujer, siempre anda pronosticando calamidades, él ha tratado por todos los medios de hacerla entrar en razón pero ella no da su brazo a torcer e insiste en que desde pequeña tiene lo que llama un don de los ojos, o visión de lo venidero, y sólo Dios sabe, dice Aguilar, lo que eso ha trastornado nuestras vidas. Esta vez, como todas, mi Agustina pronosticó que algo saldría mal y yo, como siempre, pasé por alto su pronóstico; me fui de la ciudad un miércoles, la dejé pintando de verde las paredes del apartamento y el domingo siguiente, a mi regreso, la encontré en un hotel, al norte de la ciudad, transformada en un ser aterrado y aterrador al que apenas reconozco. (Restrepo, 2007, p. 9)[103]

[103] "Soube que tinha acontecido algo irreparável no momento em que um homem me abriu a porta daquele quarto de hotel e vi minha mulher sentada ao fundo, olhando pela janela de um modo muito estranho. Foi na minha volta de uma viagem curta, de negócios, só quatro dias, disse Aguilar, e ele garante que ao partir deixou-a bem, Quando parti nada de estranho acontecia com ela, ou pelo menos nada de fora do costume, certamente nada que prenunciasse o que ia acontecer em minha ausência, a não ser, é claro, suas próprias premonições, mas como Aguilar ia acreditar nisso se Agustina, sua mulher, vive prognosticando calamidades? ele tentou por todos os meios chamá-la à razão

Observamos já a própria voluta do texto no que diz respeito às alterações não previamente anunciadas entre primeira e terceira pessoa, ou ainda no que tange à redação do período longo presente no fragmento, iniciado por "Fue a mi regreso" e concluído com "nuestras vidas"; as divisões de falas são marcadas apenas pelo uso de vírgulas e de iniciais maiúsculas, ao estilo saramaguiano. Também há sugestões trazidas ora por pronomes possessivos em primeira pessoa ("mi mujer", "mi regreso"), ora pela referência feita à personagem que outrora enunciara, mas já em terceira pessoa ("dice Aguilar", "como iba Aguilar a creerle"). A primeira página do romance já é extremamente sugestiva no que tange à sua construção, além de, pela temática, também sugerir diálogos possíveis com o barroco, essa escola artística tão amalgamada a um momento de crise, no qual, conforme apontado por José Antonio Maravall, verificou-se que "o mundo e os homens estavam atacados de grande loucura" (1997, p. 325).

Ainda que muito brevemente, comentemos esse aspecto. É fortuito lembrar o quanto o desconcerto do mundo, e a loucura, por extensão, foram temas caros ao ambiente barroco. No início do século XVI, vem a público o "Elogio da loucura" de Rotterdam, ensaio interessantíssimo no qual a Loucura, personificada, toma a voz do discurso para apontar que os seres humanos lhe devem ser "sobretudo gratos, pois não consinto que entre eles exista algum que não sinta em menor ou maior intensidade os efeitos de minha beneficência" (2003, p. 97); mais adiante, porém, a própria Loucura se espanta ao constatar "os horrores e as revoluções com que enche a terra esse animalzinho, tão pequeno embora e de tão pouca duração, que comumente se chama *homem*" (Idem, p. 103; grifo no original). Outros temas que também foram caros ao barroco, e que Maravall também assinala, como o mundo como estalagem, como labirinto, ou ainda como teatro, igualmente favorecem um senso comum que exprime instabilidade, provisoriedade e incertezas. Diante de um cenário de inexatidão, curiosamente, verifica-se uma configuração em contraponto: "se, diante da constatação de que tudo muda, se julga que tudo no mundo se encontra tergiversado, é porque se pensa que existe, por baixo, uma estrutura racional, cuja alteração permite constatar a existência de uma desordem". Em outros termos, "se se pode falar de um mundo às avessas é porque se supõe um direito" (Maravall, 1997, p. 251-252).

mas ela não dá o braço a torcer e insiste que desde pequena tem o que chama de dom dos olhos, ou visão do futuro, e só Deus sabe, diz Aguilar, quanto isso transtornou nossas vidas. Dessa vez, como sempre, minha Agustina prognosticou que alguma coisa daria errado e eu, como sempre, ignorei seu prognóstico; saí da cidade num quarta-feira, deixei-a pintando de verde as paredes do apartamento e no domingo seguinte, ao voltar, encontrei-a num hotel, no norte da cidade, transformada numa criatura aterrada e aterradora que mal reconheço.". Todas as traduções são de Rosa Freire D'Aguiar, extraídas da edição brasileira do romance. O referencial bibliográfico da edição se encontra ao final do artigo.

O microcosmo ocupado por Aguilar e Agustina é contaminado pela loucura desta última, e sua ocorrência sem aviso prévio é o gatilho que desencadeará o desenvolvimento da trama, posto que Aguilar – e o leitor, em seu encalço – procurará desvendar o mistério envolvendo a mulher. Nesse percurso, segredos inconfessados da família Londoño vêm à tona, e um panorama fundamental da Colômbia na década de 80 é paralelamente construído, uma vez que são evidenciadas as relações escusas dos parentes de Agustina com o universo do narcotráfico. O trajeto para a montagem do quebra-cabeças esboçado desde a primeira página coaduna-se com a elipse barroca tantas vezes aqui mencionada; não nos esqueçamos do preceito de Severo Sarduy segundo o qual, posto que é "Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização (...), o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica" (1987, p. 160). A estruturação da narrativa em *Delirio*, com sua geometrização, com sua alternância entre pontos de vista e com sua constante recusa a um único centro, favorece tal rede de conexões e evidencia o traço polifônico identificado por Sarduy em seu texto sobre o estilo barroco.

O princípio do romance segue sendo bastante profícuo na análise dessas características. Embora *Delirio* não seja dividido em parágrafos assim nomeados, vemos, ao longo das páginas, eventuais espaços entre blocos de parágrafos, os quais sugerem mudanças quanto ao foco narrativo e/ou à abordagem temática naquele novo trecho. Após o fragmento focalizado em Aguilar, que abre o romance, cujo início já lemos, surge o primeiro desses espaços, e o texto, novamente sem aviso prévio, introduzirá uma nova personagem (e, com ela, uma nova perspectiva); mantém-se a sugestão de voluta textual quanto à redação, mas há aqui um novo elemento a ser considerado no puzzle elaborado por Restrepo. Vejamos.

> Te lo voy a contar a calzón quitado porque tienes derecho a saberlo, le dice el Midas McAlister a Agustina, y a fin de cuentas qué puedo arriesgar al hablarte de todo esto, si a mí ya no me queda nada. Tu marido anda perdido como corcho en remolino tratando de averiguar qué diantres sucedió contigo y tú misma tampoco sabes gran cosa, porque mira, Agustina bonita, toda historia es como un gran pastel, cada quién da cuenta de la tajada que se come y el único que da cuenta de todo es el pastelero. Pero antes de empezar déjame decirte que me alegra tu compañía, pese a todo siempre me ha alegrado tu compañía, la verdad es que después de lo que pasó eres la última persona que esperaba ver. ¿Me crees si te digo que este desastre empezó con una simple apuesta? Hasta vergüenza le da al Midas confesárselo a Agustina, que se tomó las cosas en serio y salió tan perjudicada, una apuesta de lo más ordinaria, una chanchada si vamos a llamar a las cosas por su nombre, una jugarreta que resultó sangrienta. (Restrepo, p.10-11)[104]

[104] "Vou lhe contar sem rodeios porque você tem o direito de saber, diz o Midas McAlister a Agustina, e afinal de contas que risco corro ao lhe falar de tudo isso, se já não me resta nada. Seu marido anda perdido como folha em

Assim somos apresentados à interessantíssima personagem Midas McAlister, cuja relação estabelecida com Agustina ainda não sabemos – mas que observamos que se dirige diretamente a ela, em interlocução franca, e que se coloca enquanto oráculo capaz de dirimir as dúvidas de Aguilar (e também do leitor atento e curioso), acerca das quais ele (McAlister) já mostra conhecimento. A seleção vocabular também instiga o interesse, nas alusões a um "desastre" ou a uma "jugarreta que resultó sangrenta", ou ainda, por exemplo, em trechos como "después de lo que pasó eres la última persona que esperaba ver" – o que terá se passado, e por que Agustina seria a última pessoa esperada? Apenas o progredir das cerca de trezentas páginas do romance nos revelará as respostas, à medida que conhecemos a trajetória de McAlister enquanto alpinista no mundo dos negócios, o que o leva a suas tratativas com os Londoño. À moda barroca, essa composição se dará por intermédio de "uma arte inteiramente aberta, experimental, inventiva, uma arte que não possuía parâmetros que a disciplinassem rigorosamente, que balizassem o comportamento criativo do artista" (Ávila, 2020, p.215-216).

Já entendemos, portanto, que há ao menos duas personagens que revezarão seus papéis no jogo enunciativo: os já citados Aguilar e McAlister. A eles, irá se somar ainda uma terceira figura, o alemão Nicolas Portulinos, avô de Agustina, já falecido quando dos acontecimentos que se sucedem na cronologia da trama, mas cujas passagens representam saltos temporais para o passado e apontam, a partir da loucura diagnosticada nesse avô, possíveis justificativas genéticas ou hereditárias para a insanidade atual de sua neta. Oportunamente, Agustina, que poderia ser imaginada, numa olhada distraída para a sinopse da trama, como a protagonista, na verdade não o é, ou ocupa um centro falseado, em torno do qual orbitam, elipticamente, esses outros indivíduos, todos a ela proximamente relacionados – a continuidade da narrativa revelará que Midas e Agustina já tiveram um relacionamento controverso e que ela chega a ter uma gravidez, não levada a cabo, como fruto desse envolvimento.

Ao comentar sobre a elipse enquanto episteme barroca por excelência, Severo Sarduy traz a seguinte proposição: "No século XVII a elipse kepleriana (que descreve o trajeto da terra ao redor do sol) tem seu análogo na elipse retórica barroca (o significante que descreve uma órbita ao redor de outro ausente ou excluído)" (1987, p. 31 - 32). A associação com a estrutura

---

remoinho, tentando averiguar que diabo aconteceu com você e você mesma não sabe muita coisa, porque olhe, Agustina bonita, toda história é igual a uma grande torta, cada um dá conta da fatia que come e o único que dá conta de tudo é o confeiteiro. Mas antes de começar deixe-me dizer que a sua companhia me alegra, apesar de tudo sua companhia sempre me alegrou, a verdade é que depois do que aconteceu você é a última pessoa que eu esperava ver. Acredita em mim se lhe disser que esse desastre começou com uma simples aposta? O Midas fica até com vergonha de confessar a Agustina, que levou as coisas a sério e saiu tão prejudicada, uma aposta das mais idiotas, uma sacanagem, se vamos chamar as coisas pelo nome, uma safadeza que acabou sangrenta."

observada em *Delirio* é irresistível e inevitável. Agustina está duplamente ausente – na sua loucura temporária, que impede seu testemunho fidedigno enquanto partícipe dos acontecimentos, e na raridade de seu discurso direto na narrativa, posto que quase tudo que sabemos é por intermédio do olhar alheio sobre ela. A construção ficcional, portanto, será assim, polifônica e elipticamente elaborada. Aquelas que seriam, em tese, personagens secundárias, ganham preponderância e se sobressaem na tessitura textual.

Nota-se, portanto, como a forma do romance evidencia constantemente certa extremosidade, alinhando-se à proposição barroca que rompe com o lógico e racional; por intermédio das vozes de Portulinus, McAlister, Aguilar e demais componentes da trama, conhecemos indivíduos que são eles próprios erráticos. Podemos dizer que, na redação do texto, dá-se certo fenômeno também observado por Arnold Hauser ao analisar a composição das pinturas do período barroco: "ao observador é repetidas vezes mostrado o aparentemente acidental, improvisado e efêmero, em vez dos aspectos 'puros' da face e do perfil" (1998, p. 446). Isso se aplica tanto às vivências e à representação dessas personagens quanto ao caráter intenso, por vezes cru, de seus discursos. Tomemos como exemplo um fragmento bastante revelador, extraído de uma fala de McAlister, no qual, de certa forma, suas angústias eclodem enquanto ele confronta Agustina com a noção, que parece ser por ela esquecida ou até ignorada, de que há um abismo social entre ela, com sua origem privilegiada, e ele, que galgou degraus até chegar a seu nível, sem que, contudo, deixe de recair sobre ele a mácula de um passado menos nobre – mácula semelhante à que recai também sobre Aguilar.

> Si me sueltas a bocajarro ese rollo moralista, Agustina chiquita, si me dices que mi peor pecado es la obsecuencia, con el dolor de mi alma tendré que aceptarlo porque es estrictamente cierto; hay algo que ellos tienen y yo no podré tener aunque me saque una hernia de tanto hacer fuerza, algo que también tienes tú y no te das cuenta, princesa Agustina, o te das cuenta pero eres suficientemente loca como para desdeñarlo, y es un abuelo que heredó una hacienda y un bisabuelo que trajo los primeros tranvías y unos diamantes que fueron de la tía abuela y una biblioteca en francés que fue del tatarabuelo y un ropón de bautismo bordado en batista y guardado entre papel de seda durante cuatro generaciones hasta el día en que tu madre lo saca del baúl y lo lleva donde las monjas carmelitas a que le quiten las manchas del tiempo y lo paren con almidón porque te toca el turno y también a ti te lo van a poner, para bautizarte. ¿Entiendes, Agustina? ¿Alcanzas a entender el malestar de tripas y las debilidades de carácter que a un tipo como yo le impone no tener nada de eso, y saber que esa carencia suya no la olvidan nunca aquéllos, los de ropón almidonado por las monjas carmelitas? Ponle atención al síndrome. Así te hayas ganado el Nobel de literatura como García Márquez, o seas el hombre más rico del planeta como Pablo Escobar, o llegues de primero en el rally París-Dakar o seas un tenor de todo el carajo en la ópera de Milán, en este país no eres nadie comparado con uno de los de ropón almidonado. ¿Acaso crees que tu familia aprecia a un hombre como tu marido, el bueno del Aguilar, que lo ha dejado

> todo, incluyendo su carrera, por andar lidiándote la chifladura? (Restrepo, 2007, p. 138-139)[105]

O forte trecho em que Midas assinala a diferença entre pessoas como ele e aqueles "de ropón almidonado", grupo ao qual Agustina pertence sem se dar conta dos privilégios então embutidos, parece estar imbuído de certa urgência e faz o texto escalonar em termos de impacto. Essa tendência observa-se tanto na listagem genealógica, quando se alude à família Londoño – note-se como o trecho "y es un abuelo que heredó una hacienda y un bisabuelo que trajo los primeros tranvías y unos diamantes que fueron de la tía abuela y una biblioteca en francés que fue del tatarabuelo" segue em uma única toada, sem um sinal de pontuação sequer a quebrar a força de tal enumeração –, quanto na gradação construída ao se falar das conquistas que nada são diante do nascimento bem favorecido: "te hayas ganado el Nobel de literatura como García Márquez, o seas el hombre más rico del planeta como Pablo Escobar, o llegues de primero en el rally París-Dakar o seas un tenor de todo el carajo en la ópera de Milán". Evocamos novamente Severo Sarduy e sua concepção de que "a matéria fonética e gráfica em expansão acidentada constituiria a assinatura" da elipse (1987, p. 137). Esse é mais um trecho em que essa característica se mostra evidenciada. Como complemento, temos a alusão à posição de Aguilar em relação a sua amada, "lidiándote la chifladura" – expressão que, na edição brasileira, foi traduzida como "às voltas com a sua loucura". Novamente, o tema da loucura é despertado por este romance que é, ele próprio, estruturado com base na elipse, forma responsável por "retirar de súbito ao movimento circular o seu privilégio de razão" (Idem, p. 57).

Conclusão

[105] "Se você vier com esse papo moralista, Agustina chiquita, se me disser que meu pior pecado é a subserviência, com a dor de minha alma terei de aceitar, pois é estritamente verdade; eles têm algo que eu não poderia ter nem que acabasse com hérnia de tanto fazer força, algo que você também tem e não percebe, princesa Agustina, ou percebe mas é bastante louca para desdenhá-lo, que é um avô que herdou uma fazenda e um bisavô que trouxe os primeiros bondes e uns diamantes que foram da tia-avó e uma biblioteca em francês que foi do tataravô ou uma camisola de batizado feita em batista bordada e guardada em papel de seda durante quatro gerações até o dia em que sua mãe a retira do baú e a leva para as freiras carmelitas para tirarem as manchas do tempo e a prepararem com goma porque chegou a sua vez e também vão vesti-la em você para batizá-la. Entende, Agustina? Consegue entender o mal-estar das tripas e as fraquezas de caráter impostas a uma pessoa como eu pelo fato de não ter nada disso, e saber que essa carência nunca é esquecida pelos outros, os da camisola engomada pelas freiras carmelitas? Preste atenção à síndrome. Mesmo que você tenha ganhado o Nobel de Literatura como García Márquez, ou seja o homem mais rico do planeta como Pablo Escobar, ou chegue em primeiro lugar no rali Paris Dakar ou seja um tenor do caralho na ópera de Milão, neste país você não é ninguém comparado com alguém da turma da camisola engomada. Será que você pensa que sua família aprecia um homem como seu marido, o bom Aguilar, que deixou tudo, até a carreira, para andar às voltas com a sua loucura?"

Falar na incidência de marcas barrocas em determinadas obras de ficção contemporâneas, ou ainda na possibilidade de um neobarroquismo como traço presente na ficção pós-moderna, significa admitir, conforme aponta Omar Calabrese, que "atribuímos ao 'barroco' o valor de uma certa morfologia e, admitamo-lo, ao 'clássico' o de uma morfologia com ele em competição. 'Barroco' e 'clássico' já não seriam categorias do espírito, mas sim categorias da forma – da expressão ou do conteúdo" (1987, p. 28). Quando aponta, já no título de seu livro, que o barroco é representado pela transição do quadrado (ou do círculo) para a forma elíptica, Affonso Romano de Sant'Anna entende que tais figuras geométricas compõem "autênticas metáforas epistemológicas" (2000, p. 25). Afeita ao movimento, à incerteza, ao jogo, a elipse representa uma determinada vertente artística e, como tal, é visível em manifestações variadas, dentre elas, na literatura.

A produção literária latino-americana de fins de século XX e início do século XIX pode, a nosso ver, ser enquadrada dentro desse preceito que considera a categoria do barroco como intimamente aliada a momentos regidos pela crise. Nesse rastro, *Delirio* seria um representante inquestionável dessa tendência, sendo elíptico tanto na estrutura macrotextual quanto nos pormenores da escrita, conforme procuramos demonstrar, ainda que brevemente. Este artigo não pretende esgotar o tema, mas espera que tenha sido possível lançar algumas sementes.

Referências

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução: Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica**. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

RESTREPO, Laura. **Delirio**. Bogotá: Debolsillo, 2007.

RESTREPO, Laura. **Delírio**. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. Tradução: Deocleciano Torrieri Guimarães. São Paulo: Rideel, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução: Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1987.

Um lugar para o cuidado: 1985 (2016), de Soledad Fariña[106]

Un lugar para el cuidado: 1985 (2016), de Soledad Fariña

Maurício da Silva Reis[107]

Resumo: Em 2016, Soledad Fariña publicou o livro *1985*, escrito durante a ditadura militar chilena. A obra se organiza a partir das vozes de quatro personagens (além de uma voz geral) que, no interior de um vagão de metrô, articulam memórias e vivências do trauma coletivo e individual experimentado sob o regime autoritário. Nesse espaço marcado pela circulação e pelo silêncio imposto, os sujeitos permanecem isolados, refletindo os efeitos do autoritarismo e da vigilância sobre o corpo, a linguagem e a memória. Este trabalho propõe discutir a atenção de Fariña aos corpos desaparecidos, torturados e mortos pela violência ditatorial. Para tanto, a análise se concentra em duas personagens do livro: Otra e Una. A primeira se fixa na imagem do suicídio de um homem nos trilhos da estação de metrô La Moneda, expressando um desejo angustiado de interromper a cena e de amparar esse outro à beira da morte. A segunda evoca a tortura de uma mulher, reatualizando o horror e a impotência diante da violência, mas também se confrontando com o impasse de como narrar essa experiência. Nesse horizonte, a leitura proposta concebe o corpo como testemunho e arquivo de uma memória histórica silenciada. Ao tensionar a escrita entre passado e presente, Fariña elabora um olhar crítico e atento sobre as experiências de violência e apagamento, reafirmando a necessidade de reinscrever os corpos na história e a urgência do cuidado com o outro como prática poética, política e ética.

Palavras-chave: Soledad Fariña; poesia chilena; violência; ditadura militar; cuidado.

Resumen: En 2016, Soledad Fariña publicó el libro *1985*, escrito durante la dictadura militar chilena. La obra se organiza a partir de las voces de cuatro personajes (además de una voz general) que, en el interior de un vagón de metro, articulan memorias y vivencias del trauma colectivo e individual experimentado bajo el régimen autoritario. En este espacio marcado por la circulación y el silencio impuesto, los sujetos permanecen aislados, reflejando los efectos del autoritarismo y de la vigilancia sobre el cuerpo, el lenguaje y la memoria. Este trabajo propone discutir la atención de Fariña a los cuerpos desaparecidos, torturados y muertos por la violencia dictatorial. Para ello, el análisis se centra en dos personajes del libro: Otra y Una. La primera se fija en la imagen del suicidio de un hombre en los rieles de la estación de metro La Moneda, expresando un deseo angustiado de interrumpir la escena y de amparar a ese otro al borde de la muerte. La segunda evoca la tortura de una mujer, reactualizando el horror y la impotencia frente a la violencia, pero también enfrentándose al dilema de cómo narrar esa experiencia. En este horizonte, la lectura propuesta concibe el cuerpo como testimonio y archivo de una memoria histórica silenciada. Al tensionar la escritura entre pasado y presente, Fariña elabora una mirada crítica y atenta sobre las experiencias de violencia y borramiento, reafirmando la necesidad de reinscribir los cuerpos en la historia y la urgencia del cuidado del otro como práctica poética, política y ética.

Palabras clave: Soledad Fariña; poesía chilena; violencia; dictadura militar; cuidado.

[106] O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/01756-6.

[107] Maurício da Silva Reis é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana (PPGLELEHA), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP). Contato: mauricio.reis@usp.br

Movimentos iniciais

Ainda pouco conhecida no Brasil, Soledad Fariña possui uma trajetória sólida no campo da poesia chilena desde a década de 1980. Seu percurso desenvolveu-se de maneira menos central e mais oblíqua, sobretudo quando comparado ao reconhecimento institucional (também tardio) de outras poetas do mesmo período, como Carmen Berenguer e Elvira Hernández. Em 2023, Fariña tornou-se a primeira pessoa a receber o Prêmio Plágio à Criatividade Artística, distinção criada para valorizar artistas situados às margens do cânone da arte chilena[108].

Nascida em 1943 na região de Antofagasta, norte do Chile, a poeta se mudou com a família, ainda na infância, para Santiago. Na capital do país, cursou Ciências Políticas e Administrativas na Universidade do Chile, ao mesmo tempo em que trabalhava como secretária na Empresa Nacional de Electricidad (Endesa). Nesse período, manteve vínculos com sindicatos de trabalhadores e participou ativamente do processo da via ao socialismo liderado por Salvador Allende no início dos anos 1970. A crença no projeto da Unidade Popular é enfatizada pela própria autora em entrevista: "Yo me exponía en los años sesenta. La revolución de Allende es mía. Nosotros éramos partícipes, no éramos observadores, y eso era abrirse a Latinoamérica" (Rau; Tomás Labarthe, 2019, p. 164).

Com o bombardeio, à luz do dia, do Palacio de La Moneda e o suicídio de Allende, eventos que marcaram o início do golpe militar de 1973, Fariña se exilou com a família na Suécia, onde obteve o diploma em Filosofia e Humanidades na Universidade de Estocolmo. Cinco anos depois, retornou ao país natal e voltou à Universidade do Chile para cursar Ciências da Religião e Cultura Árabe. Foi nesse contexto, mais especificamente no Departamento de Estudos Humanísticos da Faculdade de Ciências Físicas e Matemáticas, que a poeta estabeleceu contato com outros escritores emergentes, como Raúl Zurita, Diamela Eltit e Elvira Hernández[109], além de professores e poetas já consagrados, entre eles Enrique Lihn.

Sua estreia literária ocorreu em 1985, com a publicação de *El primer libro*. Na sequência, vieram *Albricia* (1988), *En amarillo oscuro* (1994), *Otro cuento de pájaros* (1999), *Narciso y*

[108] Fundación Plagio. Soledad Fariña: conoce a la ganadora de la primera edición del Premio Plagio a la Creatividad Artística. Fundación Plagio, s.d. Disponível em: https://plagio.cl/premioplagio_primeraedicion/. Acesso em: 8 jan. 2026.

[109] "El Departamento constituyó una de las pocas instancias universitarias que después del golpe militar continuaron con el estudio de la filosofía. Posteriormente, y ya hacia fines de la década del setenta e inicios del ochenta, comenzó a surgir en su seno un interesante movimiento artístico y literario de la mano de escritores jóvenes como Elvira Hernández, Raúl Zurita, Soledad Fariña, Eugenia Brito o Diamela Eltit." (Biblioteca Nacional de Chile, s.d.).

los árboles (2001), *Donde comienza el aire* (2006), *Todo está vivo y es inmundo* (2010), *Ábreme* (2012), *Yllu* (2015), *1985* (2016) e *Siempre volvemos a Comala* (2024). Em 1999, lançou *La vocal de la tierra*, volume que reúne seus três primeiros livros, e, em 2012, reescreveu o terceiro deles sob o título *Pac Pac Pec Pec*.

Além da produção poética, Fariña também atua como tradutora. Elaborou versões de fragmentos de Safo (*Ahora, mientras danzamos*, 2012), Al-Hallaj (*Poemas místicos*, 2021) e Emily Dickinson (*La verdad del soslayo*, 2025), esta última em parceria com Eliana Ortega. Em 2021, reuniu os ensaios produzidos ao longo de sua trajetória na coletânea *El deseo hecho palabra*, obra contemplada no ano seguinte com o Prêmio Municipal de Literatura de Santiago. Entre outros reconhecimentos, foi nomeada ao Prêmio Altazor (2006) e recebeu o Prêmio pela Trajetória da Fundação Neruda (2018).

A atmosfera espacial-temporal da ditadura militar chilena (1973-1990) aparece em algumas produções de Soledad Fariña; entre elas, destaca-se *1985*, publicado em 2016, mas escrito no ano que dá título à obra[110]. O livro está organizado em quatro jornadas, subdivididas em um número irregular de cenas, seguidas por uma cena final, um epílogo e uma seção inicial chamada "Dramatis Personae", na qual são apresentadas as quatro personagens do enredo — Una, Otra, Hombre Moreno e Hombre Joven.

Nesse contexto, é possível identificar uma aproximação com o gênero dramático, não somente pelas páginas iniciais, que traz o rol de personagens e suas características físicas, mas também pela própria estrutura das cenas, construídas a partir da indicação da personagem e da exposição direta de sua voz, ação ou pensamento, sem a mediação de um narrador em terceira pessoa:

> HOMBRE JOVEN
> Voy a acomodar el maletín sobre las rodillas, tengo por lo menos diez minutos.
> UNA
> Es que él no tiene idea, no sabe, mire, a veces me pide que...qué hacer con las manos entonces, con los ojos, dígame, qué hacer.
> (...)
> OTRA
> No volví al carro. La gente me miraba asombrada, pero nadie más bajó. (...)
> (Fariña, 2021, p. 14)[111]

Entretanto, sobretudo na parte final da obra, as frases longas passam a abrir espaço para a configuração do poema e seus ritmos construídos por meio da repetição e do uso dos espaços

[110] Na contracapa da edição de 2021, o editor Camilo Brodsky destaca que a obra foi escrita no ano que nomeia a publicação: "1985 es un libro que Soledad Fariña escribió, precisamente, en 1985 (...)".
[111] Nas citações a seguir, indicamos apenas o número da página da edição de *1985* utilizada neste trabalho.

em branco, procedimentos recorrentes que constituem a base poética da autora (Bello, 2009; Ortega, 2016):

> (...)
> que no se agache no se encuclille
> que no llene de cruce blancas el recinto
> que se quede fija como atada al banco
> que se apriete fuerte como si la estuvieran amarrando
> que cierre los ojos como último recurso
> que no los abre tampoco los entreabra
> engaña el royo negro
> en la penumbra azul parece una piscina
> (Fariña, 2021, p. 40)

Esses diferentes gêneros convivem ainda com outro registro: o narrativo. Inicialmente, há uma voz que organiza os acontecimentos, dispondo em jornadas e cenas os atos e pensamentos dos sujeitos, articulando as histórias entre presente e passado e recortando — para então remontar — as palavras de cada personagem apenas quando estas se manifestam no agora do texto. Essa voz não tem pleno acesso à trajetória individual de cada figura, limitando-se às informações que emergem quando elas se encontram no espaço em que o livro se desenrola.

Contudo, em determinados momentos, essa voz aproxima-se da figura de um narrador clássico, que não apenas veicula o fio narrativo principal, mas também apresenta ao leitor o espaço circundante, detendo-se em impressões e acontecimentos mínimos. É uma espécie de narrador que parece estar situado em um plano outro, distinto daquele ocupado pelas personagens, e que parece dispor de acesso a essa realidade suplementar:

> Se detiene el tren, abre sus puertas, otra vez queda al descubierto la línea divisoria. Dos mujeres jóvenes suben al carro y se quedan de pie junto a las puertas. Se escucha su diálogo. (p. 13)
>
> Otra vez el túnel de cemento.
> (...)
> Los personajes continúan sentados en la misma posición pero sus humores han variado, se les nota en los rostros. (p. 21)
>
> El tren entra en la zona de recorrido sinuoso.
>
> Hay curvas. No es el camino recto que habíamos seguido. No solo curvas, también montículos que las líneas emprenden. Esto sube, no peligra el mareo, son poco pronunciadas y las líneas de luces acompañan al carro en sus ondulaciones. El carro está vacío. (...) (p. 33)

O lugar onde as quatro personagens se encontram e onde, no tempo presente da narração, permanecem durante a maior parte da obra, como podemos ver nas citações acima, é o vagão de um trem, um dos poucos momentos na poética de Fariña em que emergem elementos da cidade

urbana, em contraste com uma escrita geralmente mais vinculada aos elementos naturais e aos sentidos associados à terra.

Essa especificidade do espaço evocado remete ao que Marc Augé (2019) define como zonas de circulação acelerada de pessoas e bens (como vias expressas, rodoviárias, aeroportos, meios de transporte e grandes centros comerciais), isto é, aquilo que o autor denomina não-lugares. Tal noção se contrapõe à ideia de lugar formulada por Michel de Certeau, para quem o lugar se caracteriza por três aspectos fundamentais: a constituição da identidade do sujeito, a possibilidade de relações e sua inscrição histórica e a oferta de uma estabilidade mínima àquele que o habita.

Nessa perspectiva, o não-lugar se define como um espaço de trânsito, dotado de meios e finalidades específicas, saturado por prescrições e proibições espaciais e sociais que reafirmam sua função inorgânica. Trata-se de uma zona na qual os indivíduos interagem sobretudo com esses comandos e com a finalidade do deslocamento, configurando-se como uma passagem provisória e efêmera.

Vale ainda considerar que, embora a obra apresente uma escritura próxima tanto do drama quanto da narrativa, as personagens quase não dialogam entre si. Há apenas um momento explícito de conversa entre os dois personagens masculinos, marcado por um intercâmbio trivial e cotidiano:

> HOMBRE MORENO
> Creo que estamos llegando.
> HOMBRE JOVEN
> Faltan dos estaciones.
> HOMBRE MORENO
> ¿Usted va hasta el final?
> HOMBRE JOVEN
> Sí, hasta la última estación.
> HOMBRE MORENO
> ¡Ah!
> HOMBRE JOVEN
> Me espera un muro inmenso, tendrá unos 15 metros, está intacto, pero no es blanco, es gris, de cemento (...) (p. 38)

Este estado de recolhimento se torna ainda mais evidente quando percebemos que as personagens estão imersas em uma sociedade ditatorial articulada ao modelo neoliberal, que não apenas busca inserir o sujeito em uma determinada ordem, mas também o incita à autorregulação e à autocensura (Pabón, 2022), fomentando a vigilância e a desconfiança em relação ao outro. À vista disso, o vagão do metrô, esse não-lugar no qual o contato se restringe à obediência a comandos, passa a adquirir um significado ampliado. Desse modo, a situação político-social, ao instaurar a suspeita nesse ambiente, intensifica uma atmosfera de perseguição velada e de

insegurança, na qual os sujeitos se veem impedidos de estabelecer qualquer forma de conexão coletiva que não aquelas assentadas na privação.

O corpo no trilho

No início da cena terceira da primeira jornada, a voz central (Marchant Valderrama, 2019) — entendida como a instância articuladora da polifonia do livro —relata de forma objetiva o aprisionamento de um homem por um guarda militar no interior do vagão. Trata-se de uma descrição minuciosa das ações, tanto do agente repressivo quanto do homem detido, bem como da conduta dos demais passageiros, que não percebem ou não reconhecem a concretude do ato:

> (...) Junto con un grupo de personas entra al carro un guardia con un manojo de llaves en la mano; se acerca a un hombre que está de pie al fondo apoyado en la barra cromada. Le susurra unas palabras al oído, el hombre da una rápida mirada que cruza el carro, podría ser una señal, pero casi imperceptible. Es joven, estatura regular, cabello rubio. El guardia que lleva pistola al cinto le esposa las manos por detrás de la espalda ante la mirada escurridiza de los más cercanos. Los movimientos son tan rápidos que casi nadie más los percibe; salen muy juntos del carro, atraviesan el andén y emprenden el ascenso por las escaleras. (p. 17)

Nessa mesma cena, a personagem Una refere-se ao mesmo homem, porém a partir de uma ação omitida pela voz narrativa, o que a coloca em uma situação de impasse: “Sé que eso no se debe hacer, sé que es muy peligroso, pero qué hago, mire, fue el que pasó recién y me entrego este cuaderno (...)” (p. 18). Como veremos adiante, o sujeito feminino se dirige à outra personagem, chamada Otra (que não lhe responde), mas, ao mesmo tempo, parece interpelar diretamente o leitor. A fala começa com a afirmação de uma consciência clara do risco em que Una se encontra implicada: o homem detido lhe entrega um caderno, gesto que a marca como uma possível cúmplice política.

Por parte de Una, existe simultaneamente o desejo de abrir o caderno e o receio de ser associada ao sujeito suspeito, temor esse intensificado tanto pelo contato fortuito quanto pela percepção constante da vigilância: “El hombre que va a mi lado me tiene inquieta, uno nunca sabe, nunca puede saber...” (p. 19).

Diante desse dilema, a personagem decide arrancar as páginas e deixá-las espalhadas no chão, buscando inocentar não apenas a si mesma, mas também o leitor (e a Otra), colocados na posição de testemunhas de seus gestos: “si arranco con cuidado las hojas y las dejo en el suelo nadie podrá acusarnos de tenencia ilícita” (p. 19). Contudo, Una explicita que tal estratégia não elimina o risco, caso o leitor opte por outro gesto em relação às páginas, conferindo à sua voz

um tom de ameaça velada: “Ahora, si usted las recoge, usted se hace responsable y tendría que pasar de inmediato a la clandestinidad. Yo ahí me lavo las manos” (p. 19).

O recolhimento no presente temporal da obra, esse tempo dilatado em que as quatro personagens permanecem no interior do vagão de metrô, também se manifesta no isolamento dos sujeitos, absortos em seus próprios pensamentos, em grande parte voltados a um passado imediato, indissociável dos acontecimentos da ditadura.

Como exemplo, a personagem Otra rememora um episódio que atravessa uma parcela significativa do livro: o suicídio de um sujeito desconhecido nos trilhos da estação La Moneda. À primeira vista, é possível estabelecer uma relação com a morte de Salvador Allende no Palácio de La Moneda, como se esse acontecimento condensasse simbolicamente as inúmeras mortes violentas que se seguiram. Nesse sentido, a irrupção desse corpo que se lança à linha do metrô antecipa outros corpos mortos, desaparecidos e torturados, em que a recuperação e reinscrição na história e na memória são urgentes no presente da narração e no espaço figurado pelo meio de transporte.

No discurso de Otra, há uma preocupação simultaneamente angustiada e afetiva quanto ao corpo desfigurado, violentado e fragmentado. Na última jornada, a personagem expressa o desejo de conhecê-lo e protegê-lo, imaginando um retorno no tempo que lhe permitisse impedir o suicídio por meio de uma postura de cuidado e atenção ao sujeito desconhecido. O trecho a seguir sinaliza esse gesto não apenas pelo conteúdo semântico dos versos, mas também pelo emprego da repetição, que adia e afasta a ação suicida por meio da enumeração de ações possíveis, abrindo um intervalo entre o sujeito e a morte:

(...)
Tenía llagas, heridas en los pies, pero tenía que llegar antes que.
Advertirle que no cruzara la línea,
Para eso la han pintado para no.
Es peligroso.
Cómo gritarle que no se acerque que no cruce la
línea
que la deje como está que no se doble sobre la línea
blanca
con su pelo castaño cubriéndole la cara
que no se agache no se encuclille
que no llene de cruces blancas el recinto
que se quede fija como ataca al banco
que se apriete fuerte como si la estuvieran amarrando
que cierre los ojos como último recurso
que no los abra tampoco los entreabra
engaña el hoyo negro
en la penumbra azul parece una piscina

que mire fijo al suelo

que cuente las baldosas y si se nublan los ojos
y la atracción es fuerte
que se incline y sin mirar apoye la cabeza en el pecho del otro
del que sigue a su lado
que tiene sed —le diga
esto causará estupor
en el pecho del otro
(…)

(p. 39-40)

É possível estabelecer uma conexão entre esse excerto e a noção de exercício da inclinação em direção ao outro, tal como pensada pela filósofa italiana Adriana Cavarero (2019), a partir da exposição de sua face vulnerável. Para a autora, o sujeito inclinado é aquele que se afasta da verticalidade e da autonomia abstrata do sujeito kantiano, abandonando a posição ególatra para dirigir-se ao outro, instaurando um pressuposto ético-relacional entre um eu deslocado de si e um outro que exige cuidado. Refere-se a uma relação fundada na dependência e na responsabilidade, na qual o outro é visto na sua impossibilidade de violentar o próximo.

Nesse sentido, se configura um encadeamento de sujeitos mediado pelo acolhimento: se a personagem (Otra) é afetada pela aniquilação do corpo estranho, inclinando-se a ele, esse outro, à beira do colapso, é também convocado a inclinar-se em relação a mais alguém, rompendo a lógica privativa e isolada do espaço, característica do não-lugar em que se encontram.

Um pequeno cruzamento

O ano de 1985 foi particularmente árduo para Fariña, segundo depoimentos e entrevistas, sendo marcado, entre outros acontecimentos, pelo sequestro e assassinato de três profissionais que trabalhavam na escola de seus filhos[112]. A autora explora esse episódio no poema final do seu livro de estreia, *El primer libro*, publicado também em 1985, ano que coincide, de forma significativa, com a obra aqui analisada, como dito anteriormente:

ALFA

— le digo

[112] "(…) lo que pasaba en Chile era insólito: las muertes, los torturados, los desaparecidos. Entonces este libro [*El primer libro*] no cuenta, no narra eso, pero tras esto (…) hay todo un simbolismo. Por ejemplo, en uno de los poemas, que yo escribí en el año 85, que para mí es uno de los años peores; mediante el lenguaje yo quise poner este horror del cual era tanto que casi tú no podías hablar de él, imagínate los degollados que fueron tres profesionales, cuando entraron al colegio de mis hijos a secuestrarlos estaban todos los niños ahí y al otro día amanecen degollados. Eso fue el año 85, mataron a mucha gente, al año siguiente quemaron a dos jóvenes. En fin, entonces era tanto que prácticamente no tenías palabras. ... No sé si quieres que te lea un poema (…) está en *El primer libro*, es el último del primer libro, que habla de esta mudez (…)." (2021, online)

ALFA

Alfalfa olorosa
brota

enjugo el rostro
enjugo el paño

surca carne la huesa
la angosta
carne la prieta
la marga huesa

ALFA

Alfalfa amorosa
mi tierno dulce
Falfa mi suave
la escama cae
trepa la larva
el rostro el paño la marga huesa

— me dice

la costra negra
la carne prieta
la marga taja
la surca cuenca
La tibia — dice
— me dice
Fabla — le digo

Fabla mi tierno dulce
mi amarga suave

Fabla
abre la cuenca
escarba
brota
la cuenca huesa
la blanca suelta
la suave

DOBLA

HABLA

— le digo
(se dobla)

HABLA

(Fariña, 1985, p. 31-33)

Nesse poema, por meio de uma linguagem desconjuntada e hermética, Fariña codifica os acontecimentos a partir da figura de um sujeito que desce às profundezas da terra, vislumbrando fragmentos de histórias ocultas que jazem em seu interior, ao mesmo tempo em que mobiliza uma linguagem mínima e explora os espaços em branco da página. Chama a atenção o fato de o poema se iniciar com a palavra "ALFA", signo de origem e princípio, seguida pela aparição da "*alfalfa*", pela evocação do olfato e pela demanda pela fala, articuladas a uma execução rítmica-musical. Esse movimento desemboca, progressivamente, em um campo vocabular marcado por referências à carne e a crostas escuras (queimadas?), a fragmentos corporais e a organismos que se alimentam da decomposição.

Entretanto, essa paisagem que carrega a violência também abriga marcas de ternura e sensibilidade, perceptíveis em termos como "*amorosa*", "*tierno*", "*dulce*" e "*suave*". Se, por um lado, a linguagem se mostra insuficiente para relatar o horror, fazendo com que as poucas palavras emerjam com dificuldade de um silêncio tortuoso, em um processo de retrabalho reiterado das mesmas expressões como tentativa de circunscrever a experiência do real, por outro, o ritmo, análogo a um impulso de criação, persiste em movimentar a estrutura poética mesmo em um cenário adverso, permeado por ausências.

Nessa perspectiva retrospectiva, *1985* adquire, desde o título, novas camadas de significação. A obra é uma tentativa, talvez mais direta e menos cifrada do que o primeiro livro da poeta, sem renunciar à complexidade do jogo linguístico, de elaborar e relatar as diversas experiências históricas e traumáticas compartilhadas por muitos chilenos (e latino-americanos), inscrevendo-se na disputa pelos signos e pelas interpretações do passado.

Tormenta e linguagem

Os cadáveres e os corpos torturados e desaparecidos emergem também na figura de Una, que não consegue dormir em razão de pesadelos recorrentes. Ela é a única voz que parece ter acesso aos pensamentos das demais personagens, neste caso, os de Otra, tentando estabelecer um diálogo com essa mulher por meio da terceira pessoa do singular, procedimento que faz com que sua fala se projete, ao mesmo tempo, em direção ao leitor. A relação que Una busca construir tem como base o acontecimento que perturba Otra — o corpo morto nos trilhos do metrô: "(...) de repente usted y yo vamos a ver su aparición en esta galería de cemento, ahí estará caído, con

los ojos cerrados, y la muerte doblada sobre él" (p. 14). Inclusive, Una demonstra conhecer o estado de inquietação da outra mulher sem a necessidade de interrogá-la diretamente: "Sí, ya sé cuál es su inquietud: qué ha pasado con los cuerpos..."[113] (p. 15).

Há dois caminhos possíveis que podem tornar compreensível esse atributo singular de Una. Em determinado momento, a tortura e o desaparecimento do corpo de uma mulher irrompem em sua voz:

> (...) Ahora la ablandamos, dicen, ahora la abrimos como un sapo a ver qué es lo que oculta: primero las escamas, raspamos con cuchillo la piel tersa (...),
> No, les digo con los ojos.
> (...)
> No, susurro bajo la mordaza.
> (...)
> ¡Déjenla! les grito como un pájaro rato
> ¡La niña no sabe nada!
> les alcanzo a decir antes que un verde cenagoso me
> inunde las manos los ojos las pupilas...
> (p. 36)

Em determinadas passagens do trecho acima, é possível identificar um impasse subjetivo da personagem, que tenta deter a tortura — assim como a Otra deseja impedir o suicídio do sujeito desconhecido —, mas que, ao mesmo tempo, se identifica com esse corpo feminino violentado. A tentativa de estabelecer uma ligação com a outra personagem feminina decorre justamente de sua atenção aos corpos considerados indignos e brutalmente assassinados pela ditadura militar. Esse desejo de conexão se manifesta, inclusive, em sua fala: "Un cómplice, uno atento a lo que dicen los cuerpos, eso busco (...)" (p. 35).

Além disso, Una se aproxima da voz central que, conforme observado anteriormente, posiciona-se inicialmente fora dos acontecimentos, narrando apenas o que se passa no interior do vagão do trem e no pensamento das quatros personagens. Contudo, no início da jornada terceira, essa voz revela sinais de exaustão em relação à tarefa que desempenha: "Sigue sentados los cuatro silenciosos. Yo también estoy cansada. Qué hago aquí, ellos han dejado correr sus devaneos sin decirme, sin preguntarme. Han sentido calor cuando yo siento frío" (p. 33). Esse sujeito enunciador transmite sua condição de invisibilidade, análoga à dos corpos mortos que irrompem nas páginas, e explicita seu gênero feminino, ao mesmo tempo em que torna evidente sua função de ordenar as vozes da história. Tal gesto expõe o artifício ficcional ao leitor e

[113] Esse trecho parece estabelecer um diálogo com um texto escrito por Fariña para sua videoarte *Topología I* (1983): "(...) hoy dijimos qué hacer con nuestras mentes qué alienación qué nada qué al absurdo pero habrá que preocuparse ahora por el cuerpo (dijo él o por los cuerpos?) qué cuerpo todo el cuerpo social o las llagas de las encías en las encías dejadas rojas abiertas por los dientes arrancados uno a uno o la gillete en las axilas raspadas (...)" (p. 16).

estabelece uma distinção entre a ordem do vagão do trem e a desordem que ameaça a estrutura da obra devido ao fluxo de pensamentos das personagens: "Hay mucho orden aquí. Aquí no hay orden. Ay, no quiero confundirme: Yo ordeno, yo divido em escenas (En actos no, en gestos, tal vez pero no en actos. Es peligroso)" (p. 32).

Entretanto, uma linha antes dessa última citação, a voz central relata a busca desesperada de Una por um cúmplice, retomando o gesto anteriormente mencionado:

> Ella no puede retener su lengua, siempre buscando cómplices para su mala lengua.
> Buscan, titilan sus ojos como estrellas muertas viajando en el espacio. Se queja, pide
>
> UM CÓMPLICE
> UNO PARA MI MALA LENGUA (p. 31-32)

É curiosa a escolha do vocábulo "*cómplice*" em vez de, por exemplo, "*persona*". O sentido da palavra remete a um integrante de uma dupla ou grupo envolvido em uma infração ou crime, mas qual seria, aqui, o delito implicado? Se, anteriormente, a personagem buscava um cúmplice para os corpos violentados, neste momento ocorre uma redução a uma parte do próprio corpo: a língua, adjetivada como má. Nessa perspectiva, o que se busca é alguém que permita transmitir, mediante a sua própria boca, a história dessa outra, liquidada e destruída por ter uma "*mala lengua*", isto é, por ter dito aquilo que não se podia dizer no interior da ordem ditatorial, confrontando a organização político-social por meio da linguagem falada.

Fariña alude, assim, ao ambiente opressivo da ditadura, associado a outro vocábulo recorrente nas passagens analisadas, reiterado não apenas pela voz central, mas também por Una e Otra: "*peligroso*". A língua e a linguagem configuram-se como instrumentos atravessados por relações de poder e coerção, nos quais a censura e autocensura atuam com intensidade (Brito, 1994). A palavra, mais do que nunca, transforma-se em um terreno de disputa, no qual diferentes visões de mundo entram em uma arena de batalha, seja para controlar, seja para subverter planos, como a interpretação de momentos históricos específicos, a constituição de identidades e o próprio conceito de arte. Sob esse prisma, podemos dizer que essa voz central — e, por extensão, a própria autora — procura seu cúmplice: um estado de linguagem capaz de articular e expressar a complexidade dos acontecimentos históricos da ditadura.

O inverso do não-lugar

No início da última jornada, a voz central assinala a existência de "paralelas brillantes" nos túneis escuros do metrô. A possibilidade de vislumbrar outros planos também aparece na

inversão cromática do espaço, a brancura dos ladrilhos da estação, que, por serem tão limpos, se refletem "como espejo. Pero los invierte" (p. 37), pois "hay otra lectura en las baldosas, los reflejos no son nunca lo mismo" (p. 37).

Ao longo deste trabalho, pensamos o vagão do metrô como um "não-lugar": uma zona que não instaura relações duráveis entre os indivíduos que por ela transitam, configurando-se como um espaço de passagem que não participa da constituição identitária do sujeito nem da formação de uma coletividade marcada pelo território. Assim, outro traço característico do não-lugar é sua incapacidade de se consolidar como espaço de memória. Por ser transitório e praticamente idêntico em diferentes regiões do mundo, ele tende a esvaziar a experiência singular, suscitando, paradoxalmente, a necessidade de que o indivíduo estabeleça vínculos próprios com o entorno. No entanto, segundo Marc Augé, o não-lugar (e o lugar) "nunca existe sob uma forma pura" (2019, p. 73). Mesmo nesses espaços, o sujeito pode abrir brechas por meio de "astúcias milenares (...) [da] invenção do cotidiano e (...) [das] artes do fazer" (p. 73), compondo dimensões históricas, relacionais e identitárias.

Sob essa ótica, ponderamos que *1985*, ao ser publicado em um contexto distinto daquele de sua escrita, duplica as camadas de leitura, instaurando um jogo de espelhamentos no qual o passado se reflete no presente com traços deslocados. Em um primeiro nível interpretativo, o vagão do metrô, esse espaço reduzido e controlado, pode simbolizar a sociedade chilena tal como foi imaginada e ideologicamente construída pela ditadura militar: limpa, pura e suspostamente neutra[114]. É assim que somos introduzidos a esse espaço:

> Es un espacio pulcro como no existe
>
> otro en el mundo.
>
> No hay papeles botados.
>
> Los muros no soportan ni una mácula.
>
> La gente entra confortablemente. (p. 8)

[114] Podemos fazer uma relação com aquilo que Hernán Errázuriz e Leiva Quijada (2012) intitulam de "operação limpeza": a imposição ditatorial de um imaginário nacionalista no espaço público, apagando qualquer traço da Unidade Popular, a fim de se desprender visualmente do passado para exaltar uma estética da ordem. Os autores lembram, por exemplo, o caso das pinturas feitas pelas brigadas muralistas, que constituíam uma parte importante da imagem do governo de Salvador Allende, com suas cores fortes e mensagens explícitas de apoio político à Unidade Popular. Essas pinturas foram apagadas após o golpe militar "*con una mano de pintura gris*" (p. 15), como forma de purificar a sociedade do marxismo e manter uma fachada harmônica do país. Segundo os pesquisadores, essa tarefa de higienização dos muros não foi empreendida apenas pelos militares, os civis também desempenharam um papel ativo nesse processo.

Nos parece, a partir dessa configuração especial, que Fariña propõe uma leitura a contrapelo — "hay otra lectura en las baldosas, los reflejos no son nunca lo mismo" — do período ditatorial. Isso se realiza através da irrupção dos corpos torturados, mortos e desparecidos ao longo da obra, bem como pela construção de vozes situadas em posições ideológicas diversas. Assim, o que subjaz à estruturação do livro é um ângulo que coloca o projeto ditatorial de ordem, limpeza e conserto da sociedade diante de um espelho, no qual se refletem os elementos ocultos do outro lado dessa superfície: a censura, as mortes, o autoritarismo, a violência, a desconfiança e a privação. A escolha da imagem do metrô, portanto, não parece aleatória: esse meio de transporte, que condensa na narrativa tais características, vincula-se também à modernização desigual da sociedade chilena no interior do impulso do sistema capitalista neoliberal.

Além disso, posto que o livro foi publicado trinta anos depois de sua escrita, ele incorpora uma reflexão sobre a relação que a contemporaneidade estabelece com o passado: trata-se de uma sociedade que se percebe distante dos eventos ditatoriais, mas que continua a viver sobre seus fragmentos, vestígios e reflexos, conectando processos atuais a dinâmicas históricas anteriores. Basta recordar as revoltas iniciadas em outubro de 2019, arrefecidas pela epidemia da Covid-19, que reivindicaram transformações profundas em problemas econômicos e sociais estruturais, incluindo a demanda por uma nova Constituição inalterada desde o período ditatorial. Tal problemática ganha contornos mais nítidos após a eleição de José Antonio Kast à presidência, no final de 2025, cuja trajetória política inclui manifestações de apreço pelo regime pinochetista[115].

Nessa chave de leitura, o espaço do metrô pode ser compreendido como uma imagem da sociedade contemporânea, na qual as relações e identidades tornam-se fugidias. Em um contexto em que as informações não perduram sequer alguns minutos, em razão da proliferação de fontes enganosas e espaços virtuais — que passam a ameaçar abertamente qualquer horizonte democrático —, a memória adquire caráter urgente. Ela não apenas funciona como "uma ilha de edição", para retomar o verso célebre de Waly Salomão, mas se afirma, cada vez mais, como um território de disputa de signos, narrativas e ideologias.

Por fim, *1985* se define pela relação que estabelece com o passado, levando em conta toda a complexidade do período. Mais do que isso, mantém aberta, décadas depois, a proposta já esboçada em *El primer libro*: uma atenção persistente aos corpos, tanto os do passado quanto os

[115] Após a vitória de Kast, apoiadores celebraram nas ruas desfilando com símbolos associados a Pinochet. Disponível em: https://oglobo.globo.com/blogs/bernardo-mello-franco/coluna/2025/12/vitoria-de-kast-no-chile-impulsiona-extrema-direita-e-reanima-culto-a-pinochet.ghtml. Acesso em: 8 jan. 2026.

do presente, buscando romper seus isolamentos e reinscrevê-los no espaço por meio de uma ética do cuidado e da relação com o outro.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 2019.

BELLO, Javier. "Hacia una poética de Soledad Fariña". **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 75, p. 47-67, nov. 2009. Disponível em: https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1154. Acesso em: 7 jan. 2026.

CAVARERO, Adriana. "Inclinaciones desequilibradas". **Papeles del CEIC** – International Journal on Collective Identity Research, Espanha, n. 2, p. 1-10, set. 2019. Disponível em: https://ojs.ehu.eus/index.php/papelesCEIC/article/view/20878. Acesso em: 5 jan. 2026.

FARIÑA, Soledad. **1985**. Santiago: Los Perros Románticos, 2021.

FARIÑA, Soledad. **El primer libro**. Santiago: Ediciones Amaranto, 1985.

FARIÑA, Soledad. Topología I. *In*: INSTITUTO CHILENO-FRANCÊS DE CULTURA. **Tercer encuentro franco-chileno de videoarte**. [*S.l.*: *s.n.*], 1983.

HAROLD ALVA. Escucha la presentación del libro "En amarillo oscuro" de la escritora chilena. **YouTube**, 15 mar. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UcxNnY9n-rA. Acesso em: 8 jan. 2025.

HERNÁN ERRÁZURIZ, Luis; LEIVA QUIJADA, Gonzalo. **El golpe estético**. Dictadura militar en Chile. 1973-1989. Santiago: Ocho Libros, 2012.

MARCHANT VALDERRAMA, Valentina. "Soledad Fariña. 1985. Santiago de Chile: Das Kapital Ediciones, 2015". **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 100, p. 407-411, dez. 2019. Disponível em: https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/55530. Acesso em: 5 jan. 2026.

ORTEGA, Eliana. **Habitar el paisaje**. Tres poetas sudamericanas. Bellessi, Fariña, Varela. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2016.

PÁBON, Consuelo. Construcciones de cuerpos. *In*: ESCUELA SUPERIOR DE ADMINISTRACIÓN PÚBLICA; INSTITUTO DE INVESTIGACIONES – GRUPO DE DERECHOS HUMANOS (org.). **Expresión y vida**: prácticas en la diferencia. Bogotá: Escuela Superior de Administración Pública; Instituto de Investigaciones – Grupo de Derechos Humanos, 2002.

RAU, Cristián; TOMÁS LABARTHE, José. Soledad Fariña: el color y la transparencia. *In*: **La viga maestra**: conversaciones con poetas chilenos 1973-1989. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2019.

Pensar o testemunho na literatura contemporânea brasileira: algumas leituras da última década[116]

Thinking about testimony in contemporary Brazilian literature: some readings from the last decade

Mauro Gabriel Morais da Fonseca[117]

Resumo: O presente trabalho tensiona a noção de testemunho a partir da leitura de obras da literatura contemporânea brasileira publicadas nos últimos dez anos. Recuperando a noção de Beatriz Sarlo (2007), de uma ficção que pode reapresentar o testemunho, e compreendendo a perspectiva testemunhal relacionada ao trauma, como pontua Márcio Seligmann-Silva (2017), buscamos identificar o trauma e seu testemunho nos romances *Marrom e amarelo*, de Paulo Scott (2019); *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório (2020); *Os supridores*, de José Falero (2020); e *O céu para os bastardos*, de Lilia Guerra (2023). Publicadas entre 2019 e 2023 e enfocando o presente, as referidas obras não apenas servem como interessantes exemplares da produção atual, apresentando algumas das estratégias usuais desta geração de escritores brasileiros, como também retratam questões da contemporaneidade. Diferentes violências povoam esses livros, seja pelas seguidas tentativas de silenciamento de identidades, seja pela invisibilidade (violenta, sobretudo). Produzidas por autores que de alguma maneira configuram-se fora do centro, essas narrativas também reconfiguram outras temáticas e outras vozes narrativas, interessadas em enfocar outras geografias e subjetividades. Dessa forma, permite-se a reflexão acerca do testemunho ficcional da literatura contemporânea brasileira e sua atuação como memória insurgente dos dias que correm.

Palavras-chave: literatura contemporânea brasileira; memória; testemunho.

Abstract: The present study puts pressure on the notion of testimony through the reading of works of contemporary Brazilian literature published over the last ten years. Drawing on Beatriz Sarlo's (2007) concept of a fiction capable of re-presenting testimony, and understanding the testimonial perspective as related to trauma, as emphasized by Márcio Seligmann-Silva (2017), we seek to identify trauma and its testimony in the novels *Marrom e amarelo*, by Paulo Scott (2019); *O avesso da pele*, by Jeferson Tenório (2020); *Os supridores*, by José Falero (2020); and *O céu para os bastardos*, by Lilia Guerra (2023). Published between 2019 and 2023 and focused on the present, these works not only serve as compelling examples of current literary production—displaying some of the strategies commonly employed by this generation of Brazilian writers—but also portray issues of contemporaneity. Different forms of violence pervade these books, whether through repeated attempts to silence identities or through (above all, violent) invisibility. Produced by authors who, in some way, position themselves outside the center, these narratives also reconfigure themes and narrative voices, seeking to foreground other geographies and subjectivities. In this way, the works allow for reflection on fictional testimony in contemporary Brazilian literature and its role as an insurgent memory of the times in which we live.

Keywords: Brazilian contemporary literature; memory; testimony.

[116] A discussão proposta pelo presente trabalho foi explorada e ampliada na dissertação de mestrado deste autor (Fonseca, 2024), publicada em agosto de 2024 e disponível para acesso no Repositório da UFJF.

[117] Mauro Gabriel Morais da Fonseca é mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Contato: mauro_morais@hotmail.com

Introdução

Uma testemunha é convocada ao relato para validar uma ocorrência/existência. A produção narrativa configura esse status, ainda que também seja possível testemunhar e seguir em silêncio. Márcio Seligmann-Silva (2017) observa que o termo deve ser compreendido tanto em seu caráter jurídico – alguém testemunha para provar ou ajudar a provar algo, isto é, o relato serve como documento – quanto em seu aspecto de "sobrevivência" a um evento-limite, experiência que, por sua radicalidade, acaba por tensionar linguagem e realidade.

> De modo mais sutil — e talvez difícil de compreender — falamos também de um teor testemunhal da literatura de um modo geral: que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que têm por tema eventos-limite. Nesse sentido, a literatura do século XX — Era das catástrofes e genocídios — ilumina retrospectivamente a história da literatura, destacando esse elemento testemunhal das obras. (Seligmann-Silva, 2017, p.8)

Segundo o professor e pesquisador, a literatura de testemunho latino-americana tratava o assunto, até os anos 1980, em sua perspectiva jurídica, sem problematizar os limites da interpretação. A partir dessa década, ganham complexidade a teoria do testemunho, mais ligada à Shoah, e a do *testimonio*, vinculada aos estudos latino-americanos. Esse conceito desenvolvido nos países latinos de língua espanhola passa a conceber um gênero literário que responde diretamente à "política de memória". Esses textos alinham-se às questões políticas e correspondem aos "pontos de vista dos excluídos do poder e explorados economicamente" (Seligmann-Silva, 2017, p.32). Nos anos 1960, no entanto, as leituras não dão conta da diferenciação literária entre teor testemunhal e documento. A literatura de *testimonio* opera na contra-história, articulando denúncias e buscando por justiça, numa relação muito estreita com a noção de identidade.

João Camillo Penna (2017) questiona como o sujeito testemunhal pode ser um eu (primeira pessoa) que preserva a pluralidade do nós, no que nomeia como "aliança metonímica entre diferentes identidades" (2017, p.319). Discutindo sobre como o testemunho vincula sujeito e comunidade, o pesquisador pontua que a crítica da função representativa na literatura é central nessa perspectiva, visto que esgarça a noção do intelectual como porta-voz da coletividade em nome de novas identidades políticas.

> O que está sendo visado aqui é nada mais nada menos que a literatura latino-americana como um todo e a exclusividade da representação político-literária da nação, que se constitui ao constituir o sujeito subalterno (ao subjetivá-lo), posicionando-se como seu representante. (Penna, 2017, p.313)

O testemunho, no entanto, provoca um deslocamento do sujeito da narrativa, desestabiliza o intelectual e promove um encontro com o Real do trauma, com uma experiência outra, "com algo que resiste à simbolização da narrativa, e que apesar de tudo, apesar dela própria, a narrativa revela" (Penna, 2017, p.346). Essa noção de trauma, portanto, é fundamental para a compreensão do testemunho, já que não é ele que está em primeiro plano, não é ele que o testemunho narra, mas a resistência à compreensão desses eventos. A linguagem busca expressar o que não é simbolizável, o inimaginável.

> Devemos, no entanto, por um lado, manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um "martírio" pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal. E, por outro, o "real" é — em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo — sempre traumático. Pensar sobre a literatura de testemunho implica repensar a nossa visão da História — do fato histórico. (Seligmann-Silva, 2017, p.8)

Propomos, então, um alargamento da noção explorada por Seligmann-Silva acerca do testemunho, compreendendo a possibilidade de reavaliação sobre os muitos eventos violentos e traumáticos que o presente nos apresenta no Brasil. Assim, dedicamo-nos brevemente à leitura dos romances *Marrom e amarelo*, de Paulo Scott (2019); *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório (2020); *Os supridores*, de José Falero (2020); e *O céu para os bastardos*, de Lilia Guerra (2023), compreendendo cada um deles em seu caráter testemunhal.

As violências nossas de todo dia

Publicado em 2019, o romance *Marrom e amarelo*, de autoria do gaúcho Paulo Scott é narrado por Federico, um homem de 49 anos, pele clara, cabelo liso castanho e reconhecido consultor sobre questões raciais no Brasil. A descrição física do personagem mostra-se relevante pois, nascido numa família multirracial, ele testemunha o racismo vivido pelo irmão, cuja pele é negra. Convidado a compor um grupo de estudos do governo que analisaria as cotas raciais no país, avaliando a possibilidade de substituição das bancas de heteroidentificação por programas de computador, o narrador-personagem é confrontado com uma série de experiências que denunciam os diferentes tratamentos dados às pessoas considerando seus tons de pele. Sobre a experiência de encontrar, pela primeira vez, os membros daquela composição pensada por um governo neoliberal que intencionava exterminar as políticas de cotas, Federico narra:

> Uns me encaravam, outros olhavam pros visores dos seus celulares, provavelmente dando Google no meu nome, sondando o que pudessem sondar a meu respeito, já que eu não tinha figurado junto deles na lista de nomeação

> publicada às pressas no *Diário Oficial da União* na semana antes pelo novo governo, na lista que foi repassada pra imprensa, na lista que em tese devia aplacar os ânimos dos alunos negros, indígenas e brancos em conflito nas universidades do país, mas que, depois foi constatado e divulgado em todas as mídias, acabou tendo efeito idêntico ao de jogar gasolina numa fogueira. E então me senti pronto pra dar mostra parcial dos fantasmas que ocupavam meus pensamentos, fantasmas que foram também as vezes em que me senti constrangido por ser quem eu era, educado sob a ideia de ser duma família negra, ideia que virou minha identidade, e moldado num fenótipo brutalmente destoante daquela identidade, dois fatores que, combinados, me expulsaram pra sempre das generalizações do jogo esse é preto esse é branco, me dando um imenso não lugar pra gerenciar, fantasmas que me fizeram ser, inclusive na acachapante miopia do novo governo, a pessoa adequada pra estar ali. (Scott, 2019, p. 15)

Em diferentes tempos, entre a Porto Alegre da infância e a Brasília do grupo de trabalho e onde conhece um novo amor, a trama não circunscreve a vivência do racismo apenas à juventude do personagem, quando morava com o irmão, mas abarca os reflexos da violência na nova geração. Uma das tensões faz referência à perseguição sofrida pela sobrinha de Federico, experiência que preserva estreita relação com o passado dos irmãos. A questão do tom da pele, que nomeia a obra e apresenta-se como principal assunto, é debatida em diferentes nuances, da sexualização do corpo negro à violência policial. A proximidade entre narrador e leitor é provocada pela oralidade que inspira o texto, expressa na redução de termos (o uso do *pra* ou *pro* é recorrente) e na pontuação que privilegia a vírgula, numa sequencialidade que confere fluidez à narração.

Ao apresentar o grupo de trabalho e sua atuação, a obra acaba por revelar diferentes pontos de vista que compõem a sociedade e atuam pela permanência do racismo. As narrações desses momentos configuram-se como importantes espaços para a sustentação de argumentos preconceituosos ou ignorantes. As alegações de Federico, por sua vez, conformam expressões didáticas das teorias antirracistas contemporâneas. O texto de Scott acaba por revelar-se em estreito diálogo com o pensamento decolonial de pensadores como Frantz Fanon. Em outras passagens, o autor não esconde e traz à superfície tais discussões teóricas, como na conversa entre o protagonista e seu irmão, num bar:

> O atendente trouxe a segunda garrafa de cerveja. Te lembra daquela vez que tu insistiu pra eu te acompanhar naquela reunião com lideranças do movimento negro que queriam processar aquele radialista aqui de Porto Alegre, que contou no ar uma piada racista chamando aquela deputada federal do PT do Rio de Janeiro de macaca, Lourenço perguntou. Lembro, claro, foi logo depois das eleições, Se não fosse aquele advogadinho da Câmara de Vereadores ter convencido a maioria a desistir da ação e apostar numa campanha de boicote à rádio, aquele cretino já estaria condenado e talvez fora do mercado até hoje, eu disse. Então, Derico, naquela reunião, fiquei olhando praquele povo e me perguntando por que, diferente de ti, eu sentia que não tinha nada a ver com a

> postura deles, com a causa deles, com eles, com as verdades deles, fiquei pensando, já que aquela foi a primeira vez que eu tava participando duma reunião daquele tipo, que aquela guerra, aquela efervescência nas falas deles, não tinha nada a ver comigo, Lourenço disse. Colocaram um aplicativo em mim que não colocaram em ti, provoquei enquanto servia a cerveja no copo dele e depois no meu. Ou o contrário, ele retrucou. Eu ri. Sabe, Federico, Neste verão eu participei dum curso de cinco dias sobre genética e desempenho esportivo, e nesse curso teve um módulo sobre epigenética e herança epigenética, que é uma área que tem a ver com transmissão de experiências ocorridas com os pais ou com os avós pros filhos, pros netos, Uma transmissão que não acontece pelo DNA, mas por causas periféricas ao DNA, causas que a ciência ainda tá investigando, ele disse. E aquela história dos pais que, tendo sido submetidos a um tipo de tratamento desumano, geraram filhos com medo extremo do que quer que tivesse alguma relação com aquele tratamento desumano, Sons, objetos, cores, odores, É isso, perguntei. É, mais ou menos isso, ele disse. E daí, perguntei. Daí que eu acho que se isso for verdade, se liga, tu deve ter herdado algum tipo de dor dos nossos antepassados escravizados, Uma dor que eu não herdei, ele disse. (Scott, 2019, p.144)

A trivialidade da conversa, preenchida pela narração sequencial das falas, com suas interrupções e suas gírias e vazios, conferem verossimilhança à cena na qual se insere a questão afrodiaspórica. A referência a espaços físicos identificáveis (com endereços, inclusive) e marcadores próprios desse tempo, como o WhatsApp (incluindo a transcrição de uma conversa), também atuam pela verossimilhança da narrativa. Essa estratégia se repete em *Os supridores*, obra publicada no ano seguinte, em 2020, pelo também gaúcho José Falero. No romance de fôlego longo, o narrador também lança mão de cenários facilmente identificáveis como nomes de rua. Narrado por Pedro (o que só é revelado na última linha), o romance conta as aventuras da dupla Pedro e Marques, trabalhadores do estoque de um supermercado que decidem começar a vender maconha e acabam se envolvendo num sofisticado esquema de tráfico de drogas na periferia de Porto Alegre. Referindo-se ao planejamento de pequenos furtos para subsidiar o novo empreendimento, o narrador conta:

> Para além das portas da loja, na rua, os matizes do crepúsculo já começavam a surgir. O azul do céu escurecia, a leste, e alaranjava-se, a oeste. Era horário de grande movimento: centenas de milhares de trabalhadores retornavam esfalfados para casa, esvaziando áreas nobres da cidade e abarrotando as vilas. Logo cairia a noite, logo o supermercado fecharia; o tempo corria contra Marques e Pedro. Ansiosos para pôr em prática o plano que a longo prazo talvez os tornasse ricos, eles nem cogitavam a possibilidade de juntar aos poucos os mil reais de que precisavam: tinha que ser tudo de uma vez só, tinha que ser tudo hoje. E estavam prestes a descobrir que, na verdade, depois de hoje, não haveria outro ensejo para valerem-se da Operação Bruxaria. (Falero, 2020, p.69)

Culto e sofisticado, o narrador de Falero dispõe de vasto repertório para suas descrições, num contraste com a linguagem repleta de gírias e mesmo palavrões que ocupam parte dos muitos

diálogos da trama. Esse contraste, inclusive, é o que torna surpreendente a revelação da identidade do narrador, ainda que nas primeiras páginas ele se apresente como um leitor voraz. A obra, portanto, traça um importante retrato da vida periférica na capital gaúcha, criticando a exploração contemporânea do trabalho e as muitas resistências à ascensão social na sociedade brasileira. Tal crítica também se apresenta em *O avesso da pele*, obra do carioca radicado em Porto Alegre (uma vez mais, a capital gaúcha) Jeferson Tenório. Publicado também em 2020, o romance recompõe, na poética narração de um filho, a trajetória de seu pai. A família ascendeu socialmente ao acessar o ensino superior, contudo, a cor da pele negra não livra o pai de uma abordagem policial que o leva à morte.

Como em *Marrom e amarelo*, as estratégias do racismo são evidenciadas em diferentes perspectivas. Enquanto a obra de Scott enfoca os mecanismos dessa sociedade, o romance de Tenório investiga o ser negro, tomando duas gerações. E sobre a tomada de consciência importante para a sobrevivência dos negros – ainda que não decisiva, como disserta a própria narrativa –, o filho Pedro resgata uma lembrança que marcou o pai, e que não foi a do vestibular que iria marcar sua mudança profissional de office boy a professor, mas a violência à qual foi sujeitado aos 19 anos, no ambiente de trabalho:

> Você era uma presa fácil. Assim, com total domínio da situação, Bruno disse, com muita naturalidade, que não gostava de negros. Você levantou os olhos. Bruno não se intimidou e repetiu a frase: *não gosto de negros*. Talvez ele esperasse alguma reação sua. Mas nada aconteceu. Você permaneceu imóvel. Depois, Bruno se ajeitou melhor na cadeira e justificou: *não gosto porque, quando eu tinha um sítio em Garibaldi, um casal de negros, que trabalhavam para mim como caseiros, me roubou. Levaram tudo que eu tinha na minha casa. Desde então, não confio mais em negros*. Até aquele momento você nunca havia sofrido racismo, assim, tão descaradamente, não que você se lembre. Mas você não se chocou, pois uma espécie de inércia tomou conta do seu corpo, você não sabia reagir. Na época, você nem sabia muito bem o que significava ser negro. Não havia discutido nada sobre racismo, nada sobre negritude, nada sobre nada. (Tenório, 2020, p. 20)

Ao se endereçar ao pai morto, o texto ganha ainda mais dramaticidade. Ao longo da narrativa, no entanto, essa primeira pessoa que narra não endereçará seu discurso, mas fará, da mesma forma, poéticas descrições de cenas repletas de verossimilhança, assim como faz Lilia Guerra em seu *O céu para os bastardos*, de 2023. Ainda que construa um território ficcional, a favela Fim-do-Mundo, em São Paulo, onde Sá Narinha vai descrever um cenário bastante próximo das periferias dos grandes centros, com seus ambientes esquecidos pelo poder público, em contraste com a união e perseverança de seus moradores, com forte noção comunitária, a obra não revela um universo estranho ao leitor brasileiro. Entre a experiência no velório de um antigo morador do local, regressos à infância e fragmentos do cotidiano das casas e vielas de Fim-do-

Mundo, a narradora também relata a difícil relação de exploração vivida como empregada doméstica numa residência paulista, da qual a distância é literal e simbólica:

> Demorei a conseguir condução. Os lotações que vão pela Hugo de Castro empacam assim que o caminho se afunila, passando a rua Vênus. Não importa a hora. Fim-do-Mundo se ergueu ao deus-dará. As vias principais são estreitas e estão esgotadas. Decerto ninguém supôs que, um dia, o trânsito de veículos seria intenso no depósito de pobres. Mas é conveniente e vantajoso comercializar na lonjura. O pobre consome. E muito. Então, além dos automóveis, dos coletivos, também circulam caminhões fazendo entrega. Mas falta estrutura para o tráfego. Estão construindo um viaduto. Homens trabalhando, barulho de obra. Muita gente precisa cruzar o trecho, que é o único acesso para o Hospital Central. As ambulâncias ficam presas no congestionamento. A cidade está se transformando. Inauguraram uma nova estação de metrô perto da casa de Gerda, um lugar onde a necessidade não mora. Melhoram o que já é bom. (Guerra, 2023, p.79)

Das estratégias do racismo, em *Marrom e amarelo*, à invisibilização da população periférica, em *O céu para os bastardos*, passando pelo genocídio contra o povo negro, em *O avesso da pele*, e a exploração do trabalhador, em *Os supridores*, essas quatro obras da literatura contemporânea brasileira brevemente citadas fazem um retrato do país no presente. Ainda que exijam (e mereçam) análises mais robustas e aprofundadas, esses romances, nas poucas pistas que aqui apresentamos, indicam vozes e perspectivas que não se inscrevem na história oficial. Considerando essas violências nossas de todo dia como traumas contemporâneos, torna-se possível compreendermos esses textos, ainda que expoentes da criação e não da vivência direta, como testemunhos desse presente brasileiro.

Escritos por autores que não integram o cânone da literatura brasileira, mesmo que publicados por grandes editoras (Todavia, Companhia das Letras e Alfaguara), esses livros também permitem sintetizar uma cena cultural. O diálogo entre eles está expresso nas próprias publicações, em elementos extratextuais. Paulo Scott escreve a orelha de *O avesso da pele*, enquanto Jeferson Tenório assina o texto da orelha de *Os supridores*. José Falero, por sua vez, assina texto na contracapa de *O céu para os bastardos*. Desse pequeno grupo, três são negros (Scott, Tenório e Guerra) e três são de fora do eixo Rio-São Paulo (Scott, Tenório e Falero), formatando, assim, um contraste com os retratos traçados pela professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè em seu estudo publicado no livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, de 2012. Segundo a obra, tanto na autoria quanto nos personagens (inclusive os narradores) predomina um perfil semelhante: homens brancos com nível superior, vivendo nos grandes centros. Essas quatro obras constroem, em outras geografias, diferentes subjetividades, auxiliando a narração de outras memórias desse Brasil que é muitos.

Considerações finais

Pensar o testemunho na literatura significa pensar em um elemento que pode aparecer em menor ou maior grau numa obra de arte, alerta-nos Márcio Seligmann-Silva (2017). O realismo, ao qual é devedora toda a trajetória da literatura brasileira, segundo Antonio Candido, faz-se uma marca importante para a expressão desse testemunho.

> O conceito de testemunho pode permitir uma nova abordagem do fato literário que leva em conta a especificidade do "real" que está na sua base e as modalidades de marca e rastro que esse "real" imprime na escritura. A literatura expressa o seu teor testemunhal de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e "deformam" tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão. O testemunho alimenta-se, como vimos, da necessidade de narrar e dos limites dessa narração (subjetivos e objetivos, em uma palavra: éticos). (Seligmann-Silva, 2017, p.40)

Esse real que se apresenta na base ganha o nome de *presentificação* nos textos contemporâneos, de acordo com a análise da professora e pesquisadora Beatriz Resende em Contemporâneos (2008). Essa urgência pelo presente, como ela sintetiza o conceito, se dá quer pelos marcadores de verossimilhança, como o WhatsApp em *Marrom e amarelo*, quer pela crítica ao empreendedorismo neoliberal feita em *Os supridores*. Na atualidade, essa presentificação torna plenos de sentidos esses textos ficcionais, representando aquilo sobre o "que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa" (SARLO, 2007, p. 118). Beatriz Sarlo aponta para essa capacidade do texto ficcional, que nomeia como "narrativa artisticamente controlada". Para validar existências do agora desse país, podemos convocar essas obras como testemunhas, importantes testemunhas para hoje e amanhã.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

FALERO, José. **Os supridores**. São Paulo: Todavia, 2020.

FONSECA, Mauro Gabriel Morais da. *Testemunhos presentes* — **"Solução de dois estados", de Michel Laub**: ficção e memória na literatura contemporânea brasileira. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de

Fora, Juiz de Fora, 2024. Disponível em <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/17665> Acesso em: 28 de dezembro de 2025.

GUERRA, Lilia. **O céu para os bastardos**. São Paulo: Todavia, 2023.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

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.

SCOTT, Paulo. **Marrom e amarelo**. São Paulo: Alfaguara, 2019.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

TENÓRIO, Jeferson. **O avesso da pele**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Ditadura, exílio, escola: *Meninos sem pátria* e a disputa pela memória na literatura juvenil brasileira

Dictatorship, exile, school: *Meninos sem pátria* and the dispute over memory in brazilian young adult literature

Meicielen Moises de Souza[118]

Resumo: O presente artigo analisa a obra *Meninos Sem Pátria* (2000), de Luiz Puntel, a partir da representação do exílio durante a Ditadura Militar brasileira (1964-1985) e de suas recentes repercussões no contexto escolar, marcado por censura e disputas em torno da memória histórica. Diante disso, busca-se compreender de que maneira o *corpus* aborda os eventos históricos e políticos ocorridos durante o regime militar e se há algo nesse que possa ser considerado "doutrinador", conforme acusações. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa bibliográfica e qualitativa, fundamentada em aportes teóricos da narratologia (Genette, 2006), da teoria do romance histórico (Lukács, 2011; Fleck, 2017), da estética e sociologia da literatura (Candido, 1968), da filosofia da linguagem e do dialogismo (Bakhtin, 2010) e da hermenêutica filosófica (Gadamer, 1999). A análise evidencia que o *corpus* focaliza os impactos subjetivos do exílio sobre sujeitos comuns e revela que as acusações de "doutrinação ideológica" configuram tentativas de apagamento do passado autoritário brasileiro e de negação de fatos históricos amplamente documentados e reconhecidos nacional e internacionalmente. Por fim, destaca-se o potencial formativo de Meninos Sem Pátria (2000) no ambiente escolar para a formação do leitor crítico e para o fortalecimento do debate democrático sobre o passado recente do país.

Palavras-chave: ditadura militar; literatura juvenil; Exílio; memória; censura.

Abstract: This article analyzes *Meninos Sem Pátria* (2000), by Luiz Puntel, focusing on the representation of exile during the Brazilian Military Dictatorship (1964-985) and on its recent repercussions within the school context, marked by censorship and disputes over historical memory. In this sense, the study seeks to examine how the *corpus* addresses the historical and political events of the military regime and whether the narrative may be considered "indoctrinating," as alleged. Methodologically, this is a qualitative, bibliographic study grounded in theoretical contributions from narratology (Genette, 2006), historical novel theory (Lukács, 2011; Fleck, 2017), literary aesthetics and sociology (Candido, 1968), philosophy of language and dialogism (Bakhtin, 2010), and philosophical hermeneutics (Gadamer, 1999). The analysis demonstrates that the *corpus* foregrounds the subjective impacts of exile on ordinary individuals and reveals that accusations of "ideological indoctrination" function as attempts to erase Brazil's authoritarian past and to deny historical facts that are widely documented and nationally and internationally recognized. Finally, the article highlights the formative potential of *Meninos Sem Pátria* (2000) in the school environment for the development of critical readers and for strengthening democratic debate about the country's recent past.

Keywords: military dictatorship; young adult literature; exile; memory; censorship.

[118] Meicielen Moises de Souza é mestra em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) na linha de pesquisa de Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados. Atualmente, está cursando o doutorado pela mesma instituição. Contato: meicielen.souza@unioeste.br

Introdução

Em 2018, ao ser questionado pelo jornalista William Bonner sobre os eventos políticos ocorridos em 1964, o ex-presidente Jair Bolsonaro referiu-se ao período como uma "revolução", feita para preservar as instituições democráticas e "salvar" o Brasil de ameaças comunistas. Motta (2021) considera que, no ano em questão, ocorreu um retorno evidente da Ditadura Militar como tema central do debate político brasileiro, visto que militares passaram a ocupar, em maior escala, posições-chave no governo, sob comando de um ex-capitão. Todavia, uma preocupante e reveladora diferença chama a atenção: dessa vez, o poder fora conquistado nas urnas, e não por meio de um golpe.

Ao assumir a presidência, Bolsonaro manteve o tom da campanha e, em diversas ocasiões, manifestou-se a favor de declarações que exaltavam a "revolução" de 1964, momento histórico em que o Brasil teria sido "salvo" da suposta ameaça vermelha (Motta, 2021). Pouco a pouco, essa série de discursos elogiosos e nostálgicos em relação à Ditadura Militar mobilizou pessoas comuns, principalmente por meio *internet*, as quais chegaram a ir às ruas para manifestar o desejo de retorno da Ditadura Militar.

Em 2020, manifestantes da direita bolsonarista, desrespeitando as medidas de isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19, reuniram-se em frente a quarteis para pedir intervenção militar e a volta do AI-5. Em 8 de janeiro de 2023, ocorreu o episódio conhecido como "Intentona Bolsonarista", que culminou com a invasão do Palácio do Congresso Nacional e do Palácio do Supremo Tribunal Federal, a destruição da mobília do Palácio do Planalto e outras depredações de patrimônio público. Os manifestantes alegavam fraude nas urnas e instigavam um golpe militar para destituir o presidente eleito Lula.

Assim, percebe-se, em concordância com Motta (2021), que o discurso em torno do governo militar empresarial estabelecido no Brasil em 64 é, ainda hoje, alvo de disputa, na qual está em jogo a memória do passado. Enquanto setores da extrema-direita esforçam-se para apagar o passado autoritário e ressignificá-lo como um momento de prosperidade e ordem, lideranças da esquerda buscam relembrá-lo como um período ditatorial, de perseguições políticas intensas, na qual os direitos humanos quase inexistiam. Nessa perspectiva, o ambiente escolar torna-se um dos palcos desse embate:

> O projeto político construído em torno de Jair Bolsonaro tem como um de seus pontos centrais a tentativa de impor uma visão politicamente distorcida e maniqueísta sobre a história do golpe de 1964 e da ditadura militar. Por aí se entende a declaração de um general membro da equipe de campanha do então candidato prometendo eliminar livros de história "que não tragam a verdade sobre 64". Na mesma linha, o primeiro ministro da Educação do governo Bolsonaro, Ricardo Vélez Rodríguez, anunciou a disposição

> de revisar os livros didáticos para adequá-los à visão de que 1964 não originou uma ditadura (Motta, 2021, p. 11).

Na tentativa de revisar o passado e disputar sua memória, a Literatura não passou ilesa. A obra literária juvenil *Meninos Sem Pátria* (2000), de Luiz Puntel, que trata do exílio de uma família durante o período ditatorial militar, foi alvo de censura no Colégio Santo Agostinho, localizado no Leblon, Zona Sul do Rio de Janeiro, no ano de 2018. Os responsáveis por alunos do 6° ano do Ensino Fundamental alegavam que o livro "doutrinava" as crianças a terem ideias comunistas e exigiram a suspensão da leitura, o que foi acatado pela diretoria. Outro grupo de responsáveis e alunos opuseram-se à decisão e realizaram um ato em frente ao Colégio contra a censura do livro.

O caso não foi um episódio isolado, *O Avesso da Pele* (2020), de Jeferson Tenório, obra literária que trata da violência policial e de problemas raciais no Brasil, também foi censurada nos estados do Paraná, Mato Grosso do Sul e Goiás. O autor se pronunciou sobre o ocorrido dizendo que o recolhimento de sua obra remetia às práticas antidemocráticas da Ditadura Militar.

Do mesmo modo, o romance *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, outrora censurado durante o Estado Novo, passou por nova tentativa de censura em Santa Catarina no ano de 2025. Aliado a esse contexto de recorrentes censuras de obras literárias, tem se tornado recorrente a perseguição e a desvalorização dos professores, frequentemente acusados de "doutrinação ideológica".

Diante desse cenário, foram levantados os seguintes questionamentos, fundamentais para a compreensão do papel da obra de Puntel (2000), especificamente, mas também da Literatura em geral na disputa narrativa acerca do passado: qual a abordagem dada por Puntel dos eventos históricos e políticos ocorridos durante o regime militar? Há algo na narrativa que pode ser considerado "doutrinador"? Ademais, é possível à Literatura e aos professores "doutrinar" os alunos/leitores?

A pesquisa é do tipo básica, bibliográfica e de natureza qualitativa, com enfoque descritivo-analítico. O *corpus* será analisado a partir de uma leitura crítica e interpretativa que articula elementos narratológicos e históricos. A investigação fundamenta-se em aportes teóricos da narratologia (Genette, 2006), da teoria do romance histórico (Lukács, 2011; Fleck, 2017), da estética e sociologia da literatura (Candido, 1968), da filosofia da linguagem e do dialogismo (Bakhtin, 2010) e da hermenêutica filosófica (Gadamer, 1999). O método adotado parte da análise interna da obra articulada à contextualização histórico-social de sua produção, circulação

e recepção no espaço escolar, especialmente diante dos recentes episódios de censura e disputas em torno da memória da Ditadura Militar brasileira.

A narrativa do exílio

Meninos Sem Pátria (1981) é uma obra ficcional inspirada na experiência de exílio de José Maria Rabêlo, ficcionalizado como Zé Maria, e Thereza Rabêlo, ficcionalizada como Tererê, os quais se exilaram na França com seus sete filhos durante a Ditadura Militar. Na obra, o exílio é tratado a partir da perspectiva do filho mais velho, Marcão, que, na época de início dos eventos, tinha 10 anos de idade. Marcão narra o exílio da família 30 anos depois, relembrando o passado por meio de suas memórias e das memórias de terceiros.

Com base nos estudos narratológicos de Genette (2006), o narrador é intradiegético, pois o foco narrativo é interno, centralizado na perspectiva de Marcão, com isso, focalizam-se os impactos do exílio na sua vida pessoal. Desse modo, o leitor acompanha como a perseguição política impediu-o de viver seu primeiro amor, afastou-o de seus amigos de infância, forçou-o a adaptar-se a outras culturas e línguas e provocava medo constante, mesmo fora do Brasil.

A diegese é desencadeada a partir da invasão do jornal O Binóculo, onde Zé Maria, pai de Marcão, trabalhava. O ocorrido foi o início de uma série de perseguições e ameaças à família. Sobre isso, Marcão descreve o diálogo entre os pais: "Agora eles podem tudo, mulher! com esse monte de atos institucionais, com essas medidas de exceção, não há mais garantia para nenhum cidadão. Para que alguém seja preso, basta um telefonema, basta que apontem o dedo na direção de alguém, e pronto!" (Puntel, 2000, p. 13).

As falas de Zé Maria trazem um ponto de vista crítico sobre a Ditadura, pois se trata de uma figura representativa de um "tipo" social do período: os jornalistas que enfrentaram o regime por meio de suas publicações. Nesse sentido, identifica-se, no *corpus,* a estratégia escritural da polifonia (Bakhtin, 2010), pois a obra articula diferentes vozes e perspectivas acerca do período histórico. Assim, não só são apresentadas, mas também são confrontadas diferentes perspectivas sobre a Ditadura Militar, conforme excerto abaixo:

> — Não é bem isso, pai! Para ser sincero, não entendi direito esse negócio de uso político da Copa do Mundo de 70, o porquê das críticas à construção da Transamazônica, da assinatura desse projeto hidrelétrico de Itaipu, da construção da ponte Rio Niterói, do Mobral, da televisão em cores... Para mim, acho que tudo isso é bom, que acabar com o analfabetismo é importante, que vencer o tricampeonato é uma boa, que televisão em cores, abrir estradas, tudo isso é um avanço...
> — Tá, filhão! Eu explico: é como se, de repente, acordassem o gigante adormecido nesses séculos todos de subdesenvolvimento. Segundo eles, o Brasil passou ou vai passar, assim, num passe de mágica, a não ter mais analfabetos, a ser, através desses

> projetos, uma potência mundial. Estão até chamando isso de "milagre brasileiro"! (Puntel, 2000, p. 56).

Ademais, Lukács (2011), ao analisar a obra de Walter Scott, nota que, diferentemente da epopeia grega, em que as personagens centrais possuíam características superiores aos demais e ao leitor, nos romances de Scott, as personagens eram tipos comuns, ligadas à vida do povo. O mesmo recurso é utilizado por Puntel (2000), visto que as personalidades históricas são secundárias na diegese e a trama central é composta por personagens metonímicas fictícias. A obra também apresenta personagens de extração histórica, como os presidentes militares Médici, Geisel e Figueiredo, além do jornalista Vladimir Herzog, torturado e assassinado pelo regime militar. No entanto, as personagens principais representam pessoas comuns.

Os recursos mencionados permitem a aproximação da obra com um público juvenil, pois, segundo Candido (1968), a ficção permite ao leitor vivenciar e contemplar experiências que sua vida pessoal não possibilitaria. O jovem leitor é capaz de relacionar-se com Marcão devido às possíveis experiências em comum (o primeiro amor, o primeiro namoro, a mudança de escola etc.), e essa empatia facilita a compreensão do período histórico ao abordá-lo em uma dimensão emocional.

> [...] De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores". (Candido, 1968, p. 36-37).

Após a invasão do jornal e o crescimento das perseguições, Marcão e sua família exilaram-se no Chile, onde permaneceram de 1970 à 1973, quando precisaram fugir para a França devido à Ditadura de Pinochet. Assim, observa-se o uso da heteroglossia (Bakhtin, 2010) para marcar os trânsitos linguísticos, primeiramente, do português para o espanhol: "Lá, eu e Ricardo pudemos continuar nuestros estudos, paralisados há tanto tempo. Mas uma das coisas mais gratificantes que aconteceu no Chile foi o nascimento do Pablo, nosso hermanito, nome escolhido em homenagem ao poeta Pablo Neruda" (Puntel, 2000, p. 27). Nota-se que a narração de Marcão passa a fundir os dois idiomas, de modo a demonstrar a adaptação à nova cultura.

Diferentemente do trânsito linguístico e cultural decorrente do exílio no Chile, o tempo passado na França provoca uma maior ruptura e intensifica o sentimento de distanciamento do Brasil. A ausência e o desejo de retornar à terra natal tornam-se mais latentes. Marcão relata

dificuldades de adaptação não somente ao idioma, mas ao modo de pensar dos franceses que, segundo ele, era muito diferente dos brasileiros.

Enquanto no Chile a família entoava cantos com os hermanos: "Si somos americanos — dizia a música — somos hermanos, senores. Seremos buenos vecinos, tendremos las mismas flores, tendremos las mismas manos. Si somos americanos, no miraremos fronteras, seremos todos iguales, seremos una canción" (Puntel, 2000, p. 26); na França, o sentimento é de não pertencimento: "O hino francês não nos dizia absolutamente nada. Era uma canção a mais, apenas" (Puntel, 2000, p. 38).

Para Viñar e Viñar (1992), o exílio produz um sentimento de estrangeirismo duplo, isso é, o sujeito é estrangeiro em seu país de exílio, mas também ao seu próprio passado e cultura. Esse fenômeno é observado em Marcão e seus irmãos, que passam por um processo de assimilação cultural. Marcão, com o passar dos anos, se dá conta de que não pensa mais em português, e Pablo sequer conhece o hino nacional. Zé Maria, então, declara:

> Acho que vocês têm estudado muito, mas é sempre o país dos outros, os heróis dos outros, as fronteiras dos outros. Vocês não sabem nada sobre o Brasil. O Juca não sabe o hino, nem o Rico. Muitos de vocês já nem sabem pensar em português, estou certo? [...] Não sabem nem mesmo o porquê de estarem exilados. [...] Vocês me parecem mais um bando de meninos sem pátria. (Puntel, 2000, p. 83-84).

O desfecho da diegese ocorre quando, com a Lei da Anistia, os brasileiros exilados puderam, enfim, retornar ao Brasil. *Meninos Sem Pátria* (2000) foi publicado nesse mesmo período, em 1981, durante a redemocratização. Na época, Luiz Puntel lecionava Português em uma escola de Ribeirão Preto e começou a receber alunos de diferentes nacionalidades, todos fugindo de ditaduras. Entretanto, chamou-lhe a atenção a chegada dos exilados brasileiros via anistia, que "Ao entrarem nas classes, perguntaram em francês, em dinamarquês, em sueco, em inglês, em castelhano, se era aqui mesmo que haviam nascido, que haviam passado a infância, perguntando se era aqui mesmo o Brasil" (Puntel, 2000, p. 6).

Essa desterritorialização forçada levou-o a escrever sobre tais "meninos sem pátria", nascidos no Brasil ou filhos de brasileiros, mas que sequer conheciam ou lembravam-se de sua terra natal. Do mesmo modo, conforme representado na obra, quando a família de Marcão recebe a notícia de que poderá retornar ao Brasil, Pablo, nascido no Chile, desespera-se: "Vocês vão para o Brasil. E eu, que sou chileno? Para onde é que eu vou?" (Puntel, 2000, p. 96).

Diante do exposto, *Meninos Sem Pátria* (2000) constrói uma representação do exílio que privilegia a experiência subjetiva e emocional de sujeitos comuns. Nesse sentido, a Ditadura Militar é ficcionalizada para além de sua dimensão histórica oficial, uma vez que são capturados

os efeitos íntimos e psicológicos decorrentes do exílio, o qual não se limita ao distanciamento geográfico, mas implica uma fratura identitária sintetizada na imagem dos "meninos sem pátria".

Repercussões e debates sobre a obra no contexto escolar

Meninos Sem Pátria (2000) coincide com a classificação de Fleck (2017) acerca do romance histórico contemporâneo de mediação, sendo esse um desdobramento do romance histórico tradicional que teve uma crescente a partir da década de 1980, com obras que revisitam o passado a partir da perspectiva dos marginalizados, dos esquecidos ou metonímias dessas, no entanto, com abordagens que possibilitam "leituras críticas do passado a uma camada de leitores não necessariamente especialistas e nem muito avançados em sua caminhada como leitores críticos" (Fleck, 2017, p. 106).

Nesse sentido, o romance histórico contemporâneo de mediação constitui um gênero a ser explorado nas escolas, dado o seu potencial interdisciplinar e de formação história e literária, bem como sua capacidade de aproximar conteúdos históricos complexos ao cotidiano dos estudantes. Ademais, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017) prevê como papel da escola conduzir a autonomia leitora e a formação crítica dos alunos, a qual deve abarcar a dimensão estética, cultural e social dos textos literários. Portanto, a leitura de *Meninos Sem Pátria* (2000) nos anos finais do Ensino Fundamental encontra-se de acordo com os parâmetros curriculares, além de possibilitar um trabalho interdisciplinar ao promover debates sobre cidadania, violação de direitos humanos e relações de poder.

Acerca das acusações de que a obra seria "doutrinadora", fica evidente que a narrativa é centrada nos impactos emocionais do exílio em Marcão e na relação familiar diante da repressão política, ou seja, embora a dimensão histórica esteja fortemente presente, a narrativa não busca convencer o leitor a aderir ao comunismo, conforme temido pelos pais do Colégio Santo Agostinho, visto que apenas ficcionaliza sobre experiências humanas em contextos de opressão.

Ao saber que *Meninos Sem Pátria* (2000) havia sido censurada no Colégio Santo Agostinho, Luiz Puntel mostrou-se surpreso, pois, desde que a obra foi publicada pela primeira vez, em 1981, já haviam sido vendidos mais de um milhão de exemplares, a maioria para uso didático, sendo o 4° livro da série Vaga-Lume mais adotado pelas escolas brasileiras. Além disso, o autor, em entrevista ao jornal El País, atribuiu as acusações de "doutrinação" à polarização política e reforça que fatos históricos são incontestáveis: "O que há no livro é um olhar sobre um momento histórico brasileiro, isso é verdade. Ou não houve a ditadura? Ou não houve exilados, tema do livro? Ou não houve fechamento do Congresso e intervenção nos 3 Poderes?".

O Movimento Escola Sem Partido (MESP), criado em 2004, foi retomado com maior força em 2014 e impulsionou a criação de diversas PLs, os objetivos principais do movimento e dos projetos eram combater a "doutrinação marxista" e a "ideologia de gênero" nas escolas. Nessa perspectiva, os integrantes do MESP consideravam que os livros didáticos, as obras literárias, o currículo escolar e os professores visavam levar os jovens a aderir determinada visão de mundo avessa à instituição familiar, à moral, à tradição e aos costumes.

Entretanto, as acusações levantadas carecem de comprovação e chegam a problematizar o ensino de conteúdos amplamente documentados e referenciados historicamente, como é o caso da Ditadura Militar Brasileira, de modo que a pretensa "neutralidade" almejada se converte no apagamento de fatos e dados que contrariam a ideologia desses grupos.

A existência de uma Ditadura Militar no Brasil entre 1964 e 1985 é amplamente comprovada por um conjunto de atos legais, documentos oficiais, fatos históricos, decisões institucionais e registros de violações de direitos humanos. A deposição do presidente João Goulart em março de 64, sem crime de responsabilidade e devido processo legal, configurou uma clara ruptura da ordem democrática, ademais, a sucessão presidencial passou a ser controlada pelos militares, o que demonstra ausência de participação e soberania popular. Além disso, é importante destacar que a censura era feita de forma oficial e institucionalizada, por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), de modo que é farta a documentação dessa no Arquivo Nacional. Há que se destacar ainda os Atos Institucionais, que estavam acima da Constituição, e os órgãos repressivos documentados, como o DOI-CODI, o DOPS e o SNI, os quais, comprovadamente, exerciam prisões arbitrárias, tortura sistemática e assassinatos. Por fim, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) reconhece 434 mortos e desaparecidos de responsabilidade do regime, a Lei da Anistia (Lei n° 6.683/1979) anistiou presos políticos, o que pressupõe a existência de perseguição política, e relatórios da ONU e da OEA reconhecem prisões ilegais, tortura e supressão de direitos fundamentais no Brasil durante o período supracitado.

Gadamer (1999) postula que a obra de arte não é mero reflexo da interioridade do artista, tampouco se reduz ao seu horizonte interpretativo: "a experiência da obra de arte sempre ultrapassa, de modo fundamental, todo horizonte subjetivo de interpretação, tanto o do artista como daquele que recebe a obra" (Gadamer, 1999, p. 18). Destarte, a interpretação de uma obra literária pode sempre ser disputada, todavia, a censura e o pânico em torno de *Meninos Sem Pátria* (2000) são sintomáticos de um segmento político-social que exclui a natureza dialógica da literatura, recusa o debate e opta por manter ocultos os eventos históricos que conflitam com

sua visão de mundo. Portanto, ressalta-se a importância da obra de Puntel para manter viva a memória de crianças exiladas e destaca-se seu potencial para uma formação leitora crítica.

Considerações finais

A análise de *Meninos Sem Pátria* (2000) evidencia que a obra de Luiz Puntel constrói uma representação do exílio que se volta para a dimensão subjetiva, afetiva e identitária de sujeitos comuns. Ao narrar os acontecimentos a partir da perspectiva de Marcão, o romance focaliza os impactos íntimos da repressão política e torna visíveis as fraturas emocionais, culturais e linguísticas provocadas pelo exílio. Tal estratégia narrativa reforça o potencial da literatura de acessar experiências históricas a partir de uma vivência humana concreta, conforme postulado por Candido (1968).

Ademais, a análise demonstra que a narrativa não opera por meio de um discurso panfletário ou persuasivo, mas por meio da polifonia e do confronto de vozes, conforme a concepção bakhtiniana. Dessa forma, o romance conduz o leitor ao exercício da reflexão crítica, reafirmando o caráter dialógico da literatura, conforme descrito por Gadamer (1999).

O episódio recente de censura à obra de Puntel, bem como a outras produções literárias no contexto escolar brasileiro, revela que a disputa em torno da memória da Ditadura Militar permanece central no debate político-social atual. Nesse contexto, a tentativa de interditar narrativas literárias que abordam as violações de direitos humanos e a repressão política do período ditatorial insere-se em um contexto de negacionismo histórico, que não almeja genuinamente a "neutralidade" do ensino, mas controlar a narrativa e a memória do passado.

Referências

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Rio de Janeiro: Record, 1937.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** 5° Ed. Tradução de: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**: Educação Infantil e Ensino Fundamental. Brasília: MEC, 2017.

CANDIDO, Antônio. **A Personagem de Ficção**. 2° Ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAPUTO, Gabriela. Livro de Jorge Amado enfrenta tentativa de censura em Santa Catarina. **Estadão**, 03 de jul. 2025. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/classico-de-jorge-amado-enfrenta-tentativa-de-

censura-em-santa-catarina-entenda-o-caso-nprec/?srsltid=AfmBOoof0rR6PgeUGrKgLWhSaMPDRzC_M0yT-xPW8SjA1Y3TzTdzNlyg. Acesso em: 15 dez. 2025.

FLECK, Gilmei Francisco. **O Romance Histórico Contemporâneo de Mediação**: entre a tradição e o desconstrucionismo - releituras críticas da história pela ficção. Curitiba: CRV, 2017.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3° Ed. Tradução de: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de: Maria Clara Cescato e Maria F. Bittencourt. Rio de Janeiro: Arcádia, 2006.

LUKÁCS, Gyõrgy. **O Romance Histórico**. Tradução de: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados Presentes**: o golpe de 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

PIRES, Breiller. "Meu livro é sobre a ditadura. Jamais pensei que seria censurado" diz autor de "Meninos Sem Pátria". **El País**, 05 out. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/04/cultura/1538677664_945391.html. Acesso em: 15 dez. 2025.

PUNTEL, Luiz. **Meninos Sem Pátria**. 21° Ed. Rio de Janeiro: Ática, 2000.

RODRIGUES, Samara. Por que o livro 'O Avesso da Pele' foi alvo de censura? **Educa + Brasil**, 01 abr. 2024. Disponível em: https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/noticias/por-que-o-livro-o-avesso-da-pele-foi-alvo-de-censura. Acesso em: 26 set. 2025.

ROUVENAT, Fernanda. Alunos fazem ato contra proibição do livro no Colégio Santo Agostinho, no Rio. **G1 Rio**, Rio de Janeiro, 05 out. 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/10/05/alunos-fazem-ato-contra-proibicao-de-livro-no-colegio-santo-agostinho-no-rio.ghtml. Acesso em: 05 set. 2025.

TENÓRIO, Jeferson. **O Avesso da Pele**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VIÑAR, Marcelo; VIÑAR, Maren. **Exílio e Tortura**. São Paulo: Escuta, 1992.

Violência e horror corporal na literatura latino-americana contemporânea

Violencia y horror corporal en la literatura latinoamericana contemporánea

Milena Pinheiro França Machado Sousa e Tatiane Batista Silva Machado[119]

Resumo: O presente artigo se constitui como um estudo sobre a violência e o horror corporal na literatura latino-americana contemporânea, tomando como objetos de análise os contos "Rainha das Feras" (2021), da brasileira Verena Cavalcante, e "Garotos Perdidos" (2023), da argentina Mariana Enriquez. Nesse sentido, salientamos que a atual literatura de horror produzida por mulheres na América Latina se destaca por utilizar o sobrenatural como ferramenta de denúncia dos males que permeiam o cotidiano. Escritoras como Verena Cavalcante e Mariana Enriquez são alguns dos nomes mais fortes desse movimento e contribuem com suas mitologias macabras, geralmente centradas nos horrores da experiência feminina em contextos urbanos decadentes e violentos. Sendo assim, nosso principal objetivo é apresentar os aspectos correlatos e distintos existentes nas narrativas no que diz respeito à construção estética da violência e do horror corporal, resultante do contato das personagens com o ambiente urbano, e a consequente transformação monstruosa do corpo juvenil. A análise será construída através de uma pesquisa bibliográfica de cunho analítico-qualitativo, amparada nos estudos sobre o horror, abordadas por Noël Carroll (1990) e Xavier Aldana Reyes (2024); e sobre a violência, desenvolvidos por Jaime Ginzburg (2013). A partir disso, tencionamos oferecer com nossa pesquisa uma contribuição para o fortalecimento dos estudos do gênero de horror e das demais literaturas do medo escritas por mulheres na América Latina. Afinal, acreditamos no efeito de desautomatização da percepção que essas narrativas possuem quando revelam que os horrores da realidade se equiparam e até transcendem os da ficção.

Palavras-chave: literatura latino-americana; literatura de horror; violência; horror corporal.

Resumen: El presente artículo constituye un estudio sobre la violencia y el horror corporal en la literatura latinoamericana contemporánea, tomando como objetos de análisis los cuentos "Rainha das Feras" (2021), de la brasileña Verena Cavalcante, y "Garotos Perdidos" (2023), de la argentina Mariana Enriquez. En este sentido, destacamos que la actual literatura de horror producida por mujeres en América Latina se destaca por utilizar lo sobrenatural como herramienta para denunciar los males que impregnan la vida cotidiana. Escritoras como Verena Cavalcante y Mariana Enriquez son algunas de las figuras más destacadas de este movimiento y contribuyen con sus mitologías macabras, generalmente centradas en los horrores de la experiencia femenina en contextos urbanos decadentes y violentos. Por lo tanto, nuestro principal objetivo es investigar la construcción narrativa de los cuentos en lo que respecta a la violencia y su relación con la transformación monstruosa y horripilante del cuerpo juvenil. El análisis se construirá a partir de una investigación bibliográfica de carácter analítico-cualitativo, basada en los estudios sobre el horror, abordados por Noël Carroll (1999) y Xavier Aldana Reyes (2024); y sobre la violencia, desarrollados por Jaime Ginzburg (2013). A partir de eso, pretendemos ofrecer con nuestra investigación una contribución al fortalecimiento de los estudios sobre el género de horror y otras literaturas del miedo escritas por mujeres en América Latina. Al final,

[119] Milena Pinheiro França Machado Sousa é mestranda em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Contato: milenap483@ufpi.edu.br. Tatiane Batista Silva Machado é mestranda em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Contato: tatianebmach@gmail.com

creemos en el efecto de desautomatizar la percepción que tienen estas narrativas cuando revelan que los horrores de la realidad se equiparan e incluso trascienden a los de la ficción.

Palabras clave: literatura latinoamericana; literatura de horror; violencia; horror corporal.

Introdução

Desde Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1651-1695), Maria Firmina dos Reis (Brasil, 1882-1917), Silvina Ocampo (Argentina, 1903-1993) e Isabel Allende (Chile, 1942), as vozes literárias na América Latina, no que tange à autoria feminina, têm subvertido e questionado os discursos dominantes ao escreverem a partir de suas próprias vivências em meio à contextos sócio-políticos diversos. Acerca disso, Cecil Jeanine Albert Zizani, em "Literatura e História na América Latina: representações de gênero" (2006), discorre que "grande parte da literatura de autoria feminina, produzida na América Latina, estabelece relações significativas com a história, na medida em que questiona a própria escritura da história" (Zinani, 2006, p. 258). A pesquisadora defende a ideia de que essa relação não diz respeito somente à inclusão do feminino na história já estabelecida, mas que pressupõe uma revisão da história a partir da perspectiva da mulher (Zinani, 2006, p. 258).

No que concerne ao diálogo entre a escrita de autoria feminina e a literatura de horror, é perceptível uma profícua elaboração literária horrífica que aborda a experiência feminina latino-americana, essa última comumente calcada em um contexto no qual o medo, a violência e a opressão são cotidianamente perpetradas contra os corpos femininos. Nessa conjuntura, a ficção de horror produzida por escritoras da América Latina contemporânea — grupo integrado por Mariana Enriquez (Argentina), Mónica Ojeda (Equador), María Fernanda Ampuero (Equador), Samanta Schweblin (Argentina), Giovanna Rivero (Bolívia) e Verena Cavalcante (Brasil), dentre muitas outras — possui uma forte tendência do uso autoconsciente de elementos goticizantes e de mecanismos estéticos que objetivam produzir o medo artístico como forma subversiva de interrogação e crítica às injustiças sistemáticas da realidade social.

Mariana Enriquez, uma das precursoras da literatura de horror latino-americana contemporânea, é escritora, jornalista e professora nascida em Buenos Aires, no ano de 1973. Suas principais obras são *Os Perigos de Fumar na Cama* (2023), *As Coisas Que Perdemos no Fogo* (2016), *Nossa Parte de Noite* (2019) e *Un Lugar Soleado Para Gente Sombría* (2024). No conto "Garotos Perdidos", que integra a coletânea *Os Perigos de Fumar na Cama* (2023), acompanhamos a personagem Mechi, uma funcionária do Centro de Gestão e Participação da prefeitura, cuja função é manter e atualizar o arquivo de crianças perdidas e desaparecidas na

hostil Buenos Aires. A rotina entediante e desconfortável de Mechi muda quando crianças e jovens, até então dados como desaparecidos ou mortos, começam a retornar à cidade, despertando medo, atração e repulsa nos moradores.

Já a escritora, tradutora e revisora de textos Verena Cavalcante nasceu em 1989, na cidade de São Paulo. Até o momento, publicou a antologia de contos *Larva* (2015), *O Berro do Bode* (2018), *Inventário de Predadores Domésticos* (2021) e seu primeiro romance *Como Nascem os Fantasmas* (2025). O conto "Rainha das Feras" (2021), presente na antologia, retrata uma personagem não nomeada que, após anos de negligência e violência no ambiente familiar, encontra acolhimento em cachorros de rua. Depois de sofrer transformações físicas e psicológicas e dar à luz seres híbridos, a menina se transmuta em uma figura monstruosa canídea que domina os animais, apavora os humanos e faz da cidade decadente e violenta o seu lar disruptivo.

Desse modo, propomos realizar neste artigo uma análise comparativa dos contos "Garotos Perdidos" (2009), de Mariana Enriquez, e "Rainha das Feras" (2021), de Verena Cavalcante. Nosso principal objetivo é apresentar os aspectos correlatos e distintos existentes nas narrativas no que diz respeito à construção estética da violência e do horror corporal, resultante do contato das personagens com o ambiente urbano, e a consequente transformação monstruosa do corpo juvenil. A análise será construída através de uma pesquisa bibliográfica de cunho analítico-qualitativo, amparada nos estudos sobre o horror, abordadas por Noël Carroll (1990) e Xavier Aldana Reyes (2024), e sobre a violência, desenvolvidos por Jaime Ginzburg (2013).

A pesquisa foi dividida em três momentos: inicialmente, apresentamos nossa concepção de horror e de como esse gênero é representado através da escrita feminina na América Latina; em seguida, abordamos a relação entre literatura e violência, e discorremos sobre o novo horror corporal, que se apresenta como um mecanismo representacional das vozes de grupos historicamente marginalizados na contemporaneidade; por fim, realizamos as análises dos contos "Garotos Perdidos" (2023) e "Rainha das Feras" (2021), observando como a construção narrativa da violência colabora para a metamorfose monstruosa e horrorífica dos corpos juvenis, expostos desde cedo ao cenário decadente e violento de grandes centros urbanos. A partir disso, tencionamos oferecer com nossa pesquisa uma contribuição para o fortalecimento dos estudos do gênero de horror e das demais literaturas do medo escritas por mulheres na América Latina.

Escrita feminina, violência e horror corporal

O horror, como gênero ficcional moderno, surgiu no século XVIII com a publicação do romance gótico *O Castelo de Otranto* (1764), do escritor inglês Horace Walpole. Além do

romance gótico inglês, o *schauer-roman* da Alemanha, o *roman noir* da França e as obras dos *graveyard poets* igualmente exerceram grande importância no desenvolvimento da literatura de horror nos setecentos (Carroll, 1990; Reyes, 2016). Outrossim, é importante salientar que esse período de fervor crescente da literatura de medo coincidiu com o ingresso das mulheres no mercado literário, o que resultou em um grande volume de escritoras produzindo obras a partir da maquinaria gótica. A título de ilustração, Ann Radcliffe — a romancista mais popular e bem paga do século XVIII — Clara Reeve e Charlotte Dacre tiveram uma prolífica produção e contribuíram diretamente no estabelecimento dos principais elementos formais e narrativos da ficção gótica que seriam reproduzidos por diversos escritores ao longo dos séculos.

Nesse ínterim, destacamos o romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, texto responsável por associar o gótico ao horror como umas das combinações literárias mais bem sucedidas da história da literatura mundial. Isso posto, é imprescindível a reivindicação do lugar das mulheres nos fundamentos da tradição da literatura de horror, até para que possamos compreender como a argentina Mariana Enriquez e a brasileira Verena Cavalcante trilham caminhos há séculos pavimentados por outras escritoras que perceberam a potência dessa ficção como modo representacional dos horrores inerentes à experiência feminina no mundo moderno.

A definição conceitual de horror com a qual nos fundamentamos é calcada, primordialmente, naquilo que Noël Carroll (1990) chama de *art-horror,* ou horror artístico, cuja nomeação categoriza o efeito emocional oriundo das estruturas narrativas, imagéticas e temáticas dessa ficção. Essas estruturas são articuladas com o objetivo de provocar o efeito de horror no leitor ou espectador, ou seja, o horror é um gênero ficcional cujo nome é derivado da emoção que ocasiona, de modo que tal emoção constitui a marca de sua identidade (Carroll, 1990, p. 30).

Na busca por causar emoções negativas extremas de maneira bem-sucedida, o horror deve estar sempre alinhado ao horizonte de expectativas de seus leitores. Por conta disso, Aldana Reyes (2016, p. 13) define o horror como uma forma cultural fóbica, que se apropria das ansiedades e medos de uma determinada época ou cultura para suscitar seu efeito com êxito. Aldana Reyes (2016, p. 14) também enfatiza que o tipo de horror mais rico é aquele que se preocupa em representar problemáticas e temas tabus que perpassam as sociedades. Assim, o horror, ao mesmo tempo em que contempla nosso fascínio por imagens do desconhecido, também nos permite fazer um exercício crítico de pensamento acerca do que é interdito socialmente e dos padrões sociais estabelecidos pelo *status quo*.

De acordo com Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (2020, p. 43), esse tipo de horror autoconsciente de suas possibilidades transgressivas é ricamente explorado por escritoras latino-americanas. Afinal, várias dessas narrativas espelham a combinação de uma perspectiva crítica

e uma consciência da tradição global do horror "com um interesse em refletir os sistemas locais de opressão e as injustiças sociais e ecológicas" (Casanova-Vizcaíno; Ordiz, 2020, p. 43, tradução nossa)[120]. Exemplos desse tipo de ficção incluem as coletâneas *Os Perigos de Fumar Na Cama* (2023), de Mariana Enriquez, e *Inventário de Predadores Domésticos* (2021), de Verena Cavalcante, nas quais é possível perceber a apropriação de temas e tropos do gótico e do horror na representação de traumas históricos, da desigualdade social e da violência institucional que se perpetuam na realidade do território latino-americano.

A modo de exemplo, no conto "Garotos Perdidos" (2023), escrito por Enriquez, a popular figura mitológica do *revenant*[121] é reformulada na representação de jovens marginalizados e em situação de rua, que retornam da morte para assombrar o cotidiano da cidade que lhes negligenciou e violentou quando ainda estavam vivos. Já em "Rainha das Feras" (2021), Cavalcante apresenta a história de uma menina que foge da violência parental para ir morar com cachorros de rua. A partir da aderência aos hábitos dos cães, o corpo da garota gradualmente metamorfoseia-se em uma forma canídea; tal fator demonstra o diálogo proposto pela narrativa com a tradição da figura mitológica de mulheres-lobo.

Em "Creating a New Tradition of Latin American Horror" (2018), artigo escrito para o site *Literary Hub*, Mariana Enriquez comenta sobre a diferença entre a tradição do horror latino-americano e do horror anglófono. Conforme a autora, enquanto a tradição anglófona existe desde o século XVIII, a tradição latino-americana está se estabelecendo finalmente no século XXI, pois antes disso não poderíamos contar com uma tradição uniforme de escritores perpetuamente e conscientemente escrevendo horror em nosso continente, devido a fatores ideológicos e culturais como a preferência da crítica literária por narrativas realistas e o rechaço de narrativas fantásticas como "menores" e de "mau gosto".

Assim, Enriquez (2018) afirma que, para a construção de seu horror, ela precisou se reinventar através da guia de alguns poucos escritores que haviam percorrido esse caminho na Argentina e pela influência da leitura do que considera os primeiros textos de horror que leu: os testemunhos da ditadura. Desse modo, a tradição do horror latino-americano difundida por Mariana Enriquez, Verena Cavalcante e tantas outras escritoras do continente latino-americano no século XXI postula o gênero como uma nova perspectiva representacional de problemáticas concernentes à nossa realidade. Enriquez é categórica ao declarar que "Uma das fontes do meu

[120] No original: "[The horror] interest in reflecting local systems of oppression, and social and ecological injustices."
[121] Do francês antigo, significa "aquele que retorna". Segundo o folclore europeu, é um espírito ou cadáver animado que retorna dos mortos para assombrar os vivos.

horror — a minha ideia de horror — é a violência institucional e também o crime violento, mas na maioria dos casos também está relacionado à desigualdade ou a alguma forma de violência relacionada à desigualdade" (Enriquez, 2018, n. p., tradução nossa)[122].

De fato, a grande temática que permeia boa parte das narrativas do horror latino-americano de autoria feminina é a violência, seja essa legitimada ou simbólica, física ou psicológica, institucional ou de gênero. Seguindo o mesmo viés exposto por Enriquez (2018), Cavalcante (2023) se mostra incisiva ao declarar que a violência é o mote compartilhando pelas escritoras desse grupo:

> Acho que minha prosa se aproxima da prosa das "hermanas" por abordar um viés menos fantástico e mais realista do horror, focando mais nas questões da violência social e urbana e da violência de gênero. O nosso horror [latino-americano] é o horror da violência da carne, o horror de andar por aí sabendo que os dentes do mundo estão prontos para nos devorarem" (Cavalcante, 2023, n.p.).

A abordagem da violência através do horror proposta por essas escritoras é similar ao que Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia* (2017), articula sobre o lugar da literatura dentro do debate sobre a presença da violência na sociedade contemporânea. De acordo com o pesquisador, somos arrancados da órbita de banalização da violência ― estimulada pelo contato cotidiano com imagens violentas difundidas pela mídia ― por meio dos questionamentos propostos pela literatura que nos permite desautomatizar a realidade e construir uma reflexão ética e empática acerca dessa relevante questão: "O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante." (Ginzburg, 2017, p. 37).

Um exemplo disso é a abordagem do ostracismo e da violência contra crianças e adolescentes em situação de rua, presente tanto em "Garotos Perdidos" (2023) quanto em "Rainha das Feras" (2021). É razoável afirmar que a metamorfose monstruosa dessas personagens se configura uma forma de romper com a trivialização social acerca da marginalização desses corpos ainda tão jovens. Vivemos em uma realidade onde as crianças em situação de rua se tornaram figuras costumeiras nas ruas caóticas de grandes centros urbanos da América Latina, banalizadas pelo restante da população e apartadas do convívio social em prol de políticas higienistas. Portanto, a perspectiva adotada por Enriquez e Cavalcante nesses contos busca perturbar a noção de "normalidade" que a sociedade contemporânea adotou acerca de tal

[122] No original: "One source of my horror — my idea of horror — is institutional violence and also violent crime, but in most cases it's also related to inequality or some form of violence related to inequality."

problemática e expõe a dura realidade: o abandono social e a violência institucional são agentes criadores de monstros.

Ginzburg também entende a violência como um termo que designaria "situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir" (2017, p. 10). Para o autor, a violência também se constrói como um fenômeno que pode causar dano corporal intencionado, visto que o interesse da violência reside em ferir ou mutilar o corpo do outro (Ginzburg, 2017, p. 22). Esse tipo de violência destinada ao corpo é uma das tendências contemporâneas da ficção do medo, categoricamente denominada horror corporal (*body horror*), subgênero do horror que utiliza o corpo humano como matéria-prima na criação do medo artístico, através de descrições gráficas e grotescas que envolvem mutilação, deformação, decadência ou mutação corporal.

Considerando o horror enquanto gênero multimidiático (Carroll, 1999), o subgênero horror corporal também se consolidou através do cinema, mais especificamente com filmes produzidos na segunda metade do século XX. Alguns dos exemplos mais conhecidos são: *Alien, o oitavo passageiro* (1979, dir. Ridley Scott), *The Thing* (1982, dir. John Carpenter), *A Mosca* (1986, dir. David Cronenberg) e *Hellraiser - Renascido do Inferno* (1987, dir. Clive Barker). No entanto, é possível identificar elementos matrizes do horror corporal em obras clássicas do gótico, tais como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *O Monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Como afirma Aldana Reyes (2024):

> Os romances góticos da primeira onda e os textos canônicos do *fin-de-siécle* já exploravam muitas das preocupações que se tornariam domínio do horror corporal — a diferença física como fonte de abjeção, ansiedades sobre contágio e degeneração e a perda de um senso estável de identidade humana — e, desse modo, transformaram o corpo e a mente em *loci* de medo (Aldana Reyes, 2024, p. 1, tradução nossa)[123].

Em suma, podemos afirmar que o horror corporal não é um subgênero que se originou recentemente. A princípio, foi concebido como parte dos textos canônicos da literatura gótica nos oitocentos, expressando as ansiedades em relação às consequências do avanço da tecnologia, o contágio de doenças resultantes da industrialização e expansão urbana das cidades, os estados alterados da psique humana e a perda da influência divina na alma humana como consequência da ideologia iluminista. Posteriormente, o subgênero expandiu o seu domínio com o advento do

[123] No original: "First-wave Gothic novels and fin-de-siècle canonical texts, already delved into many of the concerns that would become the province of body horror – physical difference as a source of abjection, anxieties about contagion and degeneration, and the loss of a stable sense of human identity – and thereby turned the body and mind into concerted *loci* of fear."

cinema no século XX, solidificando-se como uma vertente visual artística (cf. Aldana Reyes, 2024, p. 3), na qual artistas de efeitos práticos, prostéticos, animatrônicos e de maquiagem arquitetaram o horror corporal como o terreno das transgressões corpóreas, do excesso, do grotesco e da abjeção descomedida no audiovisual.

No século XXI, o horror corporal assume um viés ainda mais político, com a autoria de membros de grupos sociais minoritários, cujas narrativas são construídas a partir de suas experiências de vida. Assim, o horror corporal de cunho feminista, *queer* ou negro, produzido na atualidade, utiliza os elementos do subgênero como um contrapeso às estruturas de poder, combinando-os com as potencialidades transgressivas conferidas pela metamorfose corpórea, que comumente desafia a normatividade social (cf. Aldana Reyes, 2023. p. 49). Diante disso, Aldana Reyes (2024, p. 49) enfatiza que

> A ruptura transgressiva que o outro eu nestes textos supõe denuncia tipicamente a natureza construída da estigmatização, da desigualdade sistêmica e da exclusão social. Na verdade, este novo horror corporal mobiliza frequentemente mensagens pró-feministas, sexualmente imparciais, trans-inclusivas e antirracistas, defendendo veementemente a mudança social (Aldana Reyes, 2024, p. 49, tradução nossa)[124].

O que se observa no novo horror corporal, portanto, é a sua utilização como mecanismo representacional das vozes de grupos historicamente marginalizados que, através dos elementos ficcionais desse subgênero, denunciam as estratégias de controle perpetradas pela biopolítica e necropolítica que dominam o contexto social contemporâneo (cf. Aldana Reyes, 2024, p. 50). Nesse cenário, como contribuintes desse novo horror corporal de viés feminista, Mariana Enriquez e Verena Cavalcante imprimem nos corpos de seus monstros ficcionais uma alteridade que questiona os preconceitos socioculturais de classe, raça e gênero, e que alerta sobre os impactos que tais práticas constituem na condenação, violência e exclusão do outro.

A alteridade monstruosa construída por essas escritoras latino-americanas se mostra tanto emancipatória quanto subversiva na transgressão de limites e padrões socialmente construídos, sendo a violência representada nos seus textos utilizada como arma política na denúncia das desigualdades sociais e de gênero (cf. Aldana Reyes, 2024, p. 58). Tendo isso em vista, apresentaremos a seguir um breve estudo sobre os aspectos da violência e do horror corporal na literatura latino-americana contemporânea, a partir das análises dos contos "Rainha das Feras" (2021), de Verena Cavalcante, e "Garotos Perdidos" (2023), de Mariana Enriquez. Assim,

[124] No original: "The transgressive disruption that the self other in these texts supposes typically denounces the constructed nature of stigmatisation, systemic inequality and social exclusion. In fact, this new body horror often mobilises pro-feminist, sexually unprejudiced, trans-inclusive and anti-racist messages, and makes a strong case for social change."

esperamos contribuir para o fortalecimento dos estudos sobre o novo horror latino-americano de autoria feminina, enfatizando a sua potência como forma de denúncias dos males que permeiam a realidade e transcendem os limites da ficção.

Os desaparecidos que retornam e a menina-cachorro: violência e horror corporal na contística de Mariana Enriquez e Verena Cavalcante

As narrativas de "Garotos Perdidos" (2023) e "Rainha das Feras" (2021) se desenvolvem em um espaço narrativo caracterizado pelo caos urbano, em que crianças e adolescentes são expostos à variados tipos de violência e relegados ao ostracismo social. As descrições espaciais dos contos nos alertam sobre sua periculosidade: arquitetura hostil, escombros, entulhos, lixões e poluição se entrelaçam com a dominação de um capitalismo *gore* (Valencia, 2018), fundado na violência e na negligência. Esse panorama resulta em um contexto social no qual os personagens juvenis dos contos são submetidos a situações degradantes, que envolvem abusos físicos e psicológicos, sequestro, tráfico humano e exploração. Assim, o que se observa é que a realidade perturbadora, decadente e violenta desses espaços reflete diretamente na transformação monstruosa desses jovens, que se realiza no decorrer dos acontecimentos das narrativas ficcionais.

Jaime Ginzburg (2017) propõe que, para analisarmos a violência na literatura, é necessário partir do narrador caracterizado no texto literário. Sendo assim, destacamos que os contos de Enriquez e Cavalcante apresentam a estética da violência não pela ótica do agente ou da vítima, mas a partir de narradores em terceira pessoa, de modo que "o narrador se coloca à distância dos acontecimentos, e expõe fatos de violência como se não tivesse neles nenhuma participação ativa" (Ginzburg, 2017, p. 44). Em "Garotos Perdidos" (2023), a partir da personagem Mechi, o narrador relata diversos tipos de violências (de gênero, familiar e institucional) ocorridas com crianças e jovens comumente em situações vulneráveis, em sua maioria garotas adolescentes:

> *[Vanadis] havia sido encontrada prostituindo-se no Retiro* [...], ninguém da sua família quis se responsabilizar por ela quando os assistentes sociais intervieram e a internaram em uma instituição para menores, da qual fugiu. *Nunca mais se soube dela. A família não parecia interessada em encontrá-la* (Enriquez, 2023, p. 111-114, grifo nosso).

Já em "Rainha das Feras" (2023), o narrador observador focaliza uma vivência individual permeada por violências física, familiar, social e institucional contra uma criança não nomeada,

equiparando a vulnerabilidade e a invisibilização da personagem aos animais de rua que a acolhem:

> *Descobriu que queria ser cachorro quando, aos dez anos*, cobrindo o roxo beliscão dado pela mãe para refrear suas tentativas de carinho, camuflado dentre as queimaduras de cigarro*, decidira fugir de casa*, três calcinhas e uma boneca na sacola de mercado. Caminhava sozinha pela rua, alheia, negligenciada pelos transeuntes, quando se deparou com vira-latas grandes, genéricos [...] e vislumbrou, no cheiro de lixo e no branco pontudo daqueles sorrisos constantes que lhe rodeavam, acolhimento e permanência [...]. *Tinha escolhido sua morada* (Cavalcante, 2021, p. 145 e 146-147, grifo nosso).

No conto de Cavalcante (2021), a personagem feminina, futura rainha das feras, perturba os moradores da cidade quando finalmente passa a se comportar como os cachorros de rua, com os quais passa a conviver como parte da matilha. Suas ações, como andar seminua, roubar comida e urinar em postes, desestabilizam os cidadãos e são vistas com repugnância e desprezo, mas não ao ponto de suscitarem acolhimento e mudança na situação vulnerável da menina.

Assim, ao tomar para si o comportamento abjeto dos cachorros, tal criança marginalizada passa a ocupar deliberadamente o lugar da abjeção na sociedade. Em "Da Infância Bruta: duas meninas em larva" (2017), Danielle Cristina Mendes Pereira analisa dois contos de Verena Cavalcante que, assim como "Rainha das Feras" (2021), retratam personagens femininas e suas experiências traumáticas e violentas durante a infância. Para Pereira, na construção desses textos literários é possível entrever uma monstruosidade que "situa-se, em uma dolorosa via dupla, tanto nas pessoas e situações que catalisam experiências de violência na criança da narrativa, quanto na própria menina." (Pereira, 2016, p. 208). No entanto, em "Rainha das Feras", o elemento fantástico ameaçador, isto é, a transfiguração física e psicológica da personagem quando se funde em menina-cachorro, extrapola a monstruosidade metafórica e instaura o horror corporal permanentemente na narrativa:

> *Com o passar do tempo, a menina foi se alongando no maxilar afilado, nos seios pontudos, no olhar oblíquo e recolhido de loba.* Aprendeu a lamber o próprio fluxo de sangue, a se virar de quatro, a deitar com os machos [...] Saía cada dia em um ponto diferente da cidade — roubava e corria, rosnava e ameaça os transeuntes com os dentes cortantes que lhe restavam, espalhava sua nudez e suas moléstias pelas vielas e estabelecimentos e demarcava os postes com poças amarelo-alaranjadas de urina — depois partia sem transparecer vestígios e não voltava mais. *Abalados, os moradores da cidade se sentiam como em um sonho ruim, surreal, insólito, que desaparece da mente poucas horas depois do despertar, deixando um gosto ruim na boca, uma fundura no peito* [...] (Cavalcante, 2021, p. 147-148, grifo nosso).

Nesse sentido, a figura do cachorro, no conto de Cavalcante, funciona como um símbolo dual: provoca atração e repulsa, designa o retorno ao modo selvagem e do poder feminino, infere

pertencimento e resistência. A transformação corporal da personagem, que "havia se tornado mulher, embora não humana: fêmea, cadela ou loba" (Cavalcante, 2021, p. 148), ilustra o que é nomeado por Carroll (1999) como fusão, uma das categorias de composição de seres monstruosos na qual o monstro viola naturezas distintas de uma estrutura cultural específica. A partir de tal construção estética, elementos contraditórios, no caso humano e cachorro, se fundem, assim como a categoria vivo e morto, desaparecido e encontrado também se condensa na narrativa de Mariana Enriquez, concebendo seres intersticiais que ameaçam o limite entre real e impossível.

De acordo com Carroll (1999), os monstros das narrativas de horror devem gerar nos personagens emoções referentes à repugnância. Sendo assim, essas figuras devem ser descritas como seres abjetos, pois o sentimento da abjeção, como definido por Julia Kristeva (1980, p. 4), é algo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. O corpo abjeto do monstro incorpora, metaforicamente, os medos e as ansiedades de uma cultura ou uma época, ou seja, o corpo monstruoso é extremamente amedrontador porque em sua constituição reside uma ameaça ao saber comum de uma sociedade (cf. Cohen, 2000, p. 26-27).

Nesse sentido, a transformação monstruosa presente em ambos os contos se mostra física, moral e socialmente ameaçadora para suas respectivas comunidades, pois abalam as estruturas da "normalidade" e expõem a falha sistêmica que supostamente deveria garantir segurança e cuidado a indivíduos tão jovens, em vez de deixá-los viver à própria sorte. Assim, é possível compreender a reação de repulsa que a menina-lobo causa nos moradores da cidade e o pavor sentido por Mechi em relação aos garotos perdidos que retornam.

Nessa esteira, a abjeção como mecanismo de desestabilização das forças sistêmicas que propagam a violência também se mostra retratada nos contos através da corporeidade feminina. Como visto anteriormente, em "Garotos Perdidos" (2023) meninas adolescentes são maioria no arquivo de desaparecidos, e as descrições de sua realidade permeada por uma lógica predatória revela como seus corpos são constantemente submetidos às situações que as mutilam e desumanizam:

> [Haviam as] que fugiam de um pai bêbado, de um padrasto que as estuprava, de um irmão que se masturbava em suas costas à noite [...] E as que eram levadas, as sequestradas que se perdiam em redes de prostituição e nunca mais apareciam, ou apareciam mortas, ou como assassinas de seus raptores, ou como suicidas na fronteira com o Paraguai, ou esquartejadas em um hotel de Mar del Plata (Enriquez, 2023, p. 111-112).

Mesmo com os constantes aumento dos casos de tráfico e exploração de menores para a prostituição, os corpos dessas garotas continuam a ser vistos por Mechi apenas como detalhes

angustiantes na rotina de seu escritório. A negligência estatal perante as consequências do capitalismo *gore* — um termo que também se aplica aos casos de desmembramento e estripamento, frequentemente ligados ao crime organizado, ao gênero e ao uso predatório de corpos (cf. Valencia, 2018, p. 12) — é igualmente apresentado nesse conto como uma forma de violência.

A irrupção do insólito e do horror em ambos os contos ocorre quando os corpos dos jovens tomam proporções de monstruosidade, sendo isso uma consequência direta do contexto violento ao qual estavam diariamente submetidos. É importante salientar que as crianças e adolescentes passam a oferecer um incômodo real e visível para o restante da população somente a partir da metamorfose monstruosa, que lhes confere destaque através do desconforto que sua existência passa a causar nos demais. É através de suas propriedades monstruosas que esses jovens finalmente se fazem notar por quem sempre lhes tratou como mera burocracia ou habitualidade.

As crianças do arquivo da personagem Mechi, no conto de Enriquez (2023), outrora desaparecidas ou mortas, de repente regressam, causando atração, medo e apreensão em seus familiares e no restante da população da cidade. Todavia, os jovens não retornam com aspectos físicos diferentes do que possuíam na época de seu desaparecimento: uma adolescente que estava grávida quando desapareceu há cerca de um ano, volta com a mesma aparência física e com o mesmo tempo de gestação; um garotinho de oito anos, o qual teve suas pernas arrancadas por um vagão de trem, retorna com pernas e ainda com oito anos quando deveria ter pelo menos doze. Não se sabe o motivo de seu retorno, nenhum deles fala muito e nem diz onde estavam, portanto, esse regresso manso e apático, somado à falta de transformações físicas mesmo com a passagem de tempo desde os desaparecimentos, é o que os tornam extremamente perturbadores para Mechi, os próprios pais e o restante da população urbana.

No desfecho de ambos os contos, as personagens vítimas de violência se transformam em potenciais agentes disruptivos de violência, tendo seu poder potencializado pela transformação monstruosa que desautomatiza a realidade. Em “Garotos Perdidos” (2023), após o “regresso sobrenatural” (Enriquez, 2023, p. 95), as crianças e adolescentes, ocupam lugares públicos da cidade, como praças e ruas, locais nos quais eles anteriormente eram marginalizados e violentados, até que, no inverno, partem em massa para casas desabitadas que se tornam superpovoadas, tomando assim o espaço privado para si. A partir da perspectiva horrorizada de Mechi, o desfecho em aberto da narrativa induz que a atitude das personagens juvenis monstruosas é um prenúncio de uma investida ameaçadora maior, evidenciando um comportamento animalesco e organizado: “Todos juntos, os garotos responderam: — No verão

vamos descer. Mechi sentiu então que não eram garotos, que formavam um organismo, um ser completo que se movia em manada. [...]" (Enriquez, 2023, p. 126).

Em contrapartida, em "Rainha das Feras" (2021), há a ocorrência de algo maior, ligado diretamente à natureza, o que traz um tom distópico à narrativa, visto que um tornado leva a população a fugir da cidade. A personagem feminina licantrópica, agora líder de sua matilha diversificada, composta por seres abjetos e igualmente marginalizados, toma o espaço urbano para si, reivindicando, a partir da monstruosidade corporal, o que é seu por direito, abraçando, por fim, "sua vocação de rainha das feras" (Cavalcante, 2021, p. 149), de modo que "ela e os animais passaram a viver enrodilhados, unificados, em equilíbrio" (Cavalcante, 2021, p. 149).

Em suma, as narrativas de Enriquez e Cavalcante apresentam conclusões correlacionadas, visto que as personagens juvenis, seja os desaparecidos que voltaram, seja a rainha das feras, voltam à cidade para ocuparem o lugar social do qual antes eram excluídos. Empoderados pela transformação monstruosa e a partir de uma organização social própria, esses jovens constroem novos lares disruptivos ancorados na força subversiva do horror e da abjeção emanados por seus corpos transgressores.

Considerações finais

A partir da análise empreendida, verificamos que as narrativas de "Garotos Perdidos" (2023) e "Rainha das Feras" (2021), apresentam a violência como recurso político que visa denunciar as operações necropolíticas de dominância atuantes na contemporaneidade. Essa violência é concretizada através da apresentação de elementos do horror corporal e da construção de um espaço urbano hostil, que influencia diretamente na marginalização e transmutação monstruosa de crianças e adolescentes.

Na narrativa de "Garotos Perdidos" (2023), o horror corporal funciona como dispositivo de denúncia da violência epistêmica a qual os corpos pubescentes, majoritariamente femininos, são submetidos regularmente na lógica necropolítica, possibilitando, assim, que a questão da violência juvenil e de gênero, uma problemática nefasta e normalizada em nossa sociedade, seja retirada do senso comum.

Já em "Rainha das Feras" (2021), a abjeção difundida pelo corpo feminino marginalizado se intensifica com a transformação catártica sofrida pela personagem, tornando-se um motor de disrupção social. De criança violentada à mulher-cachorro, a personagem não nomeada se apropria da monstruosidade corporal para construir modos de resistência e sobrevivência em

meio a uma sociedade hostil, escancarando, assim, a potência de um corpo transgressor que toma as rédeas de sua própria vida.

Ambas as narrativas deixam explícito que a transformação monstruosa das personagens juvenis em momento algum consegue ser mais absurda do que a violência a que outrora eram submetidas. Além disso, é importante salientar que as narrativas apresentam um viés distinto acerca da figura monstruosa — diferente da abordagem canônica, que postula o monstro como um ser que perpetra a violência e o mal aos indivíduos inocentes. Nos dois contos, a monstruosidade é um caráter atribuído aos indivíduos inocentes, como uma consequência da violência e do mal executados pelos demais. No entanto, é possível perceber que, para os personagens juvenis, essa monstruosidade não é uma condenação, pelo contrário, se revela uma forma de emancipação que lhes concede a possibilidade de viver uma realidade díspar da que lhes foi previamente estabelecida pela sociedade.

Portanto, é possível concluir que a característica mais notável da atual literatura de horror latino-americana escrita por mulheres está pautada na abordagem da violência através das estratégias representacionais do horror corporal. Esse procedimento permite uma ampliação dos debates sobre as problemáticas cotidianas vivenciadas por grupos historicamente marginalizados e ainda postula realidades alternativas, ou "corpo-realidades" (Reyes, 2024), em que seja possível uma existência fora das imposições marginalizantes impostas pela desigualdade social e pela violência epistêmica.

Referências

ALDANA REYES, Xavier. **Contemporary Body Horror**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Cambridge: Cambridge University Press, 2024. 96 p.

CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés. Latin American Horror. *In*: BLOOM, Clive. **The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic**. Palgrave Macmillan: United Kingdom, 2020. p. 31-47.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999. 320 p.

COHEN, Jeffrey Jerome. A Cultura dos Monstros: sete teses. *In*: SILVA, Tomás Tadeu da. **Pedagogia dos Monstros**: os prazeres e perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

CAVALCANTE, Verena. Rainha das Feras. *In*: CAVALCANTE, Verena. **Inventário de Predadores Domésticos**. São Paulo: Darkside Books, 2021. p. 145-149.

CAVALCANTE, Verena. Três Perguntas para Verena Cavalcante, Autora que Imprime Fúria e Paixão em seus Textos. **Irka Barrios Substack**. 5 ago. 2023. Disponível em: https://irkabarrios.substack.com/p/tres-perguntas-para-verena-cavalcante. Acesso em: 20 mar. 2025.

ENRIQUEZ, Mariana. O Horror que Emana do Poder: uma entrevista com Mariana Enriquez. [Entrevista concedida a] Oscar Nestarez. **Literartes**, São Paulo, v. 1, n. 15, p. 13-24, 2021. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/193430. Acesso em: 12 mar. 2025.

ENRIQUEZ, Mariana. Creating a New Tradition of Latin American Horror. **Literary Hub**, 31. out. 2018. Disponível em: https://lithub.com/creating-a-new-tradition-of-latin-american-horror/. Acesso em: 13 nov. 2025.

ENRIQUEZ, Mariana. Garotos Perdidos. *In*: ENRIQUEZ, Mariana. **Os Perigos de Fumar na Cama**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023. p. 119-126.7

GINZBURG, Jaime. **Literatura, Violência e Melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2017. 126 p.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1980. 219 p.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Da Infância Bruta: duas meninas em larva. **E-scrita** - Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v. 8, Número 1, jan./abril, 2017.

VALENCIA, Sayak. **Gore Capitalism**. Los Angeles: Semiotext(e), 2018.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura e História na América Latina: representações de gênero. **Métis**: história & cultura – v. 5, n. 9, p. 253-270, jan./jun. 2006. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/issue/view/62. Acesso em: 22 mar. 2025.

As irmãs Ocampo e os Outros da casa oligarca

Las Hermanas Ocampo y los Otros de la casa oligarca

Pacelli Dias Alves de Sousa[125]

Resumo: O texto aborda de maneira comparativa cenas em dois relatos de infância argentinos, *Autobiografía 1 – El archipiélago*, de Victoria Ocampo e *Invenciones del recuerdo*, de Silvina Ocampo. Parte, assim, de dupla coincidência: de que duas importantes escritoras argentinas do século XX são irmãs, por um lado, e que escreveram em diferentes momentos obras do mesmo gênero, o relato autobiográfico de infância, por outro lado. Com isso em mente, procuro me deter sobre uma questão, o modo como são construídas as imagens dos trabalhadores negros domésticos em ambas, tocando ainda brevemente diversa figuração de um Outro de Silvina, o lugar dos mendigos. O olhar detido procura compreender como ambas as autoras, de estéticas e leituras diferentes, escreveram sobre um sensível aspecto da experiência, em relação às próprias autofigurações.

Palavras-chave: autobiografias; relatos de infância; memórias; marcadores sociais; racialidade

Resumen: Este texto examina comparativamente escenas de dos relatos de infancia argentinos: *Autobiografía 1 – El archipiélago*, de Victoria Ocampo, e *Invenciones del recuerdo*, de Silvina Ocampo. Parte de una doble coincidencia: dos importantes escritoras argentinas del siglo XX fueron Hermanas, por um lado, y escribieron obras del mismo género, el relato autobiográfico de infancia, por outro lado. Con esto en mente, me centro en cómo se construyen las imágenes de los trabajadores domésticos negras en ambas obras, abordando también brevemente otro aspecto de la obra de Silvina: el lugar de los mendigos. Esta mirada más cercana busca comprender cómo ambas autoras, con estéticas e reflexiones diversas, escribieron sobre un aspecto sensible de la experiencia en relación con sus propias autofiguraciones.

Palabras-clave: autobiografías; relatos de infancia; memorias; marcadores sociales; racialidad

> "En la casa enorme donde vivías [...], el último piso estaba destinado a la pureza y a la esclavitud: a la infancia y a la servidumbre"
>
> Silvina Ocampo, "El pecado mortal"

Para este breve ensaio, que trata de cenas de contato raciais em dois relatos de infância, parto de uma dupla coincidência: primeiro, o fato de que duas escritoras centrais para a literatura argentina do século XX são irmãs, Victoria Ocampo (1890-1979) e Silvina Ocampo (1903-1993),[126] e que ambas se dedicaram em diferentes momentos de suas obras à escrita de relatos de

[125] Pacelli Dias Alves de Sousa é doutorando em Letras/ Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Contato: pacelli.da.sousa@gmail.com

[126] Aqui serão chamadas pelo primeiro nome para diferenciá-las, dado o mesmo sobrenome.

infância, que curiosamente, ainda, têm data de publicação tardia em relação aos relativos momento de escrita: *Autobiografía I. El archipiélago*, de Victoria Ocampo, o primeiro de uma série de 7 volumes que elaboram sua autobiografia, é lançado apenas em 1979, e de maneira póstuma, a pedido da autora —vale notar que o livro acompanha nota de Victoria apontando que começou a escrever a sua obra autobiográfica em 1952. Já *Invenciones del recuerdo*, da Silvina Ocampo, apenas sai à luz em 2006, também postumamente.

De um lado, a autobiografia moderna de Victoria, como é esperado do gênero desde seu marco rousseauniano,[127] elabora uma imagem de si que joga com as leituras de seu espaço biográfico circulante, construído e mediado pela opinião pública. Daí uma razão para que seja publicado de maneira póstuma: ali deixa uma imagem de si como testamento para o público e a posteridade, mas também confessa questões íntimas, especialmente com relação ao amante Julián, e aborda temas cuja repercussão não deseja ver em vida. Por sua vez, e veremos algo disso adiante, à obra de Silvina Campo desde a sua primeira publicação foi posto o selo autobiográfico, ainda que tal não fosse dado pelas marcas convencionais e paratextuais que estabelecem esse pacto: notadamente o mesmo nome de autoria-narração-personagem principal, tal como defende Lejeune. À revelia disso, e mais próximo da visão de Paul de Man sobre o gênero, tendeu-se a uma leitura autobiográfica da obra de Silvina, buscando máscaras e momentos de cruzamentos possíveis entre os planos referenciais e ficcionais. Nesse caminho, a publicação em 2006 de sua autobiografia de infância instigou ainda mais esse desejo, gerando releituras de sua contística e poética anteriormente publicada a partir da obra que se propõe abertamente referencial.[128]

Se, de antemão, há dilemas variados postos entre as irmãs, e o sobrenome e a pertença ao mesmo campo literário parecem conectá-las inevitavelmente (apesar de estéticas e propostas literárias diferentes), escrever o mesmo gênero (o relato autobiográfico de infância), tendo de certo modo compartilhado algo dessa experiência, só provocou esse agravamento. Sobre esse ponto, é conhecida a resenha bastante crítica de Victoria publicada em *Sur*, revista e projeto

[127] Desde quando se estrutura o campo europeu de estudos sobre a autobiografia daquele continente nos anos 60 e 70, importantes críticos como Gusdorf, Starobinski e Lejeune associam o nascimento do gênero a um conjunto de textos do filósofo Jean-Jacques Rousseau (*Rousseau juiz de Jean Jacques*, de 1780/1782, e *Devaneios de um caminhante solitário*, de 1782), e particularmente à suas *Confissões* (1782, 1789). Parto deste princípio por ora, ainda que tenha em mente que visões como a de Misch (*A history of autobiography in* antiquity,1950), anterior, que defende a existência de autobiografias na antiguidade, a de Amícola (*La autobiografía como autofiguración,* 2007), quem entre outros localiza tal começo na renascentista *Vita*, de Benvenuto Cellini, e visões contemporâneas que defendem sua prática em literaturas africanas antigas ("La literatura autobiográfica negro-africana", Cuasante-Fernández, 2007). Já nas *Confissões*, de Rousseau, é ressaltada a função de obras autobiográficas de disputar imagens e figuras de autor em meio às leituras em jogo no espaço público.

[128] É o caso, por exemplo, de: FANGMANN, Cristina. "Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen em Silvina Ocampo". **IPOTESI**, v. 11, n.2, 2007, p. 48-60.

intelectual que encabeçou, sobre *Viaje olvidado*, primeiro livro de Silvina, de 1937, em que já se trabalham as memórias de infância como matéria (Fangmann, 2007).

Na resenha publicada no número sete da revista, Victoria elabora uma retórica de tutelamento sobre Silvina, "*la hermana menor*", como a caracterizou Mariana Enríquez (2014). Victoria se coloca como centro na resenha sobre o primeiro livro da irmã: como quem lhe passou a ambição pela escrita e como quem conheceria mais sobre ela do que ela mesma. Essa postura se torna mais tensa quando diz que

> Hace años había yo empezado a escribir unos recuerdos de infancia —recuerdos que duermen en un cajón y que quizá publique—. Se me ocurrió preguntarle a Silvina si le gustaría ilustrarlos. Contestó que sí, pero todo quedó en proyecto. (1937, p. 118)

No trecho, também a escrita de um gênero, as memórias de infância (que aqui chamo de *relatos de infância*), passa a se tornar personagem dessa relação, e algo que Victoria teria primeiro feito e legado à irmã. Ainda mais, o mesmo fundo referencial, ou seja, aquilo da infância que compartilharam (o tempo, as casas, os pais) leva a que Victoria leia o livro de contos de Silvina segundo lógicas autobiográficas, fechando um pacto de leitura, que por si não propõe *Viaje olvidado*, sem o consenso de uma das partes. Além disso, choca a resenhista que ambas não tenham as mesmas memórias:

> Estos recuerdos, relatados bajo la forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones, habrían podido ser los míos; pero eran distintos, muy distintos de tono, muy distintos de *découpage* [...]. Desde el fondo de un pasado común, vivido en la misma casa, inclinado sobre el mismo catecismo, abrigado por los mismos árboles y las mismas miradas, estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia [...]. Cada página aludía a cosas, a seres conocidos, en medio de cosas y seres desconocidos, como en nuestros sueños. (1937, p. 119).

A aposta pela leitura autobiográfica, por sua vez, provoca um estranhamento: que nesse caso vai levar a que Victoria critique aspectos imaginativos dos contos de Silvina, o que é próprio da ficção enquanto criação, digamos, colocando assim um imperativo autobiográfico moderno de fundo, espelhando o que seria, ou já era, seu próprio projeto de escrita. Em um capítulo metarreferencial de *El archipiélago*, Victoria constrói a visão de seu relato enquanto documento, ainda que escrito como literatura, algo próximo também de outro nome conhecido de sua produção, os "*testimonios*", que diferentemente do sentimento que adquiriria a palavra na América a partir dos anos 1970, apelam de maneira direta ao referencial e aos interrogantes das autobiografias modernas, com seu consequente pacto de leitura, inicialmente pouco dado à ambiguidade, ou à criação fictícia. Finalmente, Victoria coloca, desde a recepção do primeiro livro de Silvina, uma leitura em paralelo entre ambas as obras, a sua e a da irmã.

2

Também nesse ensaio procuro me deter sobre dois livros das autoras em paralelo, não tanto reafirmando esquemas de maioridade e menoridade, e menos ainda buscando defender uma estética em relação a outra, caminhos diversas vezes tomados pela crítica especializada. De minha parte, e por ora, interessa pensar sobre os efeitos e construções textuais sobre certa estrutura de sentimentos inicialmente compartilhada por ambas as escritoras (para valer-me do conceito de Raymond Williams,[129] quando se refere às conexões entre relações reais, vividas e articuladas em períodos determinados, e formas de pensamento, vida e objetos culturais), e suas possíveis formas de subversão. Para isso, procuro me deter sobre cenas que estruturam uma mesma questão, sabidamente: a autofiguração das autobiógrafas em relação aos Outros das casas patrícias, tendo em vista o universo oligarca de onde ambas as escritoras provém, ainda que não necessariamente cumpram seus vereditos sociais. Mais especificamente, interessam-me certos personagens: os trabalhadores negros domésticos.

Se relatos autobiográficos de infância comumente estruturam mitos ideológicos de nascimento do escritor ou da escritora, por vezes embrulhados na nostalgia que se completa nas pastorais idílicas de crianças felizes no campo e entre a família, também são temas característicos os traumas formativos (a primeira decepção, a solidão, o primeiro amor, o primeiro contato com a morte), incluindo o ambivalente contato com o mundo, estruturado por vezes no contato com Outros, já assim postos, entre outras coisas porque construídos desde o olhar memorialista do adulto. Lendo os relatos de Victoria e Silvina em relação, nas semelhanças e diferenças, talvez possamos capturar chaves importantes das elaborações de si que constroem em seus textos autobiográficos.

No seu relato, Victoria se autofigura como "*sin pasado*", apesar de antes de falar sobre si, se deter em quase metade do livro sobre a sua linhagem, que se confunde ao cabo com a própria história nacional. Trata-se da construção de uma imagem sobre si, e assim, da reivindicação pública de um modo de se lê-la, em contraposição à história. Nesse caso, do desejo de ser lida como vanguardista. Sabidamente, a criança, tal como o que as vanguardas europeias chamavam de "o primitivo", constituíam imagens e perspectivas particularmente interessantes para os revolucionários das artes e da literatura de começos do século XX, como entradas para o

[129] Entre outras obras, Raymond Williams trata do conceito em suas obras: **Cultura**. Trad. Lélio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992; **O campo e a cidade**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Remeto ainda a: SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. "Estrutura de sentimentos". **Conceptos de sociologia literaria**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, p. 39-42. Ali, Sarlo e Altamirano dizem que: "La estructura de sentimento apuntaría a ressaltar la calidad de la experiencia social en el campo de la cultura, calidad que no se agota en el registro de las formas passadas [...], debe ser reconstruída dificultosamente a partir de la documentación de las expericencias culturales reales" (p. 40).

novo: sejam os povos outros desconhecidos, e sua oposição à Europa, ou o novo no mundo velho, e sua oposição à razão e ao adultocentrismo. Nesse sentido, não só a construção mitológica da própria infância aparece ideologicamente marcada, como o modo a que se refere aos trabalhadores negros ex-escravizados da família:

> Paul era cocinero, era negro. Había nacido en una isla que se llamaba la *Martinique*. Parado en la puerta de la cocina que daba a uno de los patios, me sonreía, con un bonete blanco sobre la cabeza. Siempre andaba de bonete blanco. Hacía huevos fritos como nadie en el mundo, decían. A mí me encantaba el encaje dorado que rodeaba los huevos fritos en los platos blancos y rosados. Soñaba con huevos fritos. [...]
>
> Paul no me echaba de la cocina, como François del último patio. Yo miraba sin cansarme, cada día, como vaciaba los pollos o limpiaba el pejerrey. No sé qué cara tenía; veo sus manos que preparaban las fuentes con tanta perfección. Era bien negro. (*ibidem*, p. 93-95)

Paul entra em cena a partir de duas características: seu trabalho e sua cor, é cozinheiro e negro, dois aspectos que aparecem em paralelo na primeira frase da citação. Ser negro, ademais, fecha o segundo parágrafo em que se dedica a sua figura, mas aumentado: de "*era negro*" passa a "*era bien negro*". É curioso ainda que lembre com tanta precisão do chapéu branco sobre a sua cabeça, assim como de seu sorriso, mas exponha não saber "*qué cara tenía*", como se o retratasse enquanto mancha. Ainda mais quando a mirada exaustiva e voyeurística caracteriza sua relação com o personagem ("*yo miraba sin cansarme, cada día*..."). Na breve figuração de Ocampo, parece estar presente o lugar-comum vanguardista da representação dos negros trabalhando, que junto à mancha como característica da figuração e a falta em geral e assumida de informações sobre os retratados, são reveladores das hierarquias de poder e saber que regiam a intimidade das casas oligárquicas dos intelectuais vanguardistas.

O curto trecho sobre Paul que aparece em *El archipiélago* deve ser lido em constelação com "Cartones de Figari", relato de infância publicado por Ocampo em 1968, como parte da antologia *Memorias de infancia*, organizada por Pirí Lugones. No último, aparece a descrição minuciosa e elogiosa dos trejeitos e modos de cozinhar Paul, que revelam o olhar detido de Ocampo, e a retenção na memória de algo que assume um tom de intimidade. Em "Cartones de Figari" ainda aparece algo mais. Apresento alguns recortes do trecho:

> Paul tenía muy buenos modales con los chicos cargosos que invadían sus dominios, y creo que es el único cocinero que no me ha despachado de la cocina con cajas destempladas. [...]
>
> Yo oía comentarios sobre la carbonada y el locro, sin probarlos casi, pues debía de haberse decretado em conclave de familia que esos platos exquisitos eran "pesados" para los niños. [...]
>
> Y lo que resultaba francamente paradisíaco era que Paul nos diera, a la tarde, muy rara vez, y con previos ruegos nuestros y la autorización de alguna tía, ese manjar de los dioses. [...]

> Como ya dije, Paul nunca me despachó de sus dominios invocando algunos de los tantos pretextos absurdos que esgrimen los mayores [...]
> Paul fue mi primer amigo. (Ocampo, 1968, p. 33-34)

Paul aparece como um contraponto da família. Contra as normativas de gênero e classe que formatavam a herdeira, Paul revela-se como provedor de pequenas fugas, e em seu território eram permitidas coisas que assumem um teor de ilegalidade na lógica oligárquica. É um símbolo de liberdade, e de um companheirismo que se une em sua menoridade social à menoridade legal da criança frente aos "*pretextos de los mayores*".

Nesse sentido, o trecho corrobora as teses de David Viñas sobre o modo como Ocampo representa seus empregados. Em "Niños y criados favoritos", parte do clássico *Literatura argentina y realidad política*, o conhecido crítico argentino tem como objetivo tanto elaborar uma genealogia da representação dos trabalhadores das casas em obras memorialísticas de intelectuais e escritores vindos da oligarquia (em situação de escravidão ou não), como demonstrar que nesse corpus parece manter-se uma atitude reativa às mudanças históricas e que se deleita em formular imagens elegíacas do passado, que de certo modo parecem revelar um desejo permanente de manutenção da estrutura amo-escravo.

Sua genealogia inclui Ocampo em quem percebe a construção de uma infância solitária, que assume os cantos da casa como lugar de enunciação (o que chama Viñas de "*mirada arrinconada*"), este que, por sua vez, é também o espaço dos criados da casa, com os quais não só manifesta performaticamente uma solidariedade, como compartilha um "*aire de ilegalidad*" que sobrevoa as regiões das casas onde vivem e trabalham os empregados e as empregadas (1974, p. 215). A lógica desenhada por Viñas é reveladora dos modos de construção do relato de Paul feito por Ocampo. Frente às proibições da família, que implicam diversos modos de exclusão, segundo a lógica de autofiguração da escritora, Paul se permite a convivência com a criança e lhe oferece aquilo que seria proibido (e é importante estar atento à escritura de Ocampo, em que há uma ênfase sobre a ação de Paul e sua cumplicidade com a criança como algo ilegal, mas ao mesmo tempo, aponta que isso só ocorre com a aprovação da tia).

Por sua vez, em *Invenciones del recuerdo*, não aparecem esses trabalhadores importantes para o relato autobiográfico de Victoria, exceto uma figura forânea, uma costureira da região, Eulália. De antemão, aí aparece uma questão: onde estão os negros na Argentina que aparecem nos relatos de Victoria? No caso de Silvina, "criados" aparecem aos montes em sua obra, junto ao relato da casa natal, aparece uma "*numerosa servidumbre*" que se desdobra ao longo do relato em forma de poema, mas não negra. Se Victoria se detém majoritariamente sobre a sua linhagem e algo sobre os empregados, Silvina faz movimento paralelo, mas assimétrico: exclui da

autobiografia sua linhagem e desdobra uma criadagem majoritariamente branca e imigrante vigiante de todos os seus passos e presente em (quase) todos os espaços, de forma inclusive violenta (como em *El pecado mortal*, de *Las invitadas*, de 1961). O Outro (e este é um autobiografema dos relatos de infância, o descobrimento dos outros e do mundo) é social e marcado pela classe, são os mendigos. Antes deles, contudo, aparecem duas exceções, uma delas é Celedonia:

> Quién era Celedonia? Cómo era Celedonia?
> Del color de la sombra,
> sin relieve, se ha borrado.
> Era negra, negra, negra. Nunca se ponía colorada. (2006, p. 81)

Como no relato de Victoria, a marca estética do pequeno retrato é a mancha, tanto traço estético vanguardista (pensemos nos quadros de Pedro Figari, no Uruguai, por exemplo), quanto modo de construção coerente com a representação das cenas memorialistas de infância, difusas, pouco nítidas: Celedonia, não tem traços definíveis, o que é superposto a uma afirmação reiterada de negrura, equivalente nessa lógica de "afirmar a sua autenticidade": é uma autêntica Outra. A negrura também marca a aparição de Eulalia:

> [...] y Eulalia, la modista, que era toda negra
> Salvo las uñas, la lengua
> Y las palmas de las manos que eran rosadas (2006, p. 79)

Apesar das marcadas diferenças nos relatos de Silvina e Victora, que no primeiro caso extrapolam o apagamento da linhagem e tem relação com a entrada do inquietante na casa e de uma sexualidade aterrorizante, que levaram a que a crítica reiteradamente afirmasse que Silvina extrapola e subverte os limites da sua classe (em comparação muitas vezes pejorativa com as obras de Victoria Ocampo), no que se refere à construção dos outros da casa oligarca, as estratégias de construção são semelhantes. Ainda mais: os relatos de infância de Victoria, na ambígua linha entre confissão e ficção, revelam uma Buenas Aires de presença negra (ainda que subserviente, claro) e uma criação em contato (ainda que também esteja no marco de sua figuração enquanto cidadã do mundo, e que relatos posteriores como "En Harlem" revelam posturas mais complexas). Por outro lado, esse universo é excluído da obra de Silvina (ou revela experiências diversas, apesar da mesma casa, mas possíveis pela diferença de idade).

Finalmente, também no que se refere ao paternalismo e à autofiguração santificada e heroica, em *Invenciones del recuerdo*, aparecem diversos mendigos que cruzam os limites das

casas oligarcas e têm contato contante com a criança Silvina, ainda que tão vigiada.[130] Eles aparecem coisificados como parte de seu jardim, elementos da paisagem, quando coloca que "*Los mendigos eran como los árboles*" (2006, p. 50):

> Se quedaban horas en el fondo del jardín:
> Un ingenioso mimetismo las transformaba en banco,
> en carretilla, en maceta, en damajuana
> en estatua o se hacían las desmayadas (2006, p. 56)

Nisso, está em jogo um tema comum do insólito na obra de Silvina, o "ingenioso mimetismo", mais especificamente naquele que se passa por outro, que imita (como aparecem anões que imitam crianças, pessoas que se passam por outras). Mendigos imitam coisas, árvores e outras pessoas, imitam seus pedidos. Frente a eles, por sua vez, Silvina aparece como a própria "niñita jesús":

> Un día una de las sirvientas la encontró,
> En un momento de descuido,
> Con una mendiga
> Que le mostraba un pecho y un muslo con llagas y que le decía:
> —vea mis llagas, niñita Jesús. (*ibidem*, p. 50-51)

Ou ainda como aquela que leva, quando entrega comida de sua casa, o próprio "Espíritu Santo":

> Una taza de leche com natas, pan y azúcar,
> Todo eso les llevaba y era para ella como llevar
> El Espíritu Santo en una copa. (*ibidem*, p. 56)

Entra em jogo nesse caso uma autofiguração santificada, pouco usual para a narração de Silvina Ocampo. Se tal visão poderia ser vista de modo irônico, é curioso de todo modo perceber como o contato com o Outro, com o mundo, em relato abertamente autobiográfico de Silvina, passa a se dar com a representação desses mendigos que ultrapassam o terreno de sua casa, e que em suas supostas "imitações" tanto assustam quanto fascinam o olhar infantil que os constrói. Neles há um jogo com a liberdade, inclusive da própria forma, como o que Victoria encontra nos contatos com os trabalhadores negros nas casas da família; quando na autobiografia de infância

[130] Desde outro viés, que prioriza a relação entre linguagem e infância, há uma análise sobre o tema também em: ASTUTTI, Adriana, "Los enemigos de los mendigos". In DOMÍNGUEZ, Nora; MANCINI, Adriana (Comps). **La ronda y el antifaz**. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, P. 293-312.

de Silvina, os serventes assumem representação vigiante, controladora e subserviente, também inusual para o seu estilo ficcional.[131]

Gênero disputado por ambas, o relato de infância pode ser terreno da incursão no Outro que nos constitui, no mundo, no lirismo e na *infantia* tanto quanto uma eficaz estrutura ideológica, como colocou Sylvia Molloy (1996). Nesse âmbito, enquanto às suas maneiras ambas jogam com os vereditos sociais às mulheres patrícias, e Silvina com a própria domesticação da infância, é curioso perceber como em uma tópica do gênero, o contato com o Outro/o mundo, desde cenas que retratam diferenças de cor e classe, ambas revelam uma estrutura de sentimento tipicamente oligarca, o paternalismo, que leva a um ambivalente modo de se ver a liberdade, como saída (dentro dos marcos paternalistas) do imaginário de sua classe, bem como uma mesma estética e fascinação (a mancha, a cor).

Referências

ASTUTTI, Adriana, "Los enemigos de los mendigos". In DOMÍNGUEZ, Nora; MANCINI, Adriana (Comps). **La ronda y el antifaz**. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, P. 293-312.

ENRÍQUEZ, Mariana. **La hermana menor**. Buenos Aires: Anagrama, 2014.

FANGMANN, Cristina. "Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen em Silvina Ocampo". **IPOTESI**, v. 11, n.2, 2007, p. 48-60.

MOLLOY, Sylvia. **Acto de presencia**: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. Trad. José Esteban Calderón. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

OCAMPO, Silvina. **Invenciones del recuerdo**. Buenos Aires: Lumen, 2006

OCAMPO, Victoria. "Viaje olvidado". **Sur**, ano VII, n. 38, 1937, p. 118-121. Disponível em: https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/files/Sur/Sur%20no.35%20%281937%29.pdf

OCAMPO, Victoria. **Autobiografia I. El archipiélago**. Buenos Aires: Ediciones Revista SUR, 1982 [1979].

OCAMPO, Victoria. Cartones de Figari. In LUGONES, Pirí (Org.). **Memorias de infancia**. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.

PODLUBNE, Judith. Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a Viaje Olvidado). **Orbis Tertius**, n. 12, ano XI, 2006, p. 1-10. Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.218/pr.218.pdf.

[131] Há uma longa análise sobre o tema em: ROSSI, María Julia. "Silvina Ocampo. El servicio obícuo". **Ficciones de emancipación**. Los sirvientes literários de Silvina Ocampo, Elena Garro y Clarice Lispector. Rosario: Beatriz Viterbo, 2020, p. 89-150.

ROSSI, María Julia. “Silvina Ocampo. El servicio obícuo”. **Ficciones de emancipación**. Los sirvientes literarios de Silvina Ocampo, Elena Garro y Clarice Lispector. Rosario: Beatriz Viterbo, 2020, p. 89-150.

VIÑAS, David. **Literatura argentina y realidad política**. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974.

Liberdade e trajetórias transclasse em *Domingos sem Deus*, de Luiz Ruffato, e *NW*, de Zadie Smith

Freedom and Transclass Trajectory in Luiz Ruffato's *Domingos sem Deus,* and *NW*, by Zadie Smith

Raphael Luiz de Araújo[132]

Resumo: Presente na Filosofia e nas Artes desde a Antiguidade, o problema da liberdade chega à contemporaneidade marcado pelo embate entre o discurso neoliberal, que atribui ao indivíduo total responsabilidade pelo seu poder de autodeterminação (Han, 2020), e quadros analíticos baseados em marcadores sociais, que enfatizam o contexto étnico-racial, de classe e de gênero como fatores determinantes do campo de ação de um agente (Fraser, 2024). Este artigo propõe uma abordagem interdisciplinar da questão a partir do conceito de transclasse (Jaquet, 2014) e da comparação de duas personagens dos romances *Domingos sem Deus*, último volume de *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato, e *NW*, de Zadie Smith. A literatura figura aqui como forma de explorar a rede de fatores estruturais e contingentes que compõem uma trajetória transclasse e, enfim, como meio de elaborar o sentimento de não pertencimento próprio àqueles que se deslocam socialmente.

Palavras-chave: Luiz Ruffato, Zadie Smith, Literatura Contemporânea, Liberdade, Transclasse.

Abstract: Present in philosophy and the arts since Antiquity, the problem of freedom reaches the contemporary era marked by the tension between neoliberal discourse—which assigns the individual full responsibility for their self-determination (Han, 2020)—and analytical frameworks based on social markers, which emphasize ethnic-racial, class, and gender contexts as conditioning factors in an agent's field of action (Fraser, 2024). This article proposes an interdisciplinary approach to the issue through the concept of the 'transclass' (Jaquet, 2014) by comparing characters from the novels *Sundays without God*, the final volume of Luiz Ruffato's *Temporary hell*, and Zadie Smith's *NW*. Literature is approached here as a means of exploring the network of structural and contingent factors that shape a transclass trajectory and, finally, of elaborating the sense of non-belonging experienced by those who move across social classes.

Keywords: Luiz Ruffato, Zadie Smith, Contemporary Literatura, Freedom, Transclasse.

Introdução: as coisas poderiam ser diferentes?

Em "Visitação", primeira seção do romance *NW*, de Zadie Smith, as amigas Leah Hanwell e Keisha Blake descobrem a antiga paróquia *St. Mary's*, no bairro de Willesden, em Londres, durante um passeio com seus filhos. Surpresas por nunca terem reparado naquele local milenar, leem os epitáfios do cemitério anexo, ironizam a religiosidade das próprias mães e

[132] Raphael Luiz de Araújo é pesquisador colaborador do departamento de Teoria Literária do IEL da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Contato: raphaell@unicamp.br

contemplam uma Madona Negra de madeira de azeviche. A visão da Nossa Senhora de Willesden, presente na igreja desde o século XIII, provoca uma série de reflexões em Leah, culminando numa questão que atravessa todo o romance: "As coisas poderiam ter sido feitas de um jeito diferente, numa ordem diferente, num lugar diferente?" (Smith, 2012, p. 83).

Desde a Antiguidade, as artes e a filosofia indagam-se sobre o poder do ser humano sobre o próprio destino. Contudo, na modernidade, a capacidade de autodeterminação encontra-se com o desenvolvimento da noção de indivíduo e a ascensão da classe burguesa. O ato individual ganha o peso da liberdade e da responsabilidade. No âmbito político, isto é, referindo-se ao "sentido da liberdade no espaço público, seja nas relações sociais entre os indivíduos, seja nas relações do indivíduo com o Estado e o governo" (Barros, 2020, p. 9), destaca-se no século XIX a oposição entre a liberdade dos antigos e dos modernos (Constant, 1985) e posteriormente, no século XX, entre liberdade positiva e negativa (Berlin, 1981). Essas abordagens colocavam, de um lado, pensadores que defendiam a participação política e a consciência de uma necessidade racional e comum, como Rousseau, Marx e Hannah Arendt, uma liberdade positiva por se tratar de uma *liberdade para agir*; e do outro, os que se opunham à intervenção de um poder superior fundamentado por qualquer princípio que não fosse a própria liberdade, como Locke, Stuart Mill e Hayek – uma liberdade negativa por se tratar de uma *liberdade de* algo que impeça a ação. No século XXI, a ideologia neoliberal radicalizou a liberdade negativa, isentando o Estado de libertar a população das condições materiais necessárias para a liberdade, o que significou, por exemplo, aumento da desigualdade, precarização profissional e expropriação de grupos minorizados (Han, 2020) e (Fraser, 2024)[133].

As trajetórias de personagens em diferentes realidades, presentes em alguns romances contemporâneos, colocam em questão as ambivalências da autodeterminação, como elas são afetadas pela contingência e de acordo com o contexto socioeconômico e étnico-racial. Nesse sentido, *NW*, de Zadie Smith, e *Domingos sem Deus*, de Luiz Ruffato, última parte de sua pentalogia *Inferno provisório*, apresentam pontos de convergência temática e formal, além de duas personagens transclasse (Jaquet, 2014), Natalie Blake e Luís Augusto, cujos percursos são impactados por tais fatores. Em Ruffato, trata-se da migração do espaço rural do interior de Minas Gerais para o urbano de São Paulo e Rio de Janeiro ao longo da segunda metade do século XX

[133] Han pontua em *Psicopolítica*: "A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais "sujeitos da obediência", mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. [...] A analítica do poder de Foucault não pode descrever as modificações psíquicas e topológicas que se realizaram com a mudança da sociedade disciplinar para a sociedade do desempenho. (Han, 2015, p. 21). E Nancy Fraser, em *Capitalismo canibal*: "[...] a sujeição daqueles e daquelas que o capital *expropria* é uma condição oculta que possibilita a liberdade das pessoas que o sistema *explora*" (Fraser, 2024, p. 63).

até o início do século XXI. Em Zadie Smith, personagens da segunda geração de imigrantes africanos, caribenhos e europeus vivem os conflitos de seu lugar social e étnico-racial na periferia de Londres. As personagens de ambos os universos anseiam para ascender rumo à classe média, classe do indivíduo "livre", apto a se autodeterminar, a produzir e a consumir, como pontua Jessé Souza a respeito do imaginário brasileiro: "[...] a classe média está intimamente associada ao individualismo e à autonomia individual. Além disso, uma sociedade de classe média é percebida como igualitária e justa, conciliando os registros positivos do trabalho produtivo, da liberdade individual e da vida democrática" (Souza, 2018, p. 15).

São esses dois casos de um fenômeno semelhante[134], mas cuja particularidade pode expandir nossa abordagem da liberdade individual para além de uma visão monocultural, como propõe Eduardo Coutinho a respeito da metodologia da literatura comparada (Coutinho, 2006, p. 41). Tão próximas e tão distantes, as histórias de Ruffato e Smith problematizam e humanizam a noção de liberdade abstrata, tão instrumentalizada hoje nos discursos de políticos da extrema-direita[135], e apresentam casos únicos de construção da subjetividade na literatura contemporânea.

O horizonte da liberdade entre identidade e singularidade

São múltiplos os mecanismos de subjetivação que exercem poder sobre a liberdade, e tanto a Filosofia quanto a Sociologia oferecem ferramentas que ajudam a ler sua transfiguração para a ficção. Antes de avançar à trajetória de Luís Augusto e Natalie Blake, cumpre pontuar o papel determinante da ideologia neoliberal, dos dilemas de identidade no caminho de grupos racializados, do habitus de Bourdieu e da rede de inclinações individuais que singularizam cada agente, isto é, sua compleição, como apresentado por Chantal Jaquet.

Segundo o filósofo Byung Chul-Han, em *Psicopolítica*, "Hoje, o poder assume cada vez mais uma forma permissiva. Em sua permissividade, em sua afabilidade, o poder põe de lado sua

[134] A concepção da Literatura Comparada que adoto associa-se à de Pierre Brunel em uma das obras de referência sobre o tema: "a descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlinguísticos e interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a literatura como uma função específica do espírito humano". Também cabe aqui a noção de transversalidade entre fronteiras, idiomas e áreas de conhecimento, resgatada por Eduardo Coutinho. A proposta de aproximar romances tem como finalidade identificar padrões e diferenças entre fenômenos literários de diferentes realidades geográficas, políticas e sociais, mas que foram publicados em períodos próximos. A interdisciplinaridade com a filosofia visa a ampliar a perspectiva tanto sobre o fenômeno, evitando uma visão monocultural das obras, quanto da linha de pensamento explorada (Brunel et al, 2012, pp. 141-142).

[135] A abertura do episódio do podcast O Assunto, de 13 de janeiro de 2025, em que a jornalista Natuza Nery entrevista o professor de Filosofia da USP, Alberto Ribeiro de Barros, é icônica nesse sentido, ao reproduzir, em sequência, usos da palavra liberdade pelos políticos Jair Bolsonaro, Xavier Milei e Donald Trump (O ASSUNTO, 2025).

negatividade e se passa por liberdade" (Han, 2020, pp. 25-26). O esforço individual por transcendência contribui para a manutenção e a dinâmica desse sistema. O *dever* da coerção, próprio da sociedade regida pela biopolítica, agora cede espaço também ao *poder* da sociedade do desempenho, cujo sujeito[136] é mais rápido e produtivo que o obediente, e se define pela possibilidade constante de autossuperação:

> Hoje acreditamos que não somos *sujeitos* submissos, mas *projetos* livres, que se esboçam e se reinventam incessantemente. A passagem do sujeito ao projeto é acompanhada pelo sentimento de liberdade. E esse mesmo projeto já não se mostra tanto como uma figura de coerção, mas sim como uma *forma mais eficiente de subjetivação e sujeição*. O "eu" como projeto, que acreditava ter se libertado das coerções externas e das restrições impostas por outros, submete-se agora, a coações internas, na forma de obrigação de desempenho e otimização (Han, 2020, p. 9).

O sentimento de liberdade vem acompanhado de uma positividade que afirma modelos de vidas felizes. Aquele que se submete, performa uma vida com propósito, seguindo uma cartilha de comportamentos ideais que têm como pilares a disciplina e o trabalho. *Morning routines*, corpos perfeitos e discursos de empreendedores *self-made* proliferam-se nas redes sociais sustentando o rigor na alimentação, na atividade física e na vida profissional. A liberdade se traduz em culto de si e dos próprios projetos, enquanto a dor e o fracasso, distúrbios como *burnout* e depressão, são reprimidos ou vividos em isolamento (Han, 2021, p. 26). Explorar a autodeterminação é, assim, mais eficiente que reprimi-la.

Além da introjeção da ideologia neoliberal, os estudos pós-coloniais e da negritude pontuam que, no caso das pessoas negras, a liberdade passa por um embate com o estigma e a desumanização que lhes foram introjetados pelos brancos. Nos anos cinquenta, Frantz Fanon já havia discorrido sobre três formas pelas quais o corpo e a experiência do negro são objetificados: a "objetividade esmagadora" dos brancos, que por muito tempo os impediu de ter sua própria ontologia, uma vez que "Sua metafísica, ou menos pretensiosamente, seus costumes e as instâncias às quais remetem foram abolidos, pois estavam em contradição com uma civilização que eles desconheciam e que lhes foi imposta" (Fanon, 2020, p. 125); a essencialização do negro dentro de uma ideia fixa de negritude, como teriam feito em alguns momentos Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghour ao vincular o negro ao corpo, ao irracional e às emoções[137]; e a inserção do negro em uma lógica dialética materialista rumo ao homem universal, tal como proposta por

[136] A palavra "sujeito" é utilizada aqui no sentido que ganha no pensamento de Han, isto é, não como termo oposto a "objeto", mas como uma subjetividade que se encontra *sujeita* às estratégias da ideologia neoliberal.

[137] Fanon cita Senghor para ilustrar seu argumento: "A emoção é negra como a razão é helênica" (Senghor apud Fanon, 2020, p. 141).

Sartre no ensaio “Orfeu negro. Reflexões sobre o racismo” (1948). Para se autodefinir, portanto, seria preciso entender como os discursos hegemônicos desumanizam as pessoas negras e afetam sua autopercepção.

O alcance e a eficácia desse enfrentamento são enxergados de diferentes maneiras atualmente. Frank B. Wilderson III conclui de forma radical que o negro está privado de um arco narrativo que o levaria a uma redenção na qual ele poderia ser reconhecido como ser humano. Seu afropessimismo enxerga o racismo que está na base da sociedade como um problema para o qual “não existe uma solução coerente. A violência contra os negros é um paradigma de opressão para o qual não há uma forma corente de compensação, além do 'fim do mundo' de Frantz Fanon” (Wilderson III, 2021, p. 195). Essa desumanização é também colocada em evidência no que se refere ao racismo sofrido pela mulher negra, que precisa lidar também com o machismo do homem branco e do próprio homem negro. Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação*, demonstra a partir de entrevistas com mulheres negras traumatizadas pelo racismo e pela misoginia que “No mundo conceitual branco, o sujeito negro é identificado como o objeto “ruim”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade é sexualidade” (Kilomba, 2019, p. 37). Ela vislumbra, ainda assim, a conquista da autonomia e o combate às tentativas do branco de restabelecer a ordem colonial: também é possível que a vítima de racismo identifique-se positivamente com a própria negritude, alcance o autorreconhecimento e se torne sujeito agente em um mundo que a relega ao lugar do Outro.

Não é possível, portanto, abordar a liberdade de forma abstrata ou dentro de uma ontologia universalizante (como queriam os existencialistas, por exemplo), uma vez que a noção de indivíduo é uma invenção moderna sustentada por um pensamento hegemônico. Além disso, a ideologia dominante atravessa gerações pelo que Bourdieu chamou de habitus, isto é, as disposições que moldam as (im)possibilidades de cada agente social:

> Os estilos de vida são, assim, os produtos sistemáticos dos habitus que, percebidos em suas relações mútuas segundo esquemas do habitus, tornam-se sistemas de sinais socialmente qualificados — como “distintos”, “vulgares” etc. A dialética das condições e dos habitus é o fundamento da alquimia que transforma a distribuição do capital, balanço de uma relação de forças, em sistema de diferenças percebidas, de propriedades distintivas, ou seja, em distribuição de capital simbólico, capital legítimo, irreconhecível em sua verdade objetiva (Bourdieu, 2006, p. 164).

Há uma relação dinâmica e recíproca na qual as condições materiais criam o habitus e os habitus legitimam as diferenças materiais. Brinquedos da infância, o comportamento à mesa na hora das refeições, a linguagem empregada em casa, as referências musicais com que se tem

contato na juventude, todos esses são elementos que moldam a percepção que cada um tem de si mesmo e do mundo ao seu redor, os quais partem de uma hierarquia social e são tanto naturalizados quanto reforçados pelo corpo. Como complementa Jessé Souza, trata-se de "uma espécie de história naturalizada numa espontaneidade sem consciência", que "torna a questão da "intenção" supérflua, já que as práticas cotidianas são automáticas e impessoais" (Souza, 2023, p. 59). A liberdade aqui, longe de ser entendida como a possibilidade de se fazer escolhas no vazio, consiste em se perguntar sobre o campo de ação dentro da disposição incorporada, a margem de estratégia e de criatividade possíveis dentro de cada realidade cultural e socioeconômica.

No caso de pessoas que ascendem socialmente, Chantal Jaquet dá um passo além de Bourdieu e se volta para a literatura. Enquanto aquele que rompe com o habitus e deixa sua classe é sociologicamente classificado como trânsfuga, o que traz um sentido pejorativo de desertor, Jaquet cunha o termo transclasse e propõe examinar a natureza da transição social. De sua perspectiva, a não-reprodução parte de uma negação voluntária de um modelo dominante, que restringe uma pessoa ao destino de um grupo social, étnico-racial, de gênero etc. Trata-se de um processo complexo que se dá conforme cada história de vida, seu contexto social, eventos e encontros. Para além de enxergar a simples ambição como motivador, há uma economia particular de forças que levam à mobilidade. Um agente pode deixar seu lugar de origem por diversas causas, como mimetismo, ressentimento, ódio, fúria e vergonha.

Para examinar esse fenômeno, Jaquet recorre à teoria dos afetos e ao *ingenium* de Espinosa (em francês, "*complexion*", em português, "compleição")[138]. Os afetos são aquilo que nos move e emociona, eles são a expressão do encontro entre a potência causal de uma pessoa e a do mundo exterior. Integra uma dinâmica em que o agente forja e modela o mundo ao mesmo tempo que é por ele forjado e modelado. Há afetos felizes (amizade, amor, desejo), os quais nascem de encontros felizes; há afetos tristes (como os já mencionados ódio, cólera, vergonha). Estes últimos podem diminuir nosso poder de agir, mas também podem ter efeitos positivos, caso combinados com os felizes, e Jaquet chega a afirmar que "É provável que eles exerçam até mesmo uma influência mais decisiva na não-reprodução que os afetos felizes" (Jaquet, 2014, p. 73).

Considerando a diversidade que marca esse deslocamento social, em vez de apresentar um conceito que simplifique o processo, a literatura figura como campo rico de exploração do

[138] Os afetos são apresentados como "um conjunto de modificações físicas e mentais que têm um impacto sobre o desejo de cada um, aumentando ou diminuindo sua capacidade de agir" (Espinosa apud Jaquet, 2014, p. 64). A tradução livre dos trechos da obra de Chantal Jaquet, citados neste artigo, são de minha autoria.

tema. Assim, as personagens de escritores como Stendhal, Camus e Ernaux são enxergadas pela filósofa dentro de um emaranhado de fatores que envolvem aspectos sociais e idiossincráticos. Se por um lado elas concentram aspectos do meio social a que pertencem, por outro, carregam sua compleição particular.

Adiante, portanto, seguiremos uma abordagem semelhante, ante às trajetórias, de Luís Augusto e Natalie Blake, ambas compostas por mecanismos culturais e históricos de subjetivação e interações que forjam sua singularidade.

Luís Augusto e Janus bifronte

Luiz Ruffato tem se destacado nas últimas décadas como um dos principais nomes da literatura brasileira, sobretudo a partir de *Eles eram muitos cavalos* (2001), romance que coloca em cena personagens da classe média e baixa da cidade de São Paulo. Esse perfil socioeconômico reaparece em *Domingos sem Deus*. Personagens do sudeste de Minas Gerais encarnam a luta para superar a precariedade e conquistar um lugar mais digno no mundo, lugar esse que representa os valores da classe média: ter um emprego, poder de consumo e constituir uma família. A busca pelo sonho se dá com a migração para as metrópoles, um novo emprego, trabalhos informais, infrações, dívidas e apostas. Contudo, por motivos diversos, como vícios, doenças, abusos e agressões, a maioria se vê presa à sua condição. E aquelas que conquistam um lugar melhor carregam o peso da culpa e de traumas do passado.

É o caso de Luís Augusto[139], um jornalista na casa dos quarenta anos que, segundo o próprio Ruffato, encarna o narrador da pentalogia[140]. Ele figura no *Livro das impossibilidades*, quarto volume, e na última sessão do quinto romance, *Domingos sem Deus*, intitulada "Outra fábula"[141], quando aparece em frente ao Masp, alongando-se antes da largada da São Silvestre. Nesse momento, faz um balanço da sua vida: mudou-se de Cataguases e se instalou em São Paulo, formou-se, arrumou emprego e poder de consumo, casou-se e depois se divorciou. Hoje, em novo relacionamento e com alguma estabilidade financeira, convive ainda com duras memórias da juventude e da sua família em Cataguases.

[139] Também de Gilmar, proprietário de uma lanchonete que aparece no segundo capítulo, "bem de vida em São Paulo" e sem "saudades nenhumas de Cataguases", mas que teve o sonho de ser jogador de futebol frustrado na juventude por uma lesão (Ruffato, 2016, p. 300).

[140] "Ele é o narrador de todas as histórias, é ele que consegue uma passagem social, ele se torna jornalista depois, e que ele então teria condições de compreender tudo o que passou, e não é por outro motivo que termina com ele dizendo assim: 'eu escrevi isso tudo para esquecer isso tudo'. Mas para você esquecer, você tem que lembrar" (Ruffato, 2011).

[141] Título que remete a "Uma fábula", capítulo de abertura do romance.

Recursos estilísticos se proliferam para transfigurar as oscilações do personagem entre o passado e o presente, bem como reproduzir a miríade de estímulos da cidade grande, como listas, interrupções na sintaxe, omissão de pontuação, intervenções gráficas e mudança de fontes. Uma série de flashbacks, alguns deles com datas, reconstroem sua trajetória, lembrando-o não só que foi pobre no passado, mas que se tornou estrangeiro às suas origens. A história da sua família é marcada pelo sofrimento. Ele apanha dos colegas na infância por não ter coragem de furtar um objeto em uma casa, sente-se deslocado da família por causa do seu comportamento e de suas roupas em uma viagem a São Paulo, o irmão entrega-se ao vício em álcool e jogos, a mãe vive uma vida dedicada à família, mas termina deprimida, o pai, sempre "desdinheirado", acaba morrendo frustrado por não realizar nenhum de seus sonhos.

O mesmo pai, contudo, tem um papel determinante na trajetória de Luís Augusto. Ele compra enciclopédias, estimula o filho a fazer um curso técnico em contabilidade, e arranja-lhe, com seus contatos, um estágio não remunerado. Além disso, idealiza São Paulo, dizendo que a cidade é um mundo, o que faz transparecer seu próprio desejo de ter tomado decisões diferentes no passado: "'Ah, meu filho, tivesse a sua idade, a sua saúde, e suspirava, mirando as nuvens, o vento impelindo-o para longe, para São Paulo, onde, pressagiava, um pote de moeda de ouro aguardava os destemidos" (Ruffato, 2016, p. 390). Se por um lado há uma condição precária no ponto de partida de Luís Augusto, por outro, há estímulo familiar na origem do seu deslocamento social e geográfico.

Tal percurso não se dá sem dificuldades, como na primeira manhã em São Paulo, quando ele desperta em uma pensão na rua Helvétia, e observa pela janela

> o frenético ir e vir das gentes apressadas arrastando bagagens e meninos enquizilados disputando espaço com os cavaletes de mercadorias dos vendedores ambulantes e com o tumulto de buzinas e motores dos automóveis neurastênicos, a fumaça dos canos de descarga asfixiando a tarde. E teve medo. Sentiu uma vontade danada de correr até o guichê da Viação Itapemirim e adquirir uma passagem de volta, aceitando humilde o papel que a cada um cabe neste mundo [...] (Ruffato, 2016, pp. 391-392).

Sua decisão, contudo, é sem volta. Talvez o pai não tivesse imaginado que o filho seria tão obstinado em seguir com a nova vida a ponto de ignorar os conselhos para ter ajuda na metrópole. Não procura seu tio Juca, em São Bernardo, e evita ir a Diadema, onde encontraria outros parentes. Em vez disso, muda-se para uma quitinete alugada na Vila Mariana. Sai em busca de emprego pela cidade, torna-se office-boy, secretário, faz cursinho pré-vestibular, depois jornalismo na Cásper Líbero, afasta-se do seu passado e busca novos laços. Dedica-se a "apagar os vestígios de sua passagem por Cataguases" (Ruffato, 2016, p. 393). Como resume o narrador

adiante: “E determinou-se a contrariar o destino: se operária sua involuntária ascendência, outra seria sua posteridade [...]” (Ruffato, 2016, p. 394).

De fato ele atinge o que buscou, diferentemente de outras personagens do romance, objetificados pelas condições externas (Delgado, 2015, p. 8), que se deslocam mas voltam ao estado inicial ou em piores condições, como se em “Sorte teve a Sandra” ou “Sem remédios”. Contudo, o risco de retornar à precariedade o assombra. Orgulha-se do seu percurso, das “dívidas pagas sem manchar de vermelho a conta do banco” (Ruffato, 2016, p. 387). Consome produtos da classe média, como vinho chileno e o jornal O Estado de São Paulo, mas ainda se limita a empregos mal remunerados, precisa pagar pensão, não consegue fazer viagens. Uma parte de si segue presa a sua história, de maneira que ele vive os dois mundos simultaneamente, em espiral. Como transclasse, Luís Augusto tem uma vida dupla. É um ser em metamorfose, opõe-se a uma concepção do eu como substância ou sujeito. Ele é como um Janus Bifronte, o deus romano das mudanças e das transições, das portas, deus dos inícios, cuja face do passado aos poucos mergulha na sombra: “Marcado pela mobilidade e por sucessivas transformações, o transclasse define-se, portanto, por uma transidentidade e obedece a uma lógica do entre-dois” (Jaquet, 2014, p. 136).

Luiz Ruffato afirmou que situa seu personagem no fim do ano de 2002, quando Lula, um homem oriundo da classe operária, chegou ao posto mais alto do país, o que representaria uma possível nova fase para essa classe (Ruffato, 2011)[142]. Nesse sentido, a personagem incorpora não só um projeto pessoal, mas as possibilidades de mudança nacional. Porém, se há um aumento na quantidade dos que passam a usufruir dos privilégios da classe média, o predomínio em *O inferno provisório* de personagens em condições precárias e a baixa mobilidade social no Brasil atual[143] demonstram que esse projeto ainda tem um longo caminho pela frente.

A flutuação de ânimo de Keisha/Natalie

Escrito ao longo de sete anos, *NW* é considerado por Zadie Smith seu primeiro livro da fase adulta (Wood, 2012). O romance demonstra domínio de uma variedade de técnicas

[142] “Os personagens do *Inferno provisório*, assim como aconteceu com o governo Lula, eles querem consumir também. Eles querem ter uma geladeira, ter uma televisão, tomar um refrigerante melhor. Ou seja, não é uma classe revolucionária. A minha intenção não era fazer um discurso ideológico, um discurso político, engajado, nesse sentido. A grande frustração do proletariado brasileiro foi, exatamente, nunca ter participado dessa grande festa do capitalismo” (Ruffato, 2011).

[143] Segundo um estudo da OCDE de 2023, são necessárias, em média, nove gerações, isto é, cerca de 180 anos, para que uma família deixe a linha da pobreza e alcance a classe média no Brasil (TV Cultura, 2024).

modernistas e pós-modernas. A escritora recorre a tipologias textuais variadas, como uma página de diário, um cardápio, orientações de GPS, salas de *chat* online, além de estruturar uma de suas narrativas em parágrafos curtos e numerados, compor listas, reproduzir propaganda de tevê, propor reflexões em diálogos filosóficos (Smith, 2014)[144], dentre outros formatos que trazem para o romance a pluralidade de ruídos e vozes do universo urbano contemporâneo. Esses recursos são acompanhados por um tom muitas vezes volúvel, com diferentes focalizações, digressões, pausas, desvios da trama principal e diálogos com o leitor, na esteira de uma tradição que remonta a Sterne, De Maîstre e Machado de Assis – autores caros a Ruffato[145] –, e, no século XX, com mergulhos introspectivos próprios de James Joyce e Virgínia Woolf.

As principais personagens são jovens que nasceram no fictício conjunto habitacional Caldwell, no distrito de Kilburn, região popular do nordeste de Londres, ocupada majoritariamente por imigrantes irlandeses, caribenhos, africanos, russos e poloneses. Suas histórias são narradas em cinco partes que levam os títulos Visitação (*Visitation*), Hóspede (*Guest*), Anfitriã (*Host*), Travessia (*Crossing*) e Visitação (*Visitation*), cada uma delas com um arco narrativo e perspectivas diferentes, o que constrói uma abordagem polifônica desse universo. O romance se concentra na história de quatro personagens na casa dos trinta anos, a primeira delas, Leah Hanwell, é uma mulher de origem irlandesa que conseguiu seguir com os estudos até se formar em Direito, mas que continua morando na região onde cresceu, juntamente a seu marido, Michel. Apesar do casamento, ela tem dificuldade para seguir algumas expectativas comuns, como buscar o enriquecimento, ter filhos ou sentir mais do que pura atração física por seu companheiro. Sua amiga, Keisha Blake, por sua vez, busca ascensão social e não se identifica totalmente com as pessoas de Caldwell. Na universidade, troca de nome para Natalie Blake a fim de ocultar suas origens pobres e jamaicanas. Posteriormente, forma-se como advogada, casa-se com um homem de família abastada, muda-se para um bairro rico em Londres e tem dois filhos. Ao longo do seu percurso, atravessa uma crise de identidade entre os mundos que frequenta, sem se sentir totalmente uma britânica de classe alta nem a pessoa que foi no passado, a exemplo dos outros dois dos quatro principais personagens: Nathan Boogle, que na infância teve potencial de se tornar jogador de futebol, mas na vida adulta se torna um viciado, criminoso e proxeneta; e Felix Cooper, ex-viciado que procura começar uma nova vida trabalhando no ramo de cinema com Grace, sua namorada.

[144] Os exemplos podem ser localizados respectivamente nas páginas 230, 180, 207, 215 e 239.
[145] Como ele declara em entrevista ao Paiol Literário (Ruffato, 2008).

A maior parte do romance, “Anfitriã” (*Host*), é dedicada à trajetória de Natalie Blake, desde a infância e amizade com Leah em Kilburn até sua vida adulta e o casamento com Frank De Angelis. Logo de início, ela é apresentada como uma criança que se distingue do seu meio. Desenvolve aos poucos uma “mutação da determinação”, a necessidade de concluir tudo o que começa. Isso se materializa em brincadeiras, quando está colorindo um desenho em seus mínimos detalhes, ou com o hábito da leitura: “Cada palavra desconhecida a fazia ir ao dicionário – em busca de algo como ‘completude’ – e cada livro levava a outro livro, um processo que, é claro, jamais poderia ser completado” (Smith, 2012, p. 182).

Examina a si mesma desde cedo. Percebe que há uma brecha “entre o que ela acreditava que sabia de si, *essencialmente*, e sua essência conforme vista pelos outros” (Smith, 2012, p. 182). Em uma fase de transição, do primário para o secundário, consegue identificar em sua amiga Leah uma personalidade e, a partir disso, tenta definir a própria. Demonstra maior inclinação para livros infantis que “sempre começavam com o protagonista herdando uma terrível liberdade depois de algum tipo de apocalipse parental” (Smith, 2012, p. 184). Pergunta-se, enfim, se de fato tem uma personalidade ou se “era na verdade a mera acumulação e reflexo de todas as coisas que tinha lido em livros e visto na televisão” (Smith, 2012, p. 188). Desse modo, ela é aos poucos construída como alguém que crê na liberdade para se autodefinir, mas sofre para se encaixar em uma classe ou um tipo social.

O título da seção resume essa busca de se tornar anfitriã, não hóspede dos mundos que ocupa. Pouco tempo após começar o curso de Direito em uma universidade de prestígio, deixa de usar o nome Keisha para se tornar Natalie. Em certos momentos, sente que faz parte do novo mundo que ocupa, como em uma solenidade na universidade: “Não mais uma convidada acidental na mesa – como ela sempre tinha se visto –, mas uma anfitriã, com outros anfitriões, dando continuidade a uma tradição” (Smith, 2012, p. 216). Em outros, sente-se presa a uma marca do status ontológico da mulher negra num mundo organizado para que ela ocupe o lugar de subalterna, não de sujeito de suas ações. Carregar o nome duplo de Keisha/Natalie coloca em evidência sua dificuldade de ocupar espaços que deveriam ser comuns, como a universidade. Segundo Grada Kilomba, essa seria uma

> [...] dinâmica na qual *a negritude* significa não somente “inferioridade”, mas também “*estar fora do lugar*” enquanto a branquitude significa “*estar no lugar*” e, portanto, “superioridade”. [...] No racismo, corpos *negros* são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “fora do lugar” e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão "no lugar", "em casa", corpos que sempre pertencem. [...] intelectuais negras/os são convidadas/os persistentemente a retornar a “seus lugares”, “fora” da academia, nas margens,

> onde seus corpos são vistos como "apropriados" e "em casa" (Kilomba, 2019, pp. 56-57).

Assim, prevalece um desconforto. Como pontua Jaquet a respeito dos transclasses, o processo de Natalie é antes o de desidentificação que de identificação (Jaquet, 2014, p. 118). Não se encaixa totalmente no mundo universitário e também deixa de se identificar com as pessoas da sua antiga igreja, a maioria de origem nigeriana: "Para os de seu próprio meio rejeitado ela acreditava, acertadamente ou não, ser uma anomalia, e para os festeiros e indies ela tinha certeza de que era o tipo errado de excluído" (Smith, 2012, p. 184). Há uma indefinição sobre o lugar a ocupar, o que a faz compartilhar da dualidade do Janus bifronte de Luís Augusto. Jovem, separa-se do namorado Rodney, cujo perfil é mais próximo ao de suas origens, e se casa com Frank De Angelis, um homem rico de uma família renomada, porém o casamento e a vida com dois filhos em um bairro rico também a deixa com uma sensação de não pertencimento. Diante de críticas que De Angelis, seu marido herdeiro, faz a sua família, ela defende que os dois têm diferentes perspectivas sobre o poder de escolha individual. Por outro lado, em conversa com a amiga de infância Leah, sustenta um discurso meritocrático a respeito de Nathan Bogle, o colega de escola que não ascendeu socialmente. Esse processo a faz conviver com a angústia de não se sentir com uma personalidade autêntica:

> 170. *Fantasia*
> Fantasia de filha. Fantasia de irmã. Fantasia de mãe. Fantasia de esposa. Fantasia de advogada. Fantasia de rica. Fantasia de pobre. Fantasia de britânica. Fantasia de jamaicana. Cada uma exigia um guarda-roupa diferente. Mas, quando considerava essas atitudes diversas, ela se esforçava para pensar em qual seria a mais autêntica, ou talvez a menos falsa (Smith, 2012, p. 273).

Entre fantasias e o tédio do casamento, Natalie começa a se aventurar em um site de encontros para relações sexuais entre desconhecidos. Visita, com o nome de Keisha, desde casas em condições deploráveis até pessoas ricas, que se enquadram nos padrões de beleza e detêm capital cultural. Por fim, é descoberta pelo marido e, após uma briga, vaga pela cidade até encontrar Nathan Boogle, que acabou de cometer um homicídio e está se escondendo da polícia. Entre divagações e cigarros através de ruas do norte de Londres, ela ameaça cometer suicídio de cima de uma ponte em Hornsey Lane, sendo enfim dissuadida por Nathan. A insatisfação com as diferentes máscaras sociais que tenta vestir e a busca por construir um caminho próprio deixam a personagem à deriva, ou, nas palavras de Jaquet a partir de Espinosa, em estado de *fluctuatio animi*, resultado da coincidência de dois afetos contrários, um jogo dialético que não chega a um equilíbrio. O transclasse é tomado por sentimentos opostos: orgulho por deixar as origens

precárias, mas dívida em relação ao passado[146]. E essa impossibilidade de completude, essa busca por um eu que foi perdido para sempre e que jamais será encontrado, pode levar à aniquilação do próprio eu.

Considerações finais: uma compleição fluida

Os romances de Luiz Ruffato e Zadie Smith apresentam personagens de classe média e baixa cujos projetos se chocam com a realidade neoliberal em que estão inseridos, colocando em questão o discurso hegemônico sobre a liberdade na contemporaneidade. Suas trajetórias sintetizam o anseio de muitos que lutam por dignidade contra condições adversas, de maneira que podem ser vistas como consequência de uma insatisfação, de um sofrimento que um corpo social doente expressa através de um de seus membros:

> Quando um indivíduo sofre a ponto de partir, é também todo o corpo familiar e social que está doente e que busca uma saída de emergência através dele. É por isso que a não-reprodução nunca é uma simples aventura individual: ela é uma expulsão ou uma propulsão pelo meio. Com efeito, ela pode corresponder tanto a uma rejeição quanto a um projeto do meio. O desejo de uma outra vida, nascido de encontros e de diversos afetos, alegres ou tristes, não é necessariamente próprio do indivíduo que rompe com o esquema de reprodução [...]. A não-reprodução é, portanto, a forma singular que pode assumir uma recusa coletiva da reprodução. (Jaquet, 2014, pp. 83-84)

Representantes de uma coletividade, Luís Augusto e Keisha/Natalie Blake sofrem com a angústia e a solidão de traçar um rumo diferente ao seu meio. Presos nesse paradoxo, buscam costurar sua própria narrativa, construir um novo eu, ao passo que memórias das origens retornam com afetos tristes (sobretudo vergonha e culpa). Além disso, ambos vivem dentro de um ciclo de liberdade e alienação agora na classe média, em que as personagens deixam o lugar da expropriação para ocupar o lugar da exploração (Fraser, 2024), cujos mecanismos de subjetivação consistem em explorar o *sujeito* como *projeto* (Han, 2020).

Por fatores como esses, que marcam a dissonância da personagem do romance na contemporaneidade, ambos encontram-se em estado de flutuação de ânimo ao fim de suas trajetórias, sem uma identidade definida à qual se apegar. Ao fim de "Outra fábula", o narrador reitera que Luís Augusto "buscava esquecer" tudo o que viveu em Cataguases (Ruffato, 2016, p. 406). No desfecho de *NW*, Natalie disfarça a voz "com a própria voz" pelo telefone, no momento de denunciar às autoridades Nathan Bogle pelo assassinato cometido (Smith, 2012, p. 329).

[146] O que Bourdieu chamou em *Esboço para uma autoanálise* de "*habitus clivé*" ou habitus cindido (Bourdieu apud Jaquet, 2014, pp. 156-157).

Impossibilitados de apagar quem foram, deixam ao leitor a questão de como definir uma singularidade que se mostra estrangeira, ao mesmo tempo, ao passado e ao presente.

Explorar trajetórias transclasse na literatura permite explorar as redes de fatores que marcam o deslocamento social, evitando tanto a reprodução do discurso da meritocracia quanto a restrição da liberdade a um conceito (como a já mencionada liberdade existencialista) ou ao campo de ação circunscrito por uma ideia de identidade como atributo fixo de uma pessoa. A literatura comparada, nesse sentido, ilumina particularidades, afetos e compleições que marcam cada trajetória, mas também indica pontos de convergência entre realidades distantes.

Por fim, cumpre reiterar que, assim como suas personagens, Ruffato e Smith também deixaram suas origens humildes. A diferença é que dedicaram-se à escrita como forma de elaboração do percurso solitário. Essa seria outra resposta possível que a literatura, enquanto prática, ofereceria ao problema da liberdade e seus rótulos: escrever como forma de se reapropriar do passado, transformar as imagens internas de si mesmo, combater os afetos tristes com afetos felizes. Desse modo, o transclasse pode passar do estado de ânimo à deriva para uma compleição fluida (Jaquet, 2012, p. 182).

Referências bibliográficas

BARROS, Alberto Ribeiro Gonçalves de. **Liberdade política**. São Paulo: Edições 70, 2020.

BERLIN, Isaiah. "Dois Conceitos de Liberdade". In: **Quatro Ensaios sobre a Liberdade**. Tradução: Wamberto Hudson Ferreira. Brasília: UnB, 1981.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BRUNEL, Pierre, C. Pichois & A. M. Rousseau. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CONSTANT, Benjamin. "Liberdade dos antigos comparada à dos modernos". In: **Revista Filosofia Política**, n 2. Porto Alegre, 1985.

COUTINHO, Eduardo F. "Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica". **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. v.8. n.8. 2006.

DELGADO, G. E.. A classe feita corpo: pertencimento e discriminação social em *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 45, p. 183–199, jan. 2015.

HAN, BYUNG-Chul. **Psicopolítica**. Petrópolis: Editora Ayné, 2020.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade paliativa. A dor hoje**. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

JAQUET, Chantal. **Les transclasses, ou la non-reproduction**. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação.** Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

O ASSUNTO. **Liberdade**. G1, YouTube, 13 jan. 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lelTVVCKIog. Acesso em: 15 jan. 2025

RUFFATO, Luiz. Entrelinhas – 13/11/2011. TV Cultura. YouTube, 18 nov. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Yzc4HC4vJiQ. Acesso em: 15 nov. 2023.

RUFFATO, Luiz. **Inferno provisório**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUFFATO, Luiz. **Luiz Ruffato – entrevista no Paiol Literário**. Paiol Literário, 10 dez. 2008. Disponível em: https://paiolliterario.com.br/luiz-ruffato/. Acesso em: 9 jan. 2026.

SMITH, Zadie. **NW**. New York: Penguin Books, 2012.

SMITH, Zadie. **NW**. Tradução de Sara Grünhagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SOUZA, Jessé. **A classe média no espelho**: suas histórias, sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018. p. 149.

TV CULTURA. Desafios da mobilidade social: Estudo da OCDE revela dificuldade no Brasil. YouTube, 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nBLbuJpWX7c.

WILDERSON III, Frank B. **Afropessimismo**. São Paulo: Todavia, 2021.

WOOD, Gabi. The return of Zadie Smith. The Telegraph. 25 de agosto de 2012. Disponível em: https://www.telegraph.co.uk/culture/books/9495181/The-return-of-Zadie-Smith.html Acesso em 10 dez. 2023.

A linguagem crítica do horror em *Saboroso Cadáver* de Agustina Bazterrica

El lenguaje crítico del terror en Cadáver Exquisito de Agustina Bazterrica

Raphael Rodrigo dos Santos[147]

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise da obra *Saboroso Cadáver* (2017), da escritora argentina Agustina Bazterrica, a partir da hipótese de que o gênero do horror pode ser compreendido como um sistema autopoiético, conforme a teoria desenvolvida por Humberto Maturana e Francisco Varela. Originalmente formulada no campo biológico, a noção da autopoiese será deslocada para o campo narrativo e utilizada como operador metodológico que permite entender o horror não apenas como entretenimento ou mera representação do medo, mas como um sistema que se regenera e se adapta para refletir e criticar as tensões sociais de seu tempo. Em *Saboroso Cadáver*, Agustina Bazterrica nos apresenta a legalização do canibalismo como ponto de partida para uma distopia que escancara a violência institucional, a lógica do consumo e a desumanização promovida por estruturas de poder. Por meio de procedimentos narrativos próprios do horror, Bazterrica constrói uma linguagem ficcional que atua como crítica simbólica ao funcionamento da sociedade. O objetivo é demonstrar como a obra se alimenta do trauma social e devolve ao leitor uma experiência estética e ética de confrontação com a violência, em uma estrutura narrativa que transforma o horror em um dispositivo crítico e forma de resistência cultural. A metodologia adotada é qualitativa, com base em análise narrativa e leitura crítica orientada por autores que nos auxiliam a compor uma teorização do gênero do horror, como Julia Kristeva e seu conceito de abjeção, Noël Carroll e Tony Magistrale, que oferecem subsídios para compreender as características e a estrutura do horror como gênero.

Palavras-Chave: horror, autopoiese, distopia, violência institucional, condição feminina

Resumen: Este trabajo presenta un análisis de *Cadáver Exquisito* (2017), de la escritora argentina Agustina Bazterrica, a partir de la hipótesis de que el género de terror puede ser comprendido como un sistema autopoiético, según la teoría desarrollada por Humberto Maturana y Francisco Varela. Originalmente formulado en el campo biológico, el concepto de autopoiesis será trasladado al campo narrativo y utilizado como operador conceptual que permite entender el terror no solo como entretenimiento, sino como un sistema que se regenera y se adapta para reflejar y criticar las tensiones sociales. En *Cadáver Exquisito*, Agustina Bazterrica presenta la legalización del canibalismo como punto de partida para una distopía que expone la violencia institucional, la lógica del consumo y la deshumanización promovida por las estructuras de poder. A través de procedimientos narrativos propios del género de terror, Bazterrica construye un lenguaje ficcional que funciona como crítica simbólica del funcionamiento de la sociedad. El objetivo es demostrar cómo la obra se alimenta del trauma social y devuelve al lector una experiencia estética y ética de confrontación con la violencia, en una estructura narrativa que transforma el terror en un dispositivo crítico y en una forma de resistencia cultural. La metodología adoptada es cualitativa, basada en el análisis narrativo y la lectura crítica, orientada

[147] Raphael Rodrigo dos Santos é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – ECCO da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Contato: raphael-rodrigo@hotmail.com

por autores que ayudan a componer una teorización del género de terror, como Julia Kristeva y su concepto de abyección, Noël Carroll y Tony Magistrale, quienes ofrecen herramientas para comprender las características y la estructura del terror como género.

Palabras clave: terror, autopoiesis, distopia, violencia institucional, condición femenina

Introdução

O horror, enquanto gênero narrativo e cultural, tem demonstrado ao longo de sua história uma capacidade singular de adaptação e persistência. Desde suas origens literárias até suas manifestações contemporâneas, ele não apenas sobrevive às transformações socioculturais, mas frequentemente se reinventa como linguagem crítica. Mais do que provocar medo ou repulsa, o horror é capaz de expor, de maneira simbólica e visceral, as contradições, os limites e as violências de cada época. Este trabalho parte da hipótese de que o horror pode ser compreendido como um sistema autopoiético, ou seja, como um sistema que reorganiza continuamente seus próprios elementos a fim de manter sua identidade, respondendo às pressões e perturbações do ambiente social e cultural em que está inserido.

A partir dessa chave conceitual, propõe-se uma análise crítica da obra *Saboroso Cadáver* (2017), da escritora argentina Agustina Bazterrica. Ambientado em uma distopia onde o canibalismo foi legalizado e transformado em política pública após uma suposta pandemia, o romance atualiza dispositivos clássicos do horror sob a linguagem técnica e racional das instituições. O que Bazterrica constrói não é apenas uma alegoria do horror contemporâneo: é um espelho da barbárie normalizada, onde a violência é mediada pela eficiência, pelo discurso sanitário, pelo vocabulário corporativo e pelo apagamento da subjetividade.

A análise se desdobra em três eixos principais: primeiro, apresenta-se uma reflexão teórica sobre o horror como sistema autopoiético, dialogando com autores como Humberto Maturana, Francisco Varela, Noël Carroll e Tony Magistrale; em seguida, examina-se como Bazterrica estrutura, na primeira parte do romance, a despersonalização do corpo humano através da linguagem asséptica, dos protocolos industriais e da banalização da violência; por fim, explora-se a crítica à condição feminina, que se intensifica na segunda parte da obra, por meio da personagem Jazmín. Com isso, o artigo pretende demonstrar que *Saboroso Cadáver* é mais do que uma distopia chocante, é uma reconfiguração radical do horror como ferramenta de denúncia ética, política e simbólica, que responde diretamente às inquietações do presente.

O horror como sistema autopoiético

Ao analisarmos a dinâmica do gênero do horror, percebemos que ele opera segundo uma lógica que se aproxima da noção de *autopoiese*[148], desenvolvida pelo neurobiólogo Humberto Maturana e pelo biólogo e filósofo Francisco Varela para descrever sistemas vivos que produzem e mantêm sua própria organização a partir de seus próprios elementos constituintes (cf. Maturana e Varela, 1980; 2001). Um sistema autopoiético é aquele que produz e sustenta os elementos que o constituem, num ciclo contínuo de autorreferência e adaptação.

Essa lógica autopoiética pode ser observada ao longo da história do gênero. Em *A Filosofia do Horror* (1990), Noël Carroll já aponta para a dinâmica do horror em relação à ressignificação de seus próprios ícones. Para o autor, o horror enquanto gênero artístico, se consolida "por volta da publicação de *Frankenstein* [...] persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX" (1999, p.28). A observação de *ciclicidade* do gênero sugere que o horror não se desenvolveu de forma linear e contínua, mas através de ciclos de ascensão, declínio e ressurgimento. Do mesmo modo, Tony Magistrale aponta, em *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror* (2005), que o gênero possui uma regular recursividade, pois é "um padrão recorrente no horror que continua até hoje: o gênero revisita e readapta constantemente seus mitos centrais" (Magistrale, 2005, p.20)[149].

Essa dinâmica está, por um lado, associada a transformações históricas, culturais e midiáticas, e por outro, por um movimento iconofágico[150] interno. Muitos tropos do horror são repetidos à exaustão até perderem seu sentido e não servirem mais para o seu propósito original. No entanto, o gênero sempre consegue se reinventar e ascender, como nota Carroll, ao dizer que "toda vez que a saúde do gênero parecia ameaçada [...] subitamente se reestabelecia. Parece imensamente resistente" (1999, p.14).

[148]A autopoiese, designa sistemas vivos capazes de produzir e manter sua própria organização interna a partir de seus componentes. Originalmente aplicada à biologia, refere-se a organismos que se autorregulam e se reproduzem estruturalmente sem depender necessariamente de comandos externos. No entanto, a autopoiese possui certa *porosidade conceitual*, o que favorece o seu deslocamento e aplicação em outras áreas do saber. Aplicada às Ciências Humanas, os princípios da autopoiese são adaptados para compreender fenômenos culturais e narrativos como sistemas autorreferentes, capazes de transformar-se por meio da reconfiguração contínua de seus próprios elementos constitutivos.

[149] Todas as traduções de textos estrangeiros foram realizadas pelo autor, salvo indicação em contrário.

[150] O conceito de iconofagia, conforme formulado por Norval Baitello Jr. (2014), refere-se a uma dinâmica contemporânea de saturação imagética, em que as imagens perdem sua função, valor e significado, através da repetição constante. Neste ponto, estou promovendo um deslocamento conceitual para a lógica narrativa do horror, compreendendo a repetição e esvaziamento simbólico de seus próprios tropos como um movimento iconofágico presente no gênero e não apenas na contemporaneidade.

Ao longo de sua trajetória, o gênero do horror se mostrou altamente adaptável, reagindo às crises de seu tempo, sejam elas políticas, sanitárias, ecológicas ou sociais, e reorganizando elementos recorrentes. Dessa forma, permanece reconhecível enquanto gênero, ainda que suas formas e estratégias mudem radicalmente de uma época para outra. Essa reorganização é um mecanismo autopoiético: o horror mantém seus temas centrais, mas muda suas formas, seus monstros, seus dispositivos narrativos para continuar exercendo sua função crítica.

Ao lermos *Saboroso Cadáver*, percebemos esse movimento com clareza. Bazterrica atualiza elementos clássicos do horror como o canibalismo, a abjeção do corpo, a degradação institucional, o grotesco, entre outros, e os reorganiza dentro de uma estrutura narrativa asséptica, fria, que mimetiza a linguagem técnica das corporações e do Estado. O horror está na normalização da violência, na lógica silenciosa que organiza a barbárie como processo produtivo. Esse deslocamento é típico de um sistema autopoiético: ele não nega sua tradição, mas a reconfigura para responder criticamente ao presente.

A partir da leitura de Bazterrica, podemos enfatizar que o horror, enquanto sistema narrativo autopoiético, mantém sua identidade por meio da transformação. Sua persistência enquanto gênero está diretamente ligada à sua capacidade de absorver novas formas de ameaça e devolver ao público narrativas que operam não apenas como ficções assustadoras e grotescas, mas como mecanismos simbólicos de leitura da realidade.

Saboroso Cadáver **e a despersonalização do humano**

Em *Saboroso Cadáver* Agustina Bazterrica constrói, como apontado anteriormente, uma distopia em que, após uma suposta pandemia em que todos os animais, com exceção dos humanos, contraíram um vírus mortal, a o consumo de carne animal passa a ser proibido e, aos poucos, substituído pela criação industrial de seres humanos para fins alimentares. Na obra, todo esse processo é chamado de *A Transição*, nome neutro e tecnocrático conferido ao processo, apresentada como resposta sanitária, mas que, ao longo da narrativa, se revela atravessada por interesses corporativos, racismo institucional, políticas de eliminação de minorias, medicalização da violência e estratégias de silenciamento ético. Pessoas em situação de rua, imigrantes e grupos marginalizados desaparecem primeiro, vítimas de canibalismo clandestino. Logo, os governos são pressionados pela indústria para efetivar a legalização do consumo da carne humana.

Quando iniciamos a leitura de *Saboroso Cadáver*, percebemos que esse processo todo já aconteceu e que o consumo de carne humana já está legalizado e institucionalizado, e entendemos toda a dinâmica através do personagem Marcos Tejo, funcionário de um matadouro de prestígio,

braço direito do chefe, mas que é partidário de uma teoria contrária à oficial: “ele acredita que tudo é uma encenação para reduzir a superpopulação” (Bazterrica, 2022, p.18).

O horror se manifesta inicialmente não pelo choque, mas pela lógica familiar: universidades, médicos, revistas especializadas, órgãos sanitários e legisladores justificam a medida com argumentos pseudocientíficos e com racionalidade burocrática.

Ao longo do texto de Bazterrica, vamos acompanhando o cotidiano de Marcos Tejo quando precisa fazer o *itinerário da carne*, que inclui visitas a criadouros, curtumes e frigoríficos. O tema geral que atravessa a primeira parte da obra é a despersonalização do corpo humano que, conforme aponta Tony Magistrale “é um tema central no gênero do horror” (2005, p.15). O grotesco, nesse contexto, opera como estratégia de desvelamento através de imagens de corpos suspensos de cabeça para baixo, fêmeas prenhes sem membros, leiteiras conectadas a máquinas de sucção, exemplares obesos criados para nichos gastronômicos, peles negras importadas como matéria-prima para coleções de moda. Cada imagem explicita a lógica de exploração que atravessa o corpo no capitalismo contemporâneo, reorganizada agora sob a forma ficcional. O horror emerge justamente do deslocamento, pois Bazterrica não inventa a violência, apenas a redireciona. Os corpos de animais foram substituídos por corpos humanos, mas o sistema que os processa permanece intacto.

Logo nas páginas iniciais, somos informados, através do cotidiano de Marcos Tejo, que já existe o que se chama de *Primeira Geração Pura* (PGP), “as PGP são as cabeças nascidas e criadas em cativeiro, que não têm modificações genéticas nem recebem injeções para acelerar o crescimento” (Bazterrica, 2022, p.26). Por nascerem em cativeiro, sob condições controladas, as PGPs são apresentadas como *naturalmente adaptadas* para o consumo, como se houvesse uma dissociação com qualquer vínculo humano anterior. A humanidade não desaparece por um ato de violência explícita, mas pela reconfiguração institucional da origem. Ao serem geradas já como carne, as PGPs não perdem a humanidade, pois nunca chegaram a tê-la reconhecida, o que ajuda a aliviar a culpa coletiva pelo consumo, uma vez que nunca foram humanos, não há o que se lamentar. Essa desumanização das PGPs ecoa mecanismos reais de despersonalização ao longo da história, como no processo de escravidão, colonialismo ou em regimes totalitários.

Acompanhando Marcos Tejo, contemplamos a industrialização da barbárie encoberta pelo vocabulário técnico, cuidadosamente escolhido para ocultar qualquer traço de humanidade. É nos açougues, ponto final da cadeia industrial, que a fuga da culpa coletiva pelo consumo de carne humana parece atingir seu ápice. Ao visitar o açougue de Spanel, uma antiga funcionária do pai de Marcos, que gerenciava um frigorífico de bovinos, é notável o esforço para reconfigurar o consumo e torná-lo mais aceitável.

> Quando Spanel abriu o açougue, imitava os tradicionais cortes bovinos para a mudança não ser tão abrupta. Se alguém entrava, logo pensava que estava em um açougue de antigamente. Com o tempo, foi mudando de forma gradual, mas constante. Primeiro apareceram em um canto as mãos embaladas a vácuo, disfarçadas entre os bifes à rolê, a fraldinha e os rins. A embalagem tinha a etiqueta de carne especial e, em outra parte, o esclarecimento de extremidade superior, evitando estrategicamente, colocar a palavra mão. Com o tempo, acrescentou pés embalados apresentados em colchão de alface com a etiqueta de extremidade inferior. Mais tarde, uma bandeja com línguas, pênis, narizes, testículos com o cartaz 'Delícias Spanel'. Pouco depois, e com base nos cortes suínos, as pessoas começaram a chamar as extremidades superiores de mãozinhas e as inferiores, de patinhas. Com essa permissão e esses diminutivos que anulavam o espanto, a indústria as catalogou dessa forma. Hoje em dia, já vende *brochettes* de orelhas e dedos, sob o nome de '*brochettes* mistas'. Vendem licores com globos oculares. Língua à vinagrete. (Bazterrica, 2022, p.41).

A linguagem diminutiva, aliada ao design das embalagens, suaviza o choque e permite o consumo sem culpa. A violência é digerível tanto no prato quanto na consciência. Nota-se que a prosa de Bazterrica é seca, técnica, asséptica. O horror não reside na descrição gráfica ainda que ela exista, mas na impessoalidade com que a violência é narrada e não dramatizada. Essa escolha narrativa dialoga com o conceito de banalidade do mal[151] formulado por Hannah Arendt (1999): os monstros da narrativa não são aberrações, mas técnicos eficientes, operadores de máquinas, gestores que apenas fazem seu trabalho. O horror não vem do sangue, vem da eficiência e da burocracia, como no trecho abaixo, em que Bazterrica nos leva a acompanhar, passo a passo, o processo de abate:

> Sergio entra na sala dos boxes e sobe na plataforma. Pega a marreta. Grita: 'Pode mandar!'. Uma porta guilhotina se abre, e entra uma fêmea nua de pouco mais de vinte anos. Está molhada e tem as mãos amarradas nas costas com uma precinta plástica. Está raspada. O espaço do box é estreito, para ela é impossível se movimentar. Sergio ajusta o grilhão de aço inoxidável que corre por um trilho vertical na altura do pescoço da fêmea, e tranca-o. A fêmea treme, socode-se, quer se soltar. Abre a boca. Sergio olha em seus olhos e dá uns tapinhas na sua cabeça que quase parecem uma carícia. Diz-lhe algo que eles não ouvem, ou canta para ela. A fêmea fica quieta, mais calma. Sergio levanta a marreta e golpeia sua testa. O golpe é seco. Tão rápido e silencioso que é demencial. A fêmea desmaia. Seu corpo amolece e, quando Sergio abre o grilhão, o corpo cai. Abre-se a porta basculante e a base do box se inclina, expulsando o corpo, que desliza até o chão. Um funcionário entre e amarra os pés com correias fixadas às correntes. Corta a precinta plástica que aprisiona as mãos e aperta um botão. O corpo se eleva e é transportado, de cabeça para baixo, para outro quarto através de um sistema de trilhos (Bazterrica, 2022, pp. 61-62).
>
> Andam por um corredor com uma janela com vista para a sala de degola. Os funcionários estão vestidos de branco na sala branca. Porém, a aparente

[151] Cf: ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

> imaculabilidade está manchada com toneladas de sangue que cai na canaleta de sangria e respinga nas paredes, nos uniformes, no piso, nas mãos. As cabeças entram por um trilho automático. Há três corpos içados de cabeça para baixo. Um que já fora degolado e os outros que aguardam sua vez. [...] O operário pressiona um botão e o corpo que já foi sangrado continua o caminho no trilho, enquanto o outro corpo fica em cima da canaleta. Em um rápido movimento, o homem corta seu pescoço. O corpo treme um pouco. O sangue cai na canaleta. Mancha o avental, a calça e as galochas do operário. [...] Observam como o corpo sem sangue [...] é levado pelo trilho até um operário que solta as correias dos pés e o corpo cai em um tanque de escaldagem junto a outros cadáveres que flutuam na água fervente. Outro funcionário os afunda com um pau, mexendo-os. [...] O operário põe um dos corpos que flutuam na plataforma de carga que se eleva e deposita o corpo na caldeira de escalda que começa a girar, enquanto um conjunto de cilindros rotativos com pás os depilam. [...] Os corpos giram a toda velocidade, como se estivessem dançando uma dança esquisita e críptica (Bazterrica, 2022, pp. 64-66).

A precisão descritiva mimetiza protocolos reais de abate industrial, apenas substituindo bois ou porcos por humanos, e o efeito é devastador. Ressaltando novamente, o horror aqui está no simples deslocamento que a autora faz: aquilo que já existe na sociedade real é apenas aplicado a outro corpo. Cada elemento narrativo converge para demonstrar que nada nesse mundo é caótico: tudo funciona. Bazterrica constrói um espelho grotesco da normalidade contemporânea, revelando como a desumanização pode ser absorvida como rotina quando mediada por vocabulário técnico, justificativa sanitária e administração eficiente.

Descrever um processo de abate como ele acontece nos frigoríficos bovinos e suínos e trocar corpos de animais por corpos humanos, faz emergir aquilo que Julia Kristeva denomina, em *Powers of Horror: an essay on abjection* (1982), como *abjeto*. Conforme definido pela autora, o abjeto

> [é] algo rejeitado do qual não se separa, do qual não se protege como se fosse um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos engolir [...] [é] o que perturba a identidade, o sistema e a ordem. Aquilo que não respeita os limites, as posições, as regras. O impuro, o sujo, o informe (Kristeva, 1982, p. 4).

O abjeto pode ser entendido como experiência de repulsa e exclusão daquilo que nos ameaça, nos assusta, e por isso nos afastamos, indefinível em palavras, pois só pode ser experienciado ou mostrado. Para Kristeva, a abjeção opera no limite entre o corpo e a linguagem no plano simbólico, a partir de uma ruptura na ordem do sentido. Em *Saboroso Cadáver*, a carne humana marcada, raspada, ordenhada, mutilada e vendida, ocupa o centro da experiência abjeta. Trata-se de um corpo impensável como alimento, como produto, mas que se torna mercadoria, tensionando a categorização entre humano e animal, um tensionamento ontológico que, como aponta Noël Carroll (1999, p.32), é justamente onde reside a força do horror.

Saboroso Cadáver e a condição feminina

Na primeira parte da obra, há um momento em que Marcos Tejo recebe de presente uma fêmea PGP de um criadouro, esse presente é dado por conta de uma situação em que o criadouro forneceu ao frigorífico em que Marcos trabalha, um lote de cabeças doentes, como uma forma de amenizar a situação e garantir que a relação entre o criadouro e o frigorífico se mantenham. A relação entre Marcos e a fêmea é desenvolvida na segunda parte da obra e Bazterrica descentra o horror da industrialização dos corpos para incorporar discussões sobre a condição feminina.

Aqui precisamos explorar um pouco mais do contexto do protagonista. Somos informados, através da narrativa, que Marcos é casado, mas que sua esposa, Cecília, está vivendo em outra cidade. Os dois perderam um filho recém-nascido e o que dá a entender é que Cecília foi para junto de seus familiares em luto, portanto, Marcos mora sozinho. Ao receber a fêmea, ele não sabe o que fazer inicialmente e a deixa no galpão de casa, entrando lá somente para colocar água e ração para ela.

Certo dia, Marcos chega em casa e decide que precisa lavar a fêmea, pois já está em um estado deplorável, além do mais, ela pode acabar contraindo alguma doença por conta da sujeira. Ele a leva para fora com cuidado e a lava, nesse processo, vai apagando as marcas da pele dela, um PGP para cada ano de criação, e ficamos sabendo que a fêmea tem vinte anos.

> Quando acaba, levanta-a e a observa na chuva. Parece frágil, quase translúcida, ele a vê inteira. Aproxima-se para sentir o cheiro de jasmim e, sem pensar, a abraça. A fêmea não se mexe, nem treme. Apenas levanta a cabeça e olha para ele. Tem os olhos verdes, pensa, definitivamente verdes. Ele acaricia a marca de fogo da testa dela. E beija a marca porque sabe que ela sofreu quando a marcaram, da mesma forma que sofreu quando tiraram suas cordas vocais para que a submissão fosse maior, para que não gritasse no momento do sacrifício. Acaricia a garganta dela. Quem agora treme é ele. Tira a calça jeans e fica nu. Sua respiração se acelera. Continua abraçando-a na chuva. O que gostaria de fazer é proibido. Mas faz. (Bazterrica, 2022, p.106)

O ato sexual entre Marcos e a fêmea encerra a primeira parte e inicia uma dimensão de horror distinta da violência industrial. Nesse gesto, que mistura desejo, piedade e dominação, Bazterrica desloca o horror da esfera pública da produção da carne para o espaço íntimo da casa, revelando que a violência do sistema não termina nas fábricas, ela se prolonga no afeto, na domesticidade e no corpo da mulher. A cena é uma transgressão legal e moral dentro do universo construído por Bazterrica. Se neste mundo, o humano criado como um animal de corte, e a fêmea PGP simbolizam a etapa onde esse animal já não é mais humano, o ato de Marcos assume

contornos de zoofilia, pois deseja e penetra aquilo que o sistema definiu como animal, ainda que traga traços humanos.

A situação se agrava quando, logo no início da segunda parte, somos informados que a fêmea está grávida e que ela foi nomeada por Marcos como Jazmín. Grávida e domesticada, ela se torna o ponto de convergência das múltiplas formas de exploração do corpo feminino: sexual, reprodutiva, emocional e simbólica. Marcos a tranca em casa, instala câmeras para observá-la, impede que aprenda a ler e justifica o confinamento com o argumento de que "gostaria de ensiná-la a ler, mas qual seria o sentido, se ela não pode falar e jamais poderia se integrar a uma sociedade que a enxerga como um produto comestível?" (Bazterrica, 2022, pp. 113-114). Tenta ainda justificar o ato de trancá-la em casa como cuidado, pois "a marca na testa, enorme, clara, indestrutível, obriga-o a trancá-la em casa" (Bazterrica, 2022, p.114). O discurso do cuidado opera aqui como uma extensão do controle patriarcal: proteger é o mesmo que vigiar, amar é o mesmo que domesticar.

Ao lermos a segunda parte, começamos a nos indagar sobre qual será o destino de Jazmín, pois dentro da lógica de *Saboroso Cadáver* ela é ventre útil e carne potencial, maternidade e produto. Sua gravidez não a humaniza; apenas a torna mais valiosa para o sistema.

A crítica à condição feminina de Bazterrica se intensifica quando a autora aproxima a figura de Jazmín da condição de mulher silenciada, privada da fala, de educação e do espaço público. A retirada das cordas vocais, mencionada ainda na primeira parte do romance, ganha novo peso simbólico: é criação da impossibilidade de narrar a própria dor. Jazmín desenha, observa a TV, ri sem som, sua subjetividade aparenta querer surgir, mas é constantemente interceptada pela vigilância masculina. Através do corpo de Jazmín, Bazterrica nos entrega um confronto simbólico da sociedade patriarcal.

Marcos consegue esconder e controlar Jazmín durante toda gestação. Certo dia ele chega em casa e encontra Jazmín deitada na cama, a bolsa estourou e o líquido amniótico que escorre dela é verde amarronzado e Marcos sabe que o líquido nessa tonalidade significa algum problema com o bebê. Sem saber o que fazer, liga para sua esposa e diz que precisa que ela volte para casa, que é urgente. Nesse momento somos informados que Cecília é enfermeira.

Cecília chega à casa, inicialmente se assusta com Jazmín, depois olha enojada para Marcos quando ele revela que o filho é dele. O parto é demorado, mas por fim, o bebê nasce saudável. Marcos e Cecília se emocionam com o recém-nascido. Jazmín tenta pagar o filho, tocar nele, mas eles a ignoram enquanto contemplam a criança. Marcos sai do quarto, volta com alguns panos molhados, se posiciona atrás de Jazmín, limpa seu suor, ela ainda estica os braços para tentar tocar na criança. E a obra se encerra com o seguinte trecho:

> Quando ela se acalma um pouco, ele [Marcos] fica em pé e segura a cabeça dela pelo cabelo. Jazmín só mexe as mãos, tentando abraçar seu filho. Quer falar, gritar, mas não há sons. Ele levanta a marreta que trouxe da cozinha e bate na testa dela, bem no centro da marca de fogo. Jazmín cai atordoada, desmaiada. Cecília se assusta com o golpe e olha sem entender. Ela grita: 'Por quê? Ela podia nos dar mais filhos'. Enquanto arrasta o corpo da fêmea até o galpão para abatê-lo, ele responde com uma voz radiante, tão branda que machuca: 'Tinha o olhar humano do animal domesticado' (Bazterrica, 2022, p.180)

Esse desfecho brutal revela, na crítica à condição feminina tecida por Bazterrica, que a violência não se dá por ódio ou impulso. Marcos mata porque *precisa* apagar a subjetividade que ele mesmo ajudou a construir. Jazmín carrega a ameaça simbólica de uma humanidade negada, e por isso deve ser eliminada. Novamente, o horror não está no ato, mas na sua racionalidade. Cecília, ao dizer que Jazmín poderia "dar mais filhos", reforça que até a maternidade foi reconfigurada como função produtiva, mostrando que a mulher, no universo construído por Bazterrica, é útil enquanto ventre e inútil enquanto sujeito.

A personagem de Jazmín revela que a lógica patriarcal não desaparece na distopia, apenas encontra novas formas de organização. A crítica à condição feminina, ao lado da crítica à dinâmica neoliberal são dois pilares da obra. Ao encerrar a narrativa com a morte de Jazmín, Bazterrica parece deixar claro que o horror contemporâneo não está no excesso, mas na repetição ordenada da barbárie.

Considerações finais

No início deste trabalho, sugeri que o horror pode ser compreendido como um sistema autopoiético, um sistema que se auto-organiza, se adapta e se transforma em diálogo com o ambiente histórico e cultural em que está inserido. *Saboroso Cadáver*, nesse sentido, não apenas encena o horror, mas o reorganiza para atualizá-lo como linguagem crítica. A distopia construída por Agustina Bazterrica é, ao mesmo tempo, produto e performance dessa autopoiese, a autora absorve os traços mais agressivos da sociedade neoliberal e os traduz em uma ficção que radicaliza a normalidade até torná-la insuportável.

A teoria da autopoiese, originalmente pensada para sistemas vivos, ganha aqui sua potência como operador narrativo. A obra de Bazterrica incorpora as perturbações do presente, tais como crise ambiental, superpopulação, desigualdade e racismo estrutural, fetichização da eficiência, medicalização da vida, violência de gênero, e as reinscreve sob a lógica do horror, sem abandonar os elementos estruturantes do gênero: o grotesco, a abjeção, o monstruoso, a inquietação ética.

O que Bazterrica faz é empurrar ao extremo os dispositivos do mundo contemporâneo até que revelem sua face monstruosa, o horrível não está no rompimento com a ordem, mas em sua manutenção, com seus protocolos, suas normas, seu vocabulário técnico. A autora reorganiza a violência naturalizada da sociedade contemporânea e nos entrega uma atualização simbólica das estruturas dessa violência. O que parece absurdo é, na verdade, só uma ampliação da lógica já em curso.

É nesse movimento que Bazterrica faz com que o horror performe sua crítica autopoiética: ele não precisa inventar monstros, porque os monstros são as estruturas que já conhecemos. A distopia de *Saboroso Cadáver* é eficaz justamente porque não rompe radicalmente com a realidade, mas a estende logicamente. Ao deslocar o horror para o cotidiano da eficiência institucional, para o olhar sobre a condição feminina, Bazterrica atualiza o gênero como um dispositivo simbólico de denúncia e de resistência, não para provocar apenas medo, nojo ou aversão, mas para reinstalar a capacidade de inquietação diante daquilo que foi normalizado.

Assim, o horror reorganizado por Bazterrica nos obriga a olhar de novo para o mundo que já vemos, mas cujas violências, por excesso de exposição, se tornaram invisíveis. E é nessa reinscrição, onde o horror se atualiza como espelho da barbárie normalizada, que reside a potência crítica do gênero enquanto sistema autopoiético.

Em um mundo onde vivemos horrores cotidianos como pandemias, guerras, negligência de Estado, violência de gênero, violência contra todas as minorias e discursos extremistas, talvez possa surgir a pergunta: por que produzir e discutir o gênero em um mundo onde o horror está presente em cada esquina?

Respondo essa indagação evocando um pensamento de Tony Magistrale, ao discutir a importância do cinema de horror. Embora o autor aplique o pensamento ao horror no campo audiovisual, acredito que ele funcione perfeitamente também para o campo narrativo, onde Magistrale afirma o seguinte: “o cinema de horror permanece um dos grandes barômetros da cultura popular para medir os avanços culturais e as ansiedades que os acompanham em qualquer momento. [...] No mínimo, os futuros filmes de horror continuarão a nos fornecer insights sobre o que significa ser humano” (Magistrale, 2005, p.18).

Mas talvez, a melhor resposta à indagação sobre consumo e produção do gênero de horror venha de Mariana Enríquez, outra escritora argentina que vem se destacando de forma tão contundente quanto Bazterrica. Quando comenta, em uma entrevista, sobre o fato das violências da ditadura argentina terem sido amenizadas e até normalizadas na contemporaneidade e do por que escrever horror, ela diz: “expor o horror, incluindo os sustos, incluindo o sangue, incluindo

as partes que têm a ver com pensamentos sobre o mal, é como devolver essas coisas ao reino do horrível, ao invés do cotidiano ao qual nos acostumamos" (Enríquez, 2023).

Ao realocar o insuportável na linguagem, o horror devolve às violências sua carga de estranhamento. *Saboroso Cadáver*, ao fazer isso, não apenas denuncia, mas nos convida a perceber os limites entre o humano e o monstruoso. Talvez esta seja a grande tarefa crítica do horror contemporâneo, não apenas nos assustar, mas nos reensinar a distinguir o que nunca deveria ter sido natural.

Referências

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura** [livro eletrônico]. São Paulo: Paulus, 2014. — (Coleção Temas de Comunicação).

BAZTERRICA, Agustina. **Saboroso Cadáver**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2022.

CARROLL, Noël. **Filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Tradução de Rogério de Almeida. São Paulo: Unesp, 1999.

RUSSELL, Benjamin P. **Ditadura militar argentina faz Mariana Enríquez encontrar o 'verdadeiro horror' na vida real.** Terra, 21 fev. 2023. Disponível em: https://www.terra.com.br/noticias/ditadura-militar-argentina-faz-mariana-enriquez-encontrar-o-verdadeiro-horror-na-vida-real,61008075d23b76dfa8d6316f369e5e41pulb0zrl.html. Acesso em: 12 nov. 2025. [Entrevista com Mariana Enríquez].

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay an abjection** Columbia University Press, Nova York, 1982.

MAGISTRALE, Tony. **Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film**. New York: Peter Lang Publixhing Inc., 2005

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living.** Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1980. (Boston Studies in the Philosophy of Science, v. 42).

Dos afetos do ódio às conspirações: a narrativa paranoica em *Reprodução*, de Bernardo Carvalho

De los afectos del odio a las conspiraciones: la narrativa paranoica en *Reprodução*, de Bernardo Carvalho

Rian Lucas da Silva[152]

Resumo: Ao tomar como *corpus* de análise a narrativa contemporânea *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, a proposta deste ensaio é refletir e analisar como se configuram as paranoias no tecido literário e qual(is) as implicações delas na caracterização dos personagens, principalmente no protagonista intitulado "o estudante de chinês". Metodologicamente, realizamos este estudo por meio de uma pesquisa qualitativa de base exploratória. Para isso, foram utilizados pressupostos de alguns autores, a exemplo de Piglia (2009), Tiburi (2016), Arendt (2016), Sedgwick (2020), entre outros. Realizadas as análises, foi possível averiguar que a obra – marcada pela fragmentação constante – apresenta paranoias que se manifestam de maneiras distintas: uma de modo mais direto (a partir da construção e da disseminação de discursos de ódio); outra de modo mais indireto (no sentido de que os próprios personagens agem no sentido de conspirar e maquinar histórias, formando complôs ao longo da obra). Por fim, acreditamos que o romance, embora escrito antes dos acontecimentos políticos de 2013, antecipa uma série de questões problemáticas e políticas do Brasil atual, a exemplo do exacerbado acesso a redes sociais digitais e do compartilhamento de preconceitos cada vez mais presentes nesses espaços.

Palavras-chave: paranoia. narrativa contemporânea. reprodução. Bernardo Carvalho.

Resumen: Tomando como corpus de análisis la narrativa contemporánea *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, la propuesta de este ensayo es reflexionar y analizar cómo se configuran las paranoias en el tejido literario y cuáles son sus implicaciones en la caracterización de los personajes, principalmente en el protagonista titulado "el estudiante de chino". Metodológicamente, realizamos este ensayo mediante una investigación cualitativa de base exploratoria. Para ello, se utilizaron estudios de algunos autores, como Piglia (2009), Tiburi (2016), Arendt (2016), Sedgwick (2020), entre otros. Una vez realizadas las análisis, fue posible verificar que la obra, marcada por una fragmentación constante, presenta paranoias que se manifiestan de diferentes maneras: una de forma más directa (a partir de la construcción y la difusión de discursos de odio); otra de forma más indirecta (en el sentido de que los propios personajes actúan con el fin de conspirar y maquinar historias, formando complots a lo largo de la obra). Por último, creemos que la novela, aunque escrita antes de los acontecimientos políticos de 2013, anticipa una serie de cuestiones problemáticas y políticas de la Brasil actual, como el acceso exacerbado a las redes sociales digitales y el intercambio de prejuicios cada vez más presentes en estos espacios.

Palabras clave: paranoia. narrativa contemporánea. reproducción. Bernardo Carvalho.

[152] Rian Lucas da Silva é licenciado em Letras-português pelo IFPB e mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp. Contato: rian.pd2013@gmail.com

Passeio pelo autor e obra: breves considerações

Bernardo Carvalho[153] nasceu em 1960, no Rio de Janeiro. Além de escritor, tem formação em Jornalismo e Cinema. Seus livros fazem parte da chamada literatura contemporânea brasileira, e suas obras costumeiramente mesclam ficção e realidade, em tramas misteriosas. Sua narrativa mais conhecida é o romance *Nove noites*, embora também tenha publicado estas: *Onze* (1995); *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996); *Teatro* (1998); *As iniciais* (1999); *Medo de Sade* (2000); *Nove noites* (2002); *Mongólia* (2003) – Vencedor do Prêmio Jabuti em 2004; *O sol se põe em São Paulo* (2007); *O filho da mãe* (2009); *Reprodução* (2013) – vencedor do Prêmio Jabuti em 2014; *Simpatia pelo demônio* (2016), *O último gozo do mundo* (2021) e *Os substitutos* (2023). Além desses, lançou uma única obra de contos chamada *Aberração* (1993).

Desde o lançamento de suas primeiras obras, é consenso entre autores diversos que suas narrativas, grosso modo, apresentam algumas características específicas, tais como o uso de uma linguagem mais objetiva e jornalística; personagens em busca de um sentido; questões em torno da sexualidade, como o homoerotismo; mistura de ficção com fatos reais; narrativas de mistério; diálogo constante com o gênero policial; personagens em constante estado de trânsito; fragmentação da narrativa; temática do desaparecimento; personagens inadaptados e desnorteio do sujeito contemporâneo.

Neste ensaio, vamos nos deter especificamente ao décimo primeiro livro de Bernardo Carvalho. *Reprodução* é um romance dividido em três partes/capítulos: *I. A língua do futuro; II. A língua do passado; III. A língua do presente.* Grosso modo, a primeira narra um personagem identificado apenas como um "estudante de chinês", que se encontra num aeroporto com destino à China, mas que foi impossibilitado num primeiro momento por um agente federal que leva o estudante para ser interrogado; a segunda parte, por sua vez, é narrada inteiramente em uma sala ao lado onde o estudante está detido, e os diálogos são feitos mediante conversa entre o investigador e uma possível delegada. Toda a conversa é ouvida pelo estudante por meio das finas paredes do escritório em que se localiza. Por fim, na terceira parte, o diálogo retorna a acontecer entre o investigador e o estudante na sala de interrogatório.

No geral, as três partes apresentam diálogos soltos em espécie de monólogo, marcados pela fragmentação, por uma voz única, em que o leitor sabe apenas as respostas – e não aquilo que lhe é perguntado. Essa técnica do autor dificulta a leitura, uma vez que caberá ao leitor a

[153] As informações bibliográficas do autor podem ser melhor conferidas por meio deste link de acesso: https://brasilescola.uol.com.br/literatura/bernardo-carvalho.htm. Acesso em 02 dez. 2024.

responsabilidade de permanecer atento quanto às possíveis interpretações e às chaves de leitura contidas nas falas do outro que mantém diálogo com o protagonista, a fim de que se consiga decifrar as lacunas e tentar preenchê-las mediante ausência da fala responsiva do outro sujeito.

Reprodução foi lançado pela editora Companhia das Letras em 11 de setembro de 2013. Embora escrito bem antes, obviamente, parece que a narrativa anteciparia uma série de acontecimentos que estariam por vir ao cenário brasileiro em 2013, mais especificamente a partir de junho. Sobre isso, cabe uma breve recapitulação.

Junho de 2013 ficou marcado na história do Brasil como um período em que uma série de protestos tomaram conta do cenário político no país. Em primeiro plano, o estopim para os conflitos foi marcado pelo acréscimo das tarifas do transporte público, que passou de R$ 3,00 para R$ 3,20 no início do mês. Nessa mesma noite, o Movimento Passe Livre (MPL) havia queimado uma catraca, interrompendo o tráfego na Avenida 23 de Maio, centro da cidade de São Paulo. Não obstante os policiais tenham conseguido reprimir a manifestação, em menos de duas semanas após, o país inteiro vivenciaria uma mobilização de maior porte.

Nos dias seguintes, em 17 de junho para ser mais específico, muitas ruas da capital paulista foram tomadas por milhares de pessoas, que paralisaram a mobilidade nas avenidas mais importantes da cidade. Nessa noite, protestos do mesmo tipo já haviam eclodido em outros locais, como Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Neste último, por exemplo, diversos manifestantes ocuparam a marquise do Congresso Nacional e, dias seguintes, os participantes depredaram o prédio do Palácio Itamaraty.

Muitas foram as preocupações nesse momento turbulento: gastos excessivos com a Copa do Mundo de 2014; condições de saúde, educação, transportes públicos, a posterior derrubada da PEC 37, a corrupção etc. Nisso tudo, foi decisivo o papel das redes sociais e de toda a cobertura midiática. A respeito disso, a popularização das mídias e das redes sociais, como o Facebook, ofertou uma maior possibilidade no que tange à interação e à participação política dos usuários. Nessa etapa, esses meios digitais se constituíram como importante instrumento não apenas de realização, mas de desenvolvimento de ativismo. Aqui, destacou-se também o papel de mídias alternativas, como a Mídia Ninja, que passou a cobrir os acontecimentos e a mostrar outros lados da narrativa, o que fez com que o público tivesse acesso a novas fontes de informação para além das já conhecidas, como a rede Globo e o Estadão.

Para além disso, o contexto pós-2013 também não passou por mares calmos. Nos anos em que se sucederam, o país assistiu ao ápice da operação Lava Jato, com o posterior impeachment da presidente Dilma Rousseff e, por último, a ascensão de uma direita radical com a eleição presidencial de Jair Messias Bolsonaro.

Com essa breve e rápida síntese desse contexto brasileiro, não pretendemos utilizar disso para dizer que a obra de Bernardo Carvalho tenha se espelhado em tais acontecimentos, uma vez que fora escrito *quiçá* bem antes desse momento. Por outro lado, a narrativa – mediante atitudes, comportamentos e ações de seus personagens – pode ser vista quase como uma profecia ao que testemunharíamos neste ano: o compartilhamento e a disseminação de discursos de ódio sendo disparados a todo instante e contra diversos grupos sociais minoritários.

Segundo levantamento da Associação Brasileira de Telecomunicações (Telebrasil)[154], 2013 também foi o ano em que se registrou 133,7 milhões de acessos à internet em banda larga nesse ano, o que equivale a um crescimento de 55% com relação a 2012. Sendo quase um profeta desse momento, o protagonista de Bernardo de Carvalho se utiliza de seus conhecimentos – elevados a grau máximo por ele próprio – para opinar sobre os mais diversos tipos de assuntos e sobre as mais diversas áreas.

Seria ele, pois, um antecipador da figura do sujeito moderno do 'Tio do WhatsApp' que compartilha informações de forma rápida e disseminada? Seria ele um prenunciador desse indivíduo ou é ele próprio a pessoa ativa nesse processo? A seção a seguir, para além de tentar oferecer respostas vagas e simplistas, visará refletir sobre a paranoia, que se cria a todo instante no romance, com o fito de perceber não apenas sua relação entre os personagens, como também analisar como ela se apresenta, de forma indireta ou não.

Discursos de ódio e conspirações: a configuração das paranoias em *Reprodução*

Em primeiro plano, defendemos que a obra, em sua totalidade, apresenta paranoias que se manifestam de formas distintas: uma de forma mais escrachada, direta; outra de forma mais velada, indireta. Grosso modo, a primeira surge por meio de manifestações de ódio, uma vez que o protagonista replica discursos odiosos de forma desenfreada, atingindo a diversos grupos minoritários; a segunda, entretanto, surge mais no sentido de que os próprios personagens criam, maquinam e fabulam histórias. No momento, buscaremos explicar a primeira.

A princípio, é preciso mencionar que o protagonista é o típico leitor e comentador de assuntos variados da internet, não importando a checagem das fontes de informações que ele acessa. Na narrativa, é uma constante a defesa do personagem ao se autodeclarar enquanto um

[154] Disponível para acesso em: https://oglobo.globo.com/economia/telebrasil-acessos-de-banda-larga-fixa-movel-cresceram-55-em-2013-11468187. Acesso em 26 nov. 2024.

sujeito que escreve, lê, busca e conhece muito a respeito dos mais diversos temas. Em suas próprias palavras:

> Não só revista semanal. Jornal também. Leio blog. Acompanho. Sei do que estou falando. Leio os colunistas. É! Colunistas de jornal, sim, senhor. Colunistas, articulistas, cronistas. Revista, jornal, blog. Gente preparada, que fala com propriedade, porque sabe o que está dizendo. E não é por acaso, ou é? O senhor me diga. Não, não, faço questão. O senhor devia se informar melhor (Carvalho, 2013, p. 38).

A sua tese, no geral, é comprovada (ou ao menos ele tenta) por meio daquilo que ele considera bons canais para se obter informações: a exemplo de revistas semanais. Todavia, para além delas, também se utiliza de jornais e de blogs para construir suas opiniões. Aqui, vemos inclusive que ele se coloca como alguém que aparentemente detém a real informação, a julgar pela expressão 'o senhor devia se informar melhor', referindo-se ao delegado com quem conversa. É ele, pois, o conhecedor das coisas, dos fatos e, acima de tudo, da verdade em que acredita incessantemente. Essa capacidade intelectual de o personagem conhecer um pouco (de tudo e sobre tudo) o leva a escrever para que, provavelmente, outras pessoas também conheçam suas ideias.

> Vou escrever. Eu sempre escrevo pra seção de cartas do leitor. Eu também tenho um blog. Estou no Facebook. Tenho muita opinião. E seguidores. O endereço é fácil. Não quer? Tudo bem, não quer, não precisa anotar. Tenho milhares de amigos e seguidores. Mais um, menos um, pra mim tanto faz. Mas vou dar minha opinião mesmo assim (Carvalho, 2013, p. 37).

O nível de acesso tecnológico/digital em que o protagonista está imerso faz com que ele seja facilmente encontrado em distintos veículos e suportes, como em blogs e no Facebook, locais esses em que é possível construir teias de amizade (ou o contrário), tornando o sujeito conhecido, haja vista seus milhares de 'amigos' e seguidores virtuais.

O comportamento do personagem é o típico retrato do sujeito que se insere no que Bauman (2001) nomeou de modernidade líquida – cenário marcado pela constante fragmentação e fragilidade das relações humanas. Como exemplo, o sociólogo aponta as redes sociais como armadilhas nas quais os indivíduos se relacionam muito mais por intermédio de aparelhos digitais do que pessoalmente. Daí, pois, a defesa de que as redes sociais promovem conexões – e não relacionamentos – haja vista que nesses espaços o que se deseja é a quantidade em detrimento da qualidade.

Isso é perceptível a partir da arrogância do personagem, tamanha o suficiente a ponto de ele mesmo julgar ser irrelevante ganhar ou perder mais um seguidor, destacando, assim, a superficialidade das conexões do personagem com seus seguidores nas redes sociais (Bauman,

2001). Dessa forma, seja perdendo ou ganhando seguidores, o mais importante é que o personagem consiga emitir sua opinião – não importando se esta fere direitos de cidadania de toda uma coletividade: “Ninguém sabe nada. Tá difícil encontrar gente do meu nível. Sou um cara informado. Pronto, falei. O senhor lê as revistas semanais?” (Carvalho, 2013, p. 37).

A respeito dessas convicções tão duramente acreditadas pelo personagem, podemos associar o seu comportamento àquilo que Foster (2021, p. 34) já enunciava: “Muitas vezes o paranoico acredita em suas construções com muito mais fervor do que as pessoas sãs confiam nas coisas como elas são. Se estiver suficientemente convencido, o paranoico pode convencer outros”. É nítida, mediante apresentação dos excertos até o momento, que ele acredita fortemente nas suas próprias concepções e juízos de valores.

Diante disso, como surge a paranoia que se manifesta por meio de discursos de ódio anteriormente mencionada? Levando em consideração que se trata de um personagem informado e que, acima de tudo, lê colunistas e escreve na internet, é justamente nesses lugares que o personagem se aproveita para pronunciar uma série de enunciados de afetos marcados pelo ódio contra os mais amplos e diversos grupos minoritários.

Aqui, citamos como exemplos principais estes: “Na Arábia Saudita, ladrão é amputado; aqui é deputado” (Carvalho, 2013, p. 19); “Velho deveria ser exterminado. Começou a dar problema, começou a não reconhecer... Aposentado é um estorvo para a sociedade” (Carvalho, 2013, p. 21); “Mas aqui bandido não vai para a cadeia” (Carvalho, 2013, p. 22); “Eu? Não, racista, não. Onde já se viu brasileiro racista?” (Carvalho, 2013, p. 23); “E não tem nada mais injusto neste mundo que gente gorda” (Carvalho, 2013, p. 27); “E os meninos de trancinha igual aos pais? Como é que deixam? Isso é exemplo pra juventude? Depois o mundo fica cheio de gay e ninguém sabe por quê” (Carvalho, 2013, p. 39-40); “A primeira medida pra salvar o planeta devia ser acabar com a arte. Proibir a beleza” (Carvalho, 2013, p. 49).

Tomando como base a sequência de excertos acima, podemos afirmar que todos os exemplos demonstram, ainda que nas entrelinhas, espelhamentos de paranoias inscritas já no meio social, replicados geralmente em ambientes/redes digitais/sociais. De acordo com Marilena Chauí (2000), demonstrações de discursos de ódios não são fenômenos recentes, e as redes sociais digitais são lugares em que o espaço privado torna-se público, e as opiniões e achismos – que se embasam na intolerância e no preconceito – ficam expostos.

Nesse sentido, os discursos verbalizados pelo personagem carregam em sua estrutura – ainda que indiretamente – paranoias típicas do senso comum, a saber: os aposentados são os responsáveis pela má economia de um país e, assim, devem ser extintos; o Brasil é um país livre para se fazer o que quiser, já que bandido aqui não vai para cadeia; a hostilização e aversão a

pessoas acima do peso (gordofobia); o mundo está repleto de gay porque a sociedade, indiretamente ou não, influencia isso; não existe racismo, sobretudo no Brasil, país da miscigenação; a arte como responsável por banalizar o mundo e, portanto, deve acabar.

Consoante Pereira (2014, p. 228), o protagonista constrói esses discursos a partir da reprodução incessante que há na mídia e nas redes sociais e no qual somos cotidianamente introduzidos: "São frases de efeito, clichês, bordões – aos borbotões. O discurso do protagonista, em especial, replica, de forma inconsciente e mesmo incoerente, uma série de lugares-comuns sobre todo e qualquer assunto".

Reprodução essa, inclusive, que dá título à obra. Antunes (2017) enuncia que esse termo confirma no título duas acepções possíveis: primeiro, no sentido de repetição de ideias; segundo, no sentido de que quanto mais se repetem os discursos nos meios de comunicação, mais ainda se multiplicam pelo meio digital, atingindo a diversos segmentos da sociedade.

Dessa forma, é perceptível como a reprodução desenfreada de discursos diversos pelo personagem tem em sua base a naturalização de afetos de ódio e de preconceitos, os quais podem ser interpretados como paranoias do personagem. Em outros momentos, tais discursos retornam a surgir na narrativa, a exemplo das partes finais, em que o estudante de chinês demonstra total aversão a gays, a pessoas com deficiência e, novamente, a negros: "Gay? Eu? Gay é a puta que pariu! Quem disse que perguntar não ofende?! Só porque não quero ter filhos? Eu? Eu disse? Dei a entender" (Carvalho, 2013, p. 135); "Preferia nascer morto ou aleijado a nascer gay! Até nascia preto se precisasse, mas gay?!" (Carvalho, 2013, p. 136).

Sedgwick (2020) apresenta cinco retratos da paranoia enquanto prática epistêmica, dois deles são a paranoia enquanto uma teoria forte e como uma teoria de afetos negativos. Para ela, o que torna a paranoia uma teoria forte é fato de que sua potência está menos nos afetos negativos ou positivos que ela pode desempenhar e mais na proporção de seu domínio, de modo que alcança um tipo específico de generalidade que pode sufocar outras perspectivas de reflexão e de atuação política. Assim, a paranoia oferece amplitudes a uma concepção de mundo redutiva, assumindo, portanto, o que ela designa como teoria dos afetos negativos (Sedgwick, 2020). De forma similar à narrativa, podemos perceber que a paranoia em que o personagem está imerso é, antes de tudo, uma forte tendência ao compartilhamento de afetos negativos de ódio, o que torna suas visões e crenças de senso comum bastante fortes.

Ademais, as condutas do personagem podem ser facilmente associadas ao fascismo. Em *Como conversar com um fascista*, a filósofa Marcia Tiburi (2016) define como fascista o sujeito dono de discursos vazios de reflexão, mas dotado de preconceito e de ódio. De forma complementar, ela acrescenta que, em sua obra, compreende o fascismo enquanto um padrão

específico de pensamento marcado pela repetição constante de clichês e pelo esvaziamento de reflexões.

> **O fascista usa o afeto destrutivo do ódio para cortar laços potenciais, ao mesmo tempo que sustenta, pelo ódio, a submissão do outro.** Como personalidade autoritária, ele luta contra o amor e as formas de prazer em geral. Um fascista não abraça. Ele não recebe. É um sacerdote que pratica o autoritarismo como religião e **usa falas prontas e apressadas que sempre convergem para o extermínio do outro**, seja o outro quem for (Tiburi, 2016, p. 22, grifos nossos).

De maneira equivalente, o estudante de chinês representa justamente o típico ideal do indivíduo fascista esboçado pela estudiosa na medida em que ele se apresenta como detentor de conhecimentos diversos, estes sendo, por sua vez, esvaziados de reflexões mais críticas, o que se percebe por meio da repetição exacerbada de clichês cada vez mais reincidentes. Para além dessa marca, é evidente também que os discursos de ódio constantemente repetidos na narrativa esboçam claramente a tentativa de extermínio do *outro*: neste caso, de negros, de gays, de gordos, entre outros grupos, acentuando, dessa forma, mais ainda seu caráter fascista.

Para além dessa paranoia que se engendra mediante os discursos preconceituosos verbalizados, há também outra paranoia que acontece de forma muito mais escrachada e direta que a mostrada outrora. Esta, em contrapartida, acontece quando os próprios personagens surgem como criadores, maquinadores e fabuladores de histórias – sejam elas encaradas ou não como verdadeiras por eles mesmos. Todo esse esquema paranoico se apresenta logo nas primeiras linhas da narrativa: "Tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer" (Carvalho, 2013, p. 9).

Não deixa de ser uma paranoia o achismo de que o personagem precisaria aprender um outro idioma – completamente distinto do seu, inclusive – com a justificativa de que seu próprio idioma já não daria conta do que ele teria a dizer. Assim, cabe ao personagem aprender chinês, pois será esta a nação do futuro e, quando os chineses dominarem o mundo, ele estará em posição de vantagem.

Retomando a prerrogativa de Sedgwick (2020), um outro tipo de representação da paranoia é o seu caráter associado à antecipação. Para a estudiosa, a vigilância constante da paranoia gera uma relação complexa com a temporalidade, fazendo com que sujeitos não tenham (ou não queiram ter) nenhum tipo de surpresa desagradável. Dessa forma: "a paranoia requer que toda notícia ruim seja sempre já conhecida" (Sedgwick, 2020, p. 397). Ligado então diretamente

a essa prerrogativa, o estudante de chinês se antecipa, com a constante paranoia de que futuramente seremos derrubados pelo governo chinês.

Por ora, retornaremos à análise da narrativa. Ainda nas primeiras páginas, um acontecimento faz com que sejam instauradas na obra muitas conspirações. Enquanto espera embarcar para China, o estudante de chinês – assim nomeado durante todo o romance – reencontra sua ex-professora de chinês. Ao tentar obter contato com ela, surge um outro personagem – depois apresentado como um delegado da polícia federal – que leva essa professora de chinês embora. O diálogo que se passa é repleto de lacunas, de modo que o leitor tentará preencher aos poucos.

> O homem segura a professora pelo braço. Ela mal tem tempo de reagir ou mesmo de chorar (...) o homem que a segura pelo braço lhe diz, no ouvido: "Fique calada. Não diga nada. Agora, você vem comigo. Eles se encarregam das malas". Ela olha para **as malas no carrinho como quem observa o futuro escorrer pelo ralo**. O homem acompanha o olhar dela e pergunta, já pronto para perder a cabeça: **"Você não pôs nas malas, pôs?"**. Ela faz que não, balança a cabeça, com os olhos arregalados (...) O homem pega a menina no colo e puxa a professora de chinês para fora da fila (Carvalho, 2013, p. 13, grifos nossos).

Não se sabe até o presente momento a que o narrador quis fazer referência quando menciona que a professora olha as malas como quem vê seu futuro escorrer pelo ralo. O que ela teme? Que motivos existem para que um policial federal a intercepte em pleno aeroporto? Sem respostas, o leitor se vê em meio a outro mistério: teria ela colocado *alguma coisa* na mala? Toda a construção é significativa, por si só, para que se promovam diversas teorias sobre destinos e paradeiros dos personagens.

Contudo, antes de ir embora com o agente, a professora olha para seu ex-aluno e lhe diz algo em chinês que, por sua vez, ele não compreende. Agora, o fato é que surge logo depois um outro homem que passa a interrogar o estudante: para onde foram a professora e o homem que a levou; se o estudante conhece as pessoas; e passa a supor que ele estava com a professora no momento em que ela foi levada.

> Em poucos segundos, outro homem surge esbaforido por trás do estudante de chinês e pergunta: "Pra onde é que eles foram?" O estudante não sabe o que dizer. O homem continua, sem esperar pela resposta: **As malas são suas? São dela? Vocês estavam juntos? Conhece ela, estava com ela? Você vem comigo**" (Carvalho, 2013, p. 14, grifos nossos).

Inicialmente, o estudante retruca ao dizer que perderá seu voo caso acompanhe o agente. De todo modo, entrega-se e decide acompanhá-lo. A seguir, o que se segue durante a parte I do livro é um incessante interrogatório, marcado por falas confusas e em espécie de monólogo, em que se sabe/ouve somente a voz do estudante. Dessa forma, o interrogatório é estabelecido por

intermédio de paranoias avulsas que ele mesmo confessa ao policial, a exemplo de que o chinês será a língua do futuro; a instalação de uma célula do PCC na estação chinesa: "Por que fui estudar chinês? É a língua do futuro. (...) Todo mundo só vai falar e entender chinês. Pode escrever. Até isso aqui entre nós, este interrogatório, vai ter que ser em chinês. E aí quem não falar tá fodido" (Carvalho, 2013, p. 15); "O senhor não leu que eles estão até pensando em instalar uma célula do PCC na estação espacial chinesa, com membros que vão ter no espaço as mesmas atribuições que eles têm aqui na Terra? É! Pode se preparar, sim. Burocratas. É! PCC mesmo. (Carvalho, 2013, p. 15).

Essas informações ilustram bem como o personagem parece representar uma espécie do que o país veria surgir desde as últimas eleições no Brasil: a figura do "tio do WhatsApp". De acordo com Miotto (2023), esse sujeito geralmente é uma pessoa comum, tida como confiável e portadora de determinados valores morais. Seu papel, nas redes, garante-lhe confiabilidade na mensagem criada e enviada e, se não for ele o produtor da notícia, é ao menos o difusor, o qual difunde conteúdos considerados verissímeis. Ele ainda acrescenta que foi essa figura a responsável por alertar, nos últimos anos, "as famílias sobre falsidades como as "conspirações chinesas" que levaram à proliferação do Coronavírus, a importância do "tratamento precoce" ou o "perigo da esquerda" contra um certo "mito" supostamente ungido por Deus." (Miotto, 2023, n.p, on-line).

De forma semelhante, o estudante de chinês – num viés profético – já abre possibilidades para que pensemos a existência desse 'Tiozão do Zap' – plenamente confiável nas informações que acessa e que trata de compartilhar de maneira desenfreada aos seus 'sobrinhos'. De fato, o estudante ainda não *é* essa figura, uma vez que o personagem ainda lê em jornais, revistas e afins, mas é perceptível como ele já *antecipa* algumas dessas características típicas dessa figura moderna. Diante disso, a narrativa de Bernardo, por meio da ficção, já esboça gatilhos do que presenciaríamos na contemporaneidade: fake news– muitas delas pautadas em conspirações – cada vez mais notórias em redes digitais por meio do livre acesso à postagem de conteúdos e sobre os mais diversos temas.

Posteriormente, o paradeiro que se assume no romance, por sua vez, é sobre a forma como os personagens criam suas conspirações a respeito do destino da professora. "Onde é que vocês meteram a minha ex-professora de chinês? Como? Droga? Que droga?! Ela é crente!" (Carvalho, 2013, p. 28). O leitor passa a conhecer minunciosamente sobre ela por meio de falas curtas, quase sempre entrecortadas por outras respostas dadas ao agente. Até certo ponto, surge a ideia de que a professora é uma criminosa, uma traficante que estaria fugindo de seu país com uma criança

que não é sua filha. Quanto às acusações, o estudante manifesta sua total crença à discordância de que sua ex-professora fosse capaz de algo desse tipo:

> (...) mas a minha ex-professora de chinês não é salafista; é crente. E nós não estamos ligados nesse plano! Ela poderia até estar drogada, poderia, digamos, hipoteticamente – e, nesse caso, seria vítima, usuária talvez, o que a meu ver já seria totalmente inverossímil, usuária crente, onde já se viu?, mas traficante?" (Carvalho, 2013, p. 30).

A parte I do livro se encerra com um telefonema do delegado que, ao atender, sai da sala e deixa o estudante sozinho. A parte II, nesse caso, acontece numa sala ao lado em que o estudante se encontra, mas dessa vez as falas serão desse delegado e de uma possível delegada. A conversa entre os agentes será justamente sobre a professora: é ou não uma mula do tráfico? O que fazia com a criança? Quais os seus objetivos? Todo o diálogo será ouvido pelo personagem por meio da fina camada de parede que os separa.

Assim como o restante da obra, essa parte é marcada pela dificuldade de entendimento, uma vez que não se sabe as perguntas, mas apenas as respostas de um dos personagens. Algumas marcações, contudo, são primordiais para que se possa perceber o posicionamento dessa possível delegada quanto ao que ocorrera à professora de chinês, como os excertos a seguir "Ele não pode desaparecer assim, com uma suspeita de tráfico de entorpecentes, e depois simplesmente dizer que ela é inocente" (Carvalho, 2013, p. 76); "Mas você entende o que ele está querendo dizer? Não? Ele está dizendo que não vai entregar a japonesa. Chinesa!" (Carvalho, 2013, p. 78); "E ele está dizendo que não vai entregar a chinesa. É isso que ele está querendo dizer. Ele quer negociar. Como, pra onde? Pra cidade! Ele foi pra cidade! (...) No trânsito. Estão parados no meio do engarrafamento (Carvalho, 2013, p. 79).

A suspeita de tráfico da professora parece se acentuar cada vez mais à medida que o leitor avança as páginas. Ao mesmo tempo, as paranoias que cada um cria, a seu modo, tratam de mostrar suas concepções diante do que pode ou não ter acontecido com ela. Nos trechos acima, há uma constante ideia de um acordo que segue tentando ser estabelecido pelos pares, além da presença de um 'ele' – não nomeado também – que aparentemente fugiu com a docente.

Esses apagamentos dos nomes dos personagens – em raras ocasiões eles são nomeados, como a professora – podem ser interpretados como mecanismos de ocultação de rastros dos conspiradores. Sobre isso, Piglia (2009, p. 105) destaca: "O conspirador apaga seus rastros, contesta a lógica social da visibilidade como indicador de êxito. A aparição deve ser instantânea, explosiva". Logo, o conspirador é aquele sujeito que apresenta plena disposição para abandonar tudo, inclusive o próprio nome, procurando o anonimato e transformando-se 'em ninguém'

(Piglia, 2009), assim como o estudante de chinês, cuja identidade é reduzida a essa expressão genérica, e não a um nome próprio específico, o que resulta, do início ao final do texto, em seu anonimato.

Obviamente que, por associação, podemos entender que esse 'ele', no trecho acima, é aquele que levou a professora num primeiro momento, mas por que razão ele 'fugiria' com ela? E o que desejariam negociar? Logo adiante, a delegada se questiona: "E pensar que agora ele está com uma traficante chinesa e uma criança, dizendo que vai salvar as duas" (Carvalho, 2013, p. 118).

É uma constante a defesa dessa personagem ao sempre referir-se à professora como sendo traficante. Para ela, esta é a única verdade. Além disso, o que se coloca em evidência não apenas nesta segunda parte da narrativa, mas sobretudo nela, é a existência de complôs que se firmam no romance. Sobre isso, Piglia (2009, p. 97) comenta que "podemos ver o complô como uma ficção potencial, uma intriga que se trama e circula, e cuja realidade é sempre duvidosa. O excesso de informação produz um efeito paradoxal, o que não se sabe passa a ser a chave da notícia".

De modo análogo, a defesa do pensador coloca em foco justamente o surgimento de complôs que se tramam e circulam nas ficções, cuja realidade produzida apresenta caráter duvidoso – assim como ocorre com a narrativa da professora de chinês e da delegada que a acusa inteiramente. Revela-se, também, a quantidade elevada de informações que são veiculadas no romance, o que, por si só, produz esse efeito paradoxal a que Piglia faz alusão.

A terceira parte da narrativa, por fim, inicia-se com a retomada do interrogatório do estudante de chinês com o delegado. Nesse momento, consciente (ou inconsciente?) do que ouviu na sala ao lado, ele passa a refletir sobre o que ouviu. O empecilho disso é o fato de que o delegado nega qualquer existência de uma outra delegada na sala ao lado:

> O que é que o senhor acha que eu ouvi? Tudo. Quer dizer, o suficiente. Quase tudo que ela disse. O senhor está de sacanagem? A delegada. Como, que delegada? A única. A que eu ouvi falando na sala aí ao lado. É, sim, senhor. Ouvi, sim, senhor. Não tem? Nenhuma delegada? Então, quem é que estava falando com o senhor? Não? E quem foi que vendeu a alma à igreja? O senhor é que só pode estar de sacanagem! Então, não tem delegada? Certo. O senhor é o único delegado aqui (Carvalho, 2013, p. 135).

Todo o diálogo ouvido e mostrado na parte II é colocado sob suspeita: teria mesmo o estudante ouvido tudo o que ouviu? Ou foi apenas fruto de uma fantasia? Ele próprio questiona-se sobre isso: "Será que sou eu que estou ficando louco? Ou são vocês? O.K. Vou acreditar que não tem nenhuma delegada aí ao lado. O que eu ouvi foi obra da minha imaginação. A realidade

não existe. (...) Tudo fruto da minha imaginação. Do quê? Ah, da minha loucura! Claro!" (Carvalho, 2013, p. 137-138).

Retomando os dizeres de Piglia (2009), o excesso absurdo de informações é capaz de gerar um efeito paradoxal na narrativa, o que gera tramas cuja realidade e origens são duvidosas. Qual personagem mente e qual diz a verdade? A realidade em que o estudante de chinês acredita é a real e está o delegando mentindo para omitir informações? Não se sabe justamente porque a maneira com a qual a linguagem foi trabalhada no romance não deixa evidente as possibilidades de respostas.

Na trama, a incerteza e a dúvida constante são marcas bastante específicas. Isso vai ao encontro da defesa de Silva, Matos e Cunha (2015), que informam que esta terceira parte é a mais emblemática por apresentar várias contradições do que foi dito nas partes anteriores, de modo que as informações citadas anteriormente sejam postas em dúvida, provocando, pois, uma instabilidade ao longo da narrativa. De forma semelhante ao dos autores, Bulhões e Enedino (2015) também corroboram desse entendimento ao mencionar que o romance coloca em cena a falta de conexão, as constantes duplicidades e os mal-entendidos: "Desde as primeiras páginas (...) o autor cria uma atmosfera ambígua, tensa, nebulosa" (Bulhões; Enedino, 2015, p. 45).

Essa atmosfera imprecisa, já ao final do romance, parece se liquefazer mais, haja vista que a narrativa ganha um novo tom. Desta vez, por meio de uma sequência cronológica, um narrador tenta solucionar algumas questões colocadas anteriormente e, ao mesmo tempo, desmistificar certas paranoias que foram criadas: "(...) mais uma razão para recapitular os fatos dessa terça-feira, dois meses depois da outra: no começo da tarde, o delegado recebe uma denúncia anônima" (Carvalho, 2013, p 161). De forma mais clara e sequencial, o narrador informa que, certo dia, o delegado recebeu uma denúncia anônima de que uma chinesa tentaria embarcar no voo das seis para Xangai, com uma criança de cinco anos e seis quilos de cocaína. Depois, o narrador prossegue ao oferecer sua versão dos fatos, *a única*, aquela em que ele defende não existir outras explicações, conforme se nota no trecho a seguir:

> Acredita, como um crente acreditaria, que ela só pode ter se metido com essa gente, como última alternativa, para salvar a criança - e porque, no fundo, a chinesa é mesmo uma mula (...) **Não há outra explicação**. Entretanto, nunca encontrarão droga nenhuma, nem ao revistá-la, de volta ao aeroporto, nem nas malas que ela abandonou na fila do chek-in (Carvalho, 2013, p. 162-163, grifos nossos).

Distante de uma quebra cronológica dos acontecimentos, este narrador, por sua vez, muito mais claro quanto ao que narra, parece oferecer uma *luz*, aqui entendida como a real verdade por

trás da trama. Apesar disso, em que medida se pode confiar nele? A respeito dele, Bulhões e Enedino (2015, p. 52) declaram:

> Desobrigado de qualquer encargo de reproduzir a verdade, aparece um narrador heterodiegético que relata os acontecimentos do passado de uma maneira mais lenta, introduzindo no texto uma continuidade que não existia. Esse narrador explica os motivos dos mal-entendidos, detalha os fatos, o que leva o leitor a indagar, o que é inevitável nesse momento, se esta é a versão verdadeira dos acontecimentos.

Assim sendo, o romance encerra-se de modo fragmentário e inconcluso, tendo em vista que a "(...) história da delegada que não sabemos bem nem se é quem ela parece ser, ou se é fruto da imaginação e da ignorância do estudante que a escuta" (Pereira, 2014, p. 229). A respeito disso, Pereira (2014, p. 229) questiona: "A professora realmente era uma mula de traficantes, carregando a filha de traficantes assassinados? A professora quer salvar a criança? A criança está condenada ao sofrimento e por isso chora sem parar no final?". Todas as possíveis respostas que poderiam surgir, entretanto, não são esclarecidas. Tudo permanece sob os escombros de uma possível *verdade* que não é tangível a ponto de se crer.

Hannah Arendt (2016) menciona que as opiniões são parte de ideias que induzem tanto ao progresso social quanto ao desenvolvimento intelectual do meio social. O problema, para a filósofa, é quando a opinião – que deveria ser sustentada nos fatos –, encontra-se viciada ao ponderar os próprios fatos como meras opiniões. Dessa forma, o futuro de uma coletividade que se funda na deturpação dos fatos, para ela, não se abre para aquilo que é novo, mas, ao contrário, estaciona pela incapacidade de reflexão.

De tal modo, as opiniões desse narrador, que se coloca já ao final como um detentor da verdade ao descrever e tentar resolver os problemas elencados, são aparentemente colocadas como um fato, o que justifica a necessidade de reflexão – por parte dos leitores, por exemplo – do que seria a real versão da trama. À vista disso:

> (...) a narrativa do escritor brasileiro apresenta uma forte crítica à atual condição do indivíduo contemporâneo, o qual recorre cada vez mais à tecnologia para escapar dos desastres, desilusões e, principalmente, da solidão de sua vida off-line, fazendo, desse modo, com que ele viva na fronteira e na indecisão de viver ou na fantasia disponível pelo mundo digital ou na paranoia da realidade contemporânea (Silva; Matos; Cunha, 2015, p. 704-705).

O estudante de chinês, neste viés, é o retrato do sujeito contemporâneo que se encontra nos entremeios de uma vivência baseada na (in)decisão de viver, na fantasia disponibilizada pelo meio digital e/ou na paranoia dessa realidade moderna que os autores destacam. De qualquer maneira, o personagem (todos, no geral) parece(m) antecipar um cenário marcado não apenas

pela digitalização e acesso rápido de informações, acessadas e, depois, compartilhadas de forma desenfreada nas redes – assim como ocorre com o usuário do WhatsApp da nossa era – como também pelas conspirações que surgem a todo instante na contemporaneidade.

Referências

ANTUNES, Adriano Belmudes. **Narrador e experiência: uma leitura de Reprodução de Bernardo Carvalho.** Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

ARENDT, Hannah. **Verdade e Política**. São Paulo. Perspectiva, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BULHÕES, Ricardo Magalhães; ENEDINO, Wagner Corsino. Reprodução, de Bernardo Carvalho: uma fala desordenada como representação da instabilidade do real. **Raído**, v. 9, n. 20, p. 43-54, 2015.

CARVALHO, Bernardo. **Reprodução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Mito fundador e sociedade autoritária.** São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** Arte e crítica em tempos de debacle. Trad. Célia Euvaldo e Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MIOTTO, Marcio Luiz. **O "tio" do whatsapp.** A terra é redonda. 07 de fevereiro de 2023. Mídia e redes sociais. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/o-tio-do-whatsapp/. Acesso em 02 de dez. 2024.

PEREIRA, Moema Vilela. Carvalho, Bernardo. Reprodução. São Paulo: Companhia das Letras, **Navegações**, v. 7, n. 2, p. 228-230, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **Teoria do complô**. São Paulo: instituto Moreira Salles, 2009.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. **Remate de Males**, v. 40, n. 1, p. 389-421, 2020.

SILVA, Ivens Matozo; MATOS, Xenia Amaral; CUNHA, João Manuel dos Santos. Entre o mundo digital e a paranoia da realidade: a representação do flâneur pós-moderno no romance Reprodução, de Bernardo Carvalho. **Fólio - Revista de Letras**, v. 7, n. 2, 2015.

TIBURI, Marcia. **Como conversar com um fascista.** Rio de Janeiro: Record, 2016.

Entrelaces da educação literária e da educação para as relações étnico-raciais: breve análise de representações da personagem negra na literatura infantojuvenil brasileira contemporânea e de seu potencial formativo

Intertwining literary education and education for ethnic-racial relations: a brief analysis of representations of black characters in contemporary Brazilian children's literature and their formative potential

Samira Pinto Almeida[155]

Resumo: Desde suas origens, a literatura infanto-juvenil é marcada tanto pela exploração da criatividade quanto pela intenção de contribuir para a formação estética e moral do leitor iniciante, assumindo, portanto, contornos pedagógicos. No Brasil, especialmente a partir do século XX, esse caráter educativo é endossado por políticas públicas educacionais e leis voltadas ao combate das desigualdades. Tais instrumentos, em conjunto, influenciam diretamente a seleção de obras para as bibliotecas escolares, exercendo um impacto significativo sobre o mercado editorial. Considerando tal enquadramento histórico, este trabalho se propõe a analisar o modo como a personagem negra vem sendo construída nas últimas décadas a partir do estudo comparado de duas obras escritas por autores brancos (Ziraldo e Ana Maria Machado) em contraponto a duas publicadas por escritores negros (Júlio Emílio Braz e Fábio Simões), buscando analisar o potencial das narrativas para o aprofundamento do debate racial em sala de aula. Para tanto, a análise se fundamenta nas concepções de literatura como aprendizado - estético, moral e social - propostas por Antônio Cândido (2002), Maria Martins (2013) e Maria Dalvi (2018), considerando também o lugar ocupado por essas manifestações dentro do panorama da literatura infanto-juvenil contemporânea a partir do olhar de Rosa Riche (1999) e Bruna Biasioli (2007). A amostra analisada revela um progressivo adensamento da temática racial na literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea, possivelmente impulsionado pelos avanços sociais conquistados pelo movimento negro, pelo fortalecimento do arcabouço legal que orienta a educação no país e pelo incentivo à publicação de obras de autores negros.

Palavras-chave: literatura infanto-juvenil, relações étnico-raciais, personagem negra.

Abstract: Since its origins, children's literature has been marked both by the exploration of creativity and by the intention to contribute to the aesthetic and moral development of beginning readers, thus taking on pedagogical overtones. In Brazil, especially since the 20th century, this educational character has been endorsed by public education policies and laws aimed at combating inequality. These instruments, together, directly influence the selection of works for school libraries, exerting a significant impact on the publishing market. Considering this historical framework, this work proposes to analyze how the Black character has been constructed in recent decades based on the comparative study of two works written by white authors (Ziraldo and Ana Maria Machado) in contrast to two published by Black writers (Júlio Emílio Braz and Fábio Simões), seeking to analyze the potential of narratives for deepening racial debate in the classroom. To this end, the analysis is based on the conceptions of literature as learning—aesthetic, moral, and social—proposed by Antônio Cândido (2002), Maria Martins (2013), and Maria Dalvi (2018), also considering the place occupied by these manifestations

[155] Samira Pinto Almeida é doutora em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Contato: samira.letras@gmail.com

within the panorama of contemporary children's and young adult literature from the perspective of Rosa Riche (1999) and Bruna Biasioli (2007). The sample analyzed reveals a progressive intensification of racial themes in contemporary Brazilian children's and young adult literature, possibly driven by the social advances achieved by the Black movement, the strengthening of the legal framework that guides education in the country, and the encouragement of the publication of works by Black authors.

Keywords: children's literature, ethnic-racial relations, black character.

Pensar no tema “Educação literária”, conforme Ângela Balça (2023, p. 2), suscita um número extenso de questões relacionadas às definições atribuídas à expressão, aos objetivos, funções e práticas pedagógicas que tal ensino implica. Por educação literária se entende “educar para a literatura” ou “educar por meio da literatura”? É possível ensinar estratégias de fruição ou apenas métodos de análise? É exequível ensinar sobre o mundo e a sociedade por meio da representação ficcional? Isto é papel da literatura? Para começar, é preciso refletir sobre a amplitude de sentidos que envolve o termo. Maria Dalvi (2018) cita como campo semântico da expressão as acepções de “leitura literária” e “ensino de literatura” que, por vezes, são consideradas sinônimos. A leitura literária é uma prática que está no centro do ensino de literatura, mas a primeira, isoladamente, não garante uma educação literária, no sentido de desenvolver habilidades e ferramentas capazes de auxiliar tanto a contemplação, quanto a interpretação da obra. Para a pesquisadora, em todo caso, a educação literária envolve formas não convencionais de aprendizado e diversos tipos de produção textual. Nesse sentido, é necessário contemplá-la como uma prática que ocorre em diferentes espaços (escola, família, amigos), sendo, portanto, um aprendizado fomentado coletivamente. Considerada enquanto disciplina escolar, a literatura, historicamente, teve um papel crucial na educação formal, sendo inicialmente usada para a formação moral e intelectual, bem como para o desenvolvimento da variante culta da língua pelos jesuítas.

Uma importante questão a ser respondida pelos defensores da educação literária é: por que a leitura literária é necessária e por que a escola deve se ocupar dessa tarefa? Em “A literatura e a formação do homem”, Antônio Cândido (2002) chama a atenção para o papel humanizador da literatura, afirmando que a fruição estética é uma necessidade universal. O teórico distingue dois paradigmas de investigação sobre esse objeto: o analítico e o crítico. O primeiro estaria centrado na estrutura do texto, do seu funcionamento interno; enquanto o segundo daria conta das relações entre mundo e literatura, considerando as questões subjetivas, sociais, culturais que permeiam tais relações. A função e o valor da obra literária, segundo Candido, são desvelados a partir desse segundo modelo investigativo. Nesse sentido, a literatura teria o poder de iluminar a

percepção do sujeito-leitor sobre sua identidade (atuando, inclusive, no nível do inconsciente) e sua realidade (ampliando a sua visão de mundo). O caráter formador da literatura, assinalado por Cândido, não se deixa aprisionar por objetivos pedagógicos como queriam os jesuítas. A obra de arte "ensina" como a própria vida em sua dimensão de luz e sombra. O ato humanizador da literatura promove, portanto, o desenvolvimento das capacidades de reflexão, de empatia, de percepção das complexidades das relações, de criticidade, de refinamento intelectual e do senso de beleza.

Com origem não muito precisa, a literatura infanto-juvenil surge apoiada em interesses utilitaristas seguindo o já datado pressuposto (recusado por Cândido) de aprendizado de valores por meio do objeto literário, abandonando-o posteriormente à medida em que a preocupação com a linguagem artística dessa tendência passa a ocupar um papel central na produção dos escritores. Desde a narrativa tradicional é possível encontrar manifestações literárias que se destinam (seja de forma central, seja periférica) às representações de valores, crenças e saberes de uma geração (Martins, 2013). Na Europa, tal vertente se cristaliza entre os séculos XVIII e XIX. Já no Brasil, a chegada dessa modalidade literária data de 1808, ano de instalação da imprensa régia. Nesse primeiro momento, o repertório disponível entre nós limitou-se às traduções e adaptações de obras europeias, passando a ser comercializado quando houve um aumento no número da população alfabetizada e com recursos financeiros suficientes para a aquisição de livros (Biasioli, 2007). Outro fator que impactou o desenvolvimento dessa literatura no país foi a obrigatoriedade da frequência à escola pelas crianças a partir de 1930. Mais tarde, novas políticas governamentais a exemplo do PNSL (Programa nacional das salas de leitura) de 1984 e PNBE (Programa Nacional da Biblioteca Escolar) de 1997 colaboraram para o aumento da produção e consumo de livros infantis.

Rosa Riche (1999) nota que a literatura infanto-juvenil contemporânea é diversa em temas e gêneros, sendo recorrente tramas que abordam questões existenciais. Além disso, segundo a autora, há uma reinvenção das personagens-tipo dos clássicos (princesas, tecelãs) e das figuras sobrenaturais (fadas, sereias) que passam a encenar novos contornos para questionar os papéis de gênero e as desigualdades sociais, conforme se observa nas obras das escritoras Marina Colasanti, Ruth Rocha e Ana Maria Machado. A diversidade identitária e o debate sobre as questões raciais também ganham espaço acompanhando as lutas dos movimentos sociais e as novas prescrições legais. A promulgação da lei 10639, de 2003, e mais tarde alterada pela de nº 11645 (de 2008), ao tornar obrigatório o ensino de história e cultura afrobrasileira e indígena, promoveu a ampliação do debate sobre as relações étnico-raciais na escola, dando um importante passo para a democratização do currículo. Tais leis pressupõem a inclusão de temas e conteúdos

no ensino fundamental e médio do país, abarcando todas as disciplinas e, em especial, as de português, história e artes. Outro ponto importante a se destacar é que o trabalho com as identidades raciais deve ir além das datas comemorativas, fazendo parte da prática cotidiana de ensino-aprendizagem durante todo o ano letivo - exigindo, para tanto, material didático que subsidie o trabalho do professor. Portanto, é possível observar um novo movimento sobre como educar por meio da literatura. Se, em um passado distante, a literatura infanto-juvenil era produzida com interesses pedagógicos; atualmente, quando os autores se veem livres desse pragmatismo, o sentido educativo nasce no chão da escola, no modo de analisar as relações entre mundo e literatura a partir de obras previamente selecionadas pelo docente, buscando certa sensibilização dos alunos para temas caros à sociedade. Em face dos variados programas destinados à compra de livros e às prescrições dos instrumentos normativos citados, criou-se uma demanda por obras literárias que atendessem aos objetivos pedagógicos dos novos currículos. O resultado mais evidente dessas políticas educacionais inclusivas é a multiplicação de obras que tratam de universos minoritários, sejam elas escritas por sujeitos que fazem parte desses grupos ou não. Considerando essa importante tendência na literatura infanto-juvenil contemporânea, este trabalho se propõe a analisar o modo como a personagem negra vem sendo construída nas últimas décadas a partir do estudo comparado de duas obras escritas por autores brancos - *O menino marrom*, de Ziraldo, e *O mistério da ilha*, de Ana Maria Machado - em contraponto a duas publicadas por escritores negros - *Pretinha, eu?*, de Júlio Emílio Braz e *Olelê*, de Fábio Simões -, buscando analisar o potencial das narrativas para o aprofundamento do debate racial em sala de aula.

A personagem negra pela perspectiva de autores brancos e de autores negros

Ziraldo é um autor que dispensa apresentações, pois os seus livros estão entre os mais conhecidos da literatura brasileira infanto-juvenil. *O menino maluquinho* (1980), obra que vem atravessando gerações, conta com 129 edições, tendo sido publicada em mais de 10 países. Tal obra é o mote para outras tantas posteriores, a exemplo de *A panela do menino maluquinho*, *As aventuras da professora maluquinha*, *A fazendinha maluca*, *Maluquinho por futebol* etc. *O menino marrom* parece herdeiro dessa safra inclusive por aludir ao título da obra mais famosa, reproduzindo a estrutura linguística de artigo, substantivo e adjetivo em sequência. Curiosamente, apesar do título destacar a personagem negra, a narrativa tem dois protagonistas: o menino marrom e seu amigo, o menino cor-de-rosa. Esse dado é analisado pelo narrador como

uma transformação natural da história que às vezes segue uma trajetória independente dos objetivos iniciais:

> Não tinha percebido que estava contando a história de dois meninos e colocando um só no título do livro.
> Então, pensei: deve ter sido por causa do telefonema do técnico da gráfica. A gente escreve cor-de-pele na indicação e quer que as pessoas adivinhem que cor de pele que é. Como se todos os meninos do mundo, de todas as histórias, tivessem uma cor só.
> Quando me sentei à máquina para contar essa história tinha decidido que ia escrever a história de um menino marrom. Depois é que o menino cor-de-rosa entrou. (Ziraldo, 1986, p. 12)

Como se pode perceber já nesta primeira citação, a obra em questão apresenta um narrador muito presente e que está a todo momento chamando a atenção do leitor para o momento da enunciação, para o ato criador do escritor, colando à imagem do narrador à do autor (Ziraldo). Por dar enorme atenção às suas próprias elocubrações sobre a história e sobre a ação de narrar, tem-se como consequência mais imediata uma construção superficial da personalidade das personagens que cumprem basicamente um papel de ilustrar a ideia que Ziraldo deseja defender. Os personagens, inclusive, não recebem nomes, sendo identificados apenas por sua cor. Somente as características físicas longamente e poeticamente descritas distinguem qual personagem está produzindo ou sofrendo uma ação. Posto que são como máscaras sem identidades a encenar um conceito, cabe dizer o que está em jogo: a ideia de que não há razão para a oposição entre pessoas brancas e pretas, já que ninguém é verdadeiramente branco, nem exatamente preto.

> E quando os dois chegaram em casa, estavam encantados com uma nova descoberta: o mundo não é dividido entre pessoas brancas e pretas. Mesmo porque, elas não existem. O que existe – que descoberta! – é gente marrom, marrom-escuro, marrom-claro, avermelhada, cor-de-cobre, cor-de-mel, charuto, parda, bege... (Ziraldo, 1986, p. 18)

> Quem foi que inventou que o preto é o contrário do branco? Se eu sou marrom e se meu melhor amigo não é exatamente branco, por que é que nos chamam de preto e de branco? Será que é para que fiquemos um contra o outro? (Ziraldo, 1986, p. 29)

O maior equívoco do livro é tentar explicar o racismo - um fenômeno sociológico, histórico, cultural - por meio de uma teoria das cores. Por mais que seja poética a forma como Ziraldo trata o tema, ao fim e ao cabo, isto só serve para romantizar um problema social e ocultar a sua verdadeira origem. Ao afirmar que não existem pessoas pretas (negando esta forma legítima de identificação) baseando-se apenas em uma questão meramente formal de escala cromática, o autor vai contra uma importante diretriz do movimento negro que luta para a integração e identificação dos sujeitos racializados enquanto grupo. Perde-se neste ponto da narrativa,

portanto, a oportunidade de promover uma reflexão sobre como o colorismo determina que pessoas de tons mais escuros sofram mais preconceitos que pessoas negras de pele mais claras, ainda que todas elas sejam igualmente negras por estarem fora da cartela de cores da branquitude.

Outra deficiência relevante do livro repousa no fato de nada, além da cor da pele, demarcar a vivência, a perspectiva, os desafios próprios às pessoas negras. Se o livro fosse alterado apenas nas descrições físicas do protagonista e no lugar delas colocassem as de um menino ruivo, por exemplo, não haveria incompatibilidade. Ora, isso ocorre porque, na verdade, todas as ações são genéricas (as brincadeiras, as peraltices, as curiosidades, as descobertas do corpo e do amor, a ausência de qualquer preocupação com a realidade concreta), ou antes, remetem a uma existência branca, privilegiada. Sabemos o quão perverso é restringir a experiência negra a lugares subalternos (como a pobreza e a marginalidade) tanto no mundo real quanto na ficção, mas o oposto, isto é, negar as violências pelas quais a maior parte dessa população está sujeita também é uma forma de apagamento, de silenciamento. A princípio, pode parecer difícil achar o equilíbrio, mas não é: basta não falsear as relações sociais e conferir dignidade à personagem que está sendo retratada. O mais curioso, para não dizer problemático, é perceber que as únicas personagens com algum potencial para representar identidades negras são, além de secundárias, reduzidas às funções que ocupam. Este é o caso da "velha mulher" que servia a família do menino cor-de-rosa "desde os tempos da mamãe menina". Tal senhora tinha ido embora (talvez porque perdera sua utilidade enquanto mão de obra) e deixado em seu lugar uma sobrinha que olhava o filho da patroa. O narrador lança mão dessa personagem em três momentos: um deles, no qual a moça é ridicularizada por tentar falar difícil em uma conversa com a cozinheira e em outros dois para reforçar a passagem do tempo pelo número de filhos paridos por ela – ela espera o terceiro filho na página 26, e já tem o sexto na página 30. Apesar de não detalhar a cor dessas empregadas do lar, não é difícil ao leitor imaginar como seriam suas características físicas, sobretudo considerando a história do nosso país e as consequências da escravidão. É sintomático que até essas personagens sejam apagadas em suas identidades.

Não há um só momento na narrativa de Ziraldo em que o menino marrom seja atingido pelo racismo (mesmo o narrador percorrendo sua vida da infância à fase adulta), algo somente viável na ficção de um autor branco que desconhece o doloroso processo de afirmação de uma identidade negra. Apesar de a obra acompanhar, ao longo de algumas páginas, a dúvida dos protagonistas sobre "o que que era o branco e o que que era preto e se isto fazia os dois diferentes" (Ziraldo, 1986, p. 20), o narrador coloca que essa não era uma questão importante, pois eles "logo esqueceram aquela história e já entraram de novo em outras invenções" (Ziraldo, 1986, p. 22). Para além de desconsiderar a complexidade do debate sobre a questão racial, criar uma

personagem totalmente alheia à vivência da criança negra, o livro também pouco tem a contribuir em termos de visibilidade e valorização da cultura da negritude. Com exceção da referência breve à Milton Nascimento, todas as demais citações (a exemplo de Tom Jobim, Wilhelm Busch, Newton, Camões e dos personagens Flash Gordon e Robinson Crusoé) remetem a cultura ocidental feita por homens brancos. Por fim, conclui-se que na obra em questão prevalece a tentativa de defesa do velho lugar comum do "somos todos iguais", aspecto que, ao que tudo indica, habilita o autor a se eximir de ir além de seu próprio universo.

Mais feliz em termos de execução estética e tratamento adequado da personagem negra é a obra *O mistério da ilha*, de Ana Maria Machado. Assim como o autor anterior, trata-se aqui de uma figura que ocupa uma posição de destaque na produção literária brasileira infanto-juvenil. A autora já publicou mais de cem títulos, recebeu premiações importantes por seu trabalho (a exemplo do prêmio internacional Hans Christian Andersen), tendo boa parte de seus livros distribuídos nas escolas públicas de todo o país graças ao programa PNLD Literário – incluindo a obra analisada neste estudo. Segundo Ana Maria Machado, *O mistério da ilha* nasce a partir de um conto escrito especialmente para um evento literário e que posteriormente foi publicado em espanhol. A autora afirma, em paratexto do próprio livro, que não se satisfez com os resultados da primeira escrita e decidiu expandir a história anos mais tarde após observar a vida de pescadores mal remunerados durante uma temporada na praia. Possivelmente, exatamente por nascer de uma vivência e leitura crítica da realidade (e não de ideias pré-concebidas), a narrativa se constitui com uma estrutura robusta em termos de ação e de elaboração das personagens.

Os protagonistas de *O mistério da ilha* são Carlos, filho do patrão (provavelmente, dono de um negócio relacionado à pesca), e Chico, filho do empregado. A relação de amizade entre os dois meninos não se articula pela rede dos afetos, mas pela lógica do poder e da opressão instaurada nas relações de trabalho dos progenitores. Inclusive, a escolha pelo apelido ao invés do nome Francisco, menos que sinal de proximidade e consideração afetuosa, parece ser um modo de tratamento dado a alguém desimportante, uma espécie de "zé ninguém". Carlos acostumou-se a mandar, e Chico a obedecer. Apesar de não assinalar a identidade racial deste último personagem, as ilustrações da obra o representam como uma criança parda – diferentemente de Carlos, com fenótipos brancos. Para além disso, o contexto social e o comportamento do menino, bem como a forma como ele se aproxima e se identifica de outras personagens caracterizadas explicitamente como negras que aparecem posteriormente na trama não deixa dúvidas ao leitor sobre sua identidade. Ao articular a questão racial à questão social, Ana Maria Machado traz o contexto da realidade brasileira para a trama, propiciando o aprofundamento psicológico das personagens, ao passo que confere criticidade às ações. Carlos

é um jovem que trata mal todas as pessoas com quem ele pode exercer o poder de mando: primeiramente, a empregada da casa; em seguida, Chico.

A história, narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente, tem a duração de um dia, iniciando com o despertar de Carlos em seu quarto, momento em que o garoto decide passar o dia na praia velejando. Chico é intimado a acompanhá-lo, sendo obrigado a deixar de lado o seu planejamento de soltar pipa com os amigos. Já em alto-mar, os dois se deparam com uma neblina estranha que após passar por eles revela um lugar desconhecido. Com o barco preso em um banco de areia, os meninos decidem explorar o território. É na ilha que coisas misteriosas começam a acontecer a Carlos: as suas roupas somem, toda a comida (provida por Chico) que ele tenta se alimentar se perde, e o próprio amigo, antes tão subordinado, começa a dar sinais de irritação e contestação das ordens. Surge, então, uma nova personagem, uma menina negra, chamada Luana, belamente descrita como uma princesa africana por quem Chico demonstra grande encantamento. Ela os leva até a vila onde mora e apresenta o seu avô aos protagonistas. Cabe à figura do idoso sábio, uma espécie de *griot* (guardião da memória coletiva de um povo) explicar os mistérios da ilha, chamada pelos nativos de Ilha Quilomba. O primeiro ímpeto de Carlos é agir como um colonizador branco ao se dar conta que o território ainda não se encontra registrado nos documentos oficiais:

> - Uma ilha que ainda não está nos mapas? Mas isso é uma maravilha... Então, nós descobrimos uma ilha? Chico, você está sacando o que isto quer dizer? Nós somos descobridores, que nem Colombo, vamos ficar famosos. Daqui um tempão as pessoas vão estudar o nome da gente nos livros. Vão fazer programas de televisão com a gente, filmes contando nossa aventura. Nosso retrato vai sair em tudo quanto é revista. Podemos ficar ricos... Por falar nisso, aqui tem muitas riquezas? (Machado, 2018, p. 44)

A possibilidade de obter lucros e fama sem esforço impede o garoto de perceber que a ilha já fora descoberta por quem lá vive, desconsiderando os habitantes como donos da terra. Chico, por sua vez, tem um olhar mais empático, pois, ao ser questionado pelo velho sobre seu posicionamento em relação à fala do amigo, afirma: “Eu acho é que foi a ilha que nos descobriu” (Machado, 2018, p. 45). Quanto à existência de riquezas, o idoso revela que há uma especial para Carlos, um tesouro que Chico já possui, e que a ilha pode fornecer a ele, a saber: o valor do trabalho e o poder da coletivização dos recursos.

> Há muito tempo, na época do cativeiro, os escravos trabalhavam o tempo todo para os outros, sem poder ir embora, eram maltratados, separados da família e dos amigos, vendidos, e só sonhavam com uma coisa. Essa coisa era não ser mais escravo, não trabalhar mais para os outros, ser dono do seu tempo, ir para onde cada um bem entendesse e poder aproveitar as coisas boas e úteis que seu trabalho produzia. [...] E muitos, muitos desses escravos morriam, desapareciam. [...] O povo diz que, com o tempo, esses desaparecidos foram

> começando a aparecer de novo, nos sonhos dos que ficaram. [...] A ilha Quilomba é diferente, não é terra de mapa. É terra de invenção forte, uma terra que só existe porque muita gente tem muita vontade que ela exista. [...] Por isso é que aqui, agora, a gente é livre, não tem mais nenhum escravo, de tipo nenhum. Nem declarado, nem disfarçado. (Machado, 2018, p. 47-48)

Acima, observa-se a forma lúdica como a autora retoma uma parte importante de nossa história. É certo que há alguns pontos questionáveis sobre como ela o faz, por exemplo, ao usar a terminologia escravo ao invés de escravizado; ou ainda por distanciar demasiadamente o quilombo do mundo contemporâneo (o que, se fosse levado ao extremo, poderia incorrer numa exotização – mas isto, vale reforçar, não acontece). Em todo caso, de um modo geral, a narrativa confere tratamento adequado ao tema (considerando o público a quem ela se destina), posto que apresenta o quilombo enquanto espaço de resistência, conferindo protagonismo às personagens negras, valorizando-as, ao mesmo tempo em que articula de forma natural e harmoniosa um dado empírico ao mundo ficcional. No desfecho da obra, em meio às reflexões trazidas pelo velho, o menino adormece e quando acorda já se encontra novamente em seu quarto, onde vê a tanga feita de saco que ele precisou criar quando suas roupas desapareceram na praia. Ao deixar em aberto se a experiência de Carlos na ilha foi real ou não, a escritora cria outro artifício interessante, amarrando o início e o fim da história, bem como mantendo o mistério que intitula o livro. Nota-se, por todo o exposto, que Ana Maria Machado conseguiu, nesta obra, trabalhar um tema socialmente relevante mantendo a qualidade da linguagem artística.

A primeira obra de autoria negra a ser analisada aqui pertence à Júlio Emílio Braz, escritor mineiro com vasto número de obras infanto-juvenis publicadas no Brasil e com edições traduzidas publicadas na França, Bélgica, Cuba, Alemanha, Estados Unidos, entre outros países. Júlio Braz se identifica como um autodidata e, para além do ofício de ficcionista - iniciado aos 21 anos - escreveu roteiros e esquetes para a televisão. Em sua apresentação pessoal para obra *Pretinha, eu?*, ele comunica ao leitor o motivo pelo qual optou pela literatura voltada ao público jovem:

> Resolvi me dedicar quase inteiramente às crianças e aos adolescentes ao perceber que, à época que comecei a escrever para eles, a grande maioria dos autores simplesmente negligenciava os temas da atualidade que direta ou indiretamente diziam respeito a esse público. [...] Assim, faço uma literatura que, antes de tudo, se impõe como questionadora. (Braz, 1997, p. 61)

De fato, a narrativa *Pretinha, eu?* cumpre o propósito assumido pelo autor, uma vez que a história aborda a questão racial e social de forma integrada dentro do contexto escolar, aspecto que dialoga com o cotidiano de seu público imediato. O próprio título traz um questionamento

importante sobre o sujeito enunciador que soa ora como dúvida, ora como recusa de uma identidade socialmente marginalizada - sobretudo nos países constituídos pelo colonialismo e pela escravidão negra. O livro gira em torno da percepção da narradora, Bel, sobre si própria diante de sua relação conflituosa com a nova aluna que ingressa no colégio particular Harmonia, uma escola de alto padrão, constituído por um público majoritariamente branco. Vânia, uma menina negra muito inteligente, tem a chance de entrar nesse espaço graças à uma bolsa de estudos. Filha de empregada doméstica e moradora de uma zona periférica do Rio, ela encena o drama do sujeito discriminado que precisa provar o seu valor a todo momento para alcançar seus objetivos, um esforço sobre-humano que, na história de Braz, exige da personagem tanto um comportamento irretocável, quanto notas invejáveis, mesmo diante dos desafios impostos pelas relações interpessoais permeadas pelo racismo. Apesar dos olhares e comentários maldosos das coleguinhas da 5ª série do ensino fundamental, Vânia, consciente de sua identidade racial e social (a qual não poderia negar), mostrava-se altiva. Essa consciência da negritude imposta pelo outro não ocorre com a narradora, uma menina que, devido ao seu alto poder aquisitivo e por possuir fenótipos pardos mais brandos, pode circular por espaços da branquitude sem ser discriminada. Vânia, ao surgir na realidade de Bel, vem ligar o alerta sobre sua herança interracial, conforme se verifica na passagem a seguir:

> Mas eu... eu...
> Eu era morena. Não tão preta como a Vânia, ou com o cabelo "ruim" e os lábios grosso, mas eu era morena. Tinha os olhos negros. Os cabelos curtos, também pretos, também menos lisos do que gostaria que fossem, mas bem melhores do que os dela.
> [...]
> Pretinha, eu?
> Não, eu não.
> Eu era morena.
> Era o que mamãe dizia e papai repetia.
> Pretinha... pretinha... pretinha... pretinha era a Vânia com seus cabelos em tranças e seus sapatos pobres. (Braz, 1997, p. 11)

O trecho acima revela a tensa comparação empreendida pela narradora entre as suas características e as de Vânia, seguida de uma tentativa de negar a aproximação em decorrência da desqualificação dos traços negros, dos valores racistas disseminados em nossa cultura. É ainda notável o modo como a questão social (os sapatos pobres) reforça a pertença ao grupo negro, possibilitando à Bel dissociar-se desse universo. O medo de ser identificada como negra pelas amigas faz com que a narradora não se aproxime de Vânia e compactue com as atitudes e falas preconceituosas de seu grupo seleto liderado por Carmita, personagem que ilustra os privilégios e a arrogância da classe dominante. Vale dizer que o autor aborda o racismo não como um mero

desvio de caráter individual, mas como sintoma de uma cultura herdada de geração a geração. Nesse sentido, são os pais de Carmita os responsáveis diretos pela forma como a menina trata as pessoas, assim como o preconceito observável nas palavras da narradora provém do modo como sua família materna se comporta diante dos conflitos raciais. Inclusive, é a mãe de Bel, de origem alemã, quem reforça o discurso de que a filha é morena e não negra, negando o direito da jovem de se ver como semelhante aos parentes paternos, excluídos até do álbum de fotos da família. A mãe da narradora tenta até mesmo influenciá-la a se manter próxima das amigas brancas e ricas e se afastar de Vânia quando percebe mudanças no comportamento da filha. Os conflitos interraciais na escola escalonam ao ponto de a instituição intervir diretamente, passando a abordar o tema do racismo durante uma semana em todas as aulas do currículo. A solução não é mágica, nem na realidade, nem na ficção de Braz, razão pela qual a narradora comenta: "Os alunos ouviram com maior atenção – muitos, claro, cheios de fingimento, com aquela cara de não-é-comigo comum a quase todo mundo" (Braz, 1997, p. 11).

Como se pode perceber nesta breve análise, a narrativa de *Pretinha, eu?* consegue debater a questão racial sem cair na romantização do "somos todos iguais" que nega a complexidade do tema. Isto provavelmente ocorre pela experiência do autor enquanto um homem negro, circunstância inclusive mencionada no prefácio da obra pelo próprio escritor. Obviamente, ao assinalar tal aspecto não se pretende negar a credibilidade de um intelectual branco caso este escolha tratar sobre racismo e/ou cultura negra, e sim constatar que o ponto de vista de uma personagem caracterizada por uma dada identidade tende a receber contornos mais verossímeis quando seu criador vivencia e reflete sobre o universo ao qual tal identidade se filia. A obra traz também o dilema de uma época em que a afirmação racial do "Black is beautiful" ainda não rompera a bolha da militância, o que parece explicar certa negatividade atribuída à identidade negra na história. Nos momentos finais, Bel revela com pesar que passou a ser chamada de pretinha pelo seu antigo grupo de amigas. Segundo ela: "Não gosto de ser chamada de 'pretinha', como Vânia também não gosta. Talvez jamais venha a gostar ou deixar de me incomodar. Não vou fingir. Mas quer saber de uma coisa, quer? Não faz nem bem nem mal a Carmita me chamar de 'pretinha'. Faz parte." (Braz, 1997, p. 57) A fala da personagem deixa entrever que a identidade não é algo que se possa negar, independente do valor atribuído a ela.

Para além dessa questão datável que compromete o potencial de empoderamento racial da obra, vale ressaltar que, esteticamente, a configuração da narração às vezes soa confusa, pois há momentos em que se nota uma visão muito distanciada (temporalmente) das ações (como no capítulo "Alvoroço") e outros em que a narradora escreve no momento presente (a exemplo de "Confissão"), como se fosse um diário. Além disso, causa estranhamento pensar que a narradora

da obra ainda se encontra na quinta série do ensino fundamental. As ilustrações, por sua vez, não ajudam o leitor na identificação da narradora como uma menina parda. Afora essas inconsistências de posicionamento político e de linguagem artística, o livro se apresenta como uma boa ferramenta para gerar identificação, empatia e discussões sobre o racismo no ambiente escolar.

O último livro a ser analisado neste estudo pertence a Fábio Simões, autor negro que exerce também as atividades de "músico, educador, pesquisador e artesão de instrumentos musicais africanos e afro-brasileiros" (Simões, 2018, p. 32). *Olelê*, obra voltada particularmente às crianças, se mostra uma opção interessante para o aprendizado intercultural em consonância à iniciação literária, opinião validada pela Fundação Nacional do Livro Infantojuvenil posto que atribuiu a ela o selo de "altamente recomendável". Essa honraria, dentre outras recebidas pelo livro, reconhece a grandeza da publicação que integra de modo harmonioso uma narrativa de origem africana, conhecimentos musicais, sociais, linguísticos, geográficos, bem como belas ilustrações baseadas na estética Luba, compostas de cores vibrantes, formas sinuosas e contornos expressivos. A história narra uma situação frequentemente vivida por habitantes da região de Cassai, na República do Congo, lugar onde a cheia do rio transborda para as planícies e exige a migração da população para as partes mais altas. Nesses momentos, uma cantiga antiga é cantada às crianças pelo Kala, figura anciã de autoridade na comunidade, a fim de dar ânimo e coragem para a perigosa travessia de barco.

Nas páginas iniciais, o narrador em primeira pessoa informa que soube da existência da canção africana por meio de uma moça também africana. Ele segue pelas páginas subsequentes delimitando o território de origem do canto e seu contexto de circulação para só então passar a citar a letra que surge em movimento de onda no papel, em tamanho maior e no formato negrito, aludindo graficamente à ideia do som verbalizado. Como um tradutor intercultural, o narrador compara o agir esperado de uma criança ocidental ao de uma nascida no povoado de Cassai. Em suas palavras: "Ao escutarem 'Olelê, Olelê!', meninos e meninas já entendem que é para se reunir em roda. Não precisa daquele 'ei, sai daí; ei, vem cá, tô chamando'. Eles vão sentando em roda nos mesmos lugares onde um dia sentaram seus pais, irmãos" (Simões, 2018, p. 10-11). O narrador reforça constantemente a ideia de ancestralidade da canção e de seu poder de permanecer relevante e atual aos nativos. A medida em que a letra da composição aparece em sua língua original, a tradução em português a acompanha para maior compreensão da história pelo leitor brasileiro, aspecto endossado igualmente pela ilustração e demais recursos visuais. Nas páginas 16 e 17, por exemplo, as crianças da história aparecem em uma embarcação a remar por um rio agitado por signos antigos provenientes da língua congolesa.

Ao fim da narrativa que é curta, respeitando o nível de crianças em fase de alfabetização, o leitor pode encontrar informações resumidas sobre as culturas africanas e o significado da canção representada no livro. Há ainda uma indicação de como cantá-la seguida de letra completa e partitura para acompanhamento, bem como informações sobre seu país de origem, mapa da região, um infográfico sobre as famílias de línguas africanas, a comparação entre a Lingala (idioma da cantiga) e o Português, seguido de um jogo que mistura as duas línguas. Por fim, segue-se os dados biográficos do autor e da ilustradora. Convém observar que a canção tematizada na obra está disponível na internet, permitindo ao leitor interessado em melhor conhecê-la ouvir a sua pronúncia e ritmos originais. Pela capacidade de contextualizar de diversas formas a cantiga africana, proveniente certamente de pesquisas aprofundadas pelo autor, *Olelê* apresenta-se como uma obra relevante para o primeiro contato de crianças brasileiras com a história e cultura da África, podendo vir a ser utilizada nos primeiros anos da educação básica a fim de fazer cumprir a Lei nº 10.639 de 2003.

Conclusão

A comparação entre as quatro obras aqui analisadas nos revelam muito sobre as transformações positivas no tratamento da questão racial e na construção da personagem negra na literatura infanto-juvenil contemporânea. Este dado, em certo sentido, está relacionado a quem dá voz às figuras ficcionais. Percebe-se, como um movimento crescente, a presença de autores negros conscientes do seu papel político nas grandes editoras disputando espaço com escritores já consagrados. Em razão disso, a cada dia ganha-se corpo uma literatura afrobrasileira, já consistente no segmento adulto, agora também destinada ao público jovem. Certamente, as leis e documentos normativos da educação (reforcemos: resultantes das lutas do movimento negro) contribuíram significativamente para essa democratização e pluralidade de discursos no mercado literário, pois os programas nacionais de compra de livros didáticos e paradidáticos é um importante fomentador das produções compromissadas com a legislação em vigor, representando uma fatia significativa no lucro das editoras. Outro ponto positivo diz respeito ao enriquecimento do debate sobre raça implícito nas obras, resultado da acumulação do conhecimento produzido nas academias por pesquisadoras como Lélia Gonzalez e da circulação desses discursos, ainda que pasteurizados, nas grandes mídias. *O menino marrom*, de 1986, é fruto de seu tempo e de seu autor, este último que provavelmente não tinha letramento racial suficiente sobre a identidade negra para ir além do senso comum que prega a igualdade como valor essencialista, a fim de tentar negar a necessidade de pensar em identidades no plural. Por sua vez, *O mistério da ilha*,

escrito e publicado mais recentemente, consegue articular de forma bem-sucedida o binômio raça e classe e entregar ao leitor uma obra com potencial de entretenimento, formação literária e educação para as relações étnico-raciais. Com algumas ressalvas, o mesmo pode ser dito sobre *Pretinha, eu?*, cuja história tem por acréscimo de mérito abordar tanto situações de racismo e de seu enfrentamento, quanto representar a assunção da identidade negra e os conflitos inerentes a isso. Vale dizer que, mesmo sem se beneficiar das discussões do século XXI, a narrativa de Braz (de 1996) se mantém relevante talvez porque é também o registro da reflexão do autor sobre a construção de sua própria identidade quando criança, dialogando com a experiência coletiva de pessoas negras em igual faixa etária. Por fim, *Olelê* faz aquilo que faltou à obra *O menino marrom*, isto é, pesquisa e contextualização do tema abordado. São estas últimas, mais que a identidade negra do autor, que garantem o tratamento adequado da cantiga de origem africana e a qualidade da obra.

À quiza de conclusão, o recorte explorado neste estudo nos leva a acreditar que o conteúdo político da temática (que aqui é a questão racial) não compromete a forma, a qualidade estética da obra, desde que ambas sejam pensadas conjuntamente, sem subordinação de uma sobre a outra. Quando a forma se impõe ao tema, este passa a ser mal desenvolvido perdendo em complexidade (como ocorre em *O menino marrom*). Por sua vez, quando a preocupação com a forma fica em segundo plano, sem entrelaçar-se ao conteúdo, ainda que relevantemente trabalhado, o efeito estético fica comprometido (a exemplo de certos capítulos de *Pretinha, eu?*). É preciso ressaltar esse aspecto, sobretudo, porque, em geral, as produções artísticas que abordam a vivência de minorias (especialmente se forem feitas por elas) tendem a serem julgadas antecipadamente com desconfiança, como se o belo, o elevado, o poético perdessem força diante da realidade social, do concreto. As narrativas de *O mistério da ilha* e *Olelê* provam que não há contradição entre compromisso social e a preocupação estética: ao criarem personagens negras dotadas de personalidade e dignidade sem abrir mão da linguagem literária, essas obras evidenciam que formar leitores críticos e sensíveis passa justamente por integrar, de maneira orgânica, a formação humana à literária.

Referências

BALÇA, Ângela. Educação literária na escola. **Antares**, Caxias do Sul, v. 15, n. 36, p. 1-21, maio/set. 2023.

BRAZ, Júlio Emílio. **Pretinha, eu?** São Paulo: Scipione, 1997.

BIASIOLI, Bruna Longo. As interfaces da literatura infanto-juvenil: Panorama entre o passado e o presente. In: **Terra roxa e outras terr*as***, Londrina, vol. 9, p. 91-106, 2007.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. In: **Textos de intervenção**. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

DALVI, Maria Amélia. Educação literária: história, formação e experiências. In.: DALVI, Maria Amélia... [*et. al.*]. ***Literatura e educação*:** história, formação e experiência. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2018. p. 14-24.

MACHADO, Ana Maria. **O mistério da ilha.** São José dos Campos, SP: Maxiprint, 2018.

MARTINS, Maria. Educação para os valores, desenvolvimento sociomoral e literatura infanto-juvenil. In: **Aprender**, Portalegre, nº 33, p. 5-10, 2013.

RICHE, Rosa Maria Cuba. Literatura infanto-juvenil contemporânea: texto/contexto-caminhos/descaminhos. In: **Perspectiva**, Florianópolis, v.17, n. 31, p. 127-139, jan./jun. 1999.

SIMÕES, Fábio. **Olelê**: uma antiga cantiga da África. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018.

ZIRALDO. **O menino marrom**. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

Entre sertões e castelos: a travessia literária de *Lampião & Lancelote*

Between hinterlands and castles: the literary journey of *Lampião & Lancelote*

Sheila Daniela Medeiros dos Santos[156]

Resumo: A seleção de livros infantis e juvenis que priorizam a imaginação e a formação do leitor crítico têm adquirido importância capital na sociedade latino-americana atual, uma vez que se faz necessário combater a disseminação de livros de autoajuda para crianças e jovens, os quais têm sido produzidos em larga escala no mercado editorial. Nesse contexto, o presente trabalho objetiva analisar as contribuições da obra poética intitulada *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela, para a formação da consciência crítica das crianças e jovens. Trata-se de um estudo bibliográfico, consubstanciado no referencial teórico de Vigotski (1999, 2007), Saviani (2007, 2008) e Zilberman (2003, 2017). Os resultados do estudo realizado evidenciaram que a narrativa do livro *Lampião & Lancelote*, construída em formato de romance gráfico, esquadrinha elementos da literatura de cordel e da tradição épica, propiciando uma experiência estética e imagética, que além de incitar processos cognitivos complexos, viabilizam a internalização de conceitos e sistemas simbólicos do mundo da cultura.

Palavras-chave: literatura de cordel, novela de cavalaria, consciência crítica.

Abstract: The selection of children's and young adult books that prioritize imagination and the development of critical readership has gained significant prominence in contemporary Latin American society, given the pressing need to counter the widespread dissemination of self-help books targeted at children and adolescents, which have been mass-produced within the publishing market. In this context, the present study aims to examine the contributions of the poetic work *Lampião & Lancelote*, by Fernando Vilela, to the cultivation of critical consciousness among young readers. This is a bibliographic study grounded in the theoretical frameworks of Vygotsky (1999, 2007), Saviani (2007, 2008), and Zilberman (2003, 2017). The findings of the research indicate that the narrative of *Lampião & Lancelote*, structured as a graphic novel, explores elements of *cordel* literature and epic tradition, offering an aesthetic and imagetic experience that not only stimulates complex cognitive processes but also facilitates the internalization of concepts and symbolic systems inherent to the cultural sphere.

Keywords: Cordel literature, cavalry novel, critical consciousness.

Introdução

A seleção de livros infantis e juvenis que priorizam a imaginação e a formação do leitor crítico têm adquirido importância capital na sociedade latino-americana atual, uma vez que se faz necessário combater a disseminação de livros de autoajuda para crianças e jovens, os quais têm sido produzidos em larga escala no mercado editorial.

[156] Sheila Daniela Medeiros dos Santos é doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás. Contato: sheiladmsantos@gmail.com

Um estudo realizado anteriormente (Santos, 2015) mostrou que os livros de autoajuda para crianças possuem enunciados prescritivos e listas de aconselhamentos; estão impregnados de discursos que cedem lugar à redundância, aos imperativos, às ideias moralizantes, às frases de impacto, às metáforas levianas e às propostas terapêuticas, promovendo o conformismo e a alienação. Esses livros de autoajuda para crianças e jovens, convém enfatizar, têm o intuito de reduzir a complexidade das vivências, produzindo e intensificando a alienação.

A partir dessas considerações, ao ter inicialmente como fundamento teórico as obras de Antonio Candido (2002, 2023), observou-se que uma forma de ir na contramão desses livros que buscam estagnar a consciência humana exilando-a em espaços esvaziados de conteúdo pulsante, seria priorizar livros de literatura infantil e juvenil que pactuassem com a relevância do conhecimento e que coadunassem a convergência entre linguagem, imaginação e criatividade.

Cumpre lembrar, conforme afirmou José Saramago (Lopes, 2010), que adjetivar a literatura para crianças com o uso da palavra "infantil" configura como algo passível de problematização, uma vez que as crianças são tão capazes quanto os adultos para lerem determinadas histórias. Nessa direção, José Saramago (Lopes, 2010) acredita que os adultos padecem de uma necessidade de ler histórias infantis para que possam se reencontrar com a criança que foram um dia e, nesse movimento, se redescobrirem como adultos.

Nesse contexto, o presente trabalho objetiva analisar as contribuições da obra poética intitulada *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), para a formação da consciência crítica das crianças e jovens. Trata-se de um estudo bibliográfico, consubstanciado no referencial teórico de Vigotski (1999, 2007), Saviani (2007, 2008) e Zilberman (2003, 2017).

É relevante destacar que o livro em questão foi escolhido para análise pelo fato de ser uma obra de referência, uma vez que pertenceu ao Plano Nacional Biblioteca da Escola - PNBE – Acervo do Professor de 2008 (Brasil, 2008) e também por ser sido um dos livros mais premiados do Brasil.

Cumpre lembrar que o Plano Nacional Biblioteca da Escola – PNBE fez parte de um programa do governo, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, que perdurou de 1997 a 2014 em nosso país.

Para concretizar este estudo, primeiramente, procurou-se discorrer sobre a obra *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), enfatizando alguns dos excertos mais significativos na composição do material artístico e literário.

Na sequência, buscou-se realizar as análises do conjunto da obra, ancoradas no referencial teórico que fundamentou o processo investigativo, destacando a excelência de uma peça da

literatura contemporânea brasileira, a qual firma um diálogo promissor com múltiplos repertórios culturais e históricos.

E, por último, sistematizou-se as considerações finais, sublinhando o potencial da arte literária, conforme acepção de Vigotski (2001), na constituição da consciência concreta e crítica do homem.

Intertextualiadade e Estética em *Lampião & Lancelote*

O livro *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), apresenta uma coalizão de registros literários que articula elementos da tradição do cordel com traços do vocabulário medieval.

Basicamente, pode-se dizer que o livro é dividido em três partes: a primeira refere-se à apresentação dos personagens em seus contextos de origem; a segunda diz respeito à travessia de Lancelote e o duelo estabelecido entre os dois personagens; e, a terceira relaciona-se ao fato de que cultura e história se fundem visceralmente.

Nas três primeiras páginas do livro, o autor apresenta em versos o personagem Lancelote, impetuoso e fiel cavaleiro do Rei Arthur, assim como os seus feitos. Neste momento, nota-se a predominância da cor prata nas ilustrações. Um verso marcante durante esta apresentação é expresso da seguinte forma: “De velhos contos e lendas/ Lá da Távola Redonda / Invoco aqui este herói / Que venha como onda / E se espraie neste livro / De rosto sereno e altivo/ Sem nada que o esconda” (Vilela, 2006, p. 7).

Na sequência, o autor caracteriza primorosa e concisamente, o personagem Lampião, intrépido e temerário cangaceiro do sertão. Neste instante, a preeminência é da cor cobre nas ilustrações: “Agora eu lhes apresento/ Um grande cangaceiro/ Nascido em nosso país/ Leal e bom companheiro/ Para uns foi criminoso/ Para outros justiceiro” (Vilela, 2006, p. 8).

No que concerne a este aspecto, é imprescindível mencionar Hobsbawn (2015) na obra *Bandidos*, quem ressalta o paradoxo que circunscreve a imagem de Lampião como uma variedade do “banditismo social”. De acordo com Hobsbawn (2015) o universo ético do qual Lampião faz parte expressa, tanto nas canções, como nos poemas e folhetos de feiras, os valores de um bandido errante que se tornou herói para sua gente, embora seja um herói ambíguo, destemido e nunca reticente.

Nesta perspectiva, para dar continuidade à apresentação de Lampião, Fernando Vilela reitera na página 12 do livro: “Invoco esse personagem/ De nosso seco Nordeste/ Desça logo

neste livro/ Venha cá Cabra da Peste/ Mostre o que tem de melhor/ Vem chegando e desembeste" (Vilela, 2006, p. 12).

Convém mencionar que a composição visual, composta por cores metálicas – a prata referente à armadura, à espada e à lança do cavaleiro; e o cobre relacionado às balas, às moedas, aos anéis e às vestimentas do cangaceiro –, denota uma função simbólica ao representar tanto o universo bélico e material do sertão nordestino, como a bravura e o heroísmo recorrente nos combates medievais.

Na elaboração do discurso linguístico atribuído ao cangaceiro, Fernando Vilela (2006) recorre à sextilha heptassilábica – estrutura métrica típica do cordel nordestino, constituída por seis versos de sete sílabas poéticas, amplamente reconhecida nas batalhas escritas do ilustre poeta cordelista, xilogravurista e autor de almanaque popular brasileiro, José Costa Leite (Amorim, 2014).

Em contraposição a este plano verbal, os enunciados do cavaleiro medieval, no compasso poético, são compostos por setilhas, estrofes de sete versos também heptassilábicos Vilela (2006).

Já para simbolizar a trajetória de Lancelote, Vilela (2006) faz uso de expressões e construções sintáticas típicas das novelas de cavalaria, estabelecendo um diálogo intertextual entre gêneros narrativos presumivelmente discrepantes.

A intertextualidade, todavia, não está restringida tão somente à linguagem escrita. As ilustrações assumem uma função crucial na construção simbólica da obra, esquadrinhando elementos e referências visuais que reportam aos contextos históricos e culturais dos protagonistas.

Um acontecimento impressionante ocorre nas páginas 14 e 15 do livro, uma vez que a feiticeira Morgana, por ciúmes de querer Lancelote ao seu lado, lança uma magia na forma de uma densa e branca bruma, e Lancelote, montado em seu cavalo, ao ir de encontro ao obscuro nevoeiro é levado para um incognoscível portal que desemboca em uma paisagem desértica. E, para a surpresa do leitor este lugar é Mossoró, no sertão nordestino do Brasil.

Então, no Nordeste brasileiro, cercado de espanto e mistério, se dá o encontro entre os personagens paradigmáticos: Lampião e Lancelote. Nesse encontro, cada um ao seu modo começa a se vangloriar e a se comparar – ao mesmo tempo em que as páginas do livro vão alternando as cores entre prata e cobre – até o momento em que os protagonistas decidem se desafiar e travar um intenso duelo. Abruptamente, o bando de Lampião se aproxima para ajudá-lo no combate. Lancelote, por sua vez, vendo tanta gente armada, decide invocar o feiticeiro Merlin e em um ato cercado de fascínio e magia, faz com que os soldados da corte do Rei Artur

aterrissem na caatinga nordestina para guerrear: “Cavaleiros da Europa/ Contra Cabras do Sertão/ Era lança flecha espada/ Espingarda e facão/ Muita armadura quebrada/ Muita peixaria na mão” (Vilela, 2006, p. 36).

Nesse instante crucial do livro, as páginas se tornam envelopadas (páginas 35 a 38) e se abrem como uma janela que exibe belissimamente em seu interior a batalha entre cavaleiros medievais e cangaceiros destemidos. E a violência se torna tão vultosa, expressa em um emaranhado de cores preta, prata e cobre impressas em folhas brancas, que: uma “poeira foi subindo (...), os homens iam sentindo (...) e todo mundo foi sumindo...” (Vilela, 2006, p. 38).

Na página seguinte ocorre o inusitado, ouve-se estrondosamente uma risada: “Mas como uma é que uma guerra podia ser engraçada?” (Vilela, 2006, p. 38). Ocorre que, indecifravelmente, as tonalidades de cores se mesclam de forma imbricada: “Quando a poeira baixou/ Estava tudo muito estranho/ Lampião numa armadura/ Que não tinha seu tamanho/ E Lancelote trajava/ Um uniforme tacanho” (Vilela, 2006, p. 38).

Em outra estrofe Vilela (2006, p. 38) continua: “Lampião sacou a sanfona/ E bateu o pé no chão/ A batalha agora é outra/ bradou o rei do sertão/ Vamos cantar Lancelote/ Você agora é meu irmão”.

Isto posto, em ambiência pacífica surgem: Maria Bonita, parceira amorosa e de batalhas de Lampião que inicia uma dança com o cavaleiro; e Guinevere, rainha consorte do Rei Arthur e paixão proibida de Lancelote, que começa a bailar com Lampião.

Nessa amálgama de histórias e culturas, os personagens reinventam as danças: dois xaxados e um xote, e o arrasta-pé no trote: “Foi então que Lampião/ Arriscou dançar gavotte/ (...) Se sentiu medieval/ (...) Misturou estampie com xote” (Vilela, 2006, p. 42).

Em síntese, rumo à finalização da história, o autor anuncia que: “A feiticeira Morgana/ Que armou essa confusão/ Resolveu numa magia/ Terminar essa anarquia/ Da festa do Lampião” (Vilela, 2006, p. 44). Então, para executar esta feita, Morgana retira do miolo de um velho mandacaru um folheto de cordel e coloca todos os personagens dentro das respectivas folhas de papel.

Segundo Vilela (2006, p. 46): “Foi assim que aconteceu/ Esta alucinante história/ Lampião guardou o livro/ Que tinha toda a memória/ Das muitas acontecências/ Daquele dia de Glória”.

É interessante notar que nas páginas finais do livro, há um glossário com o significado de algumas expressões peculiares, no sentido de situar o leitor nos dois universos distintos.

Por fim, Vilela (2006) encerra o livro magistralmente com a seguinte estrofe: “Meu povo aqui termina/ Esta história verdadeira/ Com baile, batalha e rima/ Pondo abaixo uma barreira/ Resultou numa geleia/ Da magia Europeia/ Com a ginga brasileira” (Vilela, 2006, p. 46).

Lampião & Lancelote sob as lentes teóricas: uma análise de sentidos e saberes

Ao considerar a descrição do livro *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), nota-se ao folheá-lo, logo de início, que o leitor é acometido por uma produção gráfica nenhum pouco recorrente, de forma a ser convocado a mergulhar em um universo literário conspícuo.

Na elaboração do texto, Vilela (2006) recorre à uma literatura peculiar do sertão nordestino: a literatura de cordel. Esta escolha não é arbitrária, pois o cordel possui vínculos com a literatura medieval. A título de uma melhor elucidação, pode-se afirmar que para balizar o contexto imagético de Lampião, o autor recorre às capas de folhetos de cordel elaboradas a partir da técnica da xilogravura. Esta arte visual mantém uma relação tênue com o contexto do sertão.

Assim, o autor, ao entretecer dois protagonistas lendários representativos da Literatura – um personagem emblemático do sertão, Lampião, e um personagem impecável das novelas de cavalaria, Lancelote –, introduz o leitor em um contexto simultaneamente sertanejo e medieval que o leva a problematizar a esfíngica relação entre história e cultura, e entre tempo e espaço.

O advento dos diferentes modos de linguagem na obra transcende a esfera textual e se revela igualmente nas ilustrações, ao perscrutar tanto o contexto do cangaço, como o da cavalaria medieval.

Para engendrar o cenário medieval, Vilela (2006) emprega as iluminuras medievais, ou seja, uma ornamentação pictórica própria dos manuscritos da Idade Média. No que se refere à iluminuras, cumpre lembrar que estas representavam o espaço divino refletido e, naquela época, surgiram com o intuito de fazer com que a gravura “iluminasse” a leitura.

Em contrapartida, a representação de Lampião é forjada com base na xilogravura popular e em registros fotográficos, os quais propiciam a caracterização fiel do herói cangaceiro e de seu contexto histórico.

É, portanto, em um cenário repleto de sutilezas e mosaicos literários que tanto o cordel como as iluminuras medievais se (re)configuram, constituindo uma obra épica que incita a produção imaginária das crianças e dos jovens de forma onisciente.

Em relação a este aspecto, de acordo com Vigotski (2010): “É sumamente curioso que o prazer provocado por obras poéticas sempre surge por via indireta e contraditória e decorre

forçosamente da superação de impressões imediatas causadas pelo objeto e pela arte" (Vigotski, 2010, p. 344).

Para Vigotski (2010), a lei básica da arte exige a livre combinação dos elementos da realidade. E é justamente esta independência de princípios, em face da verdade da cotidianidade, que na estética apaga qualquer limite que separa o fantástico da realidade: "Na arte tudo é fantástico ou tudo é real, e a realidade da arte significa apenas a realidade daquelas emoções a ela relacionadas" (Vigotski, 2010, p. 358).

Ademais, a predileção estilística de Fernando Vilela (2006), no livro "Lampião e Lancelote", não somente reitera a constituição identitária de cada personagem, como também instaura um diálogo intertextual entre dois universos narrativos totalmente distintos: o sertão brasileiro e a Europa medieval.

Sendo assim, o livro *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), é uma narrativa que viabiliza o regresso a uma profusa realidade que, ao transitar por hierarquizações culturais e exclusões sociais que entrecruzam o popular e o erudito, o sertão nordestino do Brasil e a paisagem lendária da Inglaterra, reconstitui sob a égide de uma conexão intrínseca a criatividade a que se propõe. Nota-se, portanto, que a estratégia do escritor e ilustrador em sua composição literária assegura, no transcorrer do jogo da leitura, matizes de significação e saberes de ordem cultural, histórica, artística e humana, conforme acepção de Saviani (2008).

Para Saviani (2007) a formação de uma consciência crítica se opõe ao senso comum, uma vez que este consente, de forma desapercebida ou não, a reprodução das desigualdades sociais. A consciência crítica emerge da relação dialética entre a ação e a reflexão. Destarte, o conhecimento não é um fim em si mesmo, mas um meio para a transformação da *práxis* social.

Por este ângulo, tal vivência só pode ser experienciada em sua magnitude quando a linha tênue entre as artes, a ciência e os conhecimentos clássicos/culturais é rompida e novas relações são estabelecidas. Assim, levar um livro deste porte para o público infantil e juvenil viabiliza um conhecimento artístico e cultural no qual o modo de ler o texto passa a ter significação ímpar.

Ademais, ao seguir a perspectiva de Vigotski (2010), os livros de literatura direcionados às crianças e aos jovens encerram um elo inextricável entre a palavra e a imagem gerando uma ampla rede de significações que impulsionam a produção imaginária e instigam o surgimento de novas e essenciais relações no plano psicológico, pois imaginar, fantasiar e sonhar, apartados dos padrões mercadológicos são pouco experienciados pelas crianças e jovens na realidade atual.

Nessa direção, Zilberman e Silva (2008) nos convidam a (re)pensar as propriedades da literatura; o efeito que ela provoca no leitor e a relevância da leitura do texto literário. Para os

autores (Zilberman & Silva, 2008), educação, fantasia e literatura fazem parte de uma tríade inseparável.

A criação artística, nesse ínterim, adquire função primordial, uma vez que ao operar com base nas reverberações impulsionadas pela fantasia (Vigotski, 2001), permite a socialização e a apropriação do real, com todos os seus problemas e desafios. Portanto, esse movimento configura-se como ponto de partida e também de chegada para o conhecimento do real e a adesão a uma ação libertadora.

Por esta razão, para Zilberman (*apud* Zilberman & Silva, 2008), torna-se basilar: "[...] articular a utopia da educação àquela que está na base da fantasia e da literatura e move a vida humana, por mais atribulada que esteja a sociedade" (Zilberman & Silva, 2008, p. 38).

Em face a estas discussões, os resultados do estudo realizado evidenciaram que a narrativa do livro *Lampião & Lancelote*, construída em formato de romance gráfico, esquadrinha elementos da literatura de cordel e da tradição épica, propiciando uma experiência estética e imagética, que além de incitar processos cognitivos complexos, conforme asseverou Vigotski (2007), viabilizam a internalização de conceitos e sistemas simbólicos do mundo da cultura.

Considerações finais

Este trabalho objetivou analisar as contribuições da obra poética intitulada *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), para a formação da consciência crítica das crianças e jovens, com base no referencial teórico de Vigotski (1999, 2007), Saviani (2007, 2008) e Zilberman (2003, 2017).

As análises realizadas durante o percurso investigativo evidenciaram que o livro *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), é uma obra singular que articula de forma inextricável tradições narrativas distintas evocadas e consolidadas por elementos da literatura de cordel e das novelas de cavalaria. Essa intersecção primorosa se expressa tanto na estruturação textual como na produção visual da obra, descortinando um projeto gráfico e artístico que transcende fronteiras culturais, históricas e temporais.

Essa mescla se manifesta tanto na construção textual, como na composição visual da obra, revelando um projeto artístico que, na esfera linguística, mantém a rima e o improviso de cordel, além do lexical medieval e, no campo visual, evidencia a estratégia do autor na articulação de dois repertórios imagéticos distintos. As iluminuras medievais, enquanto expressão artística da Idade Média, foram utilizadas como base para a construção do cenário europeu. Em paralelo, a

estética da xilogravura popular e os registros fotográficos históricos serviram como fontes para a representação de Lampião e a ambientação do universo sertanejo do cangaço.

O livro *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), relaciona de modo imbricado palavra e imagem, compondo um sistema de referências que aumenta o campo de conhecimento do leitor. No livro em estudo, descrições precisas permitem ao leitor reconstruir, em sua imaginação, as cenas descritas e as ações performáticas.

A conectividade instaurada pelas múltiplas linguagens presentes no livro propicia uma experiência valiosa pela concatenação de sentidos. A leitura das ilustrações e das palavras rastreadas na leitura, o dito e o silêncio, as sutilezas (in)visíveis e todo este conjunto de elementos, demanda aproximação e distanciamento dos signos gráficos e um olhar atento, contemplativo e rigoroso, uma vez que não é o caso de dizer que as imagens refletem ou refratam as palavras (Bakhtin, 2014) , já que cabe ao leitor trilhar uma trajetória peculiar nos meandros da significação.

Isto posto, introduzir a criança e o jovem nesse repertório em que predomina uma polissemia de leituras revela-se uma atividade iminente. Se a criança e o jovem tiverem a possibilidade de, não apenas manusear o livro físico com suas ilustrações, mas também realizarem a leitura da palavra e das imagens se apropriando do denso conteúdo que a obra encerra, maior será sua produção imaginária e criativa, de modo a promover uma revisitação literária, histórica e cultural rumo ao processo de constituição de uma consciência crítica.

Conclui-se, portanto, que a obra *Lampião & Lancelote* ao evidenciar a justaposição de temporalidades, a polifonia narrativa e a combinação de elementos visuais heterogêneos, constitui uma estratégia no mundo atual que potencializa a mediação simbólica e o desenvolvimento das funções psicológicas superiores, conforme proposto por Vigotski (2007). Ao mesmo tempo, a articulação entre estética e formação humana, como defendem Candido (2003) e Saviani (2007), chancelam o papel da literatura como prática educativa e emancipadora.

Por fim, *Lampião & Lancelote* se consolida como uma obra significativa para a educação literária das crianças e jovens, uma vez que ao promover uma batalha inusitada entre dois personagens de universos notadamente distintos: “o cangaço nordestino” e “a cavalaria medieval”, impacta e promove a construção de uma consciência histórica e social nos leitores, incentivando a valorização das diferenças culturais, o pensamento crítico e os processos de resistência na constituição humana.

Referências

AMORIM, M. A. **Patrimônios vivos de Pernambuco.** Recife: FUNDARPE, 2014.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem:** Problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. **Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE):** leitura e bibliotecas nas escolas públicas brasileiras / Secretaria de Educação Básica, Coordenação-Geral de Materiais Didáticos. Brasília: Ministério da Educação, 2008.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: Candido, A. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p.77-92.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023.

HOBSBAWM, E. **Bandidos**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

LOPES, J. M. **Saramago**: Biografia. São Paulo: Leya, 2010.

SANTOS, S. D. M. Armadilhas e ilusões dos livros de autoajuda infantil na educação escolar. *In:* CHAVES, Juliana de Castro; BITTAR, Mona; GEBRIM, Virgínia Salles (Org.). **Escritos de Psicologia, Educação e Cultura II.** Campinas, SP: Mercado de Letras, 2015, v.1, p.183-218.

SAVIANI, D. **Educação**: do senso comum à consciência filosófica. Campinas, SP: Autores Associados, 2007.

SAVIANI, D. **Pedagogia histórico-crítica**: primeiras aproximações. Campinas, SP: Autores Associados, 2008.

VIGOTSKI, L. S. **Teoria e método em psicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L. S. **A formação social da mente**: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VILELA, F. **Lampião & Lancelote**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZILMERMAN, R. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMAN, R.; SILVA, E. T. **Literatura e Pedagogia**: ponto & contraponto. São Paulo: Global Editora, 2008.

ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira**: uma nova outra história. Paraná: PUCPRESS, 2017.

O lugar da intimidade em tempos de repressão: espaços íntimos no romance *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles

El lugar de la intimidad en tiempos de represión: espacios íntimos en la novela *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles

Tamlyn Ghannam Da Veiga[157]

Resumo: O romance *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, enfrentou um obstáculo fundamental para ser publicado em 1973: desviar da censura militar ao escrever a intimidade de três jovens universitárias brasileiras vivendo no auge dos Anos de Chumbo. O objetivo deste texto é investigar como essa intimidade se formaliza no livro de acordo com determinados lugares por onde transitam suas narradoras, Lorena Vaz Leme, Lia de Melo Schultz e Ana Clara Conceição. Núcleos irradiadores da intimidade que alia as protagonistas, o Pensionato Nossa Senhora de Fátima e o quarto de Lorena encenam momentos importantes da narrativa e por isso serão especialmente considerados nesta exposição, assim como o aparelho da militância antirregime visitado por Lia e a praça íntima onde o corpo de Ana Clara é deixado pelas amigas. Pretende-se demonstrar que a mescla de discursos no texto do romance é um índice de intimidade das personagens que depende da localização espacial em que elas se encontram no momento da narração. A partir do conceito de heterotopia proposto por Michel Foucault na conferência "De espaços outros" (2013), o qual categoriza "espaços diferentes, esses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos", busca-se apresentar esses espaços lygianos e as dinâmicas que os regem como elementos narrativos heterotópicos que espelham a formação social brasileira, cujas crises políticas tensionam mesmo as relações do campo privado e continuam a definir nossas relações sociais contemporâneas.

Palavras-chave: literatura brasileira; ditadura militar; literatura e intimidade; heterotopias.

Resumen: La novela de Lygia Fagundes Telles, *Las Meninas*, enfrentó un obstáculo fundamental para su publicación en 1973: eludir la censura militar al retratar la vida íntima de tres jóvenes universitarias brasileñas durante el auge de los Años de Plomo. El objetivo de este texto es investigar cómo se formaliza esta intimidad en el libro de Telles según los lugares específicos que frecuentan sus narradoras, Lorena Vaz Leme, Lia de Melo Schultz y Ana Clara Conceição. El internado Nossa Senhora de Fátima y la habitación de Lorena, puntos irradiadores de la intimidad que une a las protagonistas, protagonizan momentos importantes de la narrativa y, por lo tanto, serán especialmente considerados en esta presentación, al igual que el "aparelho", el centro militante antirrégimen que visita Lia y la plaza íntima donde dejan el cuerpo de Ana Clara. Este artículo pretende demostrar que la mezcla de discursos en el texto de la novela es un indicador de la intimidad de sus personajes, la cual depende de su ubicación espacial al momento de la narración. Basándose en el concepto de heterotopología propuesto por Michel Foucault en la conferencia "Los Espacios Otros", que categoriza "estos espacios diferentes, estos otros lugares, algo así como una polémica a la vez mítica y real del espacio en que vivimos", buscamos presentar los espacios lygianos y las dinámicas que los rigen como elementos narrativos heterotopológicos que reflejan la formación social brasileña, cuyas crisis políticas tensionan

[157] Tamlyn Ghannam Da Veiga é mestranda do Programa de Pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras — Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), bacharela em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Contato: tamlyn.veiga@usp.br

incluso las relaciones de la esfera privada y continúan definiendo nuestras relaciones sociales contemporáneas.

Palabras clave: literatura brasileña; dictadura militar; literatura e intimidad; heterotopologías.

Brevíssima introdução

A escritora paulistana Lygia Fagundes Telles (1918-2022) enfrentou um tremendo obstáculo para publicar seu terceiro romance, *As Meninas*, em 1973: desviar da censura militar ao descrever o cotidiano íntimo de três jovens universitárias brasileiras vivendo no auge dos Anos de Chumbo.[158] Num momento histórico em que a classe estudantil afrontava diretamente o regime ditatorial, abordar de modo realista a experiência pessoal da juventude urbana passava necessariamente pela dimensão política que nela se influía, determinando inclusive o uso dos locais pelos quais as protagonistas do romance (Lorena Vaz Leme, Lia de Melo Schultz e Ana Clara Conceição) transitam. Vejamos como os espaços de convivência da obra são fundamentais para o estabelecimento da intimidade de suas personagens, abrindo-se também a sagazes perspectivas sobre a realidade social em que se contextualizam, conciliação característica do chamado "realismo intimista-existencialista"[159] da autora paulistana.

De espaços íntimos e heterotopias

O Pensionato Nossa Senhora de Fátima

A ação de *As Meninas* começa no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, onde mora o trio protagonista, razão pela qual as meninas se conhecem e criam laços de amizade. A primeira narradora do romance, Lorena, é uma moça abastada e imaginativa que mal sai de seu quarto, uma suíte independente do edifício principal da pensão, palco de cenas importantes da história íntima das personagens. Lia, a segunda a narrar, é uma estudante de classe média que atua na militância contra a ditadura militar e cujas ações se dirigem primordialmente ao ambiente

[158] Sobre esse desvio da censura, Lygia Fagundes Telles o atribuía ao cansaço do censor, que "deve ter se aborrecido com o livro e nem chegou ao momento da tortura". Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/lygia-fagundes-telles-driblou-a-censura-militar-no-romance-as-meninas/>. Acesso em: 17 dez. 2025.

[159] Berenice Sica Lamas chama o estilo lygiano de *realismo intimista-existencialista* "por dedicar-se a dissecar os meandros da consciência humana em seus textos e a aprofundar dados do inconsciente" (Lamas, 2004, p. 86) sem desvencilhar-se da realidade material na qual suas personagens atuam, nem de seus traços culturais, históricos e políticos.

externo. A última delas, Ana Clara, a mais pobre entre as três, abandonou seus estudos de Psicologia e, ao longo do livro, transita por casas alheias e ruas perigosas, totalmente drogada. Uma quarta instância se manifesta eventualmente, como que alinhavando a narrativa sem, contudo, agir ativamente nela como as demais. As rédeas da narração passam de uma a outra incessantemente, de modo que as vozes narrativas se mesclam sem aviso, num jogo de intimidade materializado no romance como essa mistura de vozes aparentemente indistintas, mas bastante distinguíveis conforme o leitor se familiariza com suas especificidades discursivas.

Uma vez que o pensionato se apresenta como o principal espaço que as moças compartilham, também formalmente ele se desenvolve como elemento de união. É apenas no perímetro do pensionato que se fundem os discursos de Lorena com o de Lia, assim como a fala de Lorena com a de Ana Clara — as vozes desta e de Lia, por outro lado, nem chegam a se aproximar, o que pode ser interpretado como denotação do grande afastamento dos movimentos sociais de esquerda, simbolizados pela militante, em relação ao povo brasileiro necessitado que pretendiam representar, aqui retratado por Ana Clara, uma desarticulação social que o romance fatura na incomunicabilidade das duas protagonistas, na impossibilidade de se instituir uma relação de verdadeira intimidade entre elas.

Além disso, o pensionato comparece como possível intervalo espacial à vigilância ditatorial que dominava o campo público e se incidia sobre o privado. No texto "De espaços outros" (2013), Michel Foucault chama esses lugares que contornam a ordem vigente de "heterotopias". Segundo ele, as heterotopias são "espaços diferentes, esses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos" (2013, p. 116). Cemitérios, jardins e tapeçarias são exemplos citados pelo filósofo francês, todos muito corriqueiros na literatura lygiana, inclusive em *As Meninas*. Já o pensionato trata-se de uma heterotopia na medida que, embora esteja localizado no coração de uma metrópole em constante exercício de modernização, ele obedece a preceitos ancestrais e inalteráveis da Igreja, instalando uma ruptura com o tempo comum que se abre à heterocronia, como fazem as heterotopias. Não por acaso este é o lugar que Telles define como cenário para a leitura do famoso depoimento de tortura do livro, considerado o primeiro da literatura brasileira,[160] zona propícia tanto pela aura de confissão ativa nos locais regidos pelo catolicismo quanto pela sua regular segurança de

[160] "Ricardo Ramos, um querido amigo e grande escritor, filho de Graciliano, escreveu sobre *As Meninas* e disse que esse romance levou em plena quadra de horror o nosso primeiro depoimento de tortura. Sim, esse depoimento aí está meio escamoteado na boca da personagem Lia, a Lião. E como eu poderia escrever um romance morno em pleno ano de 1970?", diz Lygia Fagundes Telles em um depoimento presente na edição do romance publicada pela editora Companhia das Letras em 2009.

espaço gerido por leis religiosas próprias, respeitadas, quando não reverenciadas, pela maioria do corpo social brasileiro — ao menos até então.

De fato, a égide da Igreja Católica pode promover certa sensação de segurança ao senso comum; no entanto, recuperando o segundo princípio das heterotopias do Foucault:

> [...] ao longo de sua história, uma sociedade pode fazer funcionar de um modo muito diferente uma heterotopia que existe e que não deixou de existir. Com efeito, cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura em que se encontra, ter um funcionamento ou outro. (Foucault, 2013, p. 117)

Daí a importância de se considerar o tempo histórico em que se inscreve a heterotopia em questão, neste caso, o pensionato religioso. Na década de 1970, alguns segmentos da Igreja Católica passaram a ser vistos com desconfiança pelo Estado brasileiro, devido à manifestação de uma classe religiosa libertária que se opunha às violências do regime militar, auxiliando clandestinamente os militantes e suas famílias e denunciando internacionalmente os abusos da ditadura. Essa nova desconfiança em relação ao clero é sintetizada pela personagem Lorena, quando ela está conversando com Lia, que parece deprimida, e pensa consigo:

> Está furiosa comigo, ai meu Pai. Mudou tanto, coitadinha. Quer dizer que Miguel continua preso? E aquele japonês? E Gigi? E outros, estão caindo quase todos, que loucura. E se de repente ela? Ana Clara já viu um careta meio suspeito rondando o portão, Aninha mente demais, é lógico, mas isso pode ser verdade. Sim, Pensionato Nossa Senhora de Fátima, nome acima de qualquer investigação. Mas quando aparece agora nome de padre e freira no horizonte, já ficam todos de orelha em pé. (Telles, 2009, p. 21)

O quarto de Lorena

Em função das inquietações políticas apresentadas acima, as quais desestabilizavam o status do pensionato, é preciso que existam outros espaços seguros para que as relações de intimidade se estabeleçam no romance, de modo que a verve intimista, tão característica da literatura lygiana, não seja obstruída pelas circunstâncias ditatoriais. O grande núcleo irradiador da intimidade em *As Meninas* será o quarto de Lorena. Diferente dos outros cômodos, o quarto dela se situa fora dos limites do prédio do pensionato em si, ou seja, não é um cômodo do casarão, mas uma instalação autônoma, que antes servia de habitação para o motorista da família originalmente dona da casa. O quarto de Lorena, que faz parte do pensionato não o sendo, é uma heterotopia que funciona como extensão da casa da protagonista, a qual ela decora e ordena disciplinarmente, numa atitude tipicamente burguesa, acumulando objetos que contribuem para a teatralização de um prestígio já em decadência.

O quarto coloca Lorena na posição de disponibilidade constante. Todos sempre sabem onde encontrá-la. Estando no quarto, ela está à disposição de quem a procura, alimentando em algum nível o ciclo de dependência que garante o poder e a relativa liberdade da sua classe social, mesmo sob um regime ditatorial. Ademais, ele fica no alto, e por isso oferece uma visão privilegiada do entorno. Seu quarto se destaca para as outras personagens como ponto de referência segura: é para lá que vão quando precisam de ajuda, desabafar ou querem algo para comer e vestir; é lá onde Lia consegue um carro emprestado para realizar ações subversivas da militância e Ana Clara consegue vestidos, perfumes e maquiagens. O quarto de Lorena é um esteio, um ponto de confiança, confissão e desejo, um lugar de profunda intimidade. Também é como uma torre de controle para sua dona, que de dentro do cômodo dirige o que acontece com as amigas nas ruas, a amizade interclasses das meninas operando no registro da cordialidade paternalista tipicamente brasileira.[161] Desse modo, a intimidade da personagem está condicionada aos seus atributos de classe ou, principalmente, à sua mente fantasiosa, criadora incansável de cenas íntimas que, muito por escolha sua, nunca chegam a acontecer realmente. De toda forma, no que diz respeito à Lorena o exercício da intimidade se mantém no campo da encenação.

O aparelho de Lião

Enquanto Lorena toma o espaço interno como centro de atuação, temendo os perigos do exterior, a menina Lia, por sua vez, se faz mais atuante nas ruas. Chamada de Lião pelas outras duas, ela cruza a metrópole com sua alpargata azul, destemida porque tem uma ligação muito mais estreita com a urbe, uma relação de intimidade com a cidade que a clandestinidade praticamente impunha ao sujeito que ousava se arriscar na pólis como campo de disputa política sob a ditadura. De acordo com Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis,

> a clandestinidade também impunha um modo diferente de se relacionar com a cidade. A pessoa comum pode atravessar a cidade sem vê-la. O ativista precisa dominá-la, conhecê-la intimamente para permanecer anônimo e seguro. (Almeida; Weis, 2023, p. 312)

Assim, as duas meninas lidam com o espaço público de maneiras distintas: Lorena procura se alienar da realidade social que a amedronta e que a cidade escancara, permanecendo

[161] Ao tratar da dimensão política simbólica do posicionamento de Lorena em seu quarto, a pesquisadora Evelyn Caroline de Mello escreve que, "apesar de ensimesmada em sua concha, Lorena assiste aos acontecimentos, de sua janela, como uma sinhazinha, e deles possui uma compreensão e uma visão crítica, oferecendo uma das imagens possíveis de análise da sociedade brasileira; imagens provenientes de quem observa a situação com vista do sobrado" (2011, p. 78).

dentro de casa; já Lião percorre a cidade para transformá-la. Ela inclusive se envolve na gestão de um aparelho, um apartamento que serve de "célula" e ponto de encontro para atividades políticas de oposição ao regime ditatorial, espécie de heterotopia que intenciona a utopia, descrita no romance como um local sujo, precário, caindo aos pedaços e, evidentemente, perigoso. Sobre o cotidiano da oposição de classe média na ditadura militar e seus aparelhos, Almeida e Weis dizem:

> Não só por fingimento, mas também pelo equilíbrio emocional dos ativistas, tentava-se reproduzir nos aparelhos um mínimo de normalidade cotidiana — quase sempre em vão. Era preciso estar sempre atento a tanta coisa, a atitude dos vizinhos, ao movimento de pessoas, estranhos estacionados na rua [...]. (Almeida; Weis, 2023, pp. 310-311)

Tal inaptidão dos aparelhos para reproduzir a normalidade cotidiana está justamente retratada em *As Meninas*, por meio da breve experiência de Lia nesse espaço, o qual, apesar disso, não deixa de ser um índice importante da intimidade — e suas inviabilidades — no romance. Ainda que inseguro e impróprio, o aparelho será o único recinto onde se consuma uma relação sexual no livro. Na cena, Lia assume a função de iniciadora de um companheiro inexperiente e afobado, que rapidamente finaliza o ato. Apesar da alta dose de intimidade da ocasião, tudo acontece sob o véu da farsa imposto pela condição de clandestinidade do casal, que mal se conhece realmente e trata um ao outro por pseudônimos para preservar suas verdadeiras identidades. Portanto, não há liberdade total para a expressão da intimidade a quem se arrisca a ser oposição. Somente na obliquidade lhes é permitido experimentar a união íntima com o outro.

A praça íntima de Ana Clara

No que concerne à Ana Clara — que passa o romance inteiro sob efeito de álcool e drogas, presa às lembranças involuntárias dos muitos traumas de violências e abusos que acumula desde a infância pobre —, ceder à intimidade se torna um grande desafio. O desenvolvimento de qualquer relação íntima com os demais é praticamente uma impossibilidade para ela, uma vez que seus principais relacionamentos são fundados em desconfiança e mentiras, invenções que obstruem a entrada aos recônditos da personagem como muralhas que protegem sua interioridade. Devido à narrativa em primeira pessoa, que perscruta a mente da protagonista, somente ao leitor é dado vislumbrar algo efetivo de seu interior, o qual se mostra perturbado, confuso e delirante. Ana Clara não consegue alcançar a estabilidade necessária para que se estabeleçam verdadeiros vínculos de intimidade com o outro, e isso se reflete nos caminhos da personagem pelo livro.

Depois de passar um tempo na casa do amante e envolver-se com desconhecidos maliciosos na rua fingindo ser Lorena, a menina apelidada de Ana Turva pelas amigas acaba morrendo no lugar que, em alguma medida, poderia se assemelhar a um lar para ela: o quarto de Lorena. De lá, sob o pretexto de preservar o pensionato de uma investigação policial, Lorena e Lia levam o corpo de Ana Clara para uma praça, formando a única cena em que aparecem juntas no presente da narrativa. O local, no entanto, não é uma praça qualquer, mas sim uma praça *íntima*, um contrassenso que confere intimidade ao espaço público. Na ausência de um refúgio a que pudesse chamar de seu, de um recanto seguro para abrigar seu âmago, institui-se, assim, uma heterotopia como berço para a morte de Ana Clara. Lorena, que toma as rédeas da situação, é quem chama de praça íntima o lugar onde seu cadáver é alojado, inspirada pelo poema "Romance sonâmbulo" (Lorca, 1957, pp. 31-36), do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca.[162]

Uma vez já explorados os caminhos particulares da intimidade de cada protagonista, bem como suas devidas implicações espaciais, neste momento todas elas têm, juntas, na praça tanto pública quanto íntima, heterotópica por excelência, um altar para o maior gesto de carinho e intimidade compartilhada entre as três no romance, assim narrado pela voz de Lorena:

> Sentou-se [Lia] arrastando Aninha que quase lhe desaba do colo. A pedra do banco está gelada. Mas o rosto de Aninha está igual ao banco. Depois de sentada no banco e encostada na árvore ela mesma tombou para o lado que quis e ali ficou equilibrada, a face na pedra, as mãos aconchegadas contra o peito. Faço da bolsa o travesseiro, tomando o cuidado de não marcar-lhe o queixo com o fecho. Cubro seu tornozelo com o vestido. Arrumo a fivela do sapato que entortou na caminhada. Limpo a poeira.
> — Lena, vamos! Vamos!
> Aperto suas mãos geladas, penso em abri-las mas e se ela preferiu assim?
> — Nós te amamos muito, Aninha. Deus te guarde. (Telles, 2009, p. 277)

Considerações finais

A análise dos espaços de intimidade em *As Meninas* revela como são adequadas as heterotopias enquanto cenários narrativos de vivências desviantes de uma ordem política autoritária, como a que governava o Brasil no ano de publicação da obra. O curso das meninas oriundas de diferentes classes sociais pelas localidades aqui destacadas traça uma imagem multifacetada da experiência urbana nos anos 1970, cenas de uma juventude feminina plural cuja intimidade se via necessariamente afetada pelas demandas ditatoriais, quer essas jovens estivessem envolvidas diretamente com atos políticos ou não. Ao situar as protagonistas na

[162] Na tradução de Afonso Felix de Sousa, os versos finais do poema dizem: "A noite se fez tão íntima / como uma pequena praça. / Lá fora, à porta, golpeando, / guardas-civis na cachaça. / Verde que te quero verde. / Verde vento. Verdes ramas. / O barco vai sobre o mar. / E o cavalo na montanha".

cidade e descrever seus cotidianos pelos espaços através de suas próprias perspectivas, o romance compõe um poderoso retrato das influências incontornáveis que um governo autoritário impõe sobre as trajetórias particulares do povo.

Porque nos redutos da intimidade é que se abriga o mistério da essência subjetiva, Lygia Fagundes Telles mais uma vez faz deles sua matéria narrativa, sondando literariamente tanto o campo público quanto os cômodos particulares onde o eu se libera das convenções. O resultado disso é uma literatura crepuscular, que espelha não só as crises políticas que tensionam as relações sociais brasileiras, mas principalmente as ambiguidades que definem a intimidade humana.

Referências

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia de Bolso, 2023, pp. 264-336.

FOUCAULT, Michel. **De espaços outros**. Estudos Avançados, 27(79), pp. 113-122.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles:** um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LORCA, Federico García. **Romanceiro Gitano**. Tradução de Afonso Felix de Sousa. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1957.

MELLO, Evelyn Caroline de. **Olhares femininos sobre o Brasil**: um estudo sobre "As Meninas", de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara, 2011.

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

O protagonismo infantil e feminino em *A Bolsa Amarela*: a jornada de Raquel por autonomia e identidade

Child and female protagonism in *A Bolsa Amarela*: Raquel's journey for autonomy and identity

Vitor Hugo Martins Gall Mayworm[163]

Resumo: Este artigo analisa o protagonismo infantil e feminino da personagem Raquel em *A Bolsa Amarela (2006)*, de Lygia Bojunga. Tal abordagem ainda é necessária, visto que a obra denuncia as extremas desigualdades de gênero e de idade que ainda estruturam nossa sociedade e refletem demasiadamente na construção das identidades a partir da infância. O enredo da obra é apresentado de forma dialogada com alguns teóricos, como Coelho (2000), Gregorin (2010), Lajolo e Zilbermann (1987) e Rosemberg (1985), refletindo-se sobre o percurso de Raquel em busca de protagonismo em um meio que a desconsidera e tenta calá-la. Acredita-se que a literatura é um importante instrumento de denúncia das desigualdades e de formação ética e social (Candido, 1995). Portanto, seguindo essa perspectiva, espera-se contribuir para a ampliação de perspectivas acerca da literatura infantojuvenil, como tendo valor artístico significativo, atrelando aspectos culturais, sociais e psicológicos à sua apreciação estética.

Palavras-chave: *A Bolsa Amarela*. Infância. Literatura infantojuvenil. Adultocentrismo. Desigualdades de gênero.

Abstract: This article analyzes the child and female protagonism of the character Raquel in Lygia Bojunga's *A Bolsa Amarela* (2006). This approach is still necessary, given that the work denounces the extreme gender and age inequalities that still structure our society and greatly reflect upon the construction of identities from childhood onwards. The plot of the work is presented in a dialogue with some theorists, such as Coelho (2000), Gregorin (2010), Lajolo and Zilbermann (1987) and Rosemberg (1985), reflecting on Raquel's journey in search of protagonism in an environment that disregards her and tries to silence her. It is believed that literature is an important instrument for denouncing inequalities and for ethical and social formation (Candido, 1995). Therefore, following this perspective, it is expected to contribute to the expansion of perspectives regarding children's and young adult literature, as having significant artistic value, linking cultural, social and psychological aspects to its aesthetic appreciation.

Keywords: *A Bolsa Amarela*. Childhood. Children's literature. Adultcentrism. Gender inequalities.

Introdução

A Bolsa Amarela, de Lygia Bojunga, apresenta-nos uma rica oportunidade de estudo devido à sua abordagem singular de temas universais, como identidade, liberdade, conflitos psicológicos e sociais, além da formação da subjetividade na infância e do lugar da criança na

[163] Vitor Hugo Martins Gall Mayworm é mestrando em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Contato: vitor.mayworm@estudante.ufjf.br

contemporaneidade. Raquel, narradora da própria jornada, é uma menina que enfrenta desejos reprimidos e conflitos familiares - por vezes representados por metáforas e elementos simbólicos que nos permitem diversas leituras e interpretações – os quais despertam nela três grandes vontades, vontades "gordas", segundo Raquel: ser gente grande, ter nascido menino e, a maior delas, tornar-se escritora.

A relevância desta obra como um objeto de pesquisa reside em sua capacidade de dialogar com questões contemporâneas, como a valorização da voz infantil, as desigualdades de gênero, o papel da literatura como espaço de resistência e transformação, bem como a reflexão sobre os limites e possibilidades das relações familiares e sociais. Posto isso, nosso objetivo é analisar o protagonismo infantil e feminino da personagem Raquel, em *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga, perpassando questões de identidade, crescimento e amadurecimento da protagonista em meio a diversos obstáculos que lhe são impostos.

Fundamentam este trabalho, no que tange à teoria literária, principalmente, os pressupostos teóricos de Coelho (2000) e de Lajolo e Zilbermann (1987), que evidenciam a literatura infantojuvenil como um espaço privilegiado para a formação ética, estética, cultural e social, ressaltando a importância dessa literatura para a construção de valores, de desenvolvimento do senso crítico e de formação da subjetividade de crianças e jovens; e os de Gregorin Filho (2010), o qual traz discussões sobre o panorama histórico da literatura infantojuvenil brasileira. As contribuições de Rosemberg (1985) acerca da infância como construção social – não estática, mas complexa e atravessada por questões estruturais, ainda repletas de inúmeras desigualdades – permeiam a proposição da pesquisa com o *corpus* literário escolhido, já que a pesquisadora cita *A Bolsa Amarela* como exemplo de uma obra que aborda o desejo de autonomia das crianças em relação às limitações impostas a elas (principalmente às meninas). Por meio deste trabalho, pretendemos, também, propor reflexões para serem abordadas nos espaços educacionais através das múltiplas leituras que podem ser feitas de *A Bolsa Amarela*, o que nos leva a ter que discutir, mesmo que brevemente, sobre a escolarização da literatura, como veremos a seguir.

A escolarização da literatura: um problema?

Magda Soares, uma das maiores referências em alfabetização e letramento no Brasil, discute em suas obras a escolarização da literatura como um fenômeno em que a literatura, ao ser introduzida na escola, passa a ser tratada de uma forma, muitas vezes, distorcida ou reduzida em relação à sua natureza original.

Segundo Soares (1999), a escolarização da literatura ocorre inevitavelmente, haja vista que todo conhecimento que circula pela escola passa a ser, obrigatoriamente, escolarizado, tendo em vista a própria função da instituição escolar. No entanto, a pesquisadora defende que há uma inadequada escolarização da literatura quando as obras literárias, ao entrarem no contexto escolar, deixam de ser tratadas como expressão estética e artística e passam a ser instrumentalizadas para outros fins – como o ensino de conteúdos gramaticais, a imposição de interpretações únicas, entre outras abordagens disfuncionais – em vez de promoverem o prazer e a fruição da leitura, como podemos perceber no fragmento seguinte:

> Ou seja: o que se pode criticar, o que se deve negar *não é* a escolarização da literatura, mas a inadequada, a errônea, a imprópria escolarização da literatura, que se traduz em sua deturpação, falsificação, distorção, como resultado de uma pedagogização ou uma didatização mal compreendidas que, ao transformar o literário em escolar, desfigura-o, desvirtua-o, falseia-o (Soares, 1999, p. 21 - 22).

Soares defende uma abordagem que valorize a literatura em seu caráter estético e artístico, proporcionando às crianças e jovens o contato com textos literários de qualidade, respeitando suas interpretações e incentivando o prazer da leitura. A literatura, segundo ela, deve ser instrumento de formação humana, cultural e emocional, e não apenas um recurso técnico para fins didáticos.

De maneira semelhante, para Lajolo (1982), a escolarização da literatura se refere à maneira como a escola transforma o texto literário em objeto de ensino, frequentemente submetendo-o a práticas que distorcem sua natureza artística e cultural. Nesse processo, a literatura perderia sua função original de proporcionar prazer, reflexão e experiência estética, e passaria a ser tratada como um instrumento meramente didático, provocando, consequentemente, o desinteresse pela literatura e distanciamento da experiência literária. Consoante Lajolo, "O texto não é pretexto para nada. Ou melhor, não deve ser. Um texto existe apenas na medida em que se constitui ponto de encontro entre dois sujeitos: o que o escreve e o que o lê" (Lajolo, 1982, p. 52).

Lajolo argumenta que a escola tem um papel crucial na formação de leitores, mas precisa repensar suas práticas, com novas abordagens de práticas literárias. A literatura deve ser tratada como uma experiência cultural viva, não apenas como um instrumento pedagógico, para que os estudantes possam vivenciar a leitura como fonte de prazer, conhecimento e transformação.

O caráter artístico da literatura infantojuvenil

Historicamente, a literatura infantojuvenil foi vista através de princípios didatizantes, utilitários, que pudessem servir de meio de transmissão de valores e ensinamentos que deveriam ser perpetuados para as novas gerações. De acordo com Gregorin Filho (2010), falar dessa literatura é vincular determinado tipo de texto com as práticas pedagógicas que se impuseram na educação, buscando sistematização principalmente após a segunda metade do século XIX. Assim, segundo o autor, na maioria dos livros que tratam do assunto, há os questionamentos: a literatura infantil é apenas um instrumento pedagógico ou é literatura e, consequentemente, arte? O texto que, convencionalmente, chamamos de literatura infantil é apenas mais um entre tantos outros recursos disponíveis para o desenvolvimento da prática pedagógica ou se configura como um fazer artístico? Em resposta a esses questionamentos podemos citar Coelho (2000), a qual diz:

> Literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização (Coelho, 2000, p. 27).

A tese defendida por Coelho, a respeito da essência artística da literatura para crianças e jovens, também é levantada por outras vozes, como Machado (2001), a qual argumenta que:

> A literatura – infantil, juvenil, adulta ou senil, esses adjetivos não têm a menor importância – é constituída por textos que rejeitam o estereótipo. Ler literatura, livros que levam a um esforço de decifração, além de ser um prazer, é um exercício de pensar, analisar, criticar. Um ato de resistência cultural (Machado, 2001, p. 88).

A pesquisadora e professora Maria Antonieta Cunha (1991) já defendia praticamente a mesma posição de Machado acerca da literatura infantojuvenil na 13ª edição de seu livro *Literatura Infantil*: *Teoria e Prática*:

> [...] a literatura infantil não só existe, como também é mais abrangente (apesar do adjetivo restritivo da expressão); na realidade, toda obra literária para crianças pode ser lida (e reconhecida como obra de arte, embora eventualmente não agrade, como ocorre com qualquer obra) pelo adulto: ela é também para crianças. A literatura para adultos, ao contrário, só serve a eles. É, portanto, menos abrangente do que a infantil (Cunha, 1991, p. 28).

Posto isso, concordamos com as ideias dos referidos pesquisadores e defendemos que a literatura "destinada" a crianças e jovens precisa ser reconhecida no mesmo nível de qualquer outra literatura e de outras manifestações artísticas e culturais, não a limitando a funções utilitárias e pedagogizantes, que diminuem o alcance dos múltiplos significados que ela, a literatura infantojuvenil, pode transmitir na inter-relação com o leitor, seja ele criança ou adulto.

Panorama do enredo da narrativa

A Bolsa Amarela, de Lygia Bojunga, foi publicada em 1976, portanto, em meio à ditadura militar brasileira (1964 – 1985). A obra, que combina fantasia e realismo, utilizando uma linguagem acessível e sensível, é um clássico da literatura infantojuvenil nacional, apresentando a história de Raquel, uma menina de nove anos, protagonista e narradora da própria história, a qual sente dificuldades para expressar suas emoções e desejos, não sendo ouvida e percebida por sua família em sua subjetividade. O romance aborda temas ainda extremamente atuais, como identidade, imaginação, opressão e amadurecimento, misturando elementos de fantasia com reflexões sociais e políticas profundas. De acordo com Melo e Brandão (2019):

> Lygia Bojunga é uma autora comprometida com as questões do seu tempo, tematizando de forma simbólica em seus enredos situações que envolvem uma crítica social e política da época em que a obra foi escrita, neste caso 1976, período em que o Brasil passava por uma ditadura militar no cenário político, com forte controle censor e repressor, e apresentava uma sociedade moldada em padrões fortemente patriarcais. Sob uma visão artística, através do relato maravilhoso, a autora faz ecoar em sua narrativa a apreensão de diferentes visões de mundo que se distanciam ou se contrapõem ao cenário opressor da época, a partir de uma idealização de uma sociedade de referências mais igualitárias e menos estereotipadas e impositivas (Melo; Brandão, 2019, p. 67).

Em *A Bolsa Amarela*, Raquel enfrenta três grandes "vontades reprimidas", as quais precisa esconder: a vontade de crescer, de ter nascido menino e de ser escritora. Essas vontades fazem-na sentir-se deslocada em sua própria casa, onde sua família não dá importância a seus sentimentos e sonhos.

> Eu tenho que achar um lugar pra esconder as minhas vontades. Não digo vontade magra, pequenininha, que nem tomar sorvete a toda hora, dar sumiço da aula de matemática, comprar um sapato novo que eu não aguento mais o meu. Vontade assim todo o mundo pode ver, não tô ligando a mínima. Mas as outras - as três que de repente vão crescendo e engordando toda a vida - ah - essas eu não quero mais mostrar. De jeito nenhum... Já fiz tudo pra me livrar delas. Adiantou? Hmm! é só me distrair um pouco e uma aparece logo. Ontem mesmo eu tava jantando e de repente pensei: puxa vida, falta tanto ano pra eu ser grande. Pronto: a vontade de crescer desatou a engordar, tive que sair correndo pra ninguém ver (Bonjunga, 2006, p. 9 - 10).

Tudo começa quando Raquel ganha de presente uma grande bolsa amarela usada, a qual "sobrou" para ela, de sua tia Brunilda, uma pessoa com certo poder aquisitivo, bajulada por toda a família de Raquel – que critica sua família por isso! – e extremamente consumista na visão da protagonista:

> Eu fico boba de ver como a tia Brunilda compra roupa. Compra e enjoa. Enjoa tudo: vestido, bolsa, sapato, blusa. Usa três, quatro vezes e pronto: enjoa. Outro dia eu perguntei: - Se ela enjoa tão depressa, pra que que ela compra tanto? É pra poder enjoar mais? (Bojunga, 2006, p. 25).

A bolsa que coube à Raquel, pois ninguém a queria, torna-se logo um símbolo de liberdade e um refúgio para seus pensamentos, um lugar no qual Raquel guarda suas vontades – que "engordam", pesando sobremaneira a bolsa, uma possível metáfora para a sua vida –, seus objetos importantes, nomes de que gosta e até personagens inventados, os quais, muitas vezes, personificam aspectos de sua imaginação e de suas inquietações. Esses personagens dão vida ao conflito interno de Raquel, ajudando-a, durante seus percursos diários, a entender melhor suas emoções e a enfrentar as dificuldades do cotidiano.

Essa mistura de realidade e fantasia feita por Raquel é considerada por Coelho (2000) como uma tendência atual da literatura infantil, que

> [...] parte do Real e nele introduz o Imaginário ou a Fantasia, anulando os limites entre um e outro. É, talvez, a mais fecunda das diretrizes inovadoras. Os universos por ela criados se inserem na linha do Realismo Mágico, tão em voga na Literatura Contemporânea. Comumente, seu espaço básico é o próprio cotidiano, bem familiar às crianças, onde de repente entra, de maneira natural, o estranho, o mágico, o insólito... (Coelho, 2000, p. 266).

Com o tempo, Raquel aprende a lidar com suas vontades e a encontrar um equilíbrio entre realidade e fantasia. Mais ao final da história, ao levar a Guarda-chuva para ser consertada na Casa dos Consertos, Raquel encontra lá a família de Lorelai, uma família aparentemente típica, como a de Raquel. No entanto, a menina descobre a seguir que naquele lugar todos fazem de tudo, sem imposições e restrições relacionadas a gênero ou idade. Essa família certamente representava, na construção imaginativa de Raquel, o ideal que ela mesma buscava para sua família:

> - Não tem sempre uma porção de coisas pra resolver? Quem é que resolve?
> - Nós quatro. Pra isso todo dia tem hora de resolver coisa. Que nem ainda há pouco teve hora de brincar. A gente senta aí na mesa e resolve tudo que precisa. Resolve como é que vai enfrentar um caso que a vizinha criou; resolve se vai brincar mais do que trabalhar; ou estudar mais do que brincar; resolve o que é que vai comer; quanto é que vai gastar em roupa, em comida, em livro; resolve essas transas todas. Cada um dá uma idéia. E fica resolvido o que a maioria acha melhor.
> - Você também pode achar?
> - Claro! eu também moro aqui, eu também estudo, eu também cozinho, eu também conserto. Aqui todo o mundo acha igual (Bojunga, 2006, p.114).

A partir dessas interações com a família de Lorelai, Raquel começa a mudar sua maneira de pensar e agir, celebrando a liberdade de sonhar e a coragem de ser quem é, mesmo em um

ambiente opressor. Ela aceita suas vontades e entende que estas fazem parte dela, de sua essência. O ato de escrever torna-se um meio de transformação, permitindo-lhe encontrar força e autonomia para seguir seu processo existencial.

A Bolsa Amarela: uma obra que quebra paradigmas

A obra em estudo certamente possui muitos aspectos que, em seu tempo de lançamento (e quem sabe hoje ainda!), poderiam ser considerados "subversivos" ou inadequados em se tratando de literatura para crianças. Nesta seção, enfocaremos algumas críticas apresentadas na obra por meio das três grandes vontades de Raquel e também através da representação de alguns dos personagens criados por ela.

A vontade de ser gente grande: uma crítica à sociedade adultocêntrica

Lajolo e Zilberman (1987) defendem que as personagens criadas por Bojunga vivem em conflito com duas realidades distintas: uma representa a maneira como as pessoas as enxergam e a outra, como a própria personagem se vê ou gostaria de se ver na narrativa. Para as autoras:

> As personagens dessa autora vivem no limite, crises de identidade: divididas entre a imagem que os outros têm delas e a autoimagem que irrompe de seu interior, manifestando-se através de desejos, sonhos e viagens, os livros de Lygia Bojunga registram o percurso dos protagonistas em direção à posse plena de sua individualidade (Lajolo; Zilberman, 1987, p. 158).

Com Raquel, a personagem principal de nosso *corpus* literário, não foi diferente, pois ela vive um conflito existencial que advém de suas vontades reprimidas pela família. Tal repressão está relacionada à visão categórica de que crianças são seres "anônimos" na sociedade, consideradas incapazes de contribuir com a sociedade por meio de suas ideias, saberes e criatividade, algo muito similar à maneira segundo a qual se concebia a infância séculos atrás. De acordo com Gagnebin (1997), a infância não pode ser entendida como algo nato, mas sim como algo que se constitui por meio da histórica e socialmente.

Coadunam-se com o pensamento de Gagnebin as ideias de Fúlvia Rosemberg (1985), reconhecida pesquisadora brasileira e referência da área de estudos sociais da infância, educação e gênero, a qual aborda em suas pesquisas o adultocentrismo como uma lógica cultural e social que prioriza os interesses, perspectivas e valores dos adultos, em detrimento das crianças e adolescentes. Para ela, o adultocentrismo se reflete em práticas educativas, familiares e sociais, nas quais a criança é frequentemente vista como futura adulta, "eterno aprendiz de viver, ser

educável por excelência, esponja das novas experiências adultas" (Rosemberg, 1985, p. 101), e não como sujeito pleno no presente. Consoante Rosemberg (1985), "a díade adulto-criança não propicia em nossas sociedades atuais uma verdadeira interação. A não ser no plano afetivo, a relação é unívoca, não ocorrendo trocas efetivas" (Rosemberg, 1985, p.23). Essa perspectiva social acerca da infância tende a desvalorizar as vozes, experiências e direitos das crianças, considerando-as incompletas e sempre subordinadas à autoridade dos adultos.

Portanto, para Rosemberg, superar o adultocentrismo implica respeitar e considerar a criança como um sujeito ativo, com autonomia e com direito de expressão em questões que a afetam, promovendo um olhar mais inclusivo e participativo, reconhecendo-a como cidadã de direito, com experiências válidas e relevantes. Dessa forma, para que tal superação aconteça, Rosemberg evidencia o papel da literatura como um excelente espaço de construção de identidade e expressão cultural, destacando, inclusive, a literatura de Bojunga como um exemplo de literatura infantojuvenil que busca desbaratar, ao menos no nível simbólico, as relações de dominação e subordinação habituais, promovendo uma nova relação adulto/criança, levando "simultaneamente, à eliminação da estrutura didática e à busca de formas de expressão igualitárias" (Rosemberg, 1985, p. 101). Para a pesquisadora:

> Nos livros em que essa abertura ocorre, percebe-se o aparecimento de uma literatura do outro, arrebatadora pela ruptura que propõe. Um exemplo aqui se impõe: os livros de Lygia Bojunga Nunes, cuja consciência da relação entre oprimido e opressor extrapola, de muito, a condição feminina, estendendo-a para o ser criança, o ser marginal, o ser fisicamente fraco. É a literatura do outro – do nós, que foi deixada atrás do espelho (Rosemberg, 1985, p. 101).

No enredo de *A Bolsa Amarela*, podemos ver um exemplo dessa ruptura proposta para a literatura infantojuvenil quando Raquel expressa sua vontade de ser "gente grande" como diretamente relacionada ao desejo de ser reconhecida, valorizada e de ter o mesmo espaço de liberdade e respeito que os adultos possuem:

> Se o pessoal vê as minhas três vontades engordando desse jeito e crescendo que nem balão, eles vão rir, aposto. Eles não entendem essas coisas, acham que é infantil, não levam a sério. Eu tenho que achar depressa um lugar pra esconder as três: se tem coisa que eu não quero mais é ver gente grande rindo de mim (Bojunga, 2006, p.23).

Raquel sente-se frequentemente sufocada por um ambiente familiar que não dá espaço a suas vontades e opiniões, tratadas como irrelevantes por ser uma criança. Ao querer ser gente grande, ela busca escapar dessa limitação, acreditando que, como adulta, poderá exercer maior autonomia, conquistar respeito e realizar seus sonhos.

> Minha irmã mais moça nem trabalha nem estuda, então toda hora a gente esbarra

> uma na outra. Sabe o que é que ela diz? Que é ela que manda em mim, vê se pode. Não posso trazer nenhuma colega aqui: ela cisma que criança faz bagunça em casa. Não posso nunca ir na casa de ninguém: ela sai, passa a chave na porta, diz que vai comprar comida (ela vai é namorar) e eu fico aqui trancada pra atender telefone e dizer que ela não demora. Bem que eu queria pular a janela, mas nem isso dá pé: sexto andar. (Bojunga, 2006, p. 12 - 13).

Fúlvia Rosemberg (1985) expressa que a sociedade não considera a criança como um ser de direitos plenos, pensante, sendo sempre subordinada ao poder do adulto sobre ela. Tal posição adultocêntrica é denunciada por Raquel no segmento abaixo:

> E de repente todo o mundo tava lutando pra abrir a minha bolsa. Minha. Minha. Minha! E eu ali sem poder fazer nada. Ah, se eu fosse gente grande! Quem é que ia abrir minha bolsa assim à força se eu fosse grande? quem? E aí a minha vontade de ser grande desatou também a engordar. E quanto mais eu ficava grudada no chão sem poder fazer nada, mais as minhas vontades iam engordando, e a bolsa crescendo, crescendo (...) (Bojunga, 2006, p. 77).

Ao longo da narrativa, porém, Raquel percebe que crescer e conquistar seu espaço não é apenas uma questão de idade, mas envolve um processo interno de amadurecimento, autoconhecimento e afirmação de si mesma.

A vontade de ter nascido menino: uma crítica ao machismo estrutural

A vontade de Raquel de ter nascido menino reflete a desigualdade de gênero que ela percebe no ambiente familiar e social. Raquel sente que os meninos têm mais privilégios, liberdade e reconhecimento do que as meninas. Essa vontade surge do desejo de escapar das limitações impostas a ela por ser menina, como a falta de voz e a desvalorização de seus sentimentos e ideias:

> Vocês podem um monte de coisas que a gente não pode. Olha: lá na escola, quando a gente tem que escolher um chefe pras brincadeiras, ele sempre é um garoto. Que nem chefe de família: é sempre o homem também. Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo do jogo que eu gosto, todo o mundo faz pouco de mim e diz que é coisa pra homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. É só a gente bobear que fica burra: todo o mundo tá sempre dizendo que vocês é que têm que meter as caras no estudo, que vocês é que vão ser chefe de família, que vocês é que vão ter responsabilidade, que - puxa vida! - vocês é que vão ter tudo. Até pra resolver casamento - então eu não vejo? - a gente fica esperando vocês decidirem. A gente tá sempre esperando vocês resolverem as coisas pra gente. Você quer saber de uma coisa? Eu acho fogo ter nascido menina (Bojunga, 2006, p.17).

Raquel observa que os meninos em sua família, especialmente seus irmãos, recebem mais atenção e são vistos como mais importantes. Isso faz com que ela internalize uma insatisfação

com sua própria condição de menina, desejando ter nascido menino para ser tratada de maneira mais justa e ter as mesmas oportunidades.

A protagonista está inserida em uma sociedade de identidades e funções bem definidas para meninos e meninas. Os lugares sociais de cada gênero já estão demarcados, incluindo o jeito de agir e até as brincadeiras, muitas das quais são apenas um desejo "proibido", inadequado de Raquel, como jogar bola, pião e soltar pipa, atividades essas consideradas adequadas apenas para os meninos. Argüello (2005), na dissertação "Dialogando com crianças sobre gênero através da literatura infantil", argumenta:

> Essas identidades têm sido pautadas por oposições binárias masculino-feminino, em que a identidade masculina é colocada em patamar de superioridade em relação à feminina, gerando relações desiguais entre os gêneros, vistas muitas vezes como "naturais". Não corresponder a essas expectativas sociais e resistir a elas é geralmente considerado como um problema ou defeito social por parte de quem ouse questionar e se contrapor a tais situações (Argüello, 2005, p. 30).

Essas imposições sociais fazem com que Raquel, em muitos momentos, conteste as classificações definidas para cada gênero, buscando com isso sua subjetividade e autoconhecimento. Neste momento, podemos traçar um diálogo com Chimamanda Ngozi Adichie (2015), a qual argumenta que:

> O problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero (Adichie 2015, p. 36).

Interessante perceber também a tentativa de disruptura dessas funções sociais pré-estabelecidas na fala de um personagem masculino, o galo Rei, que também é contestador desse lugar determinado para ele no galinheiro. Rei, que depois escolhe chamar-se Afonso, pois não quer ser "rei" sobre ninguém, não deseja mandar nas galinhas, antes ele deseja a liberdade de todas elas:

> Então eu chamei minhas quinze galinhas e pedi, por favor, pra elas me ajudarem. Expliquei que vivia muito cansado de ter que mandar e desmandar nelas todas noite e dia. Mas elas falaram. "Você é nosso dono. Você é que resolve tudo pra gente." Sabe, Raquel, elas não botavam um ovo, não davam uma ciscadinha, não faziam coisa nenhuma, sem vir perguntar: "Eu posso?" "Você deixa?" E eu respondia: "Ora, minha filha, o ovo é seu, a vida é sua, resolve você como você achar melhor", elas desatavam a chorar, não queriam mais comer, emagreciam, até morriam. Elas achavam que era melhor ter um dono mandando o dia inteiro: faz isso! faz aquilo! bota um ovo! pega uma minhoca! do que ter que resolver qualquer coisa. Diziam que pensar dá muito trabalho [...] (Bojunga, 1984, p. 35 - 37).

Por meio do trecho acima, podemos observar que o lugar de mudança também cabe ao outro gênero e que a fala de um personagem como esse é extremamente necessária para desconstruir as estruturas de dominação masculina na sociedade. Tal desconstrução também precisa partir do gênero masculino, não sendo apenas uma causa feminina!

Entretanto, durante sua trajetória, Raquel começa a compreender que as diferenças de tratamento pelo fato de ela ser menina são fruto de construções sociais desiguais e profundas, não de algo inerente a ela. Esse processo de amadurecimento ajuda-a a aceitar e valorizar quem ela é, questionando as normas sociais e percebendo que não precisa ser menino para alcançar seus sonhos e ter liberdade:

> Naquela noite fiquei pensando na Casa dos Consertos e não liguei a mínima de perder o sono. Pra ser franca, até que curti. E, por falar em curtição, puxa vida, como a mãe da Lorelai curtia ser mulher; e como a Lorelai curtia ser menina. Ela achava que ser menina era tão legal quanto ser garoto. Quem sabe era mesmo? Quem sabe eu podia ser que nem a Lorelai? (Bojunga, 2006, p. 118).

O ápice dessa aceitação pode ser percebido, ao nosso ver, quando, na praia, ao final de sua trajetória, ela decide enfim soltar pipa, como símbolo de sua liberdade, conforme podemos observar nos excertos a seguir:

> Minha vida foi melhorando. Eu já não inventava muita coisa, meu pessoal não ficava tão contra mim. Comecei então a achar que ser menina podia mesmo ser tão legal quanto ser garoto. E foi aí que as minhas vontades deram pra emagrecer. Emagreceram, emagreceram, até que um dia pensei: daqui a pouco elas vão sumir.
> As aulas começaram de novo. Uma noite eu sonhei que estava na praia soltando pipa. Acordei e falei pro Afonso:
> - Sabe? Disseram que eu não podia soltar pipa.
> - Por quê?
> - Falaram que era coisa de garoto.
> - Ué!
> - Tá vendo? Falaram que tanta coisa era coisa só pra garoto, que eu acabei até pensando que o jeito era nascer garoto. Mas agora eu sei que o jeito é outro. Vamos lá na praia soltar pipa? (...) (Bojunga, 2006, p. 125 - 126).

> Puxa vida, como eu curti soltar aquela pipa! Já tinha cansado de ver garoto empinando pipa; sabia tudo quanto era macete, sabia ver de onde vinha o vento, só não sabia que era tão bom sentir a puxada da linha na mão. [...] (Bojunga, 2006, p. 133).

O caminho para a superação desse conflito interno, assim como de outros, faz-nos pensar no poder da literatura, principalmente para os jovens leitores, pois, segundo Antonio Candido (1995), a literatura pode ser "um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrições dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual" (Candido, 1995, p. 188) – o que de fato ocorre em *A Bolsa Amarela*.

A vontade de ser escritora: uma crítica à falta de liberdade de expressão

A falta de espaço de escuta e de expressão de Raquel traz nela a vontade de ser escritora, por ver nesse lugar um possível ambiente de autonomia para a expressão de seus desejos, criatividade e individualidade em um mundo que tenta silenciá-la. Para isso, Raquel cria personagens imaginários, sejam eles pessoas, animais ou objetos, os quais dialogam com ela numa relação que, muitas vezes, mistura o real e o fantasioso, não causando estranhamento ao leitor.

> Um dia fiquei pensando o que é que eu ia ser mais tarde. Resolvi que ia ser escritora. Então já fui fingindo que era. Só pra treinar. Comecei escrevendo umas cartas:
> *"Prezado André*
> *Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria te contar minha vida. Dá pé"?*
> *Um abraço da Raquel.*
> No outro dia quando eu fui botar o sapato, achei lá dentro a resposta:
> *Dá.*
> André.
> Parecia até telegrama, que a gente escreve bem curtinho pra não custar muito caro. Mas não liguei (Bojunga, 2006, p.10).

> *Querido André*
> *Não sei quantas vezes eu ouvi minhas irmãs dizendo: "A Raquel nasceu de araque. A Raquel nasceu fora de hora. A Raquel nasceu quando a mamãe já não tinha mais condição de ter filho."*
> *Tô sobrando, André. Já nasci sobrando. É ou não é?*
> *Um dia perguntei pra elas: "Por que é que a mamãe não tinha mais condições de ter filho?" Elas falaram que a minha mãe trabalhava demais, já tava cansada, e que também a gente não tinha dinheiro pra educar direito três filhos, quanto mais quatro.*
> *Fiquei pensando: mas se ela não queria mais filho por que é que eu nasci? Pensei nisso demais, sabe? E acabei achando que a gente só devia nascer quando a mãe da gente quer ver a gente nascendo. Você não acha, não"?*
> *Raquel* (Bojunga, 2006, p. 11).

Já nas primeiras cartas a André, seu primeiro amigo imaginário, podemos perceber um olhar profundamente crítico de Raquel acerca de discussões profundas que se inserem no seu seio familiar e na sociedade. Elas nos possibilitam múltiplas leituras, entre as quais podemos destacar o controle de natalidade, o direito das mulheres ao próprio corpo e ao aborto, dentre inúmeros outros sentidos, haja vista que, para Barthes (2004), o texto literário é uma estrutura autônoma que gera sentidos próprios, individuais, portanto, não havendo uma única possibilidade de interpretação.

A vontade de ser escritora, a única que perdura ao final, representa sua criatividade, sua necessidade de se expressar e de dar voz às suas ideias, mas também reflete o ambiente que a desestimula a sonhar e a se expressar. Sua família e as pessoas ao redor não levam a sério seu desejo de escrever, tratando-o como algo impróprio para uma criança, como podemos perceber a seguir:

> Era domingo quando eu acabei a história. Me chamaram pro cinema. Saí às carreiras, larguei o romance no quarto. Minha irmã pegou e leu. (Quando eu cheguei em casa ela perguntou: "Como é que você pode pensar tanta besteira, hem, Raquel?") Achou gozado e deu pra minha mãe ler [...] Quando eu voltei do cinema encontrei todo o mundo rindo da minha história. Era um tal de fazer piada de galo, de galinha, de galinheiro, que não acabava mais. E o pior é que eles não estavam rindo só da história: tavam rindo de mim também, e das coisas que eu pensava (Bojunga, 2006, p. 23).

Escrever, para Raquel, é um ato de resistência e liberdade. Ao criar histórias, ela encontra um espaço para se afirmar e dar vida aos seus sentimentos e pensamentos, muitas vezes reprimidos. Através da escrita, Raquel transforma sua imaginação em um refúgio, criando personagens e mundos que a ajudam a lidar com os desafios de ser ouvida e compreendida.

> Enquanto eu escrevia a "História de um Galo de Briga e de um Carretel de Linha Forte", a vontade de escrever andou tão magrinha que já não pesava quase nada. Que alívio. Acabei até mudando de ideia: resolvi que se eu queria escrever qualquer coisa eu devia escrever e pronto. Carta, romancinho, telegrama, o que me dava na cabeça. Queriam rir de mim? Paciência. Melhor rirem de mim do que carregar aquele peso dentro da bolsa amarela (Bojunga, 2006, p. 103).

A respeito da fantasia criada como mecanismo de preservação individual e resistência, Melo e Brandão (2019) afirmam:

> A fantasia é o elemento essencial para mediar o mundo interno da criança com a realidade que a cerca. Assim sendo, Bojunga deixa fluir em suas narrativas a realidade pontuada por um mundo maravilhoso, que transporta a criança para um espaço simbólico onde ela constrói seus significados sem, contudo, perder a conexão com a realidade, fato que favorece seu amadurecimento e o enriquecimento de suas experiências pessoais (Melo; Brandão, 2019, p. 67).

O amadurecimento de Raquel durante a narrativa está ligado à vontade de criar mundos, realidades e personagens através da escrita. Ela aprende a reconhecer o valor de sua criatividade e percebe que pode ser escritora e assim fantasiar, mesmo que os outros não a apoiem. O ato de abraçar seu desejo de escrever contribui para que ela encontre sua identidade e enfrente seus conflitos internos e externos com mais resiliência e felicidade.

Considerações finais

Neste trabalho, que teve como principal objetivo analisar o protagonismo infantil e feminino da personagem Raquel, buscamos evidenciar como *A Bolsa Amarela,* de Lygia Bojunga, apresenta uma abordagem inovadora e desafiadora de estereótipos de gênero e hierarquias sociais, através da trajetória da narradora-protagonista, além de demais temas abordados pela obra ainda muito presentes em nossa sociedade. Também acreditamos ter evidenciado a função social da literatura, pelo fato de ela servir para desmascarar relações sociais desiguais de poder, como argumenta Antonio Candido (2000), desconstruindo, também, o senso comum de que a literatura infantojuvenil é menor e tem menos valor estético em relação à "Literatura" destinada a adultos, com inicial maiúscula e sem adjetivos restritivos. Tal ideia supõe, erroneamente, que as crianças e jovens sejam indivíduos menos exigentes e acríticos, o que pode ser contraposto ao verificarmos os posicionamentos extremamente críticos da protagonista Raquel em todo o enredo.

Defendemos que a prática da leitura literária está intrinsicamente ligada à cidadania, à democracia e à integração dos sujeitos-leitores. Diante disso, esperamos que a escola, enquanto instituição social, proponha-se a formar alunos que sejam cidadãos leitores ativos nas práticas sociais de linguagem, no nosso caso, principalmente nas práticas de leitura literária. Portanto, como consequência dessa intenção, um letramento literário adequado urge nesse cenário, como uma fonte metodológica rica para o trabalho com o texto literário em sala de aula. Entretanto, para que haja um letramento literário como se espera, concordamos que a literatura, especialmente a infantojuvenil, precisa ser adequadamente escolarizada, conforme os diálogos propostos por Soares (1999), a fim de que toda a sua dimensão possa ser alcançada pelos leitores, seja ela ética, estética e/ou sociocultural, indo assim para além dos aspectos formadores, pedagógicos e moralizantes, como outrora muito comuns na literatura para crianças e jovens, mas infelizmente ainda presentes em diversas práticas educacionais com a literatura.

Por fim, cremos ter contribuído para uma leitura literária mais abrangente, a qual transforme e incentive os leitores, principalmente os leitores infantojuvenis, a questionarem normas sociais pré-definidas e a buscarem toda a expressão de sua subjetividade, assim como a personagem Raquel o fez. Esperamos, também, ter aberto caminhos para que mais obras literárias nas quais haja o protagonismo infantil e feminino possam chegar a todos os leitores, mas especialmente aos leitores mais jovens.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARGÜELLO, Zandra Elisa. **Dialogando com crianças sobre gênero através da literatura infantil**. UFGRS, PPGE, 2005. 193f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6961/000537801.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 de dezembro de 2024.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOJUNGA, Lygia. **A Bolsa Amarela.** 33. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática.** São Paulo: Moderna, 2000.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil:** Teoria e Prática. São Paulo: Ática, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. In: GHIRALDELLI JR., Paulo (org.). **Infância, escola e modernidade.** São Paulo: UFP, 1997.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura Infantil:** Múltiplas linguagens na formação de leitores. São Paulo: Melhoramentos, 2010.

LAJOLO, Marisa. O texto não é pretexto. In: ZILBERMAN, Regina (org.). **Leitura em crise na escola:** as alternativas do professor. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira:** histórias e histórias. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MACHADO, Ana Maria. **Texturas: sobre leituras e escritos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELO, Valdirene Rosa da Silva; BRANDÃO, Saulo Cunha de Serpa. **O inverossímil como parte do cotidiano mágico no universo infantil:** uma análise da obra *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga. Piauí: Revista Dossier Thématique, 2019.

ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura Infantil e Ideologia**. São Paulo: Global, 1985.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy, BRINA, Heliana, MACHADO, Maria Zélia (orgs). **A escolarização da leitura literária:** o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

A morte que nunca deixa de passar: particularidades do luto em *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza

La muerte que nunca deja de pasar: particularidades del luto en *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza

Walter Pinto de Oliveira Neto[164]

Resumo: Neste trabalho, intitulado: "A morte que nunca deixa de passar: particularidades do luto em *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza", objetivo apresentar as particularidades das propostas teóricas que abordam o luto, ou seja, as escritas fundadas na relação do sujeito com a morte de seus entes próximos, na obra *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza. Procuro interpretar esse fenômeno mediante uma perspectiva filosófica e psicanalítica, a qual se preocupa em compreender e auxiliar o enlutado na sua relação de ressignificação para com a morte do ente querido. A fim de ilustrar o luto, utilizo o texto literário *El invencible verano de Liliana*, o qual possibilita uma melhor compreensão das nuances vivenciadas pelo sujeito que tenta sobreviver ao trauma da mortalidade alheia. Resultados desta pesquisa, de cunho qualitativo e bibliográfico, são os seguintes: em *El invencible verano de Liliana*, Garza se mane de distintos recursos estilísticos, escolhas de experiências autobiográficas e estratégias argumentativas para formatar um discurso a respeito do luto que, até a elaboração de seu livro, permanecia, tal como ela indica, em estado indefinido de lamentação, piedade e apatia. Após a produção e publicação do texto, consegue moldar o conteúdo memorial abstrato, conquistando a solidificação da vivência sentimental própria a respeito de Liliana, assassinada na década de 90 pelo então ex-namorado. Ademais, tenciona alertar o leitor e a sociedade sobre o radicalismo do heteropatriarcado e a conveniência das instituições do Estado para com esse sistema social.

Palavras-chave: luto. literatura hispanoamericana. *El invencible verano de Liliana.*

Resumen: En este trabajo, intitulado "La muerta que nunca deja de pasar: particularidades del luto en *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza", objetivo presentar las particularidades de las propuestas teóricas que abordan el luto, o sea, las escritas fundadas en la relación del sujeto con la muerte de sus entes próximos, en la obra *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza. Busco interpretar ese fenómeno mediante una perspectiva filosófica y psicoanalítica, la cual se preocupa en comprender y auxiliar al enlutado en su relación de resignificación para con la muerte del ente querido. Con el fin de ilustrar el luto, utilizo el texto literario El invencible verano de Liliana, el cual posibilita una mejor comprensión de los matices vivenciados por el sujeto que intenta sobrevivir al trauma de la mortalidad ajena. Resultados de esta investigación, de cuño cualitativo y bibliográfico, son los siguientes: en *El invencible verano de Liliana*, Garza usa distintos recursos estilísticos, opciones de experiencias autobiográficas y estrategias argumentativos para formatear un discurso al respecto del luto que, hasta la elaboración de su libro, permanecía, tal como ella indica, en estado indefinido de lamentación, piedad y apatía. Después de la producción y publicación del texto, consigue moldar el contenido memorial abstracto, conquistando la solidificación de la vivencia sentimental propia al respecto de Liliana, asesinada en la década de 90 por el entonces exnovio. Además, tiene la intención alertar al lector y a la sociedad sobre el radicalismo del heteropatriarcado y la conveniencia de las instituciones del Estado para con ese tipo de sistema social.

[164] Walter Pinto de Oliveira Neto é professor do Instituto Federal do Tocantins (IFTO) – Dianópolis. e mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Contato: walter.oliveira@ifto.edu.br

Palabras-clave: luto. literatura hispanoamericana. *El invencible verano de Liliana*.

Considerações iniciais

Antes de entrar nos meandros da pesquisa, preciso explicar a motivação inaugural que me fez pesquisar sobre o luto. Tudo começou quando, ainda neste ano, no começo do semestre, recebi a notícia da morte do estudante Ronald Evangelista Rodrigues, aluno do curso superior de Agronomia do Instituto Federal do Tocantins, instituição onde leciono há pouco mais de seis meses. Devo dizer que não conhecia o aluno Ronald, mas sim a alguns alunos do Ensino Médio seus amigos ou próximos, os quais se mostraram impactados com o falecimento desse jovem estudante. Além disso, notei que eles tinham notórias dificuldades para verbalizar aquilo que sentiam. Em conversas formais e informais, já seja na sala de aula ou fora dela, surpreendia-me o quanto as palavras estagnavam em suas gargantas quando queriam comunicar o que sentiam a respeito da morte de Ronald ou de outros entes próximos.

Esse quase-silêncio me incomodou durante algumas semanas, como se eu precisasse transformá-lo, torná-lo algo mais sólido, preencher com nuvens de palavras o vazio do céu, tal como faz o protagonista de *Estrella distante*, de Roberto Bolaño. Com isso em mente, submeti dois projetos de pesquisa recentemente aprovados, por meio dos quais trabalho o luto em duas obras de autoras hispano-americanas: Piedad Bonnett e Cristina Rivera Garza. Com Bonnett trabalho a questão do luto materno, o suicídio e a psiquiatria contemporânea, no texto *Lo que no tiene nombre*; e com Garza o luto familiar, o feminicídio e a dimensão ético-política, assim como o papel da escritura no que tange ao ato de narrar a morte de um ente próximo, na premiada obra *El invencible verano de Liliana*.

Toda a estrutura narrativa de *El invencible verano de Liliana* gira em torno à morte de Liliana, irmã de Cristina Rivera Garza, quem fora vítima de feminicídio no dia 17 de julho de 1990, pelas mãos de um ex-companheiro, Ángel González Ramos, em um fatídico ataque de ciúme, fúria e ódio.

A partir das primeiras leituras da obra, coube-me a seguinte pergunta: por que decide a intelectual mexicana contar essa trágica história, investigar os pormenores do acontecido, entrevistar amigos e conhecidos de Liliana na época, ressuscitando com isso fantasmas provavelmente indesejados, em definitivo, por quê despertar da memória individual e coletiva um fenômeno evidentemente doloroso e de difícil assimilação?

Neste artigo, apresento algumas respostas possíveis a alguns desses questionamentos, valendo-me de um arcabouço teórico que abrange a fenomenologia (Merleau-Ponty, 1994), e a

psicanálise (Leader, 2011; Braunstein, 2009), entre outros, no qual me apoio para melhor compreender e analisar um texto que pretende transformar em palavra a dor abstrata do luto.

A palavra como resposta à ausência do Outro

O pesquisador argentino Néstor Braunstein, em *Memoria y espanto* (2009), infere que nós, seres humanos, somos as lembranças que possuímos, tanto as que queremos lembrar como, principalmente, as que não queremos ou não sabemos, e, por isso, as inventamos, as imaginamos. Muitos são os motivos que propiciam não querer ou não saber lembrar de algo. Por exemplo, um acontecimento muito distante no tempo ou um episódio vivenciado em estado de embriaguez, dificilmente será recordado com mínima exatidão. Contudo, se um capítulo da vida é coberto de uma dimensão trágica e/ou traumática, caso não seja disciplinado com ajuda de especialistas e apoio do círculo próximo à vítima, então provavelmente será moldado, inventado, portanto, transformado para se tornar psiquicamente suportável.

Nesse sentido, sendo a morte de um ente próximo um dos fenômenos que maior carga traumática transporta ao sujeito, maior propensão à proteção mental de si mesmo, mesmo que para isso se utilizem recursos que Braunstein (2009) denomina de *encobridores*, ou seja, de substituição, em que uma lembrança ou sentimento especialmente doloroso é trocado por outro afável, tornando-se o trauma, primeiro, desejo e, depois, mito.

Dessa forma, o luto adquire coordenadas de fuga, viabilizando sua efetividade a partir da percepção ficcional de que o evento traumático, em realidade, não o fora-tanto-assim; apenas uma eventualidade comum a todos os seres vivos. Essa evitabilidade cíclica da morte pode acarretar em sérios problemas psicológicos, como a neurose, impulsos suicidas, automutilação, histeria, entre outros, isto é, toda ferida que não fecha, supura.

Sendo assim, para encerrar o brote de pus é vital tratar a ferida e fechá-la. Mas como? Como tratar algo tão delicado como o trauma da morte de um ente querido? A psicanálise e a fenomenologia, duas das áreas mais preocupadas com esse fenômeno não dão respostas satisfatórias no quesito prático, porém, aportam certos auxílios que tornam suportáveis o processo de luto.

Ambas concordam a respeito de que a única maneira positiva de enfrentar o evento da morte do outro é enfrentando-o. No caso da psicanálise, sugere Leader, em sua obra *La moda negra* (2011), que a resolução do luto passa pela renúncia do ideal formado em relação ao Outro com o qual o enlutado havia formulado planos de futuro. Já a fenomenologia, mais que recomendar deixar-ir o morto, protege a ideia de mantê-lo próximo, isto é, a relação entre o

enlutado e o morto se ressignifica, alinhadas às possibilidades existenciais de cada um, em que aquele, mesmo perdendo uma parte expressiva de si mesmo diante da desaparição física deste, deve aceitar essa nova fase existencial; dolorosa, sim, mas ainda capaz criar novos modos de existir. Por esse motivo, em tom poético, enuncia Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção* (1994) que toda ausência é avesso da presença, todo silêncio é um tipo de som, o que equivale a dizer que a morte do outro permite continuar criando com ele um projeto de vida.

Isso não equivale a dizer que essa ressignificação seja de fácil execução, apenas que, diante da inalterabilidade do quadro de morte do outro, o exercício fenomenológico – nomeado por Merleau-Ponty (1994) de *intersubjetividade* –, primeiro, aceita toda e qualquer tipo de percepção subjetiva a respeito da vivência do luto, e, segundo, estimula o enlutado à incorporação desse evento na vida, propiciando, em última instância, que siga adiante com uma conexão contínua, porém nova, com o ente querido.

Nessa esteira do luto enquanto ressignificação se encontra a escrita, a palavra, a arte e a linguagem como ferramenta de lidar com a dor, uma vez que possibilitam ao ser humano chegar ao núcleo do sofrimento, acostumando-se paulatinamente às reverberações de sua frustração ontológica. Inclusive, o psicanalista Leader (2011) infere que existe toda uma literatura denominada por ele de *literatura do duelo*, que mostra não apenas a perda em si, mas o instinto de criação a partir de uma perda. Tal instintivo criativo emerge de uma urgência, a de cristalizar de alguma maneira um sentimento que dificilmente se explica mediantes as distintas manifestações de linguagem convencional. Assim, a literatura, como ecossistema estético em que todo um emaranhado de sistemas de sentidos que trabalha com a palavra, possibilita tirar, em maior ou menor medida, a aura abstrata que acoberta o trauma. Em palavras de Leader: "el lenguaje ordinario, con sus redes de sentido y códigos convencionales no es suficiente: en vez de eso, hay un llamamiento a un diferente registro dentro del lenguaje, palabras sin sentido, frases vacías o incluso insultos repetidos una y otra vez" (Leader, 2011, p. 86)[165].

A literatura, a pintura, a música e todas as artes se conduzem por esse mesmo sendeiro, mudando apenas as linguagens com que exploram e descortinam o lado sensível da espécie de humana e sua caminhada existencial. Inclusive, na cultura contemporânea, um dos últimos redutos que ainda carrega a coragem de falar de temas transgressores, como a morte e o luto, no intuito de humanizá-los é, de acordo com Gonçalves da Rosa (2024), a arte.

[165] A linguagem ordinária, com suas redes de sentido e códigos convencionais não é suficiente: ao invés disso, há um chamamento a um registro diferente dentro da linguagem, palavras sem sentido, frases vazias ou inclusive xingamentos repetidos uma e outra vez. (Tradução minha).

Alinhada a esses preceitos se encontra a escritora Cristina Rivera Garza, quem, como se verá a seguir, faz uso da literatura, da escrita, da palavra para transgredir seus próprios impasses existenciais, e, com isso, lançar-se a um novo eu em que o trauma da morte de sua irmã se apresente não mais como um espectro aterrorizante, mas uma lembrança que abre caminhos possíveis a um novo devir individual e coletivo.

A dor vencível: ressignificado do luto

Cristina Rivera Garza, quando ainda jovem e universitária, longe de casa, longe do México, no dia 17 de julho de 1990 é informada de que sua irmã, Liliana Garza, de apenas 20 anos de idade, foi encontrada pelos seus vizinhos, no dia anterior, morta em sua residência, e o provável causador dessa fatalidade: o ex-namorado, Ángel González Ramos.

Trinta anos depois, Cristina Garza, já uma proeminência das letras hispanoamericanas, decide narrar os últimos meses de vida de Liliana, valendo-se para isso das lembranças armazenadas com zelo na memória, os diários de Liliana e os depoimentos dos amigos dela. Também, realiza uma pesquisa minuciosa em jornais da época sobre esse feminicídio, assim como registra algumas entrevistas aos vizinhos e pessoas próximas à vítima. Com isso, consegue montar o quebra-cabeça da história e figura de Liliana, atribuindo à morte dela uma causa nobre, a saber, fazer justiça. Ángel Ramos, o assassino, ainda que preso alguns dias depois do crime, por conveniência do sistema heteropatriarcal mexicano e ocidental como um todo, conseguiu, em dois anos, obter a liberdade condicional. Daí o impulso literário e ético da elaboração de *El invencible verano de Liliana*, obra que confessa que sua autora não mais lamentará passivamente sua situação de luto, mas usará o insumo desse fenômeno para lutar pela causa de Liliana e outras tantas mulheres que tiveram seu mesmo destino (Garza, 2021).

Não obstante, há outra motivação eventualmente evocada na obra, de caráter singular, que é a de materializar por meio da escrita o trauma da morte de Liliana, e, com isso, ressignificar o luto que durante aproximadamente trinta anos foi esquivado a qualquer custo. Segundo Braunstein (2009), a escritura tem a capacidade, na mão de quem se sincera com seu texto, um caráter quase terapêutico, capaz de elucidar pontos conscientes e inconscientes da psique do sujeito. A fenomenologia, por sua vez, como já explicitado, não se preocupa em sanar o indivíduo, mas torná-lo apto a lidar com fenômenos complexos, neste caso, o luto.

Parece-nos, a partir da leitura inaugural feita por nós da obra de Rivera Garza, que sua proposta, além de caráter social, ético, no intuito de fazer do mundo um lugar um pouco mais

justo, passa pela transformação dessa dor guardada durante décadas em duelo[166], isto é, na coexistência do eu para com o outro em estado ativo, numa metamorfose viabilizadora de enxergar Liliana não mais como uma ausência gritante de perpétua influência melancólica, mas um ente cuja morte física permite, ainda, germinar no outro, no outro que fica, ecos de vida.

Não obstante, essa determinação ética da escritora mexicana encontra dificuldades de várias índoles, principalmente as de caráter mimético e burocrático. As de caráter mimético se referem à própria capacidade do indivíduo de codificar as lembranças específicas que se teve com alguém que morrera há muito tempo, neste caso, como já mencionei, há mais de três décadas. De qualquer forma, o impasse mimético se enfraquece quando comparado à dor de confrontar o fantasma ainda latente de sua irmã, o que justificaria o motivo de esperar tanto tempo para contar a história de Liliana Rivera Garza. Assim se culpa pela sua demora: "por qué me tardé tanto? Pasan tantas cosas en treinta años. Pasa la muerte, sobre todo. No deja de pasar. La muerte de miles y miles de mujeres. Sus cadáveres aquí, rondando" (Garza, 2021, p. 13)[167]. Contudo, também admite os motivos de finalmente tê-lo feito. Primeiro, por sentir uma profunda saudade: "desde hace treinta años, extraño a Liliana cada día y, dentro de cada día, cada hora de cada día. Y dentro de cada hora, cada minuto. Cada segundo. El duelo para los que han perdido seres queridos, mujeres queridas, debido a actos de terrorismo de pareja es una cosa torcida" (Garza, 2021, p. 174)[168]; e, segundo, por justiça: "busco que se localice al culpable y que el culpable pague por su crimen. Volví a guardar silencio otra vez. Tragué saliva. Busco justicia, dije finalmente. Y lo repetí otra vez, convirtiéndome en eco de tantas otras voces" (Garza, 2021, p. 21)[169].

Outro grande problema com que ela se encontra para fazer justiça e assim, em certa medida, lidar melhor com o luto, assim como realizar uma ação justa e essencial, é o emaranhado aparelho burocrático do estado. No capítulo inaugural, intitulado "Azcapotzalco", Garza e uma amiga, Rosais, aventuram-se pelo departamento de justiça da cidade de Azcapotzalco à procura de alguns documentos relacionados à morte de Liliana, com os quais reabrir o caso e concretizar a justiça não realizada 30 anos atrás. Depois de transitarem alguns dias de um departamento para

[166] Alguns autores pretendem denominado o luto de "duelo", como é o caso do psicanalista britânico Darian Leader. De qualquer forma, ambas as nomeações se referem ao mesmo fenômeno.
[167] Por que demorei tanto? Acontecem tantas coisas em trinta anos. Acontece a morte, principalmente. Não deixa de acontecer. A morte de milhares e milhares de mulheres. Seus cadáveres aqui, rondando. (Tradução minha)
[168] Faz trinta anos, sinto falta de Liliana há cada dia e, dentro de cada dia, cada hora de cada dia. E dentro de cada hora, cada minuto. Cada segundo. O duelo para os que perderam seres queridos, mulheres queridas, devido a atos de terrorismo de casa é uma coisa fendida. (Tradução minha).
[169] Procuro que se localize ao culpado e que o culpado pague pelo seu crime. Voltei a guardar silêncio outra vez. Engoli saliva. Busco justiça, disse finalmente. E o repeti outra vez, convertendo-me em eco de tantas outras vozes. (Tradução minha).

outro, de diálogos, negativas, mostras de apatia e ignorância de burocratas diversos, conseguem um ofício que as possibilitará ter acesso aos documentos do caso de Liliana:

> Lic. Arlete Irazábal San Miguel
> Agente del Ministerio Público Supervisor
> Responsable de Agencia en AZ-3
> PRESENTE
> Con fundamento en lo dispuesto por los artículos 21 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos; 59 y 60 del Reglamento de la Ley Orgánica de la Procuraduría General de Justicia de la Ciudad de México y 27 fracciones III y IV del Acuerdo A/003/99 emitido por el titular de esta Institución, adjunto
> Turno 300/1827/2019, suscrito por el Mtro. Joel Mendoza Ornelas, Agente del Ministerio Público en la Subprocuraduría de Averiguaciones Previas Desconcentradas, así como folio 0029882, signado por el Lie. Rigoberto Ávila Ordóñez, Secretario Particular de la C. Procuradora, a través de los cuales remite, promoción suscrita por la C. Cristina Rivera Garza, mediante el cual solicita copia completa de la averiguación previa número 40/913/990-07.
> Por lo que la instruyo para que se acuerde lo que conforme a derecho proceda y le sea debidamente notificado al promovente.
> Sin otro particular por el momento reciba un cordial saludo.
> Atentamente
> La Fiscal. (Garza, 2021, p. 18-19)[170].

Curiosamente, a conquista desses arquivos não oportuna praticamente sentimento algum de felicidade a Garza. Pelo contrário, desalenta-se pela enorme quantidade de impasses vivenciados numa jornada que apenas começa. Sabe que sua luta não é apenas contra um homem, o assassino de sua irmã, vivo, livre e impune, mas contra um estado, uma cultura e uma civilização que faz quanto esteja a seu alcance para bloquear toda e qualquer tentativa de reorientar a assimetria do sistema mexicano.

Não obstante, Garza também admite que o sistema carece da proteção impenetrável de outrora. No presente, as mulheres são mais conscientes de seus direitos e por eles estão dispostas a lutar. Agora, valorizam sua existência e sua liberdade. Aliam-se e determinadas organizam-se para juntas, em grande número e ruído, incomodar àqueles que no passado as oprimiam e subjugavam. Também, decidem reviver na memória da nação o fantasma das mulheres cujas

[170] Lic. Arlete Irazábal San Miguel/ Agente do Ministério Público Supervisor/ Responsável da Agência em AZ-3/ Presente/ Com fundamento no disposto pelos artigos 21 da/ Constituição Política dos Estados Unidos Mexicanos; 59 e 60 do/ Regulamento da Lei Orgânica da Procuradoria Geral de Justiça da Cidade México e 27 frações III e IV do Acordo A/003/99/ emitidos pelo titular desta instituição, adjunto/ Turno 300/1827/2019, subscrito pelo Mtr. Joel Mendoza Ornelas,/ Agente do Ministério Público na Subprocuradoria de/ Averiguações Prévias Desconcentradas, assim como fólio 0029882,/ assignado pelo Lie. Rigoberto Ávila Ordóñez, Secretário Particular da/ C. Procuradora, a través dos quais remete, promoção subscrita/ por C. Cristina Rivera Garza, mediante o qual solicita cópia/ completa da averiguação prévia número 40/913/990-07./ Pelo que a instruo para que se lembre do que conforme a direito/ proceda e que lhe seja devidamente notificado ao promovente/ Sem outro particular pelo momento receba uma cordial saudação./ Atenciosamente/ A Fiscal. (Tradução minha).

vidas foram retiradas por homens que na contemporaneidade dormem em paz, destituídos da culpa pelos seus pecados:

> Con pañuelos atados a la cara y tatuajes sobre antebrazos y hombros, las mujeres reclamaron el derecho a seguir vivas sobre este suelo tan manchado de sangre, tan desgajado por el espasmo de los terremotos y la violencia. Aquí mismo, por donde pasamos hoy. Somos ellas en el pasado, y somos ellas en el futuro, y somos otras a la vez. Somos otras y somos las mismas de siempre. Mujeres en busca de justicia. Mujeres exhaustas, y juntas. Hartas ya, pero con la paciencia que solo marcan los siglos. Ya para siempre enrabiadas. (Garza, 2021, p. 12).[171]

Rivera Garza afirma ser uma mais dessas mulheres "enrabiadas" que buscam reviver as causas daquelas que não conseguem se defender, já seja por carecer de coragem ou meios, ou por, assim como Liliana, estarem mortas. A respeito disso, Eurídice Figueiredo (2013) comenta que, no século XXI, há nas mulheres um sentimento de coletividade em que umas se complementam às outras, visando, com isso, construir malhas cada vez mais fortes contra a tentativa antiga e perene do patriarcado de subjugá-las. Assim, se uma das partes desse bloco enfraquece ou cai, haverá ao redor todas as outras partes dispostas a contornar a situação.

Esse apoio retroativo, de acordo, ainda, com Figueiredo (2013), foi o que possibilitou avanços sociais significativos a partir dos anos 60, alcançando ápices no final do milênio. Entretanto, alerta a pesquisadora brasileira, todos os dias, a cada instante, espreitam nas sombras forças que conspiram a favor da invalidação de todas essas conquistas a favor da liberdade da mulher. Para isso, tentam separá-las, voltando-as umas contra as outras, desacreditando suas pautas e desacelerando-as a partir dos instrumentos com os quais o estado se mune.

Em sua pele sente todas essas dificuldades Garza quando procura obter a cópia de um mero documento que a possibilitaria iniciar depois de muitos outros processos a retomada do caso. Conscientiza-se de que todas as dificuldades impostas a ela conseguiram justamente o que se propunham: cansá-la, desalentá-la, fazê-la pensar se vale a pena todo o tempo, dinheiro e saúde a ser investido no processo. Contudo, alguns meses depois, no aniversário do assassinato de Liliana, ao redor de seu túmulo, reúnem-se, assim como todos os anos, filha, pai e mãe para lembrar à caçula da família. À diferença de outros anos, Garza não sente vergonha da dor resignada que a acompanha desde o trágico sucesso, mas uma vitalidade inédita que a levará, por amor, fazer justiça:

[171] Com lenços amarrados à cara e tatuagens sobre os antebraços e ombros, as mulheres exigiram o direito a seguir vivas sobre este chão tão manchado de sangue, tão desgastado pelo espasmo dos terremotos e a violência. Aqui mesmo, por onde passamos hoje. Somos elas no passado, e somos elas no futuro, e somos outras ao mesmo tempo. Somos outras e somos as mesmas de sempre. Mulheres em busca de justiça. Mulheres exaustas, e juntas. Fartas já, mas com a paciência que só marcam os séculos. Já para sempre enfurecidas. (Tradução minha)

> Por primera vez no tengo vergüenza de estar aquí, a tu lado. Liliana. Por primera vez sé que puedo pronunciar tu nombre sin caer de rodillas. Hay otros. Hay tantos más. Esta es la palabra justicia y acabamos, sí, de salir del Mictlán. Un eco y tantos otros. Uno más. Y, este, el abrazo que siempre nos recibió dentro de tu pecho. El aire de tu nombre completo: Liliana Rivera Garza. Tú misma. (Garza, 2021, p. 28)[172].

Esse trecho é importante para entendermos que a combatividade política de Cristina Garza ilustra também uma combatividade ontológica, por meio da qual desfez toda uma vergonha e dor passiva que a impossibilitou de lidar com o fantasma de sua irmã. O luto, neste caso, não é o da substituição ou o da fuga, mas o do confronto, o que materializa a crise para fazê-la partícipe de sua existência, permitindo, em última instância, ressignificar uma ausência estritamente dolorosa em uma presença simbólica e viva, tal como defende no último capítulo:

> Ella continúa aquí, con nosotros. Sí, Christina Sharpe tiene razón, ella, como tantos otros, sigue a nuestro lado, no como mera metáfora, no como la ensoñación de un sufriente o varios sufrientes, sino como carbono y fósforo, como sodio, y, también, como cloro. (Garza, 2021, p. 188)[173].

Ou seja, Liliana se encontra em estado sólido e espiritual, como matéria sensível na lembrança e no próprio presente da vida das pessoas com que ela conviveu ativamente. Tal atitude fenomenológica ajuda a conviver em harmonia com os espectros do passado, aliviando gradativamente os influxos negativos que exerce a dor da perda, e conscientizando dos riscos mortais do heteropatriarcado.

Nesse sentido, Cristina Garza elabora um trabalho investigativo na sua obra, expondo a figura de Ángel, assassino de sua irmã, quem por negligência legislativa saíra da prisão pelo crime de feminicídio. A autora encontra nas entrelinhas dos diários de Liliana que o comportamento de Ángel, o suposto amor que sentira, nada tinha de saudável. A suspeita de Rivera Garza aparece no seguinte trecho do diário de sua irmã: “Fui demasiado dura con Ángel. Tiene la culpa por quererme como me quiere… Ellos son los culpables porque a mí me choca que me quieran así.” (Garza, 2021, p. 47)[174].

E logo a seguir reflete a autora a respeito disso:

---

[172] Pela primeira vez não tenho vergonha de estar aqui, ao teu lado. Liliana. Pela primeira vez sei que posso pronunciar teu nome sem cair de joelhos. Há outros. Há tantos mais. Esta é a palavra justiça e acabamos, sim, de sair de Mictlán. Um eco e tantos outros. Um mais. E, este, o abraço que sempre nos recebeu dentro de teu peito. O ar de teu nome completo: Liliana Rivera Garza. Tu mesma. (Tradução minha).

[173] Ela continua aqui, conosco. Sim, Christina Sharpe tem razão, ela, como tantos outros, segue ao nosso lado, não como metáfora, não como o devaneio de um sofredor ou vários sofredores, senão como carbono e fósforo, como sódio, e, também como cloro. (Tradução minha).

[174] Fui demasiado dura com Ángel. Tem a culpa por me querer do jeito que me quer... Eles são os culpados porque a mim me impressiona que me queiram assim. (Tradução minha).

> La capacidad del lenguaje para descubrir y encubrir al mismo tiempo. Ventana y cortina. Telescopio y niebla. Hay algo que se pasea, voluminoso y transparente, entre las letras de molde de esa primera mención de junio del 84 […] no se explicita del todo, pero que se insinúa más por sus efectos que por sus causas. Hay una forma de querer que le choca, de la que huye, y ante la que se resiste. (Garza, 2021, p. 47)[175].

Assim, o modo agressivo e possessivo de Ángel de, entre todas as aspas do mundo, de amar, causa em Liliana uma desconfiança que evolui até o momento da primeira ruptura, a qual por fim se concretiza no momento em que ela descobre uma infidelidade. Depois de muitos e insistentes pedidos de perdão do homem, Liliana retoma o relacionamento com Ángel, que, não obstante, dura apenas alguns meses. Em seu diário, a jovem expressa que a tristeza de seu então namorado amplificava a sua própria tristeza, resultando tal coquetel num clima, em palavras de Liliana "endemoniadamente complicado".

Ángel nunca aceitaria a última ruptura e acossaria Liliana de maneira intermitente. No começo, sua perseguição aconteceu à distância, monitorando os passos de Liliana sem ser visto; depois, começou a deixar bilhetes que ela pudesse encontrar e ler; e depois fazia-se presente à luz do dia ou no meandro da noite, rindo, chorando, esboçando gestos e sons assustadores. Por fim, cansado da aparente apatia de Liliana, entrou no apartamento dela, onde a enforcou até fazê-la perder, primeiro, a consciência e depois a vida.

O luto seria vivido pela família com grande consternação e reclusão. Apesar das inúmeras tentativas da imprensa por depoimentos lastimosos, todos se negaram a declarar publicamente seu estado anímico. Cristina Rivera Garza, naquele momento jornalista iniciante, escritora publicada e professora de história, por primeira vez em muito tempo não soube o que dizer, como assimilar essa tragédia, nem como continuar sua vida. Essa imobilidade, de acordo com Lader (2011), é típico em pessoas enlutadas que nunca tiveram antes do luto reflexões acerca desse fenômeno e/ou tampouco experiências de morte significativas.

Não obstante, mais adulta, mais madura Cristina Rivera Garza, quase trinta anos depois da morte de sua irmã, logra compreender que "la muerte pasa, nunca deja de passar" (Garza, 2021, p. 19)[176], isto é, aceita que a morte de Liliana a acompanhará até o fim de sua vida, causando-lhe uma dor inevitável. Mesmo assim, não poderia deixar que esse acontecimento a inibisse de realizar algo digno a partir dele. Nesse sentido, pode-se inferir que *El invencible*

[175] A capacidade da linguagem para descobrir e encobrir ao mesmo tempo. Janela e cortina. Telescópio e névoa. Há algo que passeia, volumoso e transparente, entre as letras de molde dessa primeira menção do junho de 84 [...] não se explicita totalmente, mas que se insinua mais pelos seus efeitos que pelas suas causas. Há uma forma de querer que lhe impressiona, da qual foge, e diante da qual resiste. (Tradução minha).

[176] A morte acontece, nunca deixa de acontecer. (Tradução minha).

verano de Liliana foi o método que a escritora mexicana encontrou para que a morte de um ente querido não fosse em vão. Dito de outra forma, buscou que a morte de Liliana se ressignificasse de alguma maneira e que, assim, o luto adotasse uma energia capaz de transformar o mundo em um lugar mais consciente, mais justo e significativo para os indivíduos que fazem parte dele, fazendo, enfim, da morte um fenômeno a ser explorado para o bem dos vivos e não um tabu a ser evitado a qualquer custo.

Considerações finais

Como apresentado até aqui, a mola propulsora para a elaboração de *El invencible verano de Liliana* foi criada por sua autora no intuito de lidar com a complexidade negativa do luto. Cristina Rivera Garza esperou mais de duas décadas para transformar em palavra escrita sua dor, o que não é casual. Como visto, o trauma pode ser explicado como uma força inevitável e, ao mesmo tempo, fugidia, cujo amparo preferido é o inconsciente. Instalado nessa camada psíquica, afeta física e mentalmente o sujeito que o alberga, propiciando-lhe doenças psicológicas que, na maioria das vezes, extrapolam sua capacidade de lidar com elas.

De acordo com o confessado pela autora mexicana, o fantasma de Liliana lhe rondou durante todos os anos, meses, dias, minutos e segundos da existência desde sua partida, optando por confrontar a dor sem choque, isto é, escapando-a tanto quanto possível. Não obstante, em sua etapa adulta, aproximando-se à etapa sexagenária e já reconhecida mundialmente por seus textos ficcionais e não ficcionais, inaugura um recurso fenomenológico mediante o qual trabalhar o luto. Esse recurso fenomenológico é a escrita, a escrita confessional e memorial, a qual se debruça no passado daquele que lembra para escrever, ao mesmo tempo em que consulta a memória alheia para complementar os pontos vazios ou parciais da história e personalidade de Liliana.

Liliana, por sua vez, representa as mulheres que foram vítimas de feminicídio, as que o estão sofrendo e as que o sofrerão. Essa ilustração dos problemas do heteropatriarcado remete a uma intenção ética por parte da obra, explorando literária e jornalisticamente a um acontecimento de inviável oblívio por parte da autora, mas que tampouco deveria ser olvidado por parte da sociedade; sociedade que, tal como se expõe no livro, pela ocorrência constante de tragédias como a de Liliana, dói-se com a morte de mulheres apenas quando seus cadáveres estão no processo inicial de composição, quando a lembrança se encontra ainda no presente imediato. Entretanto, no momento em que a aflição do presente se desloca ao passado, o foco físico e mental dos indivíduos retorna às nuances do dia a dia e os problemas corriqueiros, legando a

angústia própria dos assuntos da mortalidade ao campo da apatia consciente e do encobrimento inconsciente.

Não obstante, como afirma Cristina Garza (2021), a morte nunca deixa de passar e para torná-la psíquica e existencialmente suportável deve-se passar pelo processo do luto. As engrenagens desse fenômeno funcionam a passo lento, mostrando resultados efetivos apenas quando o sujeito se elenca a ele aceitando-lhe a aflição que provoca. Por isso, ainda que o processo careça da facilidade inerente aos paliativos de fuga, como as drogas, a ocupação laboral extrema ou a substituição consciente/inconsciente de recordações, sua efetividade a longo prazo edifica caminhos ontologicamente vivos, em que o falecido se alinha ao enlutado com uma presença positiva.

Nesse sentido, com esta pesquisa em andamento tencionei me aproximar de uma compreensão mais profunda do luto, esperando, com isso, melhorar a rede de atendimento desse fenômeno, ampliando a tolerância e os modos de acolhimento à dor e às experiências de pessoas enlutadas. Ao mesmo tempo, procurei evidenciar uma maneira possível de lidar com o luto, neste caso, a escrita confessional. Em *El invencible verano de Liliana*, Rivera Garza acessa as esquinas mais solitárias de sua memória, complementando os espaços cegos com as memórias de outras pessoas que vivenciaram de perto esse acontecimento com essa pessoa, Liliana, elucidando essa amalgama de reminiscências com palavras, as quais, uma vez tornadas texto e depois obra, literatura, permite fazer-me, fazer-nos nós, leitores, partícipes dessa história trágica que não pode e não será esquecida.

Referências

BRAUNSTEIN, Néstor A**. Memoria y espanto O el recuerdo de infancia**. México: SIGLO XXI, 2009.

LEADER, Darian. **La moda negra**: duelo, melancolía y depresión. Trad. Elisa Corona Aguilar – 1ª ed. – México D.F.: Sexto Piso, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho:** autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

GARZA, Cristina Rivera. **El invencible verano de Liliana**. México: Random House, 2021.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 2ª – ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ROSA, Gustavo Gonçalves da**. Meu luto escrito**: um estudo sobre a morte, monstros e o limiar da existência. 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2024.