

Luciano B. Justino
Herasmo Braga
(Organizadores)

CRÍTICAS DO CONTEMPORÂNEO

Identities, alteridades, corporalidades



Luciano B. Justino
Herasmo Braga
(Organizadores)

CRÍTICAS DO CONTEMPORÂNEO

Identities, alteridades, corporalidades



Campina Grande-PB | 2024



Universidade Estadual da Paraíba

Prof^a. Célia Regina Diniz | *Reitora*

Prof^a. Ivonildes da Silva Fonseca | *Vice-Reitora*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa | *Diretor*

Conselho Editorial

Alessandra Ximenes da Silva (UEPB)

Alberto Soares de Melo (UEPB)

Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB)

José Etham de Lucena Barbosa (UEPB)

José Luciano Albino Barbosa (UEPB)

Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB)

Patrícia Cristina de Aragão (UEPB)



Editora indexada no SciELO desde 2012



Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa (*Diretor*)

Expediente EDUEPB

Design Gráfico e Editoração

Erick Ferreira Cabral
Jefferson Ricardo Lima A. Nunes
Leonardo Ramos Araujo

Revisão Linguística e Normalização

Antonio de Brito Freire
Elizete Amaral de Medeiros

Assessoria Técnica

Carlos Alberto de Araujo Nacre
Thaise Cabral Arruda
Walter Vasconcelos

Divulgação

Danielle Correia Gomes

Comunicação

Efigênio Moura

Depósito legal na Câmara Brasileira do Livro - CDL

C934 Críticas do contemporâneo [recurso eletrônico] : identidades, alteridades, corporalidades / organização e apresentação de Luciano B. Justino e Herasmo Braga. – Campina Grande : EDUEPB, 2024.
456 p. : il. color. ; 15 x 21 cm.

Obra do grupo de pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas Menores” (UEPB/PPGLI/CNPq) com colaborações de pesquisadores da Universidade Federal do Piauí.

ISBN: 978-65-87171-73-9 (Impresso)

ISBN: 978-65-87171-74-6 (3.500 KB - PDF)

ISBN: 978-65-87171-75-3 (Epub)

1. Críticas Literárias. 2. Ensaios Críticos. I. Justino, Luciano B. II. Braga, Herasmo. III. Título.

21. ed. CDD 801.95

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Mirelle de Almeida Silva – CRB-15/483

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 9

DOS ORGANIZADORES

**Semiótica do amor: identidade e singularidade
em um conto de Clarice Lispector 15**

Luciano B. Justino

**As subjetividades formativas das personagens
dos romances com os leitores: diálogos entre
tradição e contemporaneidade por meio dos
narradores-personagens de Proust e Carrascoza 31**

Herasmo Braga

COMUNIDADE DOS SEM COMUNIDADE

**Produção imaterial e crise de identidade
das personagens Dalva e Lucy em “Tudo é rio”,
de Carla Madeira 51**

Silvanna Kelly Gomes de Oliveira

**A comunidade luminosa em “O nosso reino”,
de Valter Hugo Mãe 67**

Annie Tarsis Morais Figueiredo

**A literatura fora de si: o discurso do outro
em “Deus no pasto”, de Hermilo Borba Filho** 85
Josimere Maria da Silva

**O baú da Muana: as encruzilhadas da história
na escrita diaspórica de Eliana Alves Cruz
em “O crime do cais do Valongo”** 103
Egberto Guillermo Lima Vital
Antonio Carlos de Melo Magalhães

**O passado é uma roupa que não serve mais:
por um novo olhar crítico para a literatura
nordestina contemporânea** 117
Johniere Alves Ribeiro

**A subida da Glória: literatura e geografia
num movimento poético de desterritorialização
em “Galo das Trevas”** 141
Sílvia Jussara Domingos

SEMIOSES DO CORPO

**O corpo múltiplo da velhice em
Evandro Affonso Ferreira** 163
Elisabete Borges Agra

Poética do corpo em Alice Ruiz 179
Tainah Palmeira Rocha

**O corpo envelhecido e sua incidência nas
narrativas de Lygia Fagundes Telles
e Cintia Moscovich** 205
Tatiane Pereira Fernandes

**A pornografia como performance em
“O caderno Rosa de Lori Lamby” 231**
Maríllia Danielli Rodrigues Pontes

**A Personagem autêntica em “Inventário do azul”,
de João Anzanello Carrascoza 249**
Monaliza Cristina do Nascimento Sousa

**Um estudo da personagem-escritora Isabel
das Santas Virgens, de “Carta à rainha Louca:
autonomia e resistência 261**
Cindy Conceição Oliveira Costa

POTÊNCIAS ALTERITÁRIAS

**O mal-estar em Porco de Raça: uma perspectiva
decolonial a partir da psicanálise 279**
João Matias de Oliveira Neto
Mylena de Lima Queiroz

**O trabalho imaterial dos personagens secundários
no conto “E se fosse”, de Maria Valéria Rezende 299**
Bruno Santos Melo

**Maria Firmina dos Reis, mulher, negra e escritora:
a reflexividade presente numa literatura
afrodescendente sobre o negro no Brasil oitocentista 319**
Melânia Nóbrega Pereira de Farias
Sárem Rebeca de Sá Alves

**Lima Barreto e Maura Lopes Cançado:
os foras da literatura 337**
Abdias Correia de Cantalice Neto

A ironia em “Filhos da pátria”, de João Melo 355
José Carlos Alves Silva

LIMIARES

Apesar do ensaio, o poema: modos de testar a poesia 375
Jailma da Costa Ferreira

“Pessoa”: a babel da textura, do volume e do ritmo 389
Andreia da Silva Santos

**A interpretação limítrofe em duas canções
populares brasileiras** 407
Anacã Agra

**“O céu de Suely”: autonomia da personagem
feminina na ficção cinematográfica brasileira
neorregionalista** 427
Sayara Saraiva Pires

Sobre os autores 447

APRESENTAÇÃO

O livro que o leitor tem em mãos é fruto das pesquisas desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas Menores” (UEPB/PPGLI/CNPq) e de sua articulação com pesquisadores da Universidade Federal do Piauí, algumas já concluídas e outras ainda em andamento, o que, de certo modo, os próprios artigos revelam.

Quatro grandes eixos temáticos estruturam as atividades do Grupo, aos quais os artigos dos organizadores, colocados à parte, também se agrupam, a saber: comunidade dos sem comunidade, semioses do corpo, potências alteritárias e limiares, que agrupam pesquisas na área mais ampla da intermedialidade. Por óbvio, a maior parte dos artigos poderiam migrar de um eixo para o outro, visto esta ser uma divisão mais didática que determinista.

No primeiro deles, “Comunidade dos sem comunidade”, estão agrupados 6 textos: Silvana Kelly Gomes de Oliveira analisa dois personagens mulheres do romance *Tudo é rio* de Carla Madeira; Annie Tarsis parte de um conceito aberto de comunidade para ler o romance *O nosso reino* de Valter Hugo Mãe; como a literatura engendra alteridades em *Deus no pasto* de Hermilo Borba Filho é o foco de Josimere Maria da Silva; Egberto Guillermo Lima Vital e Antonio Carlos de Melo Magalhães problematizam a diáspora negra em *O crime do cais do Valongo* de Eliane Alves Cruz; uma outra perspectiva de se pensar a identidade nordestina recebe atenção

especial de Johniere Alves Ribeiro; e articular geografia cultural e memória em *Galo nas trevas* de Pedro Nava é o que faz Silvia Jussara Domingos.

Na segunda seção, “Semioses do corpo” estão também seis textos. O corpo envelhecido enquanto corpo múltiplo é o foco das análises de Elisabete Borges Agra e Tatiane Pereira Fernandes; Tainah Palmeira Rocha analisa as incidências do corpo na poética de Alice Ruiz; a pornografia como performance e metalinguagem é o que se depreende da leitura que Maríllia Danielli Rodrigues Pontes faz de *O caderno Rosa de Lori Lamby* de Hilda Hilst; é com base na articulação autenticidade e autonomia dos personagens que Monaliza Cristina do Nascimento Sousa e Cindy Conceição Oliveira Costa analisam as poéticas de João Anzanello Carrascoza e Maria Valéria Rezende.

Na seção “Potências alteritárias”, João Matias de Oliveira Neto e Mylena de Lima Queiroz buscam na articulação psicanálise e decolonialidade uma leitura de *Porco de raça* de Bruno Ribeiro; Bruno Santos Melo se apropria do conceito de trabalho imaterial para ler o conto *E se fosse* de Maria Valéria Rezende; a vida e a obra de Maria Firmina dos Reis no contexto escravocrata do Brasil oitocentista são os focos de análise de Melânia Nóbrega Pereira de Farias e Sárem Rebeca de Sá Alves; Abdias Correia de Cantalice Neto se utiliza da literatura escrita no hospício de Lima Barreto e Maura Lopes Cançado para problematizar o conceito de fora de Maurice Blanchot; e José Carlos Alves Silva analisa a ironia em *Filhos da pátria* de João Melo.

Por fim, em “Limiares”, Jailma da Costa Ferreira analisa a instigante relação entre poesia e ensaio na obra de Marília Garcia; *Pessoa*, vídeo-poema de Arnaldo Antunes, é o corpus de leitura de Andreia da Silva Santos; Anacã Agra discute o problema da interpretação em duas músicas brasileiras; e o filme *O céu de Suely* é lido numa perspectiva de gênero por Sayara Saraiva Pires.

As seções e os textos atestam a diversidade das abordagens e do corpus das pesquisas dos dois grupos, o que os une, como se

pode perceber, é a primazia de se pensar o contemporâneo com abordagens que poderíamos chamar de minoritárias.

Boa leitura!

Os organizadores.

DOS ORGANIZADORES

SEMIÓTICA DO “AMOR”: IDENTIDADE E SINGULARIDADE EM UM CONTO DE CLARICE LISPECTOR

Luciano B. Justino

Meu objetivo neste texto é estabelecer uma distinção entre os conceitos de identidade e de singularidade. Indiretamente, tenho explorado tal distinção nos textos que tenho publicado, mas nunca a abordei diretamente, nunca a tive como objetivo específico de uma discussão mais pormenorizada.

Acredito ser importante fazê-lo para poder dar conta da instigante produção de subjetividade que pode ser observada nas literaturas menores, sobretudo negra, indígena e de mulheres, que sempre colocam a questão da identidade sob tensão, o que me permite afirmar serem elas, naquilo que mais me interessa, literaturas pós-identitárias. Literaturas em torno das quais me parece mais pertinente se falar de singularidade.

Sem desconhecer importantes abordagens da identidade que a abre para vários sentidos, inclusive numa perspectiva histórica e sociológica, como o fizeram Stuart Hall (2000), Zygmunt Bauman (2005) e Avtar Brah (2006), entendo identidade aqui como um conceito eminentemente negativo, como sinônimo de fechamento, unidade, essencialidade, nas palavras de Félix Guattari e Suely Rolnik, “aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de

existir por um só e mesmo quadro de referência identificável” (Guattari; Rolnik, 1999, p. 68).

De Stuart Hall (2014, p. 110), embora sem dar conta de sua complexa e instigante concepção de identidade, o conceito de identidade me interessa “como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em ‘exterior’, em abjeto”.

Ou seja, a identidade é uma maneira de domesticar a multiplicidade em uma estrutura de poder que paralisa seus foras, suas singularidades, seja pela raça, seja pela classe, seja gênero. O que permite afirmar que identidades essencializadas, e toda identidade é essencializada, estão na base de todo racismo, de toda misoginia, de toda xenofobia, pois é nela, na identidade, que se permitem negar as muitas riquezas dos muitos, suas diferenças irreduzíveis a toda identidade paralisante.

As singularidades, assim as define Gilles Deleuze (2013, p. 106), “correspondem a séries heterogêneas que se organizam em um sistema nem estável nem instável, mas ‘metaestável’, provido de uma energia potencial em que se distribuem as diferenças”. A singularidade é aquilo que permite à mulher, ao negro, ao indígena, ao gay, romper com os delírios do poder que os reduz a uma subjetividade sempre a mesma, fundada num corpo abjeto enquadrado pela sexualidade, pela etnia, pela raça e seus correlatos.

Amor (1998), de Clarice Lispector, me parece um texto exemplar para se pensar tal distinção. Ana, a protagonista do conto, vive, sob a aparência de uma convencional vida burguesa de dona de casa, um conflito irresolúvel entre a manutenção de uma ordem que a coloca sempre a serviço dos outros, sobretudo filhos, marido, família e casa, e o irromper desconcertante de um outro mundo, que altera tudo, a começar pelos próprios afetos num corpo que se torna incontrolavelmente intensivo, na sua relação com as coisas, os bichos, as plantas, consigo mesma.

Pago aqui uma dívida para comigo mesmo. É que tendo escrito um texto ácido sobre *A hora da estrela*, especificamente sobre a lixoicização de Macabéa (Justino, 2017), cuja identidade sem fora

pressupõe um sujeito sem alma, infinitamente preso a certa xenofobia antinordestina, apesar do silêncio retumbante da fortuna crítica da autora a respeito, tento demonstrar na leitura de *Amor* a riqueza inescapável de sua grande obra e do modo como nos envia sinais potentes de outros mundos do mundo, sobretudo das mulheres. Ao pagar esta dívida comigo mesmo na minha relação com a autora, faça aqui uma declaração de amor a esta grande obra.

Para tanto, farei dois movimentos, um com o objetivo de analisar o funcionamento da identidade em Ana; o outro, para analisar o irromper de sua singularidade.

O amor é cego: a cegueira como vitória da visão

Consideremos este fragmento de *Amor*:

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida (Lispector, 1998, p. 29).

Nota-se uma relação supostamente harmoniosa entre as dimensões do espaço e do tempo: o apartamento que estão pagando, os filhos que crescem, as sementes que plantara. O ritmo é de um “calmo horizonte”, som e sentido fazem todo sentido, tudo significa aquilo que lhe é significante. Tudo é ordem e repetição, repetição de uma certa ordem, que conforme nos indica a narradora, foi a própria Ana que “plantara” o que cresce como árvores, cujo aspecto metafórico dá bem a dimensão cronotópica da cena em que os processos de metaforização em torno do signo “árvore” desempenha papel relevante: estabilidade e estaticidade.

Temos aqui em sua totalidade o enlace que constitui a produção de uma identidade, fundada na classe, o apartamento que estão pagando, e no gênero, os filhos exigiam para si instantes cada vez mais completos. Maurizio Lazzarato (2014, p. 27) chama este aspecto da identidade de “sujeição social”, porque “produz e distribui lugares e papéis dentro e para a divisão do trabalho”.

A estabilidade e a estaticidade da identidade é que tornam possível o controle da multiplicidade e de suas inúmeras dimensões, não só do gênero e da classe, mas dos afetos e do próprio corpo. É ela, a identidade, que permite bloquear o devir-multidão de todo corpo, as dimensões alteritárias de todo eu. O dispositivo da identidade surge da necessidade “de controlar o conjunto dos fluxos provindos do exterior que poderiam vir a perturbar um equilíbrio interno, uma ordem, uma composição orgânica” (Landowski, 2002, p. 10).

Sigamos:

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava

um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles (Lispector, 1998, p. 29).

Ana luta para “abafar” a assombração da “ternura” numa identidade mulher que bloqueia a diferença de sua singularidade que, no entanto, insiste em querer aflorar, como repetição do fora. O vazio da casa esvazia o próprio edifício identitário e pode fazê-lo ruir numa “exaltação perturbada”, daí a necessidade de manter o corpo a serviço da própria ordem, de modo a preservar a mecânica estática de seus fluxos, saindo “então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles”.

A narradora nos quer fazer crer que cabe/coube a Ana a decisão sobre seu próprio destino, que Ana é a fonte de seus processos de identificação, quando na verdade não passa de seus efeitos. São antes os dispositivos da ordem que performatizam os lugares e os papéis identitários de Ana, “performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, em vez disso, como uma prática reiterativa e citacional” (Butler, 2016, p. 154), pondo a funcionar aquilo que, com base em Michel Foucault e Teresa de Lauretis, Tania Navarro Swain chama de tecnologias de gênero:

As “tecnologias de gênero” seriam os dispositivos institucionais e sociais que “[...] teriam o poder de controlar o campo de significação social e assim produzir, promover e implantar as representações de gênero” (De Lauretis, 1987: 18). Através da linguagem, da imagem, do extenso leque de discursos teóricos nos mais diversos campos disciplinares, de todo um *aparatus* simbólico que designa, cria e institui o lugar, o status e o desempenho

do indivíduo na sociedade, as “tecnologias de gênero” constroem uma realidade feita de representações e auto-representações (Swain, 2002, p. 328).

Feitas de signos como dispositivos de controle dos sentidos, as tecnologias de gênero têm como um de seus fundamentos tornar interiormente persuasiva as imagens que o sujeito recebe e envia sobre o si mesmo, dotando-o de uma segurança, provisória e frágil, mas que o capacita para desempenhá-las. Esta estabilidade e estaticidade que as tecnologias de gênero produzem sob as formas da identidade estão sempre por um fio, na medida em que todo corpo é potência de multidão.

Em *Amor*, o controle dos sentidos enquanto controle das significações e dos corpos tem na visão do cego seu momento de maior tensão. É o corpo abjeto do cego que faz Ana ver, que desencadeia nela o “amor”, apesar de ela associá-lo ao ódio ou por isso mesmo, e modifica suas relações com seu próprio corpo. Ou melhor, faz nela emergir o que lá já estava como virtualidade bloqueada pela ideologia, usemos aqui apropriadamente esta palavra velha, das tecnologias de gênero inerentes às formações identitárias.

Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa (Lispector, 1998, p. 31).

O cego revela a Ana os termos de sua própria, dela, cegueira, a cegueira da identidade, das árvores que plantara, do seu próprio corpo “engordando” nos sentidos da ordem e que, no limite, é um corpo que não “sente”. É a presença do cego mascando chicletes que faz o corpo de Ana vibrar e, por extensão, o mundo aparecer em toda a sua multiplicidade, de sentidos, odores, sons, texturas, cores, ritmos.

A primeira consequência é a quebra, um tanto banal, dos ovos, como a revelar a casca frágil da identidade que tanto lutara para constituir, ordinária e perfeita.

Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida (Lispector, 1998, p. 30).

“Gemmas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede”. A rede e os ovos, eis aí os dois signos da identidade. Uma casca frágil feita de unidade e ausência completa de rastros de historicidade envolta numa superfície vazada que, sob certa posição, esconde seus furos. Mas o cego, alheio a esta poderosa exterioridade que fundamenta os interiores do sujeito pleno de si, é aquele que, com a força de sua inescapável alteridade, envia aos sujeitos os outros estados do mundo, para além de toda identidade: “ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos” e “uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível” (Lispector, 1998, p. 30).

Assim, o cego aparece a Ana como ambivalência, a ambivalência de um corpo abjeto, que paralisa o olhar na própria, do olhar, cegueira, baseada na força de uma identidade que enquadra todos os devires outros do mundo e em cuja racionalidade Ana se atém e se segura; e, o seu contrário, como potência de limiar, como aquilo que faz vaziar toda a casca paralisante do mundo do mesmo, pois como limiar, o cego produz um devir não dominante, um aberrante que faz emergir as alteridades de um corpo outro que se abre ao aberto.

No primeiro caso, nas palavras de Judith Butler, o abjeto

[...] designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito (Butler, 2016, p. 155).

Enquanto tal, contudo, um corpo abjeto é tensionante, sempre potencialmente explosivo, sempre um corpo em vias de ser outro, na medida em que ele nunca é visto pela razão identitária em sua riqueza constitutiva, é sempre reduzido ao que não é, é sempre “uma ausência de obra”, como pensa Achille Mbembe ao definir o corpo negro para a mente racista. E é em razão disso mesmo que quando aparece, “desencadeia dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional que invariavelmente abala o próprio sistema racional” (Mbembe, 2022, p. 12-13).

O cego desencadeia “dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional” porque, aberrante no espaço, densifica o tempo e o torna inteligível, indicializa a fragilidade com que Ana envolveu a bolha de sua identidade num agora sem fora, revestido na segurança de um espaço no qual todos os seres e coisas estão previsivelmente distribuídos. Nas palavras de Bakhtin na sua melhor definição do cronotopo, o cego re-semiotiza o espaço

que “intensifica-se, penetra no movimento do tempo e da história” (Bakhtin, 2002, p. 211). Abre um antes e um depois, ou melhor, torna qualquer distinção entre antes e depois, entre o que deve aparecer e o que não é pertinente, absolutamente porosa, contaminante, revelando os estratos bloqueados da vida em toda sua amplitude e fazendo aflorar o que lhe é equívoco.

O que advém daí? A multiplicidade de um corpo que se singulariza em muitos sentidos e significações, a vida em sua ininterupta imanência. É a conexão das relações espaciais e temporais que dão o lastro para o acontecimento singularizar, o devir-outro de Ana, em torno do qual tempo e espaço também se “outrificam”.

O amor é cego: a cegueira vidente de um corpo vibrátil

As tecnologias que permitiam manter inerte o corpo na dicotomia que afasta todo alhures, inclusive e sobretudo aquela alteridade inerente a toda corporalidade, racharam sob o olhar do cego.

Bakhtin talvez incluísse a “vista” do cego, com a ambiguidade que o termo carrega, nos cronotopos do encontro, melhor seria pensá-lo numa outra categoria, a dos contágios, porque Ana agora possui, ou melhor, é possuída por seu corpo vibrátil, a experiência “em que se processa o esgotamento de uma cartografia, quando se está operando a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível” (Rolnik, 2002, p. 177).

Trata-se agora de um corpo que assume em si “a força não formada da vida” (Negri, 2003, p. 168), um corpo cooperante, que se deixa multiplicar em todos os sentidos e sensações: “as árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia” (Lispector, 1998, p. 32) e “ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo” (Lispector, 1998, p. 33).

O apodrecimento e o nojo revelam a mutualidade do mundo do sujeito e do mundo das coisas que, se antes estavam separados pela certeza da identidade que os colocava fora de toda relação, dualisticamente estáticos em lugares previamente enquadrados,

agora se deixam assumir na mútua incompletude, naquilo que Eric Landowski chamou de “primado epistemológico da relação” que, de tão intensiva, só pode ser apreendida sob um modo a-significante, o da náusea.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perçível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram (Lispector, 1998, p. 31).

O a-significante da náusea, aquilo que não pode ser reduzido à dupla articulação entre um significante e um significado prévios, se deve ao fato de Ana tentar agarrar na identidade as alteridades abertas pelo acontecimento, cujo limiar é o corpo abjeto do cego, sua monstruosidade, que dota o mundo de um a mais incontrolável, em muitos aspectos inenarrável: “mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perçível... O mundo se tornara de novo um mal-estar”.

A própria dualidade do tempo e do espaço se desvanecem, torna-se não pertinente em face do real do acontecimento. O tempo se horizontaliza e o espaço carrega os objetos de outras dimensões, em que todos se tornam sujeitos dotados de uma nova corporalidade, cuja riqueza só pode ser expressa através de fórmulas oximóricas: “a crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos”; “seu coração se enchera com a pior vontade de viver” (Lispector, 1998, p. 23); “ela adormecia dentro de si (Lispector, 1998, p. 21).

Mas o que exatamente adormece é a cartografia do corpo estático, controlado pela discursividade paralisante da identidade, cuja distribuição dos papéis não permitia imbricação tão profunda dos tempos e dos espaços nos corpos: “não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava” e “já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas” (Lispector, 1998, p. 33).

Trata-se, assim, da irrupção de uma outra produção de subjetividade, aberta às muitas dimensões dos mundos, dos sentidos e das sensações, não à toa no Jardim Botânico.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou — voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aléia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada.

Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha.

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante (Lispector, 1998, p. 32).

O corpo vibrátil é capaz agora de sentir as muitas semioses em ato, sonoras, visuais, verbal, táteis, olfativas, gustativas, em torno das quais o tempo e o espaço se tornam orgânicos porque inseparáveis dos sujeitos que os habitam em todas as dimensões e direções: “era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas” (Lispector, 1998, p. 31).

A singularidade dos mundos do mundo obriga Ana a assumir seu próprio nomadismo, “só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida”, a vacilar a firmeza das coisas, “na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis”, num processo em que a reinvenção de si só se dá na perda das referências que mantinha o corpo estratificado na identidade. Só se singulariza pela abertura à multiplicidade que constitui este incontrolável diálogo entre os corpos, os sentidos e as sensações, para além de todo significado que reduz os mundos a este mundo.

Nos termos de Tania Navarro Swain (2002, p. 340): “eu, nômade, sou outra, além daquilo que pareço ou do que falo. Eu sou

um espaço de mim, migratório, de transição, nesta cartografia que me revela e me nega”.

O texto se fecha aparentemente com o retorno à ordem, pois finalmente Ana lembra das crianças, “diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda” (Lispector, 1998, p. 32).

Mas o acontecimento não para de acontecer, já não é mais possível voltar à ordem tal qual ela parecia ordenar-se: “enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre” (Lispector, 1998, p. 32). A chegada ao edifício contudo não silencia o corpo que continua a vibrar:

Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico? — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... (Lispector, 1998, p. 33).

E é de tal modo que lido em perspectiva, o conto revela que desde sempre foi assim, Ana nunca pôde se conformar de todo aos dispositivos do poder. O acontecimento, o cego-acontecimento, aquilo que não para de acontecer, não se reduz ao acontecido nem nele se finda. Teima, ricocheteia, repete-se, enquanto irreduzível diferença. Em uma palavra, singulariza-se infinitamente, potência de um corpo multidão, porque todo corpo é multidão, um sem fim de singularidades.

Referências

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, n. 26, janeiro-junho de 2006, p. 329-376.

BAKHTIN, Mikhail. Formas do tempo e do cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5. Ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002, p. 211-362.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, 110 p.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 151-172.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, 342 p.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. 5. Ed. Petrópolis: Vozes, 1999, 326 p.

HALL, STUART. Quem precisa da identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**. 15. Ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 103-133.

HALL, STUART. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, 102 p.

JUSTINO, L. B. (2017). A hora da estrela: por uma leitura nordestina. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 51, p. 64-82. <https://doi.org/10.1590/2316-4018514>.

LANDOWSKI, Eric. Buscas de identidade, crises de alteridade. In: **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 3-29.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições SESC São Paulo; n-1 Edições, 2014, 213 p.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 29-41.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 2 ed. São Paulo: n-1 edições, 2022, 315 p.

NEGRI, Antonio. Por uma definição ontológica de multidão. In. **5 lições sobre império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 163-177.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma arte contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: LEÃO, Lucia. **Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2002, 173-194.

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

AS SUBJETIVIDADES FORMATIVAS DAS PERSONAGENS DOS ROMANCES COM OS LEITORES: DIÁLOGOS ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE POR MEIO DOS NARRADORES- PERSONAGENS DE PROUST E CARRASCOZA

Herasmo Braga

Ao se abordar as produções romanescas, reconhecem-se as diversas possibilidades estruturais, formais e hibridismos de gênero na composição das narrativas em forma de romance. O romance, portanto, constitui uma presença narrativa literária de perspectivas de desenvolvimento amplo, complexo ou simples, com singularidades. Nem os próprios autores mantêm uma forma contínua de permanecer no mesmo processo de elaboração. Há acréscimos, supressões, transformações, radicalizações, simplificações nos mais diferentes tons. Todavia, alguns elementos basilares não poderão se furtar nos enlaces do texto. Eles constituem não só a base, como também são imprescindíveis: intriga, tempo, espaço, personagens. Não há como prosperar qualquer história desprovido-se de qualquer um deles. Obviamente, o trato com a linguagem participa desta cena essencial, seja nos moldes ficcionais ou históricos.

Sendo assim, irão se evidenciar em meio a esses elementos vitais para o desenvolvimento do enredo as personagens, sobretudo,

no âmbito das suas subjetividades. Nesse sentido, recaem algumas análises sobre elas, valendo-se de duas narrativas pertencentes a momentos distintos: uma vinculada à tradição literária, no caso, *No caminho de Swann*, de Proust, a outra, aos dias atuais, trata-se de *Inventário do azul*, de João Carrascoza. Utilizando-se do fio condutor dos narradores-personagens para investir sobre o que consideramos pertinentes aspectos relacionados às personagens presentes nas narrativas tanto da tradição como da contemporaneidade nas suas potencialidades subjetivas, seja no contexto interno das tramas, seja nos aspectos que aproximam e realizam a catarse dos leitores.

Diante dos inúmeros estudos sobre a questão da personagem, nosso intuito se pauta em desenvolver análises acerca da subjetividade delas com os narradores-personagens nas obras de Proust e Carrascoza. Atentando-se também para o prisma configurares das experiências e a heteronomia das personagens.

As personagens em percursos iniciais

James Wood (2011, p. 95), em *Como funciona a ficção*, no início da sua exegese acerca das personagens, expressa-se: “O mais difícil é a criação do personagem de ficção”. Franklin Oliveira, outro crítico, no texto “Caminhos para o contemporâneo”, presente no livro *A dança das letras* (1991, p. 351), ao se voltar para o estudo sobre elas, anunciará: “O melhor método para definir as tendências de uma literatura está em saber como se comportam as personagens dos romances que ela é capaz de produzir”. Diante dessas considerações iniciais, percebe-se que as personagens são as responsáveis pela dinâmica das narrativas. Daí se conclui o quanto é desafiador a elaboração de uma personagem e quão grande é a sua riqueza quando observadas as suas subjetividades.

A empreitada não se realiza apenas atribuindo a elas algum nome, algumas características e ao longo do texto movê-las em alguma ação. As personagens carecem não só representar, emitindo

simples visão de mundo, devem conter cosmovisões em que cada uma trará para o enredo valores e capacidades sugestivas ao inserirem o seu mundo particular, harmonicamente articulado com vivências que se coadunam com suas experiências, despertadas pelos acontecimentos na intriga. E que, portanto, devem ir além do domínio do autor do texto, explorando as suas heteronomias, mesmo que aconteça de se oporem às idiossincrasias do seu criador. Seria, por conseguinte, muito mais do que apenas expressar de maneira objetiva as ações que estão relacionadas e coerentemente descritas pelo narrador.

Destarte, as personagens devem estar incutidas de subjetividades que serão responsáveis, como nos evidencia Bakhtin (1981, p. 40) em *Problemas da poética de Dostoiévski*, de certa consciência, como enuncia: “Enquanto a autoconsciência habitual da personagem é mero elemento de sua realidade, apenas um dos traços de sua imagem integral, aqui, ao contrário, toda realidade se torna elemento de sua autoconsciência”. Diante dessa ideia, desenvolve-se a percepção da necessidade crítica de se atentar para as personagens em meio às suas subjetividades que vão se ampliando ao longo da sua jornada na história, por meio das relações estabelecidas com as outras personagens, das ações e os espaços que vão se (re)significando no desenvolvimento do romance. Com base nessa discussão, apreende-se que a tradicional classificação elaborada por Antonio Candido no texto “A personagem de ficção”, do *homo sapiens e homo fictus*, parece ser mais tênue. Chega-se mesmo a se equivalerem, pois tanto os indivíduos como as personagens são marcados por todas as afetações a elas apresentadas e cada um desses afetos irão reconfigurando-las, tanto na realidade como na produção fictícia.

Adverte-se diante dessa textura de ideias que não se abre a possibilidade em crer na igualdade literal entre o mundo ficcional e o apresentado como real. Não há mistura ou substituição de um para o outro. Parte-se, sim, do princípio da coexistência entre ficção e realidade. Sendo assim, toma-se a concepção que uma só existe pela presença da outra. Todavia, uma não se mistura com a outra, pois cada uma tem a sua devida atribuição na maneira de

como apreendê-las. Dessa forma, não se deve cair em relativismos ou mesmo revisionismos com ares de se atribuir aspectos ficcionais na realidade, nem ficcionalidades distorcidas da realidade como invenção. Cada um produz os efeitos de ideias, sentidos e atribuições conjecturadas sem com isso uma inserir-se no mundo da outra, substituindo ou deturpando-a.

É sob a clareza desse discernimento que se devem analisar as personagens e os sujeitos da realidade. Examinar esse universo de subjetividades, que nas grandes narrativas serão evidenciadas e trarão as tensões para o desenrolar da intriga romanesca, sem acometimento do desvio estéril da mistura entre ficção e realidade. Adita-se, na complementação dessas considerações, a ideia de James Wood (2011, p. 98): “O personagem desliza por entre nossas percepções mutáveis, como um barco se movendo por entre bargens. Começamos numa certeza mal colocada e terminamos no mistério sem lugar fixo”. Assim, essa movência ocorre por conta das “ipseidades” apresentadas ao longo da trama que vai redesenhando as concepções das personagens e do leitor. Esse último é levado a acompanhar as subjetividades ficcionais que, possivelmente, estarão em consonância com as suas e, por meio dessas ações de alteridade, ocorrer no leitor as transformações até mesmo inesperadas.

Nesse caso, seria sentir e ver o mundo a partir do olhar da personagem, explorar o mundo ficcional por meio das percepções formuladas e pelas sensações vivenciadas por elas. No encontro entre a personagem e o leitor é que ocorre a expansão dos mundos, pois o leitor passa a se apropriar do que Antoine Compagnon denominou de “saberes singulares”, enquanto as personagens provocarão no leitor o voltar para o seu mundo real, novas cores e aromas oriundos do texto lido.

Bildung das personagens pelas narrativas

Há personagens marcantes ao longo da tradição literária que, pela agudeza das suas subjetividades não apresentadas de maneira explícita, são elevadas aos olhos dos leitores ao longo da história. Entre elas, podemos exemplificar Emma Bovary, de Flaubert, e Capitu, de Machado de Assis. As personagens dos dois grandes romancistas realistas inquietam não só os seus narradores, como também os leitores. Isso ocorre por não se saber precisamente seus passos. Não se deposita confiança em nada do que é dito ou realizado por elas nas suas ações. É como se tudo nelas fosse dissimulado. A imprecisão dos sentimentos verdadeiros fica evidenciada por conta da sua intensa subjetividade, que faz com que seus segredos, desejos e vontades se manifestem sob diversas formas sem nenhuma evidência. Para alguns, a ingenuidade de Emma, principalmente, pelo seu marido Charles, e os “olhos de ressaca” atribuídos por Bentinho em relação a Capitu, corroboram a desfaçatez das objetividades. Isso ocorre em razão do universo subjetivo presente das personagens.

Podemos afirmar, sem cometer qualquer equívoco, que muito da liberdade, da qualidade, da presença forte das subjetividades das personagens está diretamente relacionada a um escritor maduro. A verossimilhança apresentada por Aristóteles na sua Poética, expressa, conceitualmente, como sendo o basear-se na realidade para a construção ficcional, salientando ser ela a responsável pela lógica interna das produções imaginativas. Esses preceitos fazem com que a perda de domínio na condução e formação das personagens ao longo da narrativa pelo narrador e, conseqüentemente, pelo autor, seja assegurada. Dessa maneira, as personagens gozam de certa autonomia à medida que vão constituindo, como Bakhtin formulou, a sua consciência diante das vivências ficcionais realizadas no âmbito da obra. Essa garantia oriunda da verossimilhança faz com que qualquer tentativa de interferir para agradar o autor ou cercear a liberdade formativa da personagem poderá comprometer a lógica interna e assim fragilizar a história ou colocar em

risco todo o enredo por conta das incoerências. Sendo assim, todo personagem que não seja afetado pelo ambiente, pelos outros personagens, pelas ações desenvolvidas na trama, terá o carimbo da marca da precariedade ficcional. E todos esses elementos atuarão sob a subjetividade desses mesmos personagens e dos leitores que os acompanharão na jornada imaginativa.

Sustentar a tese de certa vida independente das personagens, como se de repente elas ganhassem vida própria, pode soar como exagero ou mesmo ingenuidade mediante aparente idealização. No entanto, haverá fragilização da narrativa ao tornar as personagens apenas por vozes de concepções, ideias e preconceitos dos seus respectivos autores. Do mesmo modo, ao se destacar o sentido de o autor “perder a mão” e dar liberdade constitutiva às personagens ao longo da narrativa, diante dos acontecimentos, ambiente e relações vivenciadas por elas, é que faz, por exemplo, inúmeros enredos ganharem novos rumos e se diferenciarem ao esboçado ou esperado inicialmente pelo autor. Nesse quesito, James Wood (2011, p. 109) apresenta a seguinte indagação ao analisar diversas obras sobre os principais elementos presentes na prosa: “O romanista adota uma onisciência de tipo divino, mas o que ele realmente sabe sobre suas criaturas?”

Ao refletir sobre essa pergunta, irá se perceber, ao formular qualquer resposta, que há uma forma dialética autônoma das personagens e, sem cair em purismos de autonomia, percebe-se que a expansividade das personagens é permitida pelo autor e conquistada pelas personagens no seu desenvolvimento e participação romanesca.

O crítico Assis Brasil (2019, p. 35) na obra *Escrever ficção*, resultado de mais de uma década realizando a disciplina sobre escrita literária, na graduação e na pós-graduação, enuncia as seguintes considerações em torno das personagens: “É o personagem quando bem construído, que dá sentido a tudo o que acontece na história”. Mais adiante, completa: “A narrativa deve convencer o leitor de um fato: tudo o que ali está é porque o personagem, pelo simples fato de existir, faz com que as coisas aconteçam” (2019, p.

35-36). Com base nessas considerações, tem-se no personagem não só o agente da ação, mas, principalmente, o apresentar e ressignificar os sentidos na narrativa. Sem as personagens, a capacidade expressiva promovida pela linguagem estaria esvaziada de sentidos, pois ver, sentir, só será possível por meio das personagens em que o leitor será levado à alteridade no sentido de se colocar no seu lugar somente, e sim, promover as experiências diante das vivências do enredo e dela extrair os elementos de *ipseidades* que serão responsáveis pela reconfiguração do sujeito-leitor.

A centralidade da personagem para a história e até mesmo para o nível de qualidade desenvolvido é que até o crítico será qualificado pela capacidade avaliativa dele em seu conjunto relacional. Como assegura Assis Brasil (2019, p. 39): “Conhecer o personagem não é perda de tempo, pois quanto mais o conhecemos, mais diminui a necessidade de reescrever passagens inteiras ou mexer na concepção do livro”. Assim, muito se pode revelar quando se atenta a detalhes que possam levar a interpretar algumas linhas das subjetividades das personagens, como podemos perceber nesta passagem que inquieta o narrador-personagem Marcel Proust em *No caminho de Swann*:

Quantas vezes, depois daquele dia, em passeios para os lados de Guermantes, não me pareceu ainda mais angustioso que antes não ter qualquer inclinação para as letras e ser obrigado a renunciar de vez a tornar-me um escritor célebre? A mágoa que eu sentia, enquanto ficava a sonhar sozinho, um pouco distante dos outros, me fazia sofrer tanto que meu espírito, para não mais senti-la, por si mesmo, numa espécie de inibição diante da dor, deixava inteiramente de pensar nos versos, nos romances, em um futuro poético com o qual a minha falta de talento me proibia de contar. Então, bem longe de todas essas preocupações literárias e em nada a ela relativos, eis que de repente um telhado, um reflexo do sol sobre uma pedra, o

cheiro de um caminho, faziam-me parar por um prazer especial que me davam, e também porque tinham o aspecto de quem guarda, além do que eu via, algo que me convidavam a vir pegar e que, apesar de meus esforços, eu não conseguia descobrir. Como eu sentisse que aquilo se encontrava neles, ficava ali, imóvel, a contemplar, a respirar, a tentar ir, com o pensamento, para além da imagem ou do aroma (Proust, 2002, p. 53).

Percebe-se nessas observações que o narrador-personagem era acometido por uma angústia por sentir que lhe faltava a habilidade com as palavras. Não o domínio da escrita e do como escrever bem, mas da insipiência de expressar no papel mais do que a mera descrição dos fatos, das características de outros personagens. Dispor nas linhas todo aquele átimo de sentido em que se torna singular aquela passagem mencionada. Como a busca da captação da luz no exato momento da pintura feita pelos expressionistas como Manet e Monet. Esse instante representado de maneira profunda na imagem nos quadros e nos sentidos na narrativa. Projetar aquele presente para a eternidade. Como se a escrita pelos olhos estivesse marcada pela comutação entre o leitor e o escritor com sintonias e trocas de experiências peculiares para cada um. Troca de saberes pelos sentidos em uma validação e enriquecimento diante dos sentidos que os seres e as coisas adicionam aos indivíduos. Uma espécie de contrato com a vida potencializada como o outro narrador-personagem no capítulo “Contrato” de *Inventário do azul* de Carrascoza nos proclama:

De um lado a Vida, a contratante; do outro lado ele, o contratado. As cláusulas estão lá, bem nítidas, determinando os deveres e direitos de ambas as partes em relação à obra, com especial atenção à data em que o contrato perde a validade. A data, contudo, não está definida – e, para ele, é nessa falha que residem as letras

miúdas do destino, as rasuras do acaso e, sobretudo, o enredo da história (com seus espantos e suas maravilhas (Carrascoza, 2022, p. 9).

A escrita está relacionada à vida, não obstante, essa vida, em primeiro momento é do campo ficcional, e pelo diálogo atua nos sentidos no campo real, mediado pela expressividade realizada por meio da linguagem e que foi avivada pelo personagem. No caso, também é narrador. Em busca de conexão de sentidos interligada por diferentes olhares, a riqueza ficcional acontece pela sua capacidade de expandir afetos unos e ser capaz de tocar no mais íntimo dos sujeitos. Como explicita Assis Brasil: “O princípio da unicidade é o mesmo que leva as pessoas aos museus: ali não estão apenas coisas que nunca vimos, mas que jamais veremos em qualquer outro lugar” (Brasil, 2019, p. 47). Dessarte, são as instâncias reconfiguradas e internalizadas diante da junção das subjetividades entre as personagens que pelo movimento estético desenvolvido na escrita são manifestadas e as que o leitor é levado a também assimilar. Esse é um dos grandes momentos em que as personagens proporcionam ao leitor, pois seria como junção de intangibilidades transfiguradas. Pela *bildung* da personagem promove-se a do leitor também.

Encontro de subjetividades reconfiguradoras na tradição e contemporaneidade

Na proximidade de subjetividades entre as personagens e o leitor, problematizada no texto, e no uso dos conceitos de *homo fictus* e *homo sapiens*, na expressão de Antonio Candido, é que se passa a entender algumas ideias como as de Harold Bloom, ao mencionar que Deus criou o homem, mas quem inventou o humano foi Shakespeare. Essa afirmação acaba por ganhar conteúdo e relevância tendo em vista as multiplicidades internas que as personagens projetam ao longo das narrativas em razão da maturidade dos seus autores que apenas acompanham os caminhos que as próprias

personagens estão levando, sem causar traumas ou cortes que possam descaracterizar essa autonomia delas.

Todas essas questões são apresentadas de maneira sutil, todavia, são vitais para as tensões da intriga e para a realização de resignificação dos sentidos nos enredos. Essa ideia de aproximação entre sujeito e personagem é advogada por outros pensadores de áreas além da literária. Entre eles, podemos destacar os estudos hermenêuticos voltados para as diversas formas narrativas desenvolvidas por Paul Ricoeur. E um dos pontos chave dessa relação é constituído pelos elementos de formação identitária: *mesmidade* e *ipseidade*. Quanto mais ricas e dinâmicas as ações, percepções, vivências, promovidas pelas personagens assim como nas pessoas, mais intensas serão as atuações da *mesmidade* e *ipseidade*.

Tomam-se, portanto, as próprias palavras de Paul Ricoeur presente no livro *O si-mesmo como um outro*:

A pessoa, entendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas “experiências”. Ao contrário: ela compartilha o regime da identidade dinâmica própria à história narrada. A narrativa constrói a identidade da personagem, que pode ser chamada de sua identidade narrativa, construindo a identidade da história narrada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem (Ricoeur, 2014, p. 155).

A identidade da narrativa resulta do processo de convergência que ressignifica personagens, ações das narrativas, que são vivenciadas pelos leitores. O leitor, ao se guiar pela experiência das personagens sentidas, traz para si essas descobertas e, com isso, amplia seu olhar não apenas cognitivo, mas, sobretudo, perceptivo. Essa dinamicidade da narrativa pela confluência das identidades dará novos tons na interatividade com o enredo, como também, caminhos que tornem o exercício da leitura somente como uma ação em si, voltada apenas para o texto. São oferecidas novas vivências

e ampliação de sentidos e ideias que aprimoram e reconfiguram os sujeitos que se debruçam sobre a escritura literária e que traz novos alicerces constituidores de diferenciadas ações formativas para os indivíduos. Esse tipo de aguçamento pela inteligência, ao ir além, também é valorizado por outros pensadores como da filosofia, que não atribuem apenas o fator de racionalidade como bem supremo da inteligência. Para eles, há necessidade de ir além do racional para se apreender o conhecimento e outros “saberes singulares” disponibilizados. Spinoza irá acrescentar a intuição, Leibniz, a fantasia, Schopenhauer, a vontade. Assim, os literatos com essa expansão de subjetividade das personagens elaboradas esteticamente irão dilatar as possibilidades de compreensão do mundo, dos sujeitos. Destarte, essa aprendizagem que ocorre além do lógico, do aparente, é que os narradores-personagens em Proust e Carrascoza irão também realçar por meio das narrativas dos romances que compõem *Em busca do tempo perdido*, no caso específico do texto, *No caminho de Swann e Inventário do azul*.

Tem-se a aceção de que o sujeito contemporâneo, possivelmente, não se atenta às inúmeras teias em que se encontra envolvido, menos ainda, às fortes atuações que elas realizam em si e no entorno. Não percebe que ele desempenha significativa interatividade com o contexto que o cerca. Diante das aproximações produtivas que existem entre a personagem e o leitor, a personagem também é acometida pelas mesmas influências promovidas entre o texto e o contexto. Esse envolvimento também acaba por compor a sua subjetividade e, por meio dela, o sujeito leitor contemporâneo começa a identificar os elementos em redor.

Na narrativa proustiana temos, por exemplo, as intercorrências, que marcam as personagens e estão presentes na realidade dos indivíduos ordinários. Na escrita carrascoziana, os sentimentos da ausência, da carência dos afetos, do sentir o mundo pelas nuances sugestivas que existem nos mais leves detalhes. Todas essas sensações também integram a vida hodierna dos sujeitos contemporâneos. Importante enunciar que essas presenças não se dão apenas como linha estratégica de composição dos roteiros dos

enredos. Elas ocorrem até mesmo por ação involuntária dos autores, absorvidos por essa subjetividade, acabam por manifestá-la por serem, assim como suas personagens, sujeitos históricos e, portanto, situados em conjunturas. Dessa forma, a memória cultural, histórica e social, junto com os aspectos imateriais em que todos estão inseridos, compõe a linha das escritas dos enredos.

Franklin de Oliveira, ao analisar a presença de determinados narradores e personagens que acabam por sucumbir ou não aos dilemas da vida, retrata as formas sociais e imaginativas de um povo mediante determinado contexto histórico. Sobre esse ponto, argumenta o autor de *A danças das letras* (1991, p. 354): “Porque ele não percebeu que o ‘motivo da desistência’ não é uma criação arbitrária do romancista, mas um tema que lhe é imposto por uma realidade social que, gerando a miséria psíquica do homem, moralmente o despotencializa”. Isso é possível devido aos atravessamentos históricos, sociais, culturais em que o autor, leitor e o próprio texto estão envolvidos, e os personagens terminam por circunscrever-se nesse cenário e ter percepções acerca dele e posicionar-se mesmo que seja na contramão das ideias do autor e do leitor.

Nesse possível afrontamento que provoca inquietações ao leitor, que os efeitos catárticos parecem se efetivar e aproximar personagens e leitores por meio da interação entre as suas respectivas subjetividades. Ocorre, então, o momento em que impera certo reconhecimento e, conseqüentemente, identificação. Desse modo, as linhas condutoras da narrativa passarão aos olhos do leitor, em transformação pela expansão das suas subjetividades serem mais atraentes para novas ressignificações, novas maneiras de se ver, perceber o outro e o mundo. Ampliando, assim, as linhas mestras das subjetividades.

O gênero romance é o que, na contemporaneidade, apresenta maior força atrativa e melhor contribui para essas refrações sociais, subjetivas, imaginárias tanto no desenvolvimento das personagens como nas alterações do sujeito leitor. Em relação a essas ideias, expressa-se Oliveira: “O romance é função da intensidade e da complexidade da vida social à qual se vincula, não em grau

de dependência, mas de poder acusatório” (Oliveira, 1991, p. 361). Essa intensidade e complexidade da vida social é ampliada nas narrativas de Proust e Carrascoza por meio das suas personagens narradoras que problematizam as inquietações dos sujeitos não só nas suas exterioridades, principalmente, pelo seu mundo interior ao “[...] mostrar e demonstrar ao homem como a vida humana somente adquire significado quando vivida *sub specie aethetica*” (1991, p. 229), como enuncia Franklin de Oliveira. Na produção *sub specie aethetica*, realizada pelos narradores-personagens nos enredos, servirá de ponto de reconfiguração ao olhar do leitor, pois este, diante das sensações manifestadas nos textos *No caminho de Swann* e *Inventário do azul*, expande a existência pelas possibilidades *aethetica* compartilhadas e sentidas.

Importante ressaltar que os efeitos promovidos por essas narrativas não só acontecem pelo fato de serem as personagens os narradores das histórias. O que de fato promove esse “encontro de almas” entre texto e leitor é a heteronomia conquistada pelas personagens e, ao se permitir, pelos fios da história, o leitor faz uma imersão nas suas subjetividades e toma para si o igual despertar manifestado pelas personagens. Assim, todas as vezes que essas duas condições básicas forem disponibilizadas pelo receptor da narrativa, esse encontro catártico se fará presente, não sendo, portanto, apenas por determinado tipo de personagem, como mencionado, o que conduz a intriga.

Como ilustra Carrascoza (2022, p. 137) no capítulo Rastelo: “Os objetos, sempre os objetos aticando a obsessão pelas metáforas. Na vã (mas nem por isso renunciável) tentativa de explicar o mundo, senão para os outros, para si mesmo”. Proust menciona, *No caminho de Swann*, uma das atitudes que a sua avó tinha em não lhe oferecer nenhuma leitura que julgasse fútil e pudesse prejudicá-lo na formação não só intelectual, mas da compreensão do mundo. Diz ele:

Na realidade, nunca se resignava a comprar nada do qual não pudesse tirar proveito intelectual e sobretudo o que nos proporcionam as coisas belas, ensinando-nos a buscar o nosso

prazer em outro ponto que não nas satisfações do bem-estar e da vaidade. Mesmo quando precisava dar a alguém um presente chamado útil, quando tinha de dar uma poltrona, um serviço de mesa, uma bengala, ela procurava os “antigos”, como se, tendo o seu longo desuso apagado todo o caráter de utilidade, eles parecessem antes dispostos a contar-nos a vida dos homens de antigamente do que a servir às necessidades da nossa (Carrascoza, 2002, p. 47).

Nesses dois fragmentos, percebe-se que as personagens se apresentam com olhares acerca dos objetos de serem e desempenharem muito além das suas funções práticas. Eles acabam por apresentar vivências manifestadas pelo uso ao qual foram destinados e por essa razão adquiridos e expressos por simbologias pelas figuras de linguagem. Tem-se que a expressividade narradora é de levar ao entendimento que pela *aesthetica* proporcionada pelas personagens chegar-se-á à *aletheia*. Pelas visões distintas que possam assegurar e elevar os sentidos, como narra Proust: “[...] revelam uma compreensão mais profunda da existência que todos os tratados de filosofia” (Proust, 2002, p. 202). Assim, sob a égide da escrita literária levada pelos narradores-personagens, reconhecer que ao narrar não apenas se descrevem fatos, contando ações, mas, principalmente, elevam-se os sentidos perceptivos ao reconhecer que não apenas os objetos possuem narrativas, mas que ao abordar acontecimentos, conscientizar-se que inúmeros outros também habitam nas subjetividades dos sujeitos, como nos atesta Carrascoza no capítulo Teia:

Assim, chegou à certeza, uma das únicas (nele) sobreviventes, de que, quando falava de si, falava também do pai, da mãe, dos filhos, das mulheres amadas e perdidas, de todos aqueles que estavam escritos (em tinta forte ou hachurados) em sua história pessoal. Escolhia os

dizeres sobre a sua vida, mas vinham dizeres sobre a vida dos outros em seu encaicho, quietos e sorrateiros – discerníveis, no entanto, para quem sabe interpretar a translucidez dos signos. Por outro lado, quando falava sobre o pai, a mãe, os filhos, as mulheres amadas e perdidas, os conhecidos, percebia que falava, por meio dos dizeres que os contornava, de si também.

Os dizeres, orais ou escritos, geravam dizeres correspondentes, à contraluz, não enunciados, mas igualmente vivos, expressivos, interpretáveis. Coisa que os estudiosos da linguagem já sabiam – mas todo homem, um dia, terá de aprender a acender o fogo com alguém, ou consigo mesmo.

Rilhando uma pedra na outra, o fogo, saído de suas mãos, mostrou-lhe, entre as chamas tremulantes, o leitor de romances – que decifra os dizeres enunciados e seus duplos ocultos. O leitor de romances costuma se ater unicamente à história do protagonista, sem saber que ela é também a sua (Carrascoza, 2022, p. 226-7).

Destarte, pela *aesthetica* manifestada pelas subjetividades das personagens, ocorre a aproximação com o leitor estético. Entenda-se o leitor estético no sentido dado na antiguidade grega, em que o estético significa sensação e percepção. Assim, o leitor estético que sente e amplifica as suas percepções e o que formará a consciência das realizações do narrar *aesthetica* faz devolver ao homem a sua condição vivenciadora e de compreensão das coisas além das aparências. É mergulhar na mais profunda vivência. É entender que, ao falar de si, encontra-se o outro, e ao falar do outro também se fala de si. É reconhecer a interdependência diante do outro. É conscientizar-se que assim como o narrador do personagem necessita do leitor para existir, na mesma proporção, o leitor só terá existência pelo olhar do narrador-personagem. O reconhecer o outro, portanto, acaba por significar o reconhecer a

si, o dar-se como existente. Do mesmo modo, ler narrativas não é apenas dar vida aos personagens como no dizer ordinário, mas dar vida a si, expandindo-se nos liames da expressividade das sensações e percepções presentes nos enredos. Ao acúmulo de experiências ocorridas ao longo da jornada pelos personagens também se darão os acréscimos das experiências em si. As manifestações das subjetividades dos personagens servirão para extensões do sujeito leitor. As *ipseidades* que irão alterar as *mesmidades* dos personagens serão as mesmas a alterar do sujeito vivenciador da linha *aesthetica*. Portanto, constitui traço característico das grandes obras as transformações que os personagens irão passando diante dos acontecimentos na intriga.

Essa aproximação entre personagens e sujeitos reais ocorre devido ao fator defendido da coexistência entre ficção e realidade. As relações dessa forma estabelecida não constituem nenhum devaneio, mas um dos pontos fortes do próprio sentido das narrativas. Importante lembrar que o homem se constitui como *narratio hominis*. Vive, apreende, insere-se no mundo e nas relações estabelecidas por meio das narrativas. Exercendo em momentos variados posições como protagonista, como coadjuvante, como figurante em diegeses de si e dos outros. Essas produções e realizações se dão tanto no âmbito externo como no seu interior, nas subjetividades. Os narradores-personagens das obras de Proust e Carrascoza demonstram ter essa consciência, como podemos ilustrar por meio do narrador-personagem de *Inventário do azul* (Carrascoza, 2022, p. 229), ao expressar: “[...] a vida é uma escrita e as lembranças a sua constante reescrita”. Em Proust: “[...] a recordação de uma certa imagem não é mais que a saudade de um determinado instante; e as casas, os caminhos, as avenidas, infelizmente são fugitivos como os anos” (Proust, 2002, p. 331). Percebe-se que, em meio aos dois fragmentos, nesse processo narrativo, outra substância se associa: a presença da memória. Ao se observar qualquer texto, ele acaba por se constituir como memória de outros. No caso narrativo, essa presença se torna mais nítida. Seja participando ou apenas contando.

As singularidades dos sujeitos estarão presentes e serão compartilhadas com os que se debruçam sobre as histórias. Desenvolvem-se novas percepções por conta da multiplicidade de visões que será acrescentada. Essas ampliações serão responsáveis pelo que Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* denominou de *mimese III*, na qual constitui a realização da reconfiguração do sujeito leitor diante da intriga experienciada. Esta é uma das linhas norteadoras da relevância da escrita literária. É um outro ponto em que ocorre o encontro das subjetividades entre as personagens e os indivíduos reais, mas esse novo acréscimo da memória entre a subjetividade das personagens e dos leitores ficará para outro momento.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**; tradução de Paulo Bezerra. – Rio de Janeiro: Ed. Forense – Universitária, 1981.

BRASIL. Luiz Antonio de Assis. **Escrever ficção**: um manual de criação literária: colaboração de Luís Roberto Amabile. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Inventário do azul**: Romance. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

OLIVEIRA, Franklin. **A dança das letras**: antologia crítica. – Rio de Janeiro; Topbooks, 1991.

PROUST, Marcel. No caminho de Swann; **À sombra das moças em flor**: tradução Fernando Py. – Rio de Janeiro; Ediouro, 2002.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**; tradução Ivone C. Benedetti. 1ªed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COMUNIDADE DOS SEM COMUNIDADE

PRODUÇÃO IMATERIAL E CRISE DE IDENTIDADE DAS PERSONAGENS DALVA E LUCY EM “TUDO É RIO”, DE CARLA MADEIRA

Silvanna Kelly Gomes de Oliveira

Introdução

O trabalho imaterial se desenvolve nas formas dialógicas, nas partilhas de vida, nos jogos linguísticos, nos afetos, nas próprias subjetividades que atravessam os sujeitos, ou seja, naquilo que passa ao largo do setor econômico. É possível perceber, por outro lado, que concomitantemente à ideia de o trabalho imaterial ser uma alternativa em relação ao trabalho material, ao produzir subjetividade, ele também pode ser levado para dentro da produção de valor meramente econômico, o que configura um paradoxo.

Junto a isso, o panorama literário, compreendido como um trabalho com a linguagem e como uma produção cultural expressiva, torna-se mais um veículo desse tipo de capitalismo. É na literatura que nos deparamos com o encontro da ficção com a realidade; com as personagens mulheres atravessadas pelas condições socioeconômicas, raça, sexualidade, cultura; com a crítica literária que pode reforçar a materialidade das narrativas, desprezando seu lado subjetivo; ou seja, com um amálgama de possibilidades languageiras.

Além disso, é preciso abordar a concepção de identidade construída cultural e socialmente dos sujeitos – sobretudo das

mulheres. Dessa maneira, os debates que giram em torno das referidas definições entram em uma problemática reveladora de uma crise identitária inerente ao século XXI, pois ao mesmo tempo em que há uma necessidade constante de afirmação de identidade, há também uma sobrecarga dela, engessando traços e comportamentos, principalmente, no que se refere à leitura/construção de personagem literária.

Em contrapartida, a crítica à opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada é uma forma de decolonizar a força centrípeta inerente ao trabalho material, principalmente aquele desenvolvido por mulheres – presas em suas identidades atávicas que as ligam ao corpo, ao espaço doméstico, à serventia, à jornada tripla de trabalho –, evitando que a produção de subjetividades seja apagada. Sem essa chave de leitura imaterial, ocorre não só a omissão de afetos, pensamentos, abstrações, comunicação, desejos, ócio produtivo, mas também o reforço de um essencialismo construído para o “ser mulher”.

Desse modo, o artigo visa discutir essas questões teóricas em consonância à leitura da obra contemporânea *Tudo é rio* (Carla Madeira)¹, republicada em 2021, cuja narrativa se pauta em duas mulheres potentes – Lucy e Dalva – e antagônicas, uma vez que sugerem formas múltiplas de produzir suas imaterialidades. O enredo diluído em suas temporalidades evoca uma linguagem que se apresenta na “fluidez dos rios”. Há um triângulo amoroso em que os afetos – entre a angústia prolongada de Dalva, uma mãe em processo de aparente luto; a violência de Venâncio; e a sexualidade assumida e saboreada por Lucy – se fragmentam e constituem um desmonte de identidade.

1 Carla Madeira foi a brasileira que mais vendeu ficção em 2021. Seu livro *Tudo é rio*, originalmente publicado em 2014, foi indicado como finalista na categoria livros ao Prêmio Faz Diferença (do jornal O Globo e da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan)), ao lado de Jeferson Tenório e Zuenir Ventura, em 2022. É uma obra que ganhou visibilidade, principalmente, no ambiente virtual, o que lhe garantiu sucesso editorial e entusiasmo do público leitor e da crítica literária.

No terreno da crise inerente à própria literatura contemporânea, o trabalho se baseará nas ideias de Lazzarato (2021), Hall (2019), Hooks (2019), Woodward (2013), entre outros.

Trabalho imaterial: uma leitura da personagem Dalva

A produção de subjetividades como trabalho se refere à experiência do “comum”, fazendo com que as faculdades vinculadas aos saberes, à linguagem, às relações, acionadas pelos sujeitos, sejam um tipo de produção válida. Paralelo a isso, Pelbert (2011, p. 29) afirma que:

O trabalho dito imaterial, a produção pós-for-dista, o capitalismo cognitivo, todos eles são fruto da emergência do comum: eles todos requisitam faculdades vinculadas ao que nos é mais comum, a saber a linguagem, e seu feixe correlato, a inteligência, os saberes, a cognição, a memória, a imaginação, e por conseguinte a inventividade comum. Mas também requisitos subjetivos vinculados à linguagem, tais como a capacidade de se comunicar, de relacionar-se, de associar, de cooperar, de compartilhar memória, de forjar novas conexões e fazer proliferar as redes.

Essa capacidade de subjetividade implica, paradoxalmente, não apenas nas relações de troca, nas conexões com a alteridade, nos saberes e imaginação, como também no apagamento dessas faculdades dentro das hierarquias sexuais. A divisão sexual do trabalho como uma biopolítica regulada sob o argumento da “natureza feminina” é considerada um “trabalho não produtivo”, pois se situa à margem da valorização do capital, logo, trabalho não remunerável, estando na ordem de um *recurso natural* e de um *bem comum*; porém, regulado, no quadro de (bio)políticas de natalidade

da unidade familiar promovidas de maneira agressiva pelo mercantilismo (Lazzarato, 2021, grifos do autor).

Nesse sentido, as mulheres e suas multiplicidades continuam trituradas por essa máquina que atua sobre seus corpos, o que inclui a “máquina literária”. Esse termo se refere à produção de literatura de/sobre mulheres e à dinâmica que, muitas vezes, a crítica literária se utiliza para invisibilizar a potência dessas figuras, lendo, sobretudo, as suas materialidades dentro de previsibilidades socioculturais. Desse modo, as guerras de subjetividade constituem a parte mais “objetiva” contra esse e outros grupos, visando, precisamente, “[...] a uma ‘conversão’ de sua subjetividade, a uma conformação de seus comportamentos e condutas à lógica da acumulação do capital e de sua reprodução” (Lazzarato, 2021, p. 56-57).

Ademais, associar a mulher ao trabalho, que, por sua vez, é ligado ao afetivo, é uma realidade latente. Com isso, Tiburi (2018) afirma que as mulheres desde que nascem são ensinadas a trabalhar para a família, provocando uma romantização dessa escravidão emocional e afetiva. Tal ideia fica explícita no trabalho de Dalva, personagem de *Tudo é rio* (2021), cuja dedicação se volta ao amor de Venâncio, ao ideal de casamento monogâmico-cristão, ao seu filho e ao lar: “Venâncio e Dalva casaram apaixonados. Perdidamente. Quem via os dois pedia a Deus uma sorte igual”; “Dalva já queria aquele filho mais do que qualquer outra coisa. Pensava nele, falava dele, entregava as mãos à barriga e dela não se afastava” (Madeira, 2021, p. 21-22).

Toda sua construção de amor é atravessada pela cultura e pelo seu aspecto biológico de “ser mãe” dentro de um contexto que a delinea como uma mulher que corresponde às expectativas sociais. No entanto, sua produção de subjetividade se inicia não apenas quando ela assume seus afetos de realização – embora enredada pelo maquinário –, mas também quando ela percorre anos alimentando um sentimento de “apatia”, o qual havia sido antecedido pela raiva, pelo ódio, pela amargura em relação ao trágico acontecimento que dividiu as “águas” do rio chamado vida.

A violência cometida por Venâncio contra seu próprio filho e contra ela a atinge fortemente, ao passo que ela para de reproduzir a contragosto a maternidade, passando a existir apenas dentro de si mesma em um ato de renúncia e de solidão profunda:

Com a dor, o silêncio. Denso, ácido. Estagnado. Um silêncio de caco de vidro moído esfolando o corpo por dentro. Um desesperar, nada por vir. Dalva parou de falar com Venâncio. Não olhou mais para ele, considerou que ele não estava mais vivo, ignorou sua presença. Nenhuma reação (Madeira, 2021, p. 26).

No dia em que Venâncio arrancou o filho dos seus braços quentes e o atirou longe, ela conheceu a dor desumana de perder tudo. Perdeu o homem que amava, o filho que amava e a fé. Venâncio bateu nela, e a misericórdia de Deus não veio ao seu encontro. Continuou viva. Morrer teria sido um gesto de bondade, morta perdoaria Deus. Queria a inconsciência, não mais saber, não ter visto, não ter vivido. Mas, ao contrário, o escuro estava aceso como nunca, tudo estava lá no seu corpo pesado e impotente, na sua alma ensanguentada. Não esqueceria. Perdeu todas as palavras (Madeira, 2021, p. 63).

Além disso, a própria construção de um modelo hegemônico de gênero – homem, branco, hétero, violento, representado por Venâncio – subentende uma minimização das mulheres, pois um poder funciona de maneira eficaz quando se sobressai aos demais grupos, fazendo com que haja um mecanismo de continuidade do próprio capitalismo. Por outro lado, no debate sobre o trabalho imaterial e sua epistemologia, Dalva entra na dialética entre vítima das instituições de poder – patriarcado – e potência de si mesma, valendo ressaltar, no entanto, que a subjetividade não deve ser compreendida apenas sob o ponto de vista neoliberal; mas sob o ponto de vista da própria riqueza abstrata.

Tal riqueza se traduz por duas vias: tanto do lado do amor poroso que dedica a ser mãe, esposa, filha – inclusive, não percebendo as armadilhas do relacionamento possessivo com Venâncio cujo poder se instaura sobre o corpo de Dalva com violência –; quanto do lado do silêncio vazado pela existência, que poderia ser lido como esvaziamento de sentido, uma vez que sua produção material, concretizada pelas atividades de mãe e esposa, passa a não existir mais, mas não é. As mulheres, mesmo em meio à mão de obra, ao trabalho não remunerado e afetivo, produzem suas potências intelectuais e perfuram o sistema, a partir do momento que sentem, pensam, reivindicam, silenciam, sonham, desejam. Logo, não morrem.

Essa “não produtividade”, no momento em que é lida sob o viés do capitalismo, reverbera a importância e radicalidade das guerras da subjetividade na Europa e no Novo Mundo, desembocando na destruição promovida pela acumulação primitiva que não somente opera no nível das condições materiais da vida, mas também nos territórios existenciais, nos universos de valor, na cosmologia e nas mitologias que estavam no fundamento da “vida subjetiva” dos povos colonizados e dos pobres do mundo tomado como “civilizado” (Lazzarato, 2021).

Com essa vida subjetiva, não se pretende romantizar sofrimento, nem de atribuir única e exclusivamente a Dalva um lugar de dor, mas validar o potencial de seus afetos como forma de existir ao largo da produção material. Ela “precisa morrer um pouco” (Madeira, 2021, p. 64) da presença de Venâncio, da suposta perda dolorosa do seu filho, do casamento em ruínas, para poder encontrar a si mesma em um movimento de adormecimento do mundo que a coloca em um lugar de incompreensão. Seu sofrimento mascarado pela apatia invade as ruas da cidade, vira comentário na boca das pessoas – inclusive das profissionais do sexo que sentem compaixão por ela –, afeta Venâncio, deixando-o em um mar de remorso.

Ou seja, sua desterritorialização no mundo não é ausente por causa do sofrimento, tendo em vista que constitui quem Dalva pode

vir a ser para além das expectativas de gênero. Ela escolhe seguir em frente, alimentando-se do ópio de si mesma e até reforçando uma aparência negativa – vista como derrotada, vazia, amargurada, morta –, ao passo que produz suas subjetividades, em silêncio, se utilizando da dor como válvula de escape da própria vida, como mote das estratégias de reencontro com seu filho, como um modo de sobreviver:

Dalva ficou, mastigou aquela dor e se alimentou dela. [...] Era no desespero dele de não ter mais nada dela que Dalva encontrava forças para sofrer. E sofrer era a única vida possível diante do que tinha perdido. Lucy tinha razão, a dor vicia enquanto mantém a gente vivo. Mas não era só a dor que prendia Dalva ali, o amor também lançou suas âncoras. Veremos, veremos (Madeira, 2021, p. 123).

Sob outra perspectiva, esse *modus operandi* subjetivo que passeia entre o amor e a dor ganha mais significado a partir do momento em que Dalva recebe o filho de Lucy – João – para cuidar, descobrindo rios caudalosos dentro de si, quando percebe-se que:

Há anos não cantava mais. Mas, naquela manhã, cantou. Deu o banho em João inventando uma música sem nome, feita no improviso de deixar ele feliz. Com as mãozinhas, o pequeno buscava a boca de Dalva encantado com o movimento dos lábios. A banheira estava sobre a cama, a janela aberta deixava ver o azul de abril, o sol entrando ainda suave parecia vitorioso em seu incansável desejo de esperança: mais um dia (Madeira, 2021, p. 173).

Além disso, há o momento em que reencontra o seu próprio filho Vicente, depois de anos aparentando uma angustiada sensação de perda. O poder do encontro com aquilo que parecia ter morrido

simbolicamente, devolve suas emoções positivas, não excluindo aquelas mais sombrias de um eu-mulher fragmentado, que passeia entre os extremos. Quando ela descobre a realidade, suas subjetividades afloram pelo caminho da dúvida, do nervosismo do corpo que pulsa a alegria, a tragédia e, sobretudo, o amor que a traz de volta para o momento anterior à violência de Venâncio:

Dalva desconfiou de si mesma, de sua sanidade, reagiu refratária. Como um espelho, recusou potente a luz do sol, devolveu, não podia entender o que ouvia, não suportaria o equívoco. Seu corpo se agitou silencioso tentando se organizar. Demora alguns segundos emergir de uma tragédia, é prudente desconfiar dos milagres (Madeira, 2021, p. 179).

O imperdoável da violência contra a mulher implode em favor das subjetividades de uma personagem que sente com a sua própria verdade, alargando-se das amarras – respaldadas pelo patriarcado e discutidas pelos feminismos plurais –, pois ela se liberta quando se organiza em sua própria ruína. Indecifrável, mesmo no plano significante da linguagem dita literária, Dalva se desconstrói e dá vazão a sua cosmologia criada a partir da experiência de ser uma mulher esmagada pela lógica capitalista, que considera o “ócio” improdutivo, já que é usado para o sofrer. Se ela não produz, ela não existe. A noção de classe a atravessa e traz o privilégio do tempo, mas não a define como função.

Portanto, tudo que foi exposto como trabalho imaterial diz respeito a seus laços de compartilhamento, a sua sabedoria do silêncio, ao sentimento amoroso, ao cuidado com o outro. O paradoxo do “vazio potente” de Dalva, que a faz morrer para (re)viver, se distancia da materialidade das ações e reencontra afago nos territórios existenciais; no campo abstrato e diluído dos sentimentos mais contraditórios; nos universos de valor criados para um sujeito mulher carregado de essencialismos identitários; a fim de que possa se heterogeneizar no terreno do difuso, ao trabalhar suas imaterialidades.

Dialética da identidade: uma leitura da personagem Lucy

Diante do contexto de movimentos globais, de cosmopolitismo e de novas diásporas, principalmente relacionados à literatura contemporânea de autoria de mulheres, percebe-se que o debate das identidades tem ganhado um destaque nos debates políticos e literários. Elas serviram, por muito tempo, para estabelecer tipos sociais, os quais teriam seu comportamento, cultura e contornos psicológicos delineados, inclusive pela divisão sexual do trabalho, como foi anteriormente mencionado.

Essa divisão entre o material e o imaterial encontra terreno fértil na construção da personagem Lucy, cujo comportamento se perfaz pela transgressão, uma vez que ela decide por rebeldia e prazer o trabalho da prostituição. Durante séculos, ele foi e continua sendo marginalizado, pois encara não só o machismo iminente, mas também o fundamentalismo religioso que prega o corpo imaculado das mulheres; e aprofunda o debate sobre a vulnerabilidade socioeconômica que atinge muitas delas que precisam sobreviver através da remuneração sexual. Todavia, a identidade montada para essa mulher, como Lucy, encontra-se em crise na obra *Tudo é rio* (2021).

Segundo Hall (2019), existe o sujeito pós-moderno, o qual não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. O teórico ainda afirma que uma identidade unificada e coerente é uma fantasia, pois sempre estamos nos deparando com uma multiplicidade desconcertante. Nesse viés, a crise de identidade também se encontra nos questionamentos de Woodward (2013):

A identidade é fixa? Podemos encontrar uma “verdadeira” identidade? [...] Que alternativas existem à estratégia de basear a identidade na certeza essencialista? Será que as identidades são fluidas e mutantes? Vê-las como fluidas e mutantes é compatível com a sustentação de um projeto político? (Woodward, 2013, p. 12-15).

Isto é, a autora promove reflexões acerca do que leva um sujeito a se identificar com determinada identidade, não categorizando os conceitos de sujeito. Com isso, ela aborda sobre a representação pela qual os sistemas simbólicos se utilizam para fixar um modo específico de subjetividade, averiguando que todas as práticas de significação e de significado envolvem relações de poder, inclusive o poder para definir quem é incluído e quem é excluído (Woodward, 2013).

Lucy, visivelmente excluída de um padrão, surge como um desafio às identidades fixas, pois transita entre o prazer do gozo e a rasura do “corpo dócil”, desmantelando o poder que define os modos singulares de subjetividade criados para o “ser mulher”:

Ficou nua, pelo e pele, chegando poro a poro bem perto, oferecendo a montaria. Lucy tinha um corpo indecente, que convidava aos berros línguas e mãos. Ele sentado, ela de pé, entre o umbigo e os pelos dela, os olhos dele. Ande, homem, hoje eu quero dar pra você, venha com a sua boca sentir o meu gosto. Abuse de me molhar. Você tem sorte, eu sou gostosa demais (Madeira, 2021, p. 18).

Ela se autoafirma “gostosa” e entra em colapso quando se percebe rejeitada por Venâncio. Embora se utilize do controle, da agressividade e da sexualização exacerbada, aproximando-se bastante de um comportamento fálico, ela se constitui como uma mulher que também produz suas subjetividades, na medida em que se permite ser desejada por homens e mulheres, em que se apaixona, em que sente prazer sexual em sua profissão; em que se permite abdicar de uma vida mais previsível. Ao contrário, ela trabalha com o corpo, não se limitando a ele; sem lançar fora seus sentimentos de rejeição, de dor, de amor, de linguagem erótica. Seu corpo é posicionamento no mundo.

Verticalizando ainda mais essa crise, percebe-se que muitas dessas problematizações ligadas à concepção do sujeito mulher,

bastante discutido nos últimos anos, deve-se à ascensão dos movimentos feministas e da imersão de personagens mulheres em obras literárias. Dessa forma, bell hooks (2019) aponta uma discussão muito pertinente no que diz respeito à politização feminista e ao lema da bandeira “o pessoal é político”, partindo do pressuposto de que é uma cultura narcisista, pautada no patriarcado de supremacia branca e capitalista, sendo, logo, uma afirmação arriscada.

Como vemos em Hall (2019), em que ele demonstra a unidade como uma das etapas do processo de categorização do sujeito – para ele, esse sujeito se refere ao Iluminismo, não à pós-modernidade –, a teórica bell hooks (2019) incita o debate do “pessoal” e do “político”, quando afirma:

Não podemos nos opor à ênfase nas políticas identitárias invertendo a lógica e desvalorizando o pessoal. O movimento feminista não progride ao ignorar questões de identidade ou criticar a preocupação com o eu sem apresentar abordagens alternativas, sem abordar a questão da politização feminista de um modo dialético – o vínculo entre os esforços para construir socialmente o eu, a identidade, num âmbito contestador, que resista à dominação e permita um maior grau de bem-estar (hooks, 2019, p. 222).

Isto é, quando a identidade é pautada em estruturas de dominação e sua conseqüente aceitação, isso pode comprometer a conscientização radicalizada, ou melhor, o questionamento do próprio privilégio, uma vez que a identidade não pode ser vista como um fim, mas como um meio (hooks, 2019). Sobre Lucy, esse questionamento do “eu-social” ganha outra configuração em detrimento do privilégio sexual do seu prazer, haja vista que ela desapega da maternidade – entrega seu filho a Dalva – e da família que a acolheu com regalias da classe média. Ao mesmo tempo, sua alienação no que tange à própria condição também reforça o que esconde a

brutalização, o abuso e a desumanização que a colonialidade de gênero implica.

Além disso, o ambiente coletivo onde ela vivia – o prostíbulo chamado Casa de Manu – salvaguardava um espaço de possibilidades outras (afetos, dores, elos). Mesmo não tendo o conforto da casa da tia de Lucy, segundo Manu, lá não se seguia a lógica da exploração do trabalho (mesmo que a prostituição já implique o capitalismo), sendo, pois, o espaço em que a personagem construiu laços de compartilhamento com outras prostitutas, ressignificou o corpo como objeto de prazer para Lucy (ela também gozava), se fez reconhecida na cidade pelo seu trabalho:

Dizem as boas línguas que Manu era a puta mais caridosa da paróquia e ficou rica por gratidão de Deus. Pagava o dízimo, não para a igreja, mas para a pobreza. Gostava de ajudar quem precisava. Era justa com as meninas e nunca aceitou explorar quem quer que fosse. O retorno vinha volumoso. Ser dona de zona foi um acidente muito antes de ser um bom negócio. [...] Na zona, o corpo é a alma do negócio. Reconheceu que Lucy era uma galinha de ouro. Tratou de facilitar seus ovos (Madeira, 2021, p. 112).

Percebe-se, assim, que embora as armadilhas do trabalho material com o corpo surjam quando ele se torna lucro, as subjetividades da dinâmica sexual também contemplam a zona subjetiva de Lucy. Diferente de uma identidade calejada de sofrimento, Lucy escolhe, por prazer e dedicação, o caminho para o exercício sexual como forma de viver:

Lucy tinha vontades, não aceitava dó de ninguém, repelia com sadismo as senhoras cristãs que lhe ofereciam um pouco de bondade. Eu pratico o gozo e não o sofrimento, humilhava. Vivia dizendo que daquele puteiro, e talvez de

todos os outros puteiros do mundo, ela era a única puta que podia ser chamada de mulher de vida fácil. Quer vida mais fácil do que a minha, uma puta que gosta de dar? Para toda a cidade isso era uma provocação sem tamanho, qualquer pessoa de bem tolera as putas, com a condição de sentir pena delas (Madeira, 2021, p. 14).

Nessa perspectiva do sujeito mulher não essencialista presentificado por Lucy, Woodward (2013) ratifica que o movimento de mulheres tem enfatizado que as identidades são fluidas, não fixas e que não estão presas a diferenças que seriam permanentes e valeriam para todas as épocas, uma vez que, como bem afirma bell hooks (2019), as feministas negras estão indo de encontro à categoria unificada “mulher”, a qual inclui apenas as mulheres brancas. Essas mulheres prostitutas são múltiplas, o que já denota por si a fragmentação.

Comparando Lucy a Dalva, temos a quebra de identidade fixa entre essas duas mulheres, uma vez que a primeira tenta desestabilizar a segunda em razão do seu amor desesperado por Venâncio, elo que liga as duas. Dalva, por sua vez, não se deixa esmaecer pelo ato de violência da prostituta, fazendo com que seus universos se toquem, conversem pelas suas subjetividades – enquanto uma vocifera, quebrando o silêncio empático das putas quando ela passava depressiva por anos na frente da Casa de Manu; a outra permanece calada, ignorando o chamado de ódio, rivalidade e provocação – e se complementem pela alteridade:

Lá vem a sofredora, faz questão de sofrer todo dia, não é boba de largar pra lá, que o sofrimento tem poder! Quer ser coroada a rainha da dor com coroa de espinho e tudo. Vem cá, dona Dalva, deixa eu te mostrar como é bom gozar. Te faço essa caridade, te dou a esmola de chupar os seus gominhos. Lucy arrancava a própria roupa e se mostrava no alpendre, falando

aos berros: Olha que beleza, seu marido vai enfiar o pau dentro de mim hoje e nunca mais vai querer saber da sua buceta murcha. A plateia crescia dia a dia, ninguém queria perder nem uma palavra, era o espetáculo da paixão desmedida. Dalva passava como se não fosse com ela, mais imperturbável ela caminhava, mais Lucy enlouquecia (Madeira, 2021, p. 119).

Logo, podemos concluir que as políticas identitárias do sujeito fragmentado, pós-moderno, ou ainda, cambiante, se ancoram na concepção de subjetividade, a qual sugere a compreensão que temos sobre nosso eu através dos pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre “quem somos nós mesmos”. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência de adotarmos uma identidade (Woodward, 2013).

Considerações Finais

As concepções de trabalho imaterial e de identidade entrelaçam o debate contemporâneo à obra *Tudo é rio* (2021), de Carla Madeira. Suas personagens – Dalva e Lucy – são exemplos da porosidade que existe na divisão sexual do trabalho material, que hierarquiza os comportamentos e expectativas sociais, bem como no trabalho imaterial, atravessado por nuances fragmentárias de compartilhamentos diversos, de solidariedade, de sentimentos controversos, de produção de pensamentos e de sentirens.

Nesse viés, as personagens analisadas são perturbadas pelas categorias inconstantes e confirmam que as guerras da subjetividade permanecem vivas no mundo-caos, as quais insistem em apagar das mulheres tudo aquilo que diz respeito aos afetos, à potência da vida que se apresenta múltipla, aos silêncios que falam, aos gritos que calam dores existenciais, moldando sujeitos com traços

identitários previsíveis, fixos e limítrofes. São corpos à medida que ratificam o poder das estruturas, mas transgridem esse mesmo poder.

Desse modo, Lucy e Dalva subvertem a si próprias no momento em que caminham para os extremos e se inter cruzam pela afetação das relações humanas: Dalva sonha e espera a maternidade, usa da apatia para sobreviver, retorna a si a partir do outro, constituindo-se através do perdão e dos muitos sentimentos que podem causar desconforto se vistos da perspectiva material do patriarcado, das armadilhas desenhadas para a mulher; por outro lado, Lucy se reafirma na identidade-puta, gozando e fazendo gozar, ao passo que despota a maternidade como objetivo de vida e abre caminho para o encontro com a diferença, reacendendo o que foi perdido em Dalva.

Por fim, as duas desestabilizam o debate de identidade e avançam as condições materiais do trabalho do corpo-sexo e do corpo-útero, chegando a um terreno do subjetivo, em que há ódio, medo, angústia, mas também afeto pelo desconhecido de si mesmo.

Referências

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: elefante, 2019.

LAZZARATO, M. **Guerras e Capital**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MADEIRA, C. **Tudo é rio**. São Paulo: Record, 2021.

PELBERT, P. P. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TIBURI, M. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: ____; SILVA, T. T; HALL, S (Org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2013.

A COMUNIDADE LUMINOSA EM “O NOSSO REINO”, DE VALTER HUGO MÃE¹

Annie Tarsis Morais Figueiredo

Considerações iniciais sobre os atravessamentos propostos

Muitas vezes, enquanto construção aberta, a literatura coloca-se a favor da liberdade e em oposição aos sistemas hierarquizantes e autoritários. Tais sistemas são da ordem da identidade fixada e das normas socioeconômicas que são atribuídas pela lógica da dominação e geram modos de pensar, sentir e viver limitados. Da mesma maneira, deslocar a literatura para um lugar pré-estabelecido seria negar a potencialidade dos encontros na escrita, na leitura e na experiência alteradora do acontecimento.

Nesse sentido, o encontro com um texto literário, em relação múltipla com as teorias aqui utilizadas, é a busca por uma perspectiva que compreenda a noção de comunidade como pensamento alternativo que possibilita visualizar algumas aberturas para outras paisagens. Por isso, analiso em *O nosso reino* (2012), publicado em

¹ Este artigo é um recorte da minha tese: “Comum e comunidade luminosa na tetralogia das idades, de Valter Hugo Mãe”. Em outubro de 2020, ela foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

2004, de Valter Hugo Mãe (VHM), algumas experiências comunitárias que permitem o poder *da* vida sobressair e transformar o poder *sobre* a vida que leva ao individualismo desumanizador e à opressão.

O foco é o romance *O nosso reino* (2012), ponto de partida do projeto literário escrito em letras minúsculas que foi sendo consolidado entre os anos de 2004 a 2010 pelo escritor português nascido em Angola, VHM. Nesse projeto, é da infância para a velhice que a trajetória das complexidades das vidas portuguesas é traçada. O intuito, portanto, é analisar como a *comunidade luminosa* – noção pensada por mim a partir de Pier Paolo Pasolini e Georges Didi-Huberman – se dá a partir de benjamim e seus encontros.

No presente texto, abordo o que denomino *comunidade luminosa*. Essa noção aparece enquanto unidade temática elaborada a partir de rupturas da visão tradicional que possui uma noção clássica e idealizada acerca da comunidade. Porém, aqui, comunidade é abertura, é respeito às particularidades dos seres. Não defino o que seria um tipo exemplar de comunidade, mas analiso arranjos perfeitos dentro de suas imperfeições para empenhar forças sociais, políticas e afetivas outras que não as capturadas pelo poder hegemônico.

Em linhas gerais, a comunidade basilar não pode vir a ser uma fórmula que antecede a leitura e a análise dos textos literários. Juntos, formulam um modo de reinterpretação do mundo e das relações entre os seres, permitem a fuga das condições de possibilidade de uma época. Essa reinterpretação do mundo é voltada a uma coletividade que não solapa as singularidades. Pensando nisso, a *poiesis* (produção) constante da *comunidade luminosa* composta no romance é vista como interpretação pontual, em movimento e passageira, constatando que não temos um conceito impositivo e classificador do texto literário. Por isso, não construo um sistema, mas valorizo a experiência das personagens quando estão sendo atravessadas pela *comunidade luminosa*.

Embora interligue as várias experiências coletivas transformadoras que atravessam as personagens na terminologia: *comunidade*

luminosa; encontrar essa unidade conceitual não quer dizer que desprezo as peculiaridades da construção literária. O caminho teórico-analítico não é construído como um *a priori* da análise do romance, nem como um *a posteriori*, mas tão somente como dois caminhos inseparáveis na experiência de leitura e interpretação, esta última, enquanto “uma consciência intervalar” (Bosi, 1988, p. 277). Se a literatura não se restringe somente a funções e categorias, também ela não pode fazer parte de uma prática apenas mistificadora e ideal. A literatura se faz na relação entre textos e na partilha entre seres, sendo assim, ela é dispersa e mutável. A literatura pode gerar comunicação viva em movimento, modificando as lógicas da mercadoria determinadas pelo sistema político-social e econômico.

Se o fazer literário elabora dinâmicas das personagens, nesse sentido, minha análise visa às relações através dos diálogos e dos gestos (movimentos e atitudes) delas. Dentro dos encontros entre si, há a comunidade que os atravessa e alimenta a potência ativa. A literatura, enquanto produtora de sentidos na partilha de um universo sensível, faz realçar a dinâmica dos gestos que perfazem a *comunidade luminosa*. Talvez as principais significações da *comunidade luminosa* sejam a vontade de outra vida e de outro mundo, mas experiência alteradora acontece no aqui e agora, atravessando-as, não nos sonhos de futuros em busca da comunidade ideal perdida. Por isso, examinar as personagens e o lugar que lhes são atribuídos trata-se de uma questão perene, presente na vida-em-comum, e serve para interrogarmos as coletividades que as personagens compõem.

A comunidade luminosa vem dos vaga-lumes de Pasolini

O tema das luzes (e seus lampejos) apareceu em uma carta de Pier Paolo Pasolini. Essa carta, intitulada *A resistência e sua luz* (1941), falava sobre o avanço do fascismo na Itália e a necessidade em se notar os pontos de fuga da lógica aterradora que se aproximava. Não se tratava de uma resistência para promover

“iluminação” no sentido romântico-humanista, porém muito mais como uma potência em oposição às forças que fabricavam sentimentos escravizados e rotinas aprisionadas. Foi a partir dessa carta (1941) e de um ensaio escrito em 1975, ambos de Pasolini, que Georges Didi-Huberman escreveu *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Para mim, a interlocução entre Pasolini e Didi-Huberman demonstra a importância em focar nos encontros das personagens da narrativa no momento aterrador de suas lutas cotidianas e na busca pela sobrevivência.

Para a construção da noção de *comunidade luminosa* utilizo as duas formas de ver as luzes pelo escritor e cineasta italiano: [1] em meio ao escuro e às sombras e [2] em meio à uma luz forte (totalizadora), que é outro modo de desnortear e subjugar. Mencionar o poder autoritário junto às pequenas resistências era, para Pasolini, uma forma de reparar que o fascismo dos anos 1930/1940 não foi superado. Para ele, a ilusão de superar o fascismo pode ser devastadora, pois, sob os escombros da Segunda Guerra Mundial, há as sementes dos diversos modos fascizantes. Estes estão presentes, por exemplo, na violência policial e no desprezo pela constituição federal no nosso contemporâneo.

No ensaio de 1975, Pasolini abordou o jogo entre a “glória miserável dos condenados” e a “grande claridade das alegrias celestiais” no poema *A divina comédia* de Dante Alighieri. Dessa maneira, a alegoria das *lucioles* (pequenas luzes) e da *luce* (grande luz) foi trazida para exemplificar a luz ofuscante dos projetores do ditador e as pequenas luzes da vida errática que são alegres e inventivas, em suma, o que disse ser lampejos/chamas do desejo. Por isso, Pasolini valorizava as microrrevoluções, as luzes pontuais e inesgotáveis que teimam em reaparecer e que, no entanto, podem desaparecer por completo. Residindo aí a necessidade em reconhecermos as resistências-lampejos e suas sutilezas.

Aqui, de certa maneira, a *luce* pode ser compreendida como a comunidade imaginada e oficial que é Portugal, o Estado-nação com um projeto homogeneizador. Já as *lucioles* podem ser as *comunidades luminosas*, as rearticulações pontuais que burlam instituições e

se articulam dentro do Portugal-Pátria. A *comunidade luminosa* é composta por encontros de personagens vaga-lumes que se tocam de maneira amorosa e livre. Em seus gestos e afetos trocados, os encontros elaboram um inconformismo produtivo e uma experiência política libertadora.

Trata-se de viver a produzir fulgurações de pensamentos e de movimentos que gestem experiências vitais. Estarem sendo tal qual um vaga-lume e sua impermanência, na passagem e na efemeridade das pequenas luzes, pois é aí que a sobrevivência se instala. Portanto, uma relação luminosa é efetuada sutilmente e através dessas cintilações tênues e uma *comunidade luminosa* é articulada momentaneamente na trama. Dessa maneira, não é uma articulação eterna e fechada, mas elaborada pelos encontros das personagens em um momento de seus embates cotidianos, e as levam a criar espaços sutis de luta, são justamente as microrresistências que rearticulam outros fluxos e inventam outras formas-de-vida.

A alegoria pasoliniana me fez adicionar ao substantivo *comunidade* a adjetivação *luminosa*. Nesse sentido, uma *comunidade luminosa* advém da junção das pequenas luzes (*lucioles*) dos vagalumes e sua potência dos encontros. As ligações entre as personagens são abundantes de esboços de persistência e constituem linhas de fuga em meio ao esquadrinhamento da vida. A *comunidade luminosa* também expõe o vazio e o absurdo, mas apesar do sofrerem, as personagens não se entregam ao ressentimento que leva à inação. Elas se deslocam e, constantemente, formam/desfazem a *comunidade luminosa*. Logo, a *comunidade luminosa* não é estática e nem um projeto advindo do exterior para ser aplicado, pois nasce da implicação corporal, gestual e afetiva entre as personagens e dentro delas.

A *comunidade luminosa* acontece através do desejo – não como falta, mas como produção como teorizam Deleuze e Guattari nos seus mil platôs – e dos afetos ativos. É um ponto de transformação instaurado de maneira breve pela partilha e possibilita, mesmo no esgotamento das forças, ainda desejar e resistir. É no corpo das personagens que os desejos e afetos passam a ser partilhados. Nesse

sentido, para Pasolini, a política está nos corpos, nas palavras e nos gestos. O desaparecimento dos vaga-lumes pelo avanço técnico da cidade demonstra a ausência de sensibilidade no humano, havendo o predomínio de homens-máquinas, essas “engenhocas que se lançam umas contra as outras” (Didi-Huberman, 2011, p. 30). A *luce* dos projetores de que fala, as “dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (2011, p. 30), são luzes que por iluminarem demais, ofuscam; por brilharem ininterruptamente, anulam grande parte da possibilidade das singularidades e suas potências. Sob a luz maior, os contatos tornam-se espectros de uma experiência vivificante, e, quando as pequenas luzes do desejo se apagam, os autômatos são manipulados.

Abrir-se a uma *comunidade luminosa* é notar as várias forças que se implicam em uma reciprocidade desinteressada ao longo dos seus deslocamentos e, pela potência da linguagem, constroem formas comunitárias não-excludentes. Dessa maneira, em meio ao obscurantismo cultivado pelas telas e projetores há, por parte das personagens, uma estratégia senciente de viver. Se o biopoder captura a vida em todas as suas formas de existência, esta mesma vida passa a ser também local de embate, criando objeções cotidianas e pontuais que causam impedimentos aos esquemas traçados, instalando o inesperado, proveniente da personagem que é relação, configurando novos rumos.

Desconsiderar as estratégias vitais das personagens leva ao perigo de vermos “somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores [...] necessidade de ver o espaço intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2011, p. 42). A noção de *comunidade luminosa* é configurada nos espaços intersticiais e breves.

Desse modo, analisar a *comunidade luminosa* em *o nosso reino* (2012) é uma maneira de pensar o próprio estar acontecendo das personagens durante a leitura. A reorientação se dá a partir da dignidade de cada vida criada expondo-se entre si e não na totalização/apagamento do valor inestimável e sem preço que é cada uma

das personagens vaga-lumes. No romance, é um voltar-se para o valor incomensurável de gestos, falas, olhares, escutas e ritmos, de instantes de partilha, de vozes silenciadas, de vidas esquecidas e de existências interrompidas.

***A comunidade luminosa em o nosso reino:* as personagens mulheres ensinam**

O nosso reino (2012) traz a história de benjamim, um menino de oito anos que narra suas vivências numa vila portuguesa de pescadores não nomeada, à época do salazarismo/caetanismo. Acompanhamos o crescimento do narrador-protagonista dentro de um espaço delimitado e sufocante: um vilarejo predominantemente pobre, cujos habitantes são guiados por dogmas religiosos a ponto de se tornarem quase passivos e pouco fazerem para combater a realidade miserável em que vivem. A educação cristã presente nos lares das personagens alegoriza, metonimicamente, como a instituição religiosa contribuiu profundamente para a servidão voluntária da população portuguesa daqueles tempos.

A narrativa recria o passado português durante os últimos anos ditatoriais, culminando com a Revolução dos Cravos e seu ponto de abertura democrática. Em meio a isso, o menino consegue explorar outras formas de experimentar a vida mesmo que não seja uma ruptura total com as determinações dos adultos da vila e da educação cristã de cunho autoritário. Podemos dizer que benjamim não aceita passivamente o modo de vida traçado para ele e para as pessoas da vila. Talvez por isso o menino busque uma esperança ativa à sua maneira, cheia de medo e de sofrimento, mas que instaura uma nova sensibilidade na narrativa. Imaginar outro mundo, outra situação para vila, é um modo de insurreição para benjamim.

Quando falamos de bons encontros e de boas relações entre as personagens, não queremos dizer que elas sempre se unem de maneira harmoniosa, muitas vezes se dão dentro de uma tensão causada pela violência entre elas, mas alternativas são geradas a

partir dessas capturas e os lampejos de resistência propõem uma aprendizagem do “desnacer”, para usar um termo que aparece no próprio livro. Nesse contramovimento, percebe-se que outra política, voltada à comunidade, pode ser pensada. As conexões referenciais e as relações das personagens são apreendidas na brevidade da cena e na exigência de sentido de cada uma. Como podemos ler a seguir:

[...] e a casa dela era pequena e antiga, tinha coisas como as outras, mas velhas, e ela sossegava-me, é assim mesmo, menino, não tem mal, o importante é que a casa se aqueça para ficarmos guardados no inverno. imaginava a dona ermelinda muito junta aos seus filhos, como a fazerem um pequeno círculo apertado, abraçando-os para angariar calor; a esfregar-lhes os braços e as costas como fazíamos às mãos a caminho da escola (Mãe, 2012, p. 34).

No fragmento, ele conhece a casa de d. ermelinda, a empregada da família. A resposta da senhora dá a entender que o menino se sentiu mal ou triste ao se deparar com a pobreza dela. A imaginação de benjamim é, ao mesmo tempo, sofrida e afetuosa, pois mesmo na ausência de conforto, o carinho e cuidado se sobrepõem. Ainda, o carinho pelos filhos é imaginado pelo menino como o que a senhora tem por ele, demonstrando um pouco a relação entre os dois. Essa pobreza refere-se às vidas nas vilas necessitadas de Portugal na época da ditadura salazarista. Portanto, no recorte acima, as boas partilhas e os bons encontros são enfatizados enquanto contrapontos a rigidez afetiva das personagens adultas da sua família.

A perda da família, das posses, da casa, do amigo, das pessoas que o compreendiam, como professora blandina, o faz mobilizar novas conexões e colocar a vida em convivência distinta da racionalidade e das culturas criadas ali. A costura das duas pontas, início e fim, afirma que tudo está implicado, mas também expõe-se ao aberto, ao que não admite fechamentos. Sendo assim, a narrativa

e as relações entre as personagens são uma empreitada contra o esquecimento da pluralidade e da abertura para a incompreensão e busca, para a desrazão.

Ao desnascer, benjamim se desfaz dos preconceitos. Essa espécie de deseducação é uma estratégia vital e, ao conseguir se tornar o que temia, ele percorre a outra face da vida. A partir do exercício da imaginação o narrador-autodiegético reativa a nossa vontade política-afetiva, como uma luz sutil que não se deixa ofuscar pela luz maior, a da comunidade oficial. Portanto, benjamim adquire uma consciência distinta quando a família rui e o projeto do sangue é revisto. No romance, através da linhagem sanguínea, há a formação de famílias disfuncionais que se relacionam a partir de violências. Nesse sentido, a família passa a ser outro núcleo de aprisionamento, é uma comunidade que muitas vezes não respeita as especificidades dos parentes.

Há uma *comunidade luminosa* perpassando a comunidade essencial/homogênea, e ela é composta, sobretudo, por benjamim e quatro personagens mulheres: d. hortênsia, d. ermelinda, professora blandina e d. darci. Elas ajudam a tecer aberturas aos possíveis, trazem ensinamentos múltiplos a benjamim. O menino, a partir das transformações advindas dos encontros, desinventa a religião oficial e fabrica uma fé bastante particular, no entanto, para isso acontecer, ele teve que acessar outras vozes de articulações e linguagens distintas que demonstram diversas perspectivas sobre o mundo.

Como primeira personagem a cooperar com a transformação do menino na diegese, temos d. hortênsia, a mulher que cuidou dele no hospital, e ela é descrita como: “um ser impregnado das bondades de deus” (Mãe, 2012, p. 30). Ao se conhecerem, ela diz a benjamim: “porque cada pessoa que conhecemos traz uma peça do nosso caminho até ao senhor, e nós só precisamos de a guardar, de a preservar com cuidado, e esperar até o completarmos” (Mãe, 2012, p. 30-31). Essa fala é uma projeção que se relaciona aos encontros de benjamim.

Outra personagem vaga-lume é d. ermelinda, a quem benjamim chama de terceira avó. Ela foi empregada da casa do narrador-protagonista, na época em que os avós do menino ainda estavam vivos. O avô estuprava essa senhora e é sabendo dessa relação violenta que benjamim passa a entrar em contato com o universo de sofrimento feminino advindo das práticas de dominação e poder dos homens sobre os corpos das mulheres. A partir do encontro com d. ermelinda, o menino também conhece a pobreza e a desigualdade social e econômica:

[...] tão pobre que sempre fora, tão pouco instruída, achava-se pecadora apenas por existir. que as coisas boas do mundo não eram para ela. havia pessoas assim, sabia-se lá, poderia ser culpada de ter três filhos e dinheiro nenhum para os criar. tomaria as coisas a pulso, a ver se eles se faziam homens e tinham melhor sorte (Mãe, 2012, p. 33).

Noções como pobreza/castigo divino e prosperidade material/dádiva divina vão sendo estilhaçadas na mentalidade do menino. Ele conhece a bondade com os pobres e com os trabalhadores. A carência de dinheiro leva d. ermelinda a se submeter aos crimes do avô de benjamim. Sobre isso, ele diz: “pensei também que um homem bater numa mulher era algo porco, o mais porco dos atos, porque vinha da covardia e mostrava o espírito demente de quem achava na violência uma força aceitável” (Mãe, 2012, p. 102). benjamim vê sua mãe sendo violentada pelo pai e d. ermelinda sofrendo violências sexuais do avô. As referências masculinas são quase nenhuma, as mulheres são guias da perseverança para o menino:

[...] e eu encolhia as pernas e chorava apavorado, por nunca ter percebido que o sofrimento das pessoas era tão grande, e pensei na dona darcí, tão calmamente sozinha, e vi aquelas mulheres estropiadas de membros e coração,

a pedirem por si e pelos filhos, maridos presos em camas, cabeças apagadas de loucura, fome (Mãe, 2012, p. 81).

Talvez essas “mulheres estropiadas” sejam um dos principais motivos da literatura de VHM. É, sobretudo, nelas que a desumanização se faz presente, e é entre elas que algumas *comunidades luminosas* aparecem. Voltando a d. ermelinda, lemos a cena a seguir:

[...] por vezes sentava-me na banca da cozinha e comentava comigo histórias da vida da sua casa que eu nunca vira. era para lá da vila, para o outro lado, onde passávamos muito raro em automóvel a ver passeios do avô, ou em dias de festa em que não fazia mal gastar gasolina (Mãe, 2012, p. 34).

Ao contar a sua vida para o menino, a senhora vai ensinando sobre outra forma-de-vida possível, ampliando a solidariedade em benjamim. Conta sobre a vida “de lá”, do outro lado da vila e do outro lado da sua classe social. O amor por d. ermelinda e a decepção ao conhecer a pobreza do lar dela o faz pensar na injustiça que há no mundo, mas também saber que na simplicidade eles possuíam momentos de felicidade e de aconchego, mais do que ele tem em sua casa:

[...] e ela sossegava-me, é assim mesmo, menino, não tem mal. o importante é que a casa se aqueça para ficarmos guardados do inverno. imaginava a dona ermelinda muito junta aos seus filhos, como a fazerem um pequeno círculo apertado, abraçando-os para angariar calor; a esfregar-lhes os braços e as costas como fazíamos às mãos a caminho da escola (Mãe, 2012, p. 34).

As trocas afetivas e os gestos de carinho demonstram como a *comunidade luminosa* é composta por amor, enquanto principal afeto político. Os gestos, como: “esfregar-lhes os braços e as costas como fazíamos às mãos a caminho da escola”, mostram o querer bem de d. ermelinda. A ambientação da casa do menino é de medo e frio, o desalento e a solidão é que fazem benjamim se apropriar de outros pontos de vista. O cuidado que d. ermelinda tem com ele vai compondo o núcleo comunitário de *O nosso reino* (2012), este não entra necessariamente no lugar da sua família, uma *comunidade luminosa* não tem essa pretensão, afinal isto seria replicar a mesma lógica da comunidade essencial e familialista. As partilhas simplesmente geram relações alegres e amorosas em contraponto aos preconceitos e às violências da casa e da igreja.

Outra mulher que faz benjamim vislumbrar a vontade e a alegria de viver é a professora blandina. Quando outros estudantes estão o criticando e o ridicularizando na escola, após sua recuperação da tentativa de suicídio, blandina é o seu paraíso: “protegeu-me com os braços e mandou-nos entrar” (Mãe, 2012, p. 39). Ao protegê-lo e não o julgar, temos uma personagem que marca a diferenciação das demais pessoas da vila. A professora possui um esclarecimento que advém do saber e da sensibilidade e, por isso, não violenta seus alunos. As práticas amorosas assustam e as violências são corriqueiras, como vê-se na seguinte citação:

[...] a professora blandina deu-me um abraço naquela manhã, fiz uma conta de matemática muito complicada, sem me enganar e no quadro. achei que ela queria muito que eu sentisse a sua amizade, porque foi um gesto inusitado e mesmo disparatado, uma professora nunca devia tocar nos alunos senão para lhes bater (Mãe, 2012, p. 47-48).

No contexto histórico incorporado ao romance, uma das instituições oficiais que é a escola deveria propagar os ideais da cartilha da educação nacional da época: “Deus, pátria e família”. Porém a

escola é – através da personagem professora blandina – um espaço de liberdade, bons afetos e aprendizado para construir outras verdades para as crianças.

Um outro conhecimento adquirido na escola se deu a partir da informação sobre a Revolução dos Cravos (1974). A professora blandina ensinou, na manhã do vinte e cinco de abril, sobre a revolução que abriu a democracia em Portugal e fez a violência ditatorial cessar. Após essa aula, benjamim reflete sobre a ação violenta de seu pai: “e imaginei que o meu pai pertencesse aos maus, e o arrelio que lhe dera teria sido conhecimento de terem perdido as rédeas do país” (Mãe, 2012, p. 103). Mesmo com uma visão binária de bem *versus* mal, o garoto compreende as práticas violentas do pai, vem do medo de, com o fim do salazarismo/caetanismo, perder o poder. Com a aula, benjamim passa também a ter contato com a via ideológica da História, ela de certa forma desestabiliza sua fantasia criadora, cuja forma simbólica é o refúgio no reino dos céus e a busca pela santidade.

A experiência alteradora com a professora é o cuidado que ela mostra ter com ele a partir da seguinte ação: “na escola a professora blandina reforçava a minha ração” (Mãe, 2012, p. 112). Ao aumentar a quantidade de comida, durante os intervalos das aulas, ela acaba fortalecendo benjamim, auxiliando-o na sobrevivência mais básica e urgente. A dinâmica da *comunidade luminosa* faz o menino resistir por várias vias; da mais aparente, como não sentir fome, a mais implícita, que vamos supondo a partir das revelações expressas pelos gestos e diálogos de benjamim.

Em uma das partilhas, o narrador-protagonista aprende sobre a semelhança que há entre todos, mesmo na diferença. É com d. darci, mulher preta e moçambicana, que as questões relacionadas ao racismo e ao etnocentrismo irrompem na narrativa. Quando disse ao menino: “a pele [...] é um pedacinho de tecido que cobre a carne igualmente vermelha de todos nós” (Mãe, 2012, p. 73), benjamim aprende a não fazer distinções no tratamento por conta da cor.

Nesse primeiro livro, portanto, há um motivo que se repete e está enlaçado ao tema principal das formas possíveis de coletividade

que podem inventar mundos e pessoas menos cruéis. Esse motivo é a educação, em *o nosso reino* (2012) a educação de uma criança não cessa e não se dá a partir de uma cartilha com regras que se herda, a educação é constante, coletiva e por toda a vida. Compreende-se também que além de ser ininterrupta, a educação advém de relações coexistentes entre os seres e o mundo que habita. É, principalmente, com essas mulheres, em relação intergeracional, que benjamim vai desnascendo e tornando-se outro.

O diálogo bastante simbólico da professora blandina com o garoto é: “benjamim, deus são as coisas todas, e em todas elas nos escuta. deus és tu”. Aqui há um ponto de confluência entre a cosmovisão moçambicana de d. darci – que vê ação espiritual e divina em todas as coisas –, com a perspectiva mais aberta da professora que ao trazer a escuta delas encurta a distância entre humano e Deus. Ao saber da morte da professora blandina, benjamim vai ao encontro de outra pessoa-paraíso/pessoa-refúgio: “chorei, pernas para longe dali até à casa da dona darci”. Nesse movimento, vemos o estatuto de lugar que d. darci recebe. Ela o acolhe com os seguintes gestos: “a dona darci afagou-me a cabeça. não disse mais nada” (Mãe, 2012, p. 150). Mais uma vez o silêncio aparece como amparo frente à ausência de sentido que seriam as palavras no momento referido. As pessoas participantes do círculo do menino guardam uma bondade que as faz serem paraísos. d. darci, a senhora moçambicana, traz ensinamentos sobre religião e fé:

[...] não era que lhe faltasse a fé, dizia-me dona darci, era uma fé diferente, como eu, confessava. em áfrica acredita-se em forças secretas para nós aqui, dizia. são como deuses diferentes que de tão próprios nem precisam de ser deuses, são mesmo forças da natureza como se a natureza toda imperasse sobre tudo e todos. e quem sabe a natureza toda junta seja deus, disse-lhe eu, e ela esfregou-me a cabeça e sorriu (Mãe, 2012, p. 153-154).

Há outras formas de ter fé, outros tipos de fé que partem também das coisas invisíveis e ininteligíveis, como o politeísmo, o animismo e o panteísmo, por exemplo. De um lado, d. darci e a visão na qual as forças da natureza são deuses a regerem o mundo, sem hierarquias. De outro, benjamim acreditando que as forças, juntas, são a unidade de Deus, de um Deus-pai, único e dono de tudo. O mais importante do excerto reside nos gestos: “e ela esfregou-me a cabeça e sorriu”. d. darci não tem pretensão de impor sua crença ao menino, o gesto de carinho e o sorriso mostram isso. A possibilidade de se relacionar com as pessoas sem precisar deixar sua singularidade de lado é a principal maneira de ser consciente da experiência simbólica própria com o mundo.

Os versos do poema do argentino Roberto Juarroz resumem a *comunidade luminosa* que atravessa benjamim: “Nem sequer temos um reino./ E o pouco que temos/ não é deste mundo. / Mas tampouco é do outro./ Órfãos de ambos os mundos,/ com o pouco que temos/ somente nos resta/ fazer outro mundo”². Fazer outro mundo aqui e agora, um que não seja aniquilador de vidas e de singularidades. Para isso, precisamos uns dos outros, porque em meio aos reinos deste mundo as *comunidades luminosas* viram paraísos.

Considerações finais sobre a *comunidade luminosa* de *O nosso reino*

Lançar mão de significações que assinalam conflitos e pluralidades de ser, também refletir sobre os atravessamentos da *comunidade luminosa* em *O nosso reino* (2012), se dá na contingência do campo de experiências criada quando nota-se uma dimensão coletiva alteradora entre as personagens literárias.

2 Poema traduzido por Marco Aurélio Pinotti Catalão em sua tese *O vazio como método: exercícios espirituais na poesia de Roberto Juarroz*. (2013, p. 519) Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270126/1/Catalao_Marco_D.pdf. Acesso: 02 de março de 2020.

No presente artigo, focou-se na força diminuta das palavras e dos gestos do romance, pois foram capazes de reeducar benjamim, de fazê-lo renascer para além da culpa, do preconceito e do temor cristãos. Um dos questionamentos principais do artigo foi: como benjamim conseguiu sobreviver em uma vila tão hostil que constantemente assaltava a sua potência de existir? A resposta que a análise deu foi: através das relações genuínas com as personagens. Foi pelo encontro e pela partilha com quem lhe rodeiava que benjamim recriou as possibilidades em meio ao caos e ao vazio. benjamim conseguiu burlar as práticas de dominação da Igreja Católica, da família e do salazarismo/caetanismo que capturavam e esquematizavam seu sentir-pensar.

Portanto, sendo *O nosso reino* (2012) o início do caminho para a prosa de VHM gerar mundos, tendo em vista uma transformação social liderada pela constituição da comunidade, vê-se que o paraíso que ora é a própria vila, ora um espaço utópico, se interliga com o aprendizado de benjamim. As personagens mulheres educam e geram a esperança no menino, e havendo espaço para viver no tempo presente, ele compreende que, mesmo tendo em vista o Reino de Deus, só é possível de assumir as responsabilidades e viver no aqui e agora.

Em resumo, são as partilhas que geram uma ruptura, fazendo de *O nosso reino* (2012) um território heterogêneo e comunitário luminoso, composto por experimentações que são possibilidades de mudanças. Analisar a *comunidade luminosa* é pensar a relação e o lugar indefinido das associações em-comum na escrita. A produção literária de Valter Hugo Mãe, para além do romance selecionado, fala sobre a singularidade e exerce o cultivo da singularização que é recusa de uma utopia que traça uma paisagem harmoniosa no campo ideal do maravilhoso: a comunidade tradicional. As *comunidades luminosas* inquietam-me por não entregar um por vir, não consola, sendo, talvez, as gestualidades políticas a favor da democracia que precisamos, cultivando pequenos contraespaços de luta constante.

A partilha entre as personagens foi vista nas relações, assim, a *comunidade luminosa* se localiza nos interstícios e nos gestos, quando entrevejo como eles estão e quais os seus sentidos políticos. Assim “quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão”, como afirmou Pasolini, em 1975, após tantas violências políticas, religiosas, patriarcais; benjamim viveu intensamente com as quatro personagens mulheres e aprendeu outras maneiras de estar no mundo.

Referências

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 274-287.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MÃE, Valter Hugo. **O nosso reino**. São Paulo: Editora 34, 2012.

A LITERATURA FORA DE SI: O DISCURSO DO OUTRO EM “DEUS NO PASTO”, DE HERMILO BORBA FILHO

Josimere Maria da Silva

Em “Depois da fotografia: uma literatura fora de si”, a argentina Natalia Brizuela cita a Escola Dinâmica de Escritores, de Mario Bellatin, sediada no México, como um projeto que se propõe a pensar e analisar a inexistência de fronteiras entre a literatura e outras artes. A escola é fundada nos anos 2000 e seu olhar se volta para a literatura que vem depois da chamada literatura contemporânea, embora reconheça que o fenômeno do estreitamento das fronteiras entre todas as formas artísticas tenha-se iniciado séculos antes. O intento de Brizuela (2014, p. 15) é “explorar as lógicas e mecanismos dessas transformações, desses cruzamentos, e assinalar em particular alguns deslocamentos e metamorfoses nessa atividade da arte que chamamos literatura”.

O primeiro exemplo de “literatura fora de si” dado pela autora vem da obra do próprio Bellatin, na qual “a fotografia é o veículo do deslocamento, é o que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência e pela indiferenciação, é o meio que leva a literatura para fora de si” (Brizuela, 2014, p. 16). Através da inclusão da fotografia em sua obra, Bellatin estaria buscando um “outro modo de escrita”, “Um modo alternativo à palavra escrita: uma fotografia escrita” (Brizuela, 2014, p. 16-17). As fotografias ineridas por Bellatin no livro de ficção que este escreveu com o intuito de

inventar uma biografia para o seu escritor favorito – Shiki Nagaoka – são, ali, no espaço da narrativa, apenas arte:

O livro, pseudobiográfico, inclui um dossiê fotográfico com imagens de objetos que supostamente oferecem uma janela para o mundo de Shiki Nagaoka e dois retratos onde não se vê claramente o escritor japonês. O corpo que se vê nas fotografias poderia ser o de qualquer pessoa. Na obra de Bellatin, o dossiê fotográfico como parte da biografia de uma personagem de ficção funciona como desestabilizador, e não como prova ou documentação de uma verdade exterior à arte. As fotografias operam ali como um desafio à singularidade, como visualização da fratura de qualquer projeto de identidade, impulsionando uma decomposição de uma unidade. Não representa nada, mas estabelece um regime em que o livro – com seu dossiê fotográfico – é arte (Brizuela, 2014, p. 18).

O segundo exemplo vem de “Nove noites”³, de Bernardo Carvalho, uma narrativa que conglomera ficção e realidade, mas que traz nos agradecimentos a ressalva de que o leitor tem em mãos um livro de ficção. Ocorre que, na primeira parte, há referências diretas a documentos reais aos quais o escritor recorreu para falar da morte do personagem de que trata o livro – o antropólogo americano Buel Quain.

3 Publicada em 2002, a obra é composta por duas partes: na primeira o autor-narrador levanta dados sobre um personagem verídico – o antropólogo americano Buel Quain – que teria se suicidado aos 27 anos, quando voltava de uma aldeia indígena no Brasil. Os documentos, fotos, cartas e relatos tentam elucidar a sua morte. Na segunda parte, um narrador fictício, Manoel Perna, narra as nove noites em que conviveu com o antropólogo, quando este esteve no Brasil. A obra embaralha as fronteiras do real e do ficcional e foge da linearidade convencional da narrativa tradicional. Ao final, o autor ressalta que se trata de uma obra de ficção.

O que se vê nas narrativas dos dois autores, segundo Brizuela, é uma tendência da literatura contemporânea de se expandir para outras zonas, retirando o livro do seu lugar tradicional habitado pela palavra e colocando-os num “regime artístico das artes distinto de um século atrás” (Brizuela, 2014, p. 30). A autora cita uma vasta lista de obras da literatura latino-americana em que a fotografia aparece como meio para colocar a literatura num “fora de si” e também outras em que esse movimento acontece simplesmente através do uso da palavra, como é o caso do registro do presente em narrativas como as de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. Para dar alguns exemplos:

[...] no campo literário, a interferência com outros meios não se deu somente entre fotografia e literatura, mas também entre muitas outras práticas – **literatura e performance** (dos Nuyorican a Arnaldo Antunes), **literatura e artes plásticas** (de Severo Sarduy a Nuno Ramos e Laura Erber), **literatura e vida** (de Rodolfo Walsh a César Aira, passando por José Maria Árguedas, Héctor Libertella, Julio Cortázar, Waly Salomão e Ana Cristina César), **literatura e novos meios** (dos poetas concretos a Heriberto Yépes), para mencionar só algumas (Brizuela, 2014, p. 33, destaques nossos).

Eis o mote que aqui nos interessa: a ideia de uma literatura fora de si, embora não necessariamente atrelada à outra forma artística; a literatura fora de si, mas sem sair do estatuto que lhe é mais característico – o texto. Na tetralogia *Um Cavaleiro da Segunda Decadência*⁴, de **Hermilo Borba Filho**, temos alguns indícios que sustentam a ideia de que sua narrativa, em alguns momentos, sai do eixo tradicional e cede lugar a outras formas discursivas que nos

4 Obra composta por quatro narrativas - Margem das lembranças, A porteira do mundo, O cavalo da noite e Deus no pasto – nas quais se entremeiam ficção e realidade.

permitem falar de um fora. Um primeiro exemplo pode ser visto em *A Porteira do mundo*, quando o narrador insere na narrativa um panfleto de divulgação do seu trabalho como Madame Sarides, o texto aparece no formato clássico de um panfleto, inserido numa caixa de texto, ocupando quase uma página inteira. Sua dispensa não provocaria nenhum prejuízo ao andamento do relato do narrador que, neste momento, está registrando apenas mais uma das falcatruas que cometeu em nome da sua sobrevivência na capital pernambucana. Mas Borba Filho decide inserir o panfleto na íntegra, provocando uma pausa no andamento da leitura. Temos aí, antes de uma “quebra”, uma ilustração da liberdade com que o autor se move no enredo da narrativa. Talvez um deslocamento proposital para um fora, possivelmente com o intuito de agregar um tom de veracidade ao relato do narrador.

Passando para questões mais amplas, vale pontuar a forma como Borba Filho insere em sua narrativa questões relacionadas a um exterior que não está contido no espaço de vivências do narrador apenas. Nas páginas 62 a 64 de *Deus no pasto*, o leitor se depara com uma discussão quase teórica sobre aproximações e distanciamentos entre os conceitos de erotismo e pornografia. Ali, embora o turno discursivo seja atribuído ao narrador, sua fala é nitidamente atravessada pela voz de Borba Filho, o autor. E ainda que se preserve a autonomia do texto literário, leve-se também em conta que diversos trechos da tetralogia podem ser encontrados nas entrevistas dadas pelo autor, compiladas no livro *A palavra de Hermilo* (2007). Falas sobre a importância do teatro e a análise da conjuntura política são mais exemplos de entrecruzamentos dos discursos do autor e do narrador. Há um fora recorrente na obra hermiliana, são deslocamentos que apontam para afetamentos do contexto histórico, social e político em sua atividade de escritor.

Em um diálogo com o Conde, personagem emblemática que aparece no quarto volume da tetralogia (*Deus no pasto*)⁵, o narrador

5 A fim de evitar repetição, em alguns momentos utilizamos a nomenclatura DP, em referência à obra *Deus no pasto*.

ouve atentamente o velho barão falar do seu primeiro amor através dos versos do romance de Lizarda, registrado no rol do romanceiro popular português-brasileiro. “Naquele tempo se falava em versos?”, questiona o narrador (p. 21). O Conde é uma personagem deslocada no tempo. Denomina-se barão e se diz um grande latifúndio. No trecho citado, Borba Filho entremeia sua narrativa com um trecho da literatura oral e aproveita o ensejo para elencar alguns outros exemplos, através da fala do Conde:

Ergueu o copo sonhadamente, um sorriso na boca, atingido por um raio de sol, parecia realmente um fidalgo à antiga, logo começou a declamar mais coisas, incorporava todo o romanceiro, tomava-o como seu e mais curioso era que os versos adquiriam, por ele ditos, uma naturalidade espantosa. Aos poucos foi, novamente, se esquentando e em largas passadas desfiou as histórias de Dona Ana dos Cabelos de ouro, Rico Franco, Dom Carlos de Montealbar, Dona Branca, Delgadinha, de Dama Guerreira, de Flor do Dia, do Conde de Flores, a chácara de Cristão Cativo, de Juliana, terminando com Bernar Francês adaptado ao seu modo e gosto, como se com ele houvesse acontecido (DP, p. 22).

O trecho pode parecer despretensioso e passar despercebido. No entanto, sabendo-se do propósito de Borba Filho em valorizar a cultura popular, vê-se aí uma maneira de contribuir para a execução do seu projeto maior. Uma simples conversa entre o narrador e uma personagem, na verdade, evidencia um método de escrita. Borba Filho capta fragmentos da realidade que o cerca para compor sua teia narrativa. A conversa com o Conde – possivelmente uma imaginação do narrador – é seguida de uma profunda crise de identidade em que Borba compara seus ancestrais portugueses ao Conde e imagina o trajeto de ascensão e queda dos clãs dos engenhos da zona da mata, colocando-se como representante legítimo

da falência da economia açucareira. Nesse momento, a narrativa é pausada e o narrador surge já em sua casa, contando a história de Dom Ratinho e Dona Carochinha para a filha, adaptando-a ao seu jeito, novamente buscando material num fora que está registrado no imaginário popular. O narrador poderia apenas registrar que, ao final do dia, chegando em casa, colocou a filha no colo e contou-lhe a história. Mas Borba Filho reserva espaço para que, em discurso direto, o narrador possa contar a história com começo, meio e um fim oportuno: “Até fui convidado para a festa e enchi os bolsos de coisas gostosas pra trazer pra você, mas na volta, na ladeira do quiabo, escorreguei e perdi tudo” (DP, p. 25). O final é metafórico e reafirma a decadência em que se encontra ele, o pai, tendo perdido tudo, assim como os senhores de engenhos de quem se origina sua descendência, e vendo-se estupefato diante da desigualdade que observava na cidade do Recife. Na sequência, o leitor se depara com uma longa conversa entre Borba e um personagem identificado como Lucas, um antigo colega de trabalho, sobre a profissionalização das prostitutas, uma novidade que soa ao amigo como absurda e inaceitável.

Insistimos em retomar a questão do modo hermiliano de fazer literatura: por um lado, Borba Filho traz ficções para dentro da sua ficção, mas, por outro, não se exime de fazer em suas narrativas referências a acontecimentos registrados na história do Brasil e do mundo; cria personagens cujos trajetos registram o vivido e o inventado. Admite que sua tetralogia é uma obra confessional e catártica, mas não abre mão da liberdade criadora própria do romancista e adverte o leitor de que ele tem em mãos uma história “meio inventada”. Seria mesmo uma tarefa de difícil execução situar a sua obra num ou noutro enquadramento porque o que se vê nela é um cruzamento de discursos que desembocam num modo de fazer que está fora das denominações elaboradas pela tradicional crítica literária.

Garramuño (2014) parte da denominação “arte inespecífica” para falar do lugar em que se encontra a arte contemporânea, na qual as fronteiras parecem ter perdido toda a sua solidez e apontam inevitavelmente para a ideia de um “não pertencimento” ilustrado

em diversas obras, como as exposições de Nuno Ramos⁶. A questão gira em torno da “crise da especificidade do meio”, um fenômeno que tem mostrado a porosidade das fronteiras e que representa “o único modo como a arte contemporânea foi definindo uma ideia de inespecificidade e de não pertencimento” (Garramuño, 2014, p. 87). Tomando a obra de Nuno Ramos – uma complexa performance que envolve artes plásticas, cinema, música e literatura – como ilustração exemplar deste fenômeno, a autora aponta para um caminho que vem sendo percorrido por artistas contemporâneos e tem evidenciado de forma enérgica a forma como as artes, em geral, estão entranhadas umas nas outras e como as fronteiras estabelecidas entre elas têm se mostrado maleáveis.

Quanto à literatura, especificamente, a autora pontua que também em seu interior há essa busca por um rompimento ou mesmo por um embaralhamento das fronteiras. O monumento montado e exposto por Nuno Ramos representa o ápice concreto das quebras das fronteiras entre as artes. Mas o questionamento do pertencimento e da especificidade pode ocorrer dentro de uma mesma linguagem ou de um mesmo suporte:

Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior do seu discurso – com a incorporação de

6 Nuno Ramos é um multiartista nascido em São Paulo em 1960 e que desenvolve trabalhos nas áreas de artes visuais, cinema, literatura e música. Sobre Fruto estranho, instalação exposta no MAM, criação do artista cujo nome foi tomado emprestado para o título do seu livro, Garramuño explica: “A obra é composta por dois imensos *flamboyants* de seis metros de altura, que oferecem como frutos estranhos dois aviões monomotor. Árvores e aviões são recobertos por uma camada branca de sabão, o que lhes dá uma grande luminosidade e certa homogeneidade material. Soda cáustica goteja das árvores sobre dois contrabaixos colocados debaixo deles (segundo o próprio Ramos, inspirado num conto de Pushkin sobre uma árvore que goteja veneno). De um lado se encontra um monitor onde se mostra um *loop* de uma cena de A fonte da donzela, o filme de Ingmar Bergman de 1960. Complicando a heterogênea combinação de natureza, tecnologia, literatura e cinema, através de dois pequenos alto-falantes situados estrategicamente soa a dilacerada voz de Billie Holiday em sua famosa gravação, de 1939, de “Strange Fruit”, a canção sobre o linchamento dos afro-americanos no sul dos Estados Unidos que se tornaria uma das primeiras canções de protesto norte-americanas (Garramuño, 2014, p. 95-96).

fotografias, blogs, chats e e-mails, por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. Além disso, mesmo quando os textos não recorram a uma indiferenciação tão marcada com respeito a outras ordens, também num número cada vez maior de textos literários uma série de perfurações em seu interior – o esvaziamento da categoria personagem, por exemplo; a desestruturação da forma romance, na ficção; os modos de estabelecer certa continuidade ente poesia e prosa como discursos indiferenciados – fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros de modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório ou ao menos limitado ao texto em questão (Garramuño, 2014, p. 88).

A discussão lança uma luz sobre a dificuldade em colocar a obra hermiliana no enquadramento de um ou de outro gênero – memórias, autobiografia, romance, confissões. A nosso ver, o pernambucano quis colocar em prática o que seria o seu projeto de maior fôlego seguindo justamente esse caminho de embaralhamento de fronteiras. E isso já é nítido quando, lá no início, o narrador adverte o leitor sobre sua intenção de narrar o vivido e o imaginado. Ao se dar essa liberdade, o narrador abre caminhos que resultam na construção de uma narrativa em que, mesmo valendo-se de diversos discursos próprios do universo literário, quando convém o autor também abre mão de uma técnica narrativa idealizada como modelo a ser seguido. O que importa é dizer, narrar. Um olhar sobre *Os caminhos da Solidão* e *Sol das almas* – outros dois romances do autor – pode elucidar como a técnica ideal fica em segundo plano em *Um Cavaleiro da Segunda Decadência*. Enquanto, nos dois primeiros, o enredo tradicional ordenado em começo, meio e fim aparece de forma muito nítida, o que se vê na tetralogia é apenas o

homem em sua jornada, e, junto com ele, o Bem e o Mal como vetores de toda ação.

Um indício de que Borba Filho abre mão de uma técnica tradicional pode ser mostrado em de **Deus no Pasto**, onde o autor insere outras vozes na narrativa. Talvez a palavra que melhor traduza o trabalho de composição da narrativa, nesse sentido, seja a “digressão” – mas não se leia aqui, fuga, desvio ou subterfúgio, conforme denotam registros encontrados em dicionários. Em Borba Filho, as digressões são meios que inserem na narrativa um deslocamento necessário ao propósito do escritor. *Deus no pasto* tem uma estruturação singular em relação aos outros volumes da tetralogia: os capítulos um e três mostram a chegada do narrador a Recife, o início do trabalho como professor e funcionário público, uma crise existencial, e algumas reflexões sobre o trabalho do escritor e a forma que pretendia dar a um novo romance. A narrativa é interrompida por um *flashback* em que Borba rememora o tempo em que esteve com *Karl Eiden* – um amigo a quem ajudou a abrir um restaurante quando trabalhava para a prefeitura do Recife, antes de ir para São Paulo. A retomada deste evento anterior ocupa metade do segundo capítulo e, quando Borba apresenta o amigo, ganha um tom que vai além das lembranças acumuladas e registradas na memória:

Tanto ele como a esposa eram judeus-poloneses, andarilhos por conta do regime hitlerista, seu filho mais velho casara num campo de concentração, lá nascera um menino, ainda andavam pela Europa sem conseguir autorização para entrar no Brasil (DP, p. 39).

Mais tarde, quando conhece a família do filho de Karl, o narrador registra: “A mulher dele, marcada no pulso com o número do campo de concentração” (DP, p. 42). São trechos que, inevitavelmente, levam o leitor a pensar a realidade histórica do holocausto e o absurdo dos campos de concentração nazistas. Portanto, mais que um *flashback*, as recordações dos tempos em que esteve com Karl Eiden apresentam um tom de denúncia, no sentido de fazer

da ficção um território de reflexão acerca de acontecimentos reais, o que, ressalte-se, Borba Filho fez muito nitidamente em toda a extensão de *Um Cavaleiro da Segunda Decadência*.

A obra hermiliana apresenta uma espécie de bivocalidade discursiva, na medida em que os relatos do narrador sobre experiências que viveu durante a Revolução de 1930, são correlatos ao momento em que Borba Filho escreve a tetralogia, durante a Ditadura Militar. Tortura, prisões arbitrárias e abuso de poder surgem como motes e permitem deslocamentos que desembocam em janelas abertas pelo texto literário e que levam o leitor a refletir sobre a realidade que o circunda. As digressões presentes na obra hermiliana saem do estatuto do puro desvio ou subterfúgio e ganham um significado maior. Nesse caso, funcionam como denúncia e alertam para o caráter cíclico dos acontecimentos.

No texto intitulado “Os limites do livro”, Brizuela (2014) recorre a uma entrevista dada pela escritora chilena Diamela Eltit, na qual, esta se refere ao espaço do livro como “insuficiente”. O contexto é o momento em que Eltit começou a escrever, no final dos anos 1970. Para que o livro desse conta do que se propõe a literatura, era preciso haver uma “extensão das possibilidades”. Para Brizuela, Eltit refere-se às possibilidades de a literatura ir para fora de si e buscar meios alternativos que deem conta do que o livro por si só, e junto com ele os moldes tradicionais de narrativas, não daria.

Eltit se refere a essas mesmas expansões e mutações que vimos observando, refere-se ao regime estético das artes de Rancière, ao campo expandido de Krauss (que escrevia seus primeiros ensaios e livro sobre o tema precisamente na mesma época a que se refere Eltit, à negatividade essencial da arte segundo adorno, que decidiu materializar essa dialética interna (Brizuela, 2014, p. 143-144).

A época a que se refere a autora são os anos de 1970 e 1980. O país de Eltit – o Chile – estava sob a ditadura de Augusto Pinochet,

instalada depois do golpe que destituiu Salvador Allende do poder. “Nesse momento [...] o livro como única modalidade de expressão parecia estar esgotado”, afirma Brizuela (2014, p.144). A década de 1970 é também a mesma época em que Borba Filho terminou de escrever e publicar a tetralogia. É o período de apogeu da Ditadura Militar no Brasil e em outros países da América Latina. Considere-se o espaço ocupado pelo livro, pela narrativa literária, num momento em que todas as formas de linguagem – especialmente a linguagem artística – eram rigorosamente controladas pela censura. Talvez a literatura tenha encontrado nesses meios – “extensões”, janelas, embaralhamento, dissolução de fronteiras – uma forma de garantir o seu espaço e cumprir o seu papel.

Estamos falando de um contexto em que o sujeito e a narrativa estão em crise. Daí a ideia de fragmentação e de esfacelamento do sujeito que se expande para muitas das produções literárias dos anos 1960 a 1980 no Brasil e, como aponta Brizuela (2014) e Garranunho (2014), também no Chile, na Argentina. A crise da narrativa moderna coincide ou é resultante, no caso da América Latina, do ter de lidar com a arbitrariedade dos regimes ditatoriais, em que a concepção de indivíduo é absolutamente subjugada e o sujeito é obrigado a obedecer a um regime pautado pelo autoritarismo e que se impõe cerceando as liberdades individuais. A necessidade do livro, logo, da literatura, de sair para fora de si em busca de fortalecimento é resultante da condição em que a narrativa moderna se encontra: um terreno movediço que coloca em risco o seu estatuto.

Parece razoavelmente óbvio, portanto, não esperar o surgimento de um narrador autocentrado num contexto em que o sujeito perdeu a sua unidade e encontra-se deslocado. O que apontamos na obra hermiliana, quanto ao esfacelamento do sujeito, aparente em sua narrativa através da construção de um narrador cheio de máscaras e sem as marcas de heroicisms do narrador tradicional, a argentina também observa na produção literária de Eltit:

[...] é um trabalho que parte por um lado de uma noção de sujeito já fraturado, de um sujeito sem unidade, que emerge do terreno da

crise da unidade do sujeito, e por outro lado é um trabalho de narração com um narrador fragilizado [...] um narrador que já perdeu a capacidade de oferecer um mundo de que ele é o soberano (Brizuela, 2014, p. 144).

O narrador hermiliano mais parece um condenado em busca da redenção. É preciso uma força descomunal para suportar as mazelas que acometem o seu derredor e que o levam, muitas vezes, a seguir caminhos tortuosos. O todo da narrativa hermiliana, na tetralogia, apresenta ao leitor um sujeito resultante de uma crise que tem sua origem no espaço social em que está inserido. Sua condição, portanto, faz com que ele traga para a trama narrativa os resquícios desse terreno movediço sobre o qual se construiu a sua trajetória.

A grande questão apontada por Brizuela (2014, p. 145) é: “Sem um sujeito forte que pudesse viver dentro do livro, e sem um narrador que pudesse dar conta de todo o universo diegético, como escrever?”. Aquele que olhar para a obra de Borba Filho em busca de respostas para esta questão poderá perceber alguns artifícios do qual o autor lançou mão para compor sua narrativa, especialmente se esse olhar abranger todas as suas produções nas diversas formas narrativas – conto, romance, crônica, novela, textos dramáticos. A transtextualidade é o recurso através do qual o autor consegue embaralhar formas discursivas diversas abarcando narrativas e poemas, confissões e memórias numa mesma obra – um exemplo do que Garramuño aponta como “descontinuidade entre poesia e prosa”, ou desestruturação de fronteiras. A história de Lúcio Ginarte, um professor argentino que veio ao Brasil atendendo a um convite de Borba, ocupa um longo espaço em *Deus no Pasto*. Depois de refletir sobre questões como sua conversão religiosa e a situação política do momento; fazer uma crítica ao domínio dos Estados Unidos e lamentar o fato de o Partido Comunista não ter recursos para investir numa campanha forte, Borba apresenta “o

gigante argentino professor na EAGA⁷” (DP, p. 129). A partir daí os dois conversam sobre questões existenciais ao mesmo tempo em que o argentino procura entender os costumes e comportamentos do brasileiro. Questionado por Borba sobre o que “fazer para manter o equilíbrio” diante de tanta desordem, a resposta do professor se expande por mais de uma página. Terminada a fala de Ginarte, há um corte na conversa entre os dois e o narrador informa, com o auxílio de um parêntese, que o que vem em seguida foi retirado do diário do professor:

(Fragmentos do diário de Lúcio Ginarte chegados a mim muito tempo depois de sua prisão como suposto contrabandista de armas de Cuba para o Nordeste, da sua tortura, da sua expulsão do país:

... King Kong procede com cautela: pouco a pouco desliza para minhas costas até encontrar uma saliência convexa onde se instala... (DP, p. 133).

O uso do parêntese enfatiza o corte na narrativa enquanto o uso do itálico destaca a autoria de Lúcio Ginarte nas seis páginas que encerram o capítulo cujo título, “Peca corajosamente”, é atribuído ao religioso Martinho Lutero. Nesta primeira parte da fala de Ginarte, há relatos de relações hétero e homoafetivas carregadas de um erotismo não tão distanciada da pornografia. O final apresenta um conflito interno voltado para a questão religiosa. Sentindo-se um pecador, Ginarte vai à missa e comunga depois de se confessar e receber a penitência: “Necessito precisamente disto. Uma onda de amor me inunda e as lágrimas começam a correr do meu rosto. Choro ao receber o corpo do senhor e, depois, choro de agradecimento...”). Fechado o parêntese após as reticências que indicam a suspensão do texto que o argentino escreveu, o capítulo é encerrado

7 Referência à Escola de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, na qual Hermilo Borba Filho lecionou ao voltar a morar em Recife.

com uma quadrinha: “Arma ciladas/ nos esconderijos/Arma ciladas:/arrebata os míseros” (DP, p. 138). Observe-se a relação de sentido entre o título e a quadrinha e, no meio deles, o assunto tratado por Borba e por Ginarte.

O procedimento de ceder espaço para os textos do amigo se repete também nos dois capítulos seguintes e com a mesma estrutura. No capítulo sete, o narrador interrompe uma reflexão sobre sua atuação como escritor literário: “(Do diário de Lucio Ginarte: páginas que sobraram da busca à procura de documentos que comprovassem uma conspiração na América Latina: ...*a campanha da porta...*) (DP, p. 151). O uso das reticências indica a continuidade do trecho inserido no capítulo anterior. No capítulo oito, o narrador esclarece que a polícia admite o engano quanto à prisão do professor argentino, mas o proíbe de tornar isso público, ameaçando-o com a desmoralização de ter o seu diário publicado. A ideia é acolhida também pelo reitor da universidade, que o demite acusando-o de pederastia e reprovando-o por gostar de “tipos asquerosos”, em referência ao gosto do professor por homens negros do Brasil, conforme consta nas anotações do seu diário. No final do capítulo, Borba conversa longamente com Ginarte, que agora é personagem, está em seu apartamento revirado pela polícia e, enquanto faz as malas para deixar o Brasil, mostra para Borba as marcas da tortura e conta tudo o que aconteceu. Fora raptado no momento em que ia à embaixada validar seu visto de permanência em terras brasileiras. Sem saber, estava sendo preso, confundido com um contrabandista, e seria torturado até que a polícia admitisse o engano. Após o relato, Ginarte fala ao amigo: “- Eu lhe mandarei algumas páginas do diário – disse ele, de repente, erguendo a cabeça. – O diário de um contrabandista cubano – acrescentou com um sorriso amargo”. Borba considera esta fala como uma despedida e se vai: “Obedeci sem olhar para trás” (DP, p. 179). Na sequência, apenas o parêntese e o itálico indicam o corte na narrativa. Não há mais a necessidade de comunicar ao leitor que a voz que fala em seguida é a do argentino. Neste último trecho, Ginarte reflete sobre as fraquezas do homem e a vulnerabilidade do corpo; sobre as origens

da necessidade do gozo, sobre sua atração pelo pluralismo étnico característico do Brasil e, finalmente, sobre a superioridade dos corpos do homem negro e da atração que sentia por eles.

Além dos trechos do diário de Lucio Ginarte, usando o mesmo procedimento o narrador anuncia os “fragmentos das Anotações de Leonarda” em que esta, sua grande paixão e aluna na EAGA, defende a criação de um programa de alfabetização das comunidades camponesas. Por fim, todo o capítulo onze é uma conversa entre o delegado Menandro Dantas e o governador do Estado, Árias. A fala do narrador aparece apenas na introdução, em letras normais, sem o destaque em itálico: “Dos apontamentos de Menandro Dantas, homem de confiança de Árias nos domínios policiais” (p. 200), e na quadrinha de encerramento: “Zomba do homem/ - espada na não - / zomba dos mortos, / dos que se vão (p. 220). No capítulo, o delegado e o governador planejam destruir uma organização que pretende derrotar o governo. O narrador não aparece e todo o texto está grafado em itálico.

Este procedimento de ceder espaço para vozes outras, ao preço de pausar a narrativa e inserir um texto de outra autoria ocupa um considerável espaço em *Deus no pasto*. Borba Filho poderia ter transposto estes textos para dentro da narrativa através do discurso direto, colocando seus respectivos autores em diálogo com o narrador. Ao optar por não fazer isso, além de estar dando corpo a uma narrativa experimental, o autor parece querer, por alguma razão, mostrar um outro ponto de vista que não o do narrador. Os fragmentos do diário de Lúcio Ginarte abordam questões importantes naquele momento e ainda hoje em voga. O preconceito com relação à homossexualidade e a atuação equivocada da polícia se destacam, já que ele é preso por engano e tem seu diário usado como arma para garantir o seu silêncio quanto ao equívoco dos policiais. Recorrer a outros discursos situados fora do discurso literário tradicional pode ser, no caso em questão, uma tática para dar credibilidade ao que está sendo dito. Talvez até uma forma de isenção para driblar e a censura, ou uma forma de angariar vozes que ressoassem o mesmo tom de indignação diante da situação vivida

pelo Brasil nos anos de ditadura civil-militar em que a injustiça vivida por Lúcio Ginarte era lugar comum; o sonho de Leonarda em alfabetizar comunidades camponesas parece ser uma referência ao trabalho de Paulo Freire, preso e exilado pelo regime ditatorial instalado no início dos anos de 1960, depois de ter sido convidado pelo presidente João Goulart para, através do seu projeto, desenvolver um plano de alfabetização de adultos numa escala nacional. Quanto à temática da corrupção tratada na conversa entre o delegado e o governador, os últimos acontecimentos da história política brasileira dão o veredito final no tocante à atualidade da obra hermiliana. Menandro e Árias são muitos ainda hoje, multiplicaram-se e, certamente, têm muitos pares no sistema político brasileiro atual, historicamente sustentado em pilares construídos à base de conluios e conchavos.

Considerar a ideia de livro como espaço insuficiente (Brizuela, 2014), logo, a necessidade de a literatura sair para fora de si, transpondo-se numa arte inespecífica (Garramuño, 2014) para poder dar conta do seu propósito no contexto de uma ditadura, requer mesmo alguns entrelaçamentos ou transposições. No caso de Borba Filho, o primeiro deles é o embaralhamento entre ficção e realidade, o que lhe garante a concessão da fala livre e a indefinição da voz de quem está falando numa narrativa que é confessional e ao mesmo tempo ficcional, que traz memórias e imaginação num mesmo plano. A necessidade de Eltit é a mesma de Borba Filho e tantos outros escritores que quiseram gritar quando a ordem era manter o silêncio. Quando sai do eixo narrativo tradicional, o pernambucano está anunciando que há uma desordem lá fora impedindo a lógica do texto bem comportado; quando fala de torturas e da atuação arbitrária da polícia, está alertando que o momento pede gritos em vez de palavras; ao recorrer a discursos alheios, mostra que os problemas tratados no plano narrativo têm seu correspondente na realidade em que se inserem o autor e leitores e que sua literatura pretende ser um caminho para se pensar essa realidade.

Referências

BORBA FILHO, Hermilo. **A porteira do mundo**. Um cavalheiro da Segunda Decadência 2. ed. Recife: Edições Bagaço, 2010.

BORBA FILHO, Hermilo. **O cavalo da noite**. Um cavalheiro da Segunda Decadência 2. ed. Recife: Edições bagaço, 2010.

BORBA FILHO, Hermilo. **Deus no pasto**. Um cavalheiro da Segunda Decadência.2.ed. Recife: Edições Bagaço, 2010.

BORBA FILHO, Hermilo. **A palavra de Hermilo**. Org. Juarez Correa e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: CEPE, 2007.

BRIZUELA, Natália. **Depois da Fotografia: uma literatura fora de si**. Trad. Carlos Nougué. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

O BAÚ DA MUANA: AS ENCRUZILHADAS DA HISTÓRIA NA ESCRITA DIASPÓRICA DE ELIANA ALVES CRUZ EM “O CRIME DO CAIS DO VALONGO”

Egberto Guillermo Lima Vital
Antonio Carlos de Melo Magalhães

Considerações iniciais

A literatura, ao longo de sua história, tem sido um instrumento fundamental na compreensão das complexidades das experiências humanas (Bhabha, 1994). No contexto da literatura diaspórica, essa função transcende o mero registro, transformando-se em uma plataforma na qual os eventos históricos e sociais se entrelaçam com as narrativas pessoais, e as identidades dos sujeitos diaspóricos emergem em sua plenitude. Eliana Alves Cruz, autora brasileira, destaca-se nesse cenário literário por sua capacidade de abordar as diásporas africanas e suas reverberações culturais no Brasil, em sua obra “O Crime do Cais do Valongo”, ambientada no emblemático sítio arqueológico Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, datado do século XIX, Cruz traça vínculos profundos com as experiências da diáspora africana, explorando as complexas interações entre raça, identidade e liberdade (Gilroy, 1993) circunscritas nas memórias guardadas no baú de Muana, uma das personagens centrais da obra.

A abordagem literária de Cruz neste romance não é apenas a de uma narrativa histórica, mas também um ato de resgate de memórias subalternas e esquecidas, um tema fundamental na literatura decolonial. Através de seu texto, a autora não só desvela a violência do tráfico transatlântico de escravos, mas também lança um olhar perspicaz sobre as complexas questões de identidade e pertencimento que moldaram a experiência dos povos pretos na diáspora para o Brasil (Trouillot, 1995). Neste contexto, a literatura de Eliana Alves Cruz se destaca como um eco decolonial que ressoa com o desejo de recontar e reescrever a história de maneira mais inclusiva e precisa, dando espaço para as vozes subalternas e desafiando as narrativas de dominação (Said, 1978).

A análise das técnicas narrativas e das abordagens temáticas empregadas pela autora nos conduzirá a uma compreensão da contribuição singular de Eliana Alves Cruz para o *corpus* da literatura diaspórica e seu papel crítico na revisão da história brasileira a partir de uma perspectiva decolonial. Consequentemente, este artigo faz um recorte temático que procura se alinhar com a busca por vozes subalternas em narrativas que desafiam as estruturas de poder pré-estabelecidas e que forneçam um contraponto necessário à narrativa hegemônica, por isso o destaque aqui sobre os relatos que a personagem Muana deixa guardados em seu baú de memórias.

Paralelamente a isso, buscamos discutir acerca dos entremeios da literatura diaspórica que, em particular, tem a capacidade de lançar luz sobre as diásporas forçadas e as experiências daqueles que foram subjugados por séculos de opressão, marginalização e desumanização. No contexto brasileiro, em que a escravidão desempenhou um papel crucial em sua formação, a literatura diaspórica emerge como um meio essencial para entender as profundas marcas deixadas pelos processos escravistas na cultura e na identidade nacionais.

Eliana Alves Cruz, por sua vez, destaca-se como uma figura de proeminência na escrita diaspórica brasileira, a obra em questão aborda a complexa tapeçaria de questões ligadas à escravidão e à

diáspora africana, proporcionando uma perspectiva única da experiência afrodescendente no Brasil do século XIX. Destarte, partindo do pressuposto de que esse romance incorpora elementos de literatura diaspórica, lançamos a hipótese de que a escrita de Cruz desempenha um papel fundamental na descolonização de narrativas históricas, na ampliação das vozes subalternas e na revisão das rasuras na história brasileira.

A obra utiliza a literatura como um veículo para resgatar memórias subalternas e esquecidas, destacando a violência da escravidão e as complexidades afrodescendentes na diáspora, sobretudo por apresentar recortes oficiais da Gazeta do Rio de Janeiro na apresentação de cada capítulo, o que agencia esse movimento entre fato histórico e relato literário decolonial. É importante destacar esse papel da literatura na relação com as historiografias oficiais, escritas, muitas vezes para nos fazer esquecer, não lembrar. A literatura não disputa simplesmente com a historiografia a verdade do passado, da história transcorrida, antes assume o papel de ampliar as vozes a serem ouvidas, os protagonismos a serem reconhecidos, as sutilezas dos interstícios das relações vividas. A literatura não quer ocupar o lugar da historiografia, mas a coloca no seu devido lugar, como interpretação a mais no conjunto complexo que é a história das vidas.

Dessa forma, este estudo visa contribuir para fortuna crítica acadêmica sobre a literatura diaspórica no Brasil e, ao mesmo tempo, reconhece o papel essencial de Eliana Alves Cruz na descolonização dos relatos acerca das diásporas africanas e na construção de uma narrativa que se empenha em visitar as experiências afrodescendentes no Brasil, lançando o olhar para a margem e resgatando relatos que foram silenciados e escondidos em baús de porões e senzalas, como ela faz ao tecer Muana e as memórias guardadas no seu baú e ao desenhar a tríplice encruzilhada que ela contorna ao narrar também as histórias de Mariano e Roza.

Eliana Alves Cruz nos leva a um olhar detido e cuidadoso na diversidade africana, em seus aspectos culturais, étnicos e sociais mais profundos, nos coloca dentro dos atrozes navios negreiros e

reconta a história a partir da memória de suas ancestralidades, em uma narrativa forjada nas memórias de um Rio de Janeiro cheio de cicatrizes abertas, rubras e abrasivas, tal qual o trabalho gráfico da capa do livro.

Longe de limitar a obra a um romance-histórico, a pesquisa etnográfica e histórica, que embasa a narrativa de “O Crime do Cais do Valongo”, redefine, no que pode-se visualizar nos relatos ocultos de Muana, a História já contada (sempre do ponto do vista do branco colonizador) e abala algumas certezas por séculos cristalizadas, é possível dizer que o livro em si é “o baú de Muana”, carregando consigo o peso de eras de História não contada, de uma História soterrada no passado silenciado dos pretos e pretas tomados de suas nações pela diáspora criminosa que marcou nosso solo de cicatrizes purulentas e que ainda pulsam a dor causada pelas chibatadas. Com isso, a literatura não perpetua o processo de produção das vítimas, antes reconhece a potência das sobrevivências obstinadas, das vozes que falam apesar dos muitos silêncios impostos.

O baú de Muana nas encruzilhadas da história

Bosi (1992) destaca que a colonização não pode ser entendida como uma corrente migratória de aspecto simplista, colocamos ainda, como adendo, que num processo de colonização em que seu percurso perpassa as transitoriedades diaspóricas, esse projeto colonial sequer pode ser lido pelo viés da migração, quando lançamos o olhar sobre a diáspora africana para o Brasil, recorreremos ao que Mbembe (2018, p. 207) demarca como “uma parte maldita constitutiva das relações entre a África e a mercadoria”, este interstício da história da relação África-Brasil que se desenha em um movimento de consumo, morte e diáspora, em uma história que ganha contornos no tráfico transatlântico de negros para a escravidão e que teve, no Brasil, como uma das portas de entrada, o Cais do Valongo.

Hall (2003) no capítulo “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” (Hall, 2003, p. 25-50), observa que nossos povos – os americanos – têm suas raízes nos quatro cantos do mundo, ou, mais precisamente, podem rastrear suas trajetórias a partir de Europa, África e Ásia, foram compelidos, assim, a se reunir num quarto canto, no cenário inicial do Novo Mundo – em nosso caso, o Brasil. Suas linhagens são notavelmente diversas, com a grande maioria sendo de ascendência africana – e aqui reforçamos o papel crucial da diáspora criminosa que sequestrou os africanos para as américas. Notadamente, para Hall (2003), a distinção de nossa cultura é claramente resultado do profundo entrelaçamento e fusão de diferentes elementos culturais de origem africana, asiática e europeia, ocorridos na forja da sociedade colonial, que constrói um resultado híbrido que não se desagrega dos seus elementos de origem, mas que, na lógica colonial, funciona em um movimento de “crioulização” ou “transculturação”¹.

Nesse sentido, pensamos na escrita diaspórica de Eliana Alvez Cruz como um cabedal simbólico decolonial que circunscreve uma revisão dos processos de aculturação do negro escravizado no Brasil, um processo que não se difere dos hibridismos e fusão a que Hall (2003) faz referência, mas que também dialoga com relações pós-coloniais discutidas por Mbembe (2018) “que recorta o seu perfil num espaço (o espaço africano) que jamais deixou de ser violado e desprezado” (p. 227).

Ainda para Bosi (1992, p. 17), a aculturação de um povo pressupõe a sujeição, em uma dinâmica em que uma cultura hegemônica e dominante exerce ação modificadora e degradadora sobre as instituições constitutivas de um determinado conglomerado social, nesse sentido, a diáspora exerce esse poder rebarbativo sobre os povos que foram traficados para o Brasil; e Muana, como podemos observar em seu relato na obra, tem a percepção disso, por isso identifica naqueles muitos “por seus dentes limados ou

1 Aqui Hall (2003) sinaliza o sentido que Mary Louise Pratt dá ao termo, o qual não desenvolveremos neste estudo, mas surge como ponto de reflexão.

marcas nas faces se eram Rebollos, Casanges, Monjollo, Benguelas, Fulas, Iorubas ou patrícios Moçambiques” (Cruz, 2022, p. 16) e, por saber ler e escrever, registra em seus relatos e guarda no seu baú de memórias, além desses “nomes que por aqui dão aos que atravessam o grande rio e vêm pisar seus pés feridos nas areias da praia ali tão perto” (CRUZ, 2022, p. 16), também as narrativas, escritas e vivências que seriam silenciadas, não fosse o papel crucial dessa griote em guardar e transmitir essas histórias.

Cruz é perspicaz ao introduzir cada capítulo com um exceto da Gazeta do Rio de Janeiro², pois é possível construir uma comparação intratexto entre o que ficou registrado na história do branco colonizador, que detinha o domínio da imprensa, logo, o poder do registro da memória histórica formal, e o os registros literaralizados³ de Muana, que conta, por outra perspectiva, a história pelo ponto de vista do subalternizado.

Mas também e não só, a colonização, na perspectiva bosiana, representa um empreendimento abrangente cujas principais motivações sempre podem ser encontradas no contexto da ocupação de novas terras, na exploração de seus recursos e na subjugação de seus habitantes, bem como na supressão dos seus cultos e linguagem (Bosi, 1992, p. 15).

Paralelamente a isso, Mbembe (2018) desperta para o fato de que “não existe dominação sem uma forma de culto aos espíritos”, nesse percurso o projeto colonial foi escamoteador e desenvolveu

2 A Gazeta do Rio de Janeiro, estabelecida em 10 de setembro de 1808, serviu como o jornal oficial da corte portuguesa durante sua estada no Rio de Janeiro. Foi o pioneiro na impressão de jornais no Brasil, produzido nas máquinas da Impressão Régia na mesma cidade. O jornal, que marcou o início da imprensa no país, foi lançado após a transferência da corte portuguesa para o Brasil, uma vez que, até aquele momento, os residentes da colônia eram estritamente proibidos de acessar publicações.

3 Aproprio-me do conceito de oralitura, de Leda Martins (2003), e o redefino para abarcar a potência do relato de Muana. Para Matirns, oralitura é um termo utilizado para referir-se às narrativas e conhecimentos transmitidos ao longo das gerações, não só por meio da literatura, mas também por meio de expressões culturais de performance. Aqui eu escamoteio o termo e busco definir o tipo de registro que a personagem faz ao transpor para a escrita o que ela observa, lê, escuta, fala e registra em seu baú de memórias.

uma forma de poder tipicamente funerária, o teórico aponta que as estátuas e monumentos coloniais faziam “ressurgir no palco do presente os mortos que, quando vivos, atormentaram, muitas vezes pelo fio da espada, a existência dos negros” (Mbembe, 2018, p. 227), eram verdadeiros ritos de evocação de defuntos que ilustram o que foi o potestado colonial.

Cruz, porém, subverte essa lógica em “O crime do Cais do Valongo” (2022), Muana, ao se pegar repetindo “as coisas dos brancos”, afirmando que a paisagem de sua memória é criação de Deus, reflete:

Olhem só para mim, repetindo as coisas dessa gente. Para meu povo todos nós descendemos de uma Grande Mãe que habita as montanhas do Namuli. Uma Deusa! O nome dela – da Grande Mãe Macua – é ‘Nipele’. Um nome maravilhoso pois quer dizer ‘o seio que alimenta, que dá vida’... Outro nome para a Grande Mãe seria ‘Errukhulu’ (O ventre).

O principal ponto em comum com o Deus do Sr. Toole e o de tantos é que é um ser único, distante e criador de tudo. Precisamos do contato e da intermediação dos ancestrais para nossas coisas do dia a dia de seres humanos. Eu frequentava igrejas com sinhá Ignácia e era assim que via os santos, como ancestrais dos brancos. Conversava muito com Nossa Senhora do Rosário. Fingia que era a Nipele... pelo menos era uma mulher. Uma mulher deve entender melhor a outra (Cruz, 2022, p. 46).

Muana cria o elo com o sagrado imposto pelo branco colonizador, mas ela finge estar conectada a essa deidade cristã, ela corporifica na estátua de Nossa Senhora do Rosário⁴ a Grande Mãe, Nipele,

4 Ironicamente, Nossa Senhora do Rosário, uma das santas mais antigas do panteão católico-cristão, é cultuada pelos fiéis a partir de uma devoção que crê que ela resgata almas para Deus.

criadora do povo Macua. O elo com os antepassados de Muana não é quebrado, ela mantém, em seu culto secreto, a herança viva de sua terra e de seu povo, é na memória de que seu povo advém de uma divindade mulher, que ela mantém acesa a rota que a trouxe para território estranho, o culto a Nipele é um dos elementos constitutivos do Baú de Muana, da *mater originalis* macua-Lómuè, afinal, “como pode uma família vir de um homem? Como saberão se aquele chefe é mesmo filho do que veio antes dele? “[...] Dar à luz é algo sagrado, significa que o elo com os antepassados não foi quebrado” (Cruz, 2022, p. 48), assim, o Deus dos brancos é diluído e transposto para um outro lugar que não é mais o da crença cristã e nem o do culto africano, esse lugar é fruto das relações diaspóricas da Muana (macua-Lómuè) na terra exterior (Muana escravizada). É importante destacar esse protagonismo pelos escravos e escravas no Brasil: eles convertem obstinadamente os símbolos e o Deus cristão ao seu universo simbólico-religioso trazido da África. Mais do que sincretismo, o que temos é o processo de transformação simbólica a que foram submetidos os símbolos cristãos.

Quando pensamos no aspecto simbólico do baú, recorremos ao equivalente em Chevalier *et. al.* (2015), “o símbolo do cofre tem por base dois elementos: o fato de nele se depositar um Tesouro material ou espiritual; e o fato de que a abertura do cofre [aqui o baú] seja equivalente a uma revelação” (p. 262), e o Baú de Muana pode ser lido dessa maneira, o tesouro maior que ele guarda são as memórias de seu povo, guardadas nas narrativas orais que ela assimilou de seus ancestrais, são os segredos que ela lê e escuta de seus “donos”, e a sua potência está justamente no que pode revelar ao ser aberto, dentro baú de Muana estão também as vivências escritas de Roza e Mariano, e os três formam a encruzilhada em que a História é recontada nessa narrativa.

Na contramão da religiosidade de seus “donos”, as narrativas de Roza e Mariano também atravessam os costumes coloniais e remontam aos cultos originários do povo Macua. Roza é uma feiticeira nata, que “cozinha a comida e a vida. Quando mexe em sua panela tem um poder” (Cruz, 2022, p. 62); Mariano, com sua

beleza feminina, chibando⁵ de nascença, e eram eles (os homossexuais) grandíssimos feiticeiros, quando estava com raiva “parecia um gigante enfurecido” (Cruz, 2022, p. 66-67), fazia da costura a sua magia e “enquanto Roza mergulhava em suas panelas. Mariano saía do mundo flutuando em seus tecidos” (Cruz, 2022, p. 66-67) e Muana construindo suas armadilhas na leitura e na escrita, formavam uma entidade tríplice, mestres das três pontas da encruzilhada.



Imagem 1 - Diagrama
Fonte: Produção nossa.

Para Chevalier *et. al.* (2015, p. 367), “a importância simbólica da encruzilhada é universal. Liga-se à situação de cruzamento de caminhos que a converte numa espécie de centro do mundo. Pois, para quem se encontra numa encruzilhada, ela é, nesse momento, o verdadeiro centro do mundo”. E, afirmamos aqui, o Baú de Muana está no centro dessa encruzilhada narrativa, em que as trilhas da diáspora levaram esses três a se encontrarem, Muana, Roza e Mariano agenciam três conhecimentos ancestrais em que a memória está concentrada: leitura/escrita, a culinária e a costura.

Neste contexto, Muana assume a função da Armadilha, é ela quem registra tudo, é a ela que é dada a obrigação de guardar o baú de memórias, ela “entendia tudo o que estava escrito, mas Justino

5 Denominação para gays.

nem desconfiava e era melhor que continuasse assim” (Cruz, 2022, p. 14); Mariano personifica um Exu, mensageiro protetor, é ele que vai coser a manta mítica que cobrirá o corpo do morto, afinal, “ele é muito bom em cortar vestidos à francesa, fazer crivos, recortados, bainhas. A colcha já estava bastante grande” (Cruz, 2022, p. 68); e Roza pode ser lida como Rosa Caveira, uma pombagira que zela pelos injustiçados, dado seu próprio histórico de injustiça pessoal. Cada um deles emprega a metáfora da tessitura para contribuir à trama desta narrativa de maneira singular.

Nesse entrecruzar, Muana faz uso da escrita como sua principal ferramenta, minuciosamente registrando todos os eventos relevantes. Mariano, por sua vez, desempenha o papel do artesão, habilidosamente costurando o manto que, posteriormente, envolverá o corpo de Bernardo Lourenço Viana, atuando como o mensageiro de Muana. Enquanto isso, Roza, em sua cozinha, incorpora práticas de feitiçaria ao criar alimentos com a capacidade de tirar vidas e revivê-las, demonstrando a influência de sua habilidade. Esses três indivíduos, cada qual dotado de destrezas distintas, somam forças com o objetivo de orquestrar o ato reparador de eliminar seu proprietário, explorando suas respectivas potências, passam por tudo isso ilesos, por mais que “as primeiras desconfianças sempre recaem sobre os pretos”, “os três escravos estavam bem longe da cena do crime” (Cruz, 2022, p. 39).

Em um movimento contracolonial, Cruz dilui a narrativa que romantiza a miscigenação brasileira – que tem seu nascedouro na violação dos corpos pretos aqui escravizados –, a obra lança o olhar para a percepção de que os pardos e pretos de pele clara, no Brasil, foram o fruto da violência e do estupro de inúmeras mulheres pretas, violentadas por séculos pelo branco rico e opressor, porém reforça a ideia de que esses mesmos subalternos viveram, sobreviveram e resistiram sobre as forças escamoteadoras de suas próprias existências, neste sentido, uma leitura possível é a de que o real crime testemunhado no Cais do Valongo não é o alegórico assassinato de Bernardo Lourenço Viana, os crimes no Cais do Valongo são bastantes e têm a cor (e a dor) de quem foi roubado de

suas raízes para ser escravizado em terras estrangeiras, Conceição Evaristo diria que Eliana Alves Cruz preenche uma lacuna histórica com sua ficção.

Considerações Finais

No presente artigo foram apresentados o contexto literário e histórico em que a obra de Eliana Alves Cruz é lida, com enfoque na relevância da escrita diaspórica como instrumento para questionar narrativas históricas dominantes, dar voz aos marginalizados e resgatar memórias subalternas. Além disso, destaca-se a abordagem de Cruz, que vai além da narrativa histórica, resgatando memórias subalternas e contribuindo para uma compreensão mais inclusiva e precisa da história brasileira.

Este trabalho, portanto, realiza uma análise crítica da escrita diaspórica de Eliana Alves Cruz, à luz dos princípios da literatura decolonial (Mignolo, 2000), por meio dessa análise, destaca como a autora utiliza a literatura como uma ferramenta de investigação histórica e social, desenterrando e contestando narrativas previamente dominantes, ao mesmo tempo, em que dá voz aos marginalizados pela opressão e injustiça. Neste sentido, este trabalho contribui para a compreensão da literatura diaspórica e seu papel na descolonização de narrativas históricas e literárias (Fanon, 1963).

Em “O Crime do Cais do Valongo”, a História é recontada no centro de uma encruzilhada em que se atravessam as vidas de sujeitos subalternizados que, além de pretos escravizados, são mulheres (Muana e Roza) e homossexual (Mariano), e assim se costura a escrita diaspórica de Eliana Alves Cruz. Neste sentido, as discussões aqui propostas desenvolvem-se entre a noção de literatura diaspórica, descolonização nesta narrativa e a contribuição de Eliana Alves Cruz para o projeto decolonial na literatura brasileira contemporânea. Assim, tivemos por objetivo ler criticamente a escrita de Cruz, evidenciando como esta desafia estruturas de poder preexistentes e promove uma narrativa das experiências pretas no Brasil.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila; Eliana L. de L. Reis; Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHEVALIER, Jean [et.al]. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva [et.al.] – 27^aed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CRUZ, Eliana Alves. **O crime do Cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução de Maria Luiza Ribeiro. Editora Civilização Brasileira, 1961.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2019.

HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

MBEMBE, Achile. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como Invenção do Ocidente. Companhia das Letras, 2011.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the Past**: Power and the Production of History. Boston: Beacon Press, 1995.

O PASSADO É UMA ROUPA QUE NÃO SERVE MAIS: POR UM NOVO OLHAR CRÍTICO PARA LITERATURA NORDESTINA CONTEMPORÂNEA

Johniere Alves Ribeiro

Introdução

A crítica literária brasileira, como em qualquer outro lugar, é um campo diversificado, composto por uma variedade de perspectivas e abordagens. É importante reconhecer que nem todas as críticas literárias brasileiras têm um olhar atrasado ou engessado em relação à literatura contemporânea nordestina. Existem muitos críticos e estudiosos dedicados a explorar e valorizar a produção literária dessa região, reconhecendo sua importância e contribuição para a cena literária nacional.

No entanto, é verdade que algumas correntes críticas podem ter uma visão limitada ou menos informada sobre a literatura contemporânea nordestina. Isso pode ser resultado de uma série de fatores, incluindo falta de acesso a informações atualizadas, preconceitos regionais ou simplesmente uma preferência por abordagens mais tradicionais de análise literária. Além disso, a crítica literária, assim como qualquer campo acadêmico, está sujeita a influências e tendências, o que pode levar a uma falta de atenção ou valorização de certas correntes literárias ou regionais.

O fazer da crítica literária no Brasil tem sido objeto de discussão quando se trata de seu olhar em relação à literatura contemporânea nordestina. Isso porque é do feitio desse campo especulativo ao tratar de uma escritura artístico/literária que parte do Nordeste abotoá-la no decalque do passadismo, bem como encharcá-la em conceitos telúricos e essencialistas de uma espacialidade. De modo que alguns argumentam que essa crítica apresenta uma perspectiva atrasada e engessada, incapaz de apreciar e valorizar adequadamente a produção literária do Nordeste e que é Brasil. Além disso, é necessário expor que muitos críticos literários não compreendem ou negligenciam as ideias: 1) de rizoma e 2) de devir ampliariam a forma de pensar aplicada ao Nordeste e sua produção literária seja nos agoras ou nos passados. Esses dois conceitos ainda facilitariam a compreensão de que essa região é múltipla, é plural, é poli/intercultural. Nesse sentido, surge a urgência de uma leitura hermenêutica mais profunda sobre a crítica literária, quando aplicada aos escritos literários produzidos por nordestinos.

Mediante aos conceitos de rizoma e de devir aplicados ao Nordeste, advindos da elaboração filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que exploram a noção de multiplicidade e fluxo em diversos campos, incluindo a literatura, ofertaria à crítica literária possibilidades mais variadas de interpretação do que seja a escritura elaborada por autores nordestinos. O rizoma representa uma estrutura não hierárquica e não linear, onde as conexões são estabelecidas de forma horizontal e em várias direções, diferente da concepção de raiz aplicada aos modos de fabricação daquilo que se convencionou chamar de Nordeste. O devir, por sua vez, refere-se ao processo de se tornar algo diferente, de estar em constante transformação. Seguindo nessa esteira de entendimento e quando, por esse veio, procuramos entender tal ambiência brasileira e as mais variadas obras literárias produzidas nela, fica evidente implicarmos em uma crítica do devir-Nordeste.

Ao aplicar esses conceitos à literatura nordestina contemporânea, pode-se argumentar que a crítica literária, muitas vezes de maneira proposital, não reconhece ou não está sensibilizada para

a noção de que a produção literária nordestina é um agenciamento territorial, um espaço de multiplicidade e de fluxo que rompe o sistema hidráulico daquilo se argumentou para a invenção do Nordeste. Dessa forma, o passadismo e o tradicionalismo gatilhos de controle/repressão das semioses formadoras das espelhografas nordestinescas esqueceram das “linhas de fuga”, que remontam as novas formas de subjetividade e, por conseguinte, de produção literária. E isso a crítica literária sudestina faz questão de deslembrar. Isso pode resultar em uma visão limitada ou simplista dessa literatura, ignorando sua complexidade e as interconexões que ela estabelece com outros contextos e perspectivas. Daí a emergência de uma leitura que potencialize a escritura literária produzida no Nordeste e que apresenta o discurso sobre esse lugar.

No entanto, é importante ressaltar que nem toda crítica literária brasileira compartilha dessa falta de percepção. Há críticos e estudiosos que estão engajados em uma análise mais ampla e sensível à diversidade e ao potencial transformador da literatura nordestina contemporânea. É fundamental valorizar essas vozes e trabalhar para promover uma crítica literária mais aberta e inclusiva, capaz de reconhecer e apreciar a multiplicidade de expressões literárias em todo o país, incluindo o Nordeste.

Seqüidão. Aridez. Coronéis. Cangaço. Fome. Miséria. Religiosidade. Cidadezinhas onde o juiz, o padre e o prefeito agem como verdadeiros donos, como se fossem uma espécie de mini-feudos incrustados dentro de uma região.

Esses signos sempre estiveram presentes na maior parte dos discursos que formadores do Nordeste. Signos e discurso que a literatura também ajudou em sua construção, em sua firmação, reforçando uma produção simbólica que, por muito tempo, se alimentou de tais vocábulos como uma forma de constituir um dizer regional. E que pouco a pouco tornou-se a principal configuração para toda uma região, homogeneizando-a inter/semioticamente. Fazendo com que tais palavras fixassem o Nordeste em um verbete dicionarizável, negando a essa lugaridade o extrapolamento no fora dos conceitos preconcebidos.

Os vocábulos que abrem este artigo trazem consigo toda uma composição calcada em ideologias discursivas que alimentam engrenagens de uma elite local. Que inventou para essa espacialidade um arcabouço de leis, que “obedece a uma dada visibilidade, regras de produção do visível e do enunciável que regem a produção cultural e artística em torno da ideia de Nordeste” (Albuquerque, 2013, p. 20), ideia e visibilidade que conectam essa região e a congelam num modelo de comunidade rural, agrária, arraigada às relações semiestamentais, que acabam empurrando o Nordeste para a um lugar no qual as semioses que envolvem o moderno, o urbano, a indústria, a tecnologia, os processos globalizantes também não lhe representassem.

A sensação que se tem quando nos deparamos com o que é mostrado na mídia, ou mesmo fora dela, como sendo cultura nordestina, é de que o tempo parou para essa região, que a história aí foi paralisada (Albuquerque Jr., 2013, p. 20).

Desse modo, faz-se necessário um aprofundamento em torno das formas de representações do Nordeste na prosa ficcional de autoria nordestina contemporânea. E como já falamos anteriormente, é também um novo exercício crítico, que, de alguma forma, apresente uma leitura transversal as mais variadas especialidades que estão presentes nessa Região, com o intento de “compreendê-las por aquilo que nelas remete para as formas de vida, para os espaços de produção simbólica e de sua logística de circulação e de consumo” (Justino, 2014, p. 13) dentro do espectro de um devir-Nordeste e de um devir-nordestino. Esses *devires*, com certeza, vão sendo construído pelos textos e discursos que compõem tais obras literárias. E

[...] se os textos não são as origens da literatura, como um certo lugar comum costuma dizer, se é antes o resultado de uma série de operações, é porque esta não pode funcionar sem que o

texto as medeie. Por isso, penso menos nos textos por si mesmos e mais nas nossas relações com eles e, através deles, com nós mesmos (Justino, 2014, p. 13).

Contudo, nunca é demais observarmos que o nordestino sempre foi exposto/imposto a estigmas. No nordestino, foi tatuado o estereótipo do flagelo, da sede, da fome, da pobreza promovida pelo deslocamento econômico de sua riqueza, que também migrou para o chamado centro-sul do Brasil. Tudo isso favorece a imposição de um “servilismo simbólico” do homem do Nordeste. Essa mudança brutal do eixo econômico gerou uma constante busca pela retomada desse poder de significação. Por tanto:

A reivindicação regionalista [...] é também uma resposta à estigmatização que produz o território de que, aparentemente, ela é produto. E, de fato, se a região não existisse como espaço estigmatizado, como província definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao centro, [...] não teria que reivindicar sua existência (Bourdieu, 2000, p. 126).

Mas, não podemos deixar de lembrar que muito dessa estigmatização em torno da invenção do Nordeste não se deu apenas nesse deslocamento do eixo econômico. A mídia de massa, em especial, arraigou mais ainda o estereótipo nordestinesco associado à pobreza. Dessa maneira:

As imagens sociais do Nordeste, inclusive veiculadas pelas grandes emissoras de televisão, estão ligadas aos chamados coronelismo, ao cangaceirismo e à persistência de formas mais arcaicas de relações sociais, situadas no universo do pré-capitalismo. O Nordeste seria, assim, a região onde o arcaísmo se confunde com o atraso nas relações sociais nas forças de

exercício do poder. Seria, pois, uma região que conheceu um outro *ritmo histórico* e, portanto, conservou formas e estruturas das relações sociais e da dominação política que, em outras áreas, já teriam desaparecido, ou mesmo, nunca teriam tido vigência (Bernades, 2007, p. 42).

Contudo, nos é certo compreendermos que a construção desse espaço necessitava de um respaldo, seja ele histórico ou literário. Nesse momento, interessa-nos aqueles aspectos relacionados à literatura e de como eles foram relevantes para a invenção do Nordeste no campo crítico/literário e a posterior estética da fome, do desolamento, da miséria associados a essa região, que era apenas chamada de Norte ou simplesmente de Sertão.

Sendo assim, a invenção desse Nordeste na literatura também teve seus rótulos e constituiu vários outros. Alguns deles: Romance do Nordeste Regionalismo de 30, Super Regionalismo ou simplesmente Regionalismo. Essa nomenclatura não conseguiu depreender os múltiplos Nordeste e suas “linhas de fuga”, que ao nosso ver sempre se ergueu sob uma égide que chamamos de rizomática, adaptando o conceito de Deleuze e Guattari.

Desse modo, defendemos a ideia de que o que há, na verdade, no ínterim dessas nomeações no tocante à escrita literária nordestina deve ser entendida como produção literária, assim como todas as produções escritas no resto do país. E não como “literatura do subdesenvolvimento”, como “literatura amena”, narrativa de “lugares-comuns” ou por destacar o que se convencionou em denominar de “local” ser chamada, pejorativamente, de “literatura neo-romântica” conceitos estabelecidos por muitos críticos literários. Estabelecendo, dessa maneira, vários adesivos também para literatura praticada no Nordeste.

De modo oposto, por que não temos tantas nomenclaturas na escrita literária do Sudeste? Como se aquelas praticadas por lá fossem a composição do panteão efetivo da chamada “Literatura

Brasileira”. Nunca lemos em análises críticas de tais obras a referência nos seguintes termos: “Literatura Paulista”, “Literatura Carioca”, “Escrita do Sudeste” para as obras ficcionais ali produzidas. Nenhum crítico usa tais terminações quando expõe suas análises literárias. Nem tão pouco, ao longo da análise, fazem questão de referenciar o lugar de onde é o autor, a obra atitude geralmente encontrada em ensaios nos quais as obras ficcionais em debate não estão inseridas no contexto do ciclo editorial da Região Sudeste.

A partir desses apontamentos, o que podemos intuir é que temos uma crítica que canoniza e que demarca aquilo que é uma escrita de centro e que deve ser considerada como referência, pois ela é que pode representar todos os escritores do Brasil. No caso aqui que expomos, o Sudeste abraçaria tal demanda de uma escrita literária nacional. E do lado oposto a essa, temos outra descentralizada, à margem, periférica, que sobrevive nas/pelas bordas. Uma ilha composta por obras focalizadas em torno de uma espacialidade, e, dessa forma, pejorativamente denominada de regionalista.

Dessa forma, em muitas análises críticas ainda há um vácuo. Um espaço para que se possa revisitar o Nordeste, desinventá-lo, mas não para seguir a mesma caminhada da crítica orgânica produzida até então pela academia e pelos Departamentos de Letras ortodoxos, que compreenderam e compreendem a escrita nordestina como algo que se alinha sempre a um passado, a uma tradição essencialista. Assim, é urgente dobrar essa espacialidade e em algumas situações desdobrá-la. Em muitas outras para ler seus fragmentos, ler suas frestas, interpretar suas porosidades para finalmente negar o Nordeste que nos foi imposto. E propor um novo olhar, uma nova hermenêutica no fora da estética da fome/miséria. Estética agreste.

Entendendo, dessa forma, o Nordeste como uma espécie de tecido múltiplo, tecido sob a égide de vários fios linguísticos, matéria-prima para uma atividade artística privilegiada, como é o caso da prosa ficcional. Faz-se necessária uma que uma crítica literária imbuída em um “pensamento nativo”, tal qual apresenta Eduardo Viveiros de Castro (2014). Entender o Nordeste nessa perspectiva

de um tecido fiado no pensamento nativo, assemelha-se, guardadas as devidas proporções, aos princípios conceituais do rizoma de Deleuze e Guattari.

Isso porque, os aspectos interpretativos dentro dessa lógica têxtil de Castro, faz com que uma leitura da prosa ficcional nordestina ganhe várias possibilidades, pois assim como o tecido pode obter várias dobras, dobras que podem se transpor em um “jogo de reversão sem fim, no qual ambos os lados se requerem mutuamente” (Castro, 2014), torna ainda mais flexível o alcance de um lado a outro desse tecido, deslocando as percepções de sentido que poderiam se estabelecer pela simples oposição, visto que esse mesmo tecido – o Nordeste – acaba agindo como o próprio ponto de referência para si mesmo, estabelecendo possibilidades imensas de reversibilidade. Capacidade que se desenvolve pela possibilidade da dobra no tecido, que continuamente se sobrepõem umas às outras.

Assim, compreender essas sobreposições é uma das formas de propor várias entradas interpretativas para a espacialidade nordestina, composta na prosa de ficção contemporânea, que em seu construto de dobras narrativas pode favorecer a base para que um novo Nordeste apareça. Um Nordeste que se apresente distanciado do estigma que sempre lhe foi imposto, decalcando-lhe como um lugar agreste, árido, elementos que passaram a elaborar e fazer parte da invenção de uma sinédoque para toda espacialidade nordestina. Movimento que foi amplamente impulsionado pelo que se configurou chamar de “literaturas regionalistas” e suas fases. Tal atitude, distanciou aquelas narratologias em torno dessa Região de todas as nuances que pudessem configurar o Nordeste dentro de uma perspectiva globalizada. Mas, o que vemos é que até mesmo os críticos contemporâneos demonstram dificuldades em compreender o Nordeste conectado à Globalização com seus efeitos, sejam eles positivos ou negativos. E, dessa maneira, voltam a significá-los sob o guarda-chuva da tradição regionalista.

Temos uma impressão contrária quando essa mesma crítica contemporânea produzida no Sudeste, uma espécie de “república

das letras” brasileira. Já que essa crítica tem a pretensão de olhar do centro para as bordas sempre com ares de universalidade. O que não condiz com a verdade. Propositadamente esquecem que tal especialidade é diversa e que, dela, não se pode falar sobre tudo, e, por isso, haverá sempre um ponto localizado para se expor algo. De maneira que alguns escritores acabam por focar em determinados lugares, a exemplo de Ferrez, Paulo Lins, que buscaram nas comunidades o construto que fomenta suas obras, que são instauradas entre os morros, as favelas, a violência, a exploração, a compra, venda e consumo de drogas. Ou até mesmo Luiz Ruffato, que nos apresenta, em *Eles eram muitos cavalos*, uma São Paulo com um olhar diferenciado, conturbada pela sua velocidade e “modernidade”. Mas, por que esses escritores do Sudeste não são considerados regionalistas?

Partindo desse questionamento, observamos que o que há em torno da escrita nordestina relaciona-se muito mais a um forte preconceito e rivalidade regional do que a um debate estético. Essa atitude é que não se deixava enxergar o Nordeste como ele sempre foi, um lugar diverso, com potencialidades, com suas singularidades, todavia sempre encobertas.

Pois, mesmo ali no Regionalismo Romântico, no Regionalismo do período Naturalista ou no Regionalismo de 30, sempre tivemos múltiplos Nordeste, o problema estava na maneira como os escritores de todos esses “regionalismos” buscaram apresentar a região nordestina. O olhar para esse espaço é que deveria não ter sido tensionado da maneira que foi tensionado, sob a ótica de uma elite local, que escolheu cristalizar o Nordeste em uma atmosfera associada à memória, à tradição como uma estratégia de perpetuação de domínio, tanto no campo simbólico (por meio da cultura, por exemplo) quanto no campo político/econômico.

Ali, naqueles momentos de regionalismos, dos quais detectou Candido, Bosi e outros críticos da literatura, havia a possibilidade de um Nordeste fora de uma chave exegeta da fome e da miséria, do exótico ou da simples força agreste da natureza, que poderia ter sido descrito, mas que não foi. Um lugar próspero. Um lugar desenvolvido

estava também lá. Tanto que, em Salvador e em Recife, por exemplo, só para citar duas cidades, já tínhamos mecanismos institucionais importantes, tais como faculdades. Porém, esse Nordeste nunca veio à tona. Ele sempre ficou submerso, latente na discursividade da elite e dos seus intelectuais que juntos inventaram a Região a partir de uma estética negativamente agreste e insólita.

Mas como havia outras preocupações ideológicas para aqueles escritores, os fatores que poderiam apresentar indícios de modernidade, de desenvolvimento do Nordeste foram todos faxinados de boa parte da prosa ficcional de nossa literatura. Ou quando são apresentados, são descritos como fúteis e ameaçadores da “tradição”, que a elite dessa espacialidade, às duras penas, conseguiu conservar. É certo que no Nordeste havia também pobreza, miséria, fome e todos os outros problemas sociais presentes em uma região tão grande e tão diversa. Contudo, esses são problemas que também fazem parte de outros lugares do Brasil, não é privilégio apenas de uma só região, visto que nosso país sempre foi marcado por uma grande desigualdade social, promovida por imposições políticas e também culturais, como já foi por nós apresentadas neste estudo.

Diante desse contexto, as obras ficcionais de ambientação nordestina precisam desconectar o Nordeste desse lugar da memória, da tradição, enfim, remover as camadas, os decalques que foram tatuados na pele crua dessa ambiência. E descrever como há outros “Nordestes” para além do Nordeste dentro do Nordeste. Neles, há também relações de contato com todo processo de globalização, no atual contexto da pós-modernidade. No bojo desses Nordeste, presenciemos figurações, hibridizações, agenciamentos que intercambiam os fazeres artístico-literários dessas localidades sem perder suas singularidades.

Singularidades, que ao nosso ver, diferem e muito da concepção de identidade, sempre debatida quando o tema central do fazer literário é o regionalismo, o que implementava ao nordestino e ao seu espaço aspectos de enraizamento. Enquanto a percepção de singularidade nos oferta um processo de desraizamento, pois se conecta melhor ao conceito de rizoma, que favorece ao Nordeste,

assim como a escrita desse local, um espalhamento, e não centralidade, fruto real do múltiplo, do complexo que sempre esteve presente nessa Região, mas que o sistema sempre apresentou estratégias de encobrimentos de suas potencialidades.

Nesse sentido, podemos acreditar que, mesmo como um efeito colateral difuso, todos aqueles regionalismos, se é que eles existiram, de certa maneira, foram importantes para que olhares fossem atraídos para o antigo Norte do Brasil. Tanto, que esse só a partir deles é que pudemos chegar até a contemporaneidade debatendo o Nordeste e a literatura produzida a partir dessa das mais “variadas cores locais”.

Como já sinalizadas, as obras de ficção em torno da Região Nordeste, surgem, paradoxalmente, antes mesmo de existir o Nordeste. E por debaixo do signo de uma identidade nacional e, a partir dele, forja-se todo o cenário expositivo para esse lugar ainda inexistente. E é em meados no século XIX, em nosso país, que vem à tona elaboração de uma percepção em torno do conceito de nação, proposto pelo Movimento Romântico. Para isso, os escritores românticos buscavam na “cor local” o que eles intencionaram chamar de “origens do Brasil”. É nesse contexto político/sócio/histórico que os críticos literários identificam e criam a nomenclatura “literatura regionalista”, dando origem ao que se convencionou chamar de Primeiro Regionalismo. Estabelece-se, portanto, em nossas letras: o sertanismo, que na visão de muitos estudiosos tornou-se uma espécie de subproduto do próprio romantismo.

Assim, *O Sertanejo*, de Alencar, procura, portanto, protagonizar um “ser brasileiro” que, até então, não tinha sido exposto da forma como o autor de *Iracema* o fez. Vem à tona a configuração do sertanejo – o homem do Norte-, que, ao nosso ver, se torna umbilicalmente o avô e pai do nordestino nos termos que conhecemos na atualidade. Esse sertanejo na obra foi forjado a partir de um tom heroico muito específico, certo que em algumas descrições ele apresenta proximidades com a imagem do índio (já apresentado pelo próprio Alencar em outros romances). É perceptível, ao lermos *O Sertanejo*, que Alencar descreve o vaqueiro Arnaldo como

sendo rude, rústico, pois a natureza do sertão o faz assim. Partindo dessa acepção, a escrita alencariana vai inventando, como afirma Maurício Almeida, o modelo “persona sertaneja” e em torno dela um discurso sertanejamente mítico e místico, já que para Alencar o sertanejo é fruto da mistura de raças. Nesse sentido, o que temos é:

O mito da mestiçagem que transforma a construção da identidade nacional num processo de homogeneização cultural e étnica. O Brasil, assim como o Nordeste, é pensado como o local do fim do conflito, da harmonização entre raças e culturas, e para isso concorreriam as três raças da nacionalidade (Albuquerque Jr, 2011, p. 111).

Ainda sobre essa questão da mestiçagem, retomaremos Maurício Almeida, que ao observar o enredo do romance no tocante a descrição do sertanejo, apresenta-nos que:

O sertanejo tinha a seu favor vários elementos que o recomendavam para a função. Via de regra é um mestiço do branco com o índio (não com o negro, raro nas áreas mais pobres do sertão) [...] Metaforicamente poder-se-ia afirmar que o sertanejo é o descendente direto de Peri e Ceci, de Martim e Iracema. Vivendo em regiões isoladas, sem grande contato como os centros litorâneos tem a evolução cultural relativamente autônoma [...] Nesta obra **O sertanejo**, mais do que em qualquer outra, do próprio romancista ou de terceiros, transparece o desejo de substituir o mito indianista, então em acentuado processo de desgaste, pelo mito sertanista na busca de arquétipos com que se pudessem identificar as aspirações nacionalistas tão atuantes no Romantismo brasileiro (Almeida, 1981, p. 35; 49).

Ainda na esteira de Maurício Almeida, a partir do fragmento acima, além de notarmos o modo como esse herói do sertão é desenhado, compreendemos também que há em *O Sertanejo* a constituição de uma espacialidade do Sertão/Norte/Nordeste, assim mesmo tudo junto. É um espaço distante, “sem grande contato com os grandes centros litorâneos” e que tem “uma evolução cultural autônoma”. Sendo assim,

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal [...]. Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza posante? (Alencar, 1995, p. 13).

Vemos que sertão é configurado como um lugar de “horizontes infindos”, é certo que no contexto no qual a obra foi escrita, portanto no século XIX, o Brasil não tinha uma grande ocupação territorial. Até porque o latifúndio, composto por fazendas imensas, com terras a perder de vista, era o resultado de uma política de habitação e exploração das nossas terras. O nosso debate aqui não está questionando essa ação, mas o que queremos é problematizar os motivos de tais descrições acompanharem a figuração do Nordeste até hoje.

Outra expressão que nos chamou a atenção foi: “tuas áureas impregnadas de perfumes agrestes”, ela nos remete a ideia de lugar ermo, desértico e, portanto, nos traz referencialidades a um universo com um campo semântico ligado ao: bruto, rude, áspero, seco, cortante, dentre outros vocábulos que mais tarde serão emblematizados ao Nordeste de um modo geral. Em vista disso, o que percebemos é que não há uma diferenciação entre as palavras e a secura do lugar. Como se na escritura ficcional do Nordeste não houvesse espaço para sensibilidade, para signos de afetos e de afecções.

E, como já falamos, o sertão é um fragmento da Região Nordeste. No entanto, foi a partir d’*O Sertanejo* que: “O Nordeste

é assim o fundamento ativo da secura, da depuração, da escassez e da acutilância das palavras [...]” (Baptista, 2005, p. 94). De alguma forma, essa obra de José Alencar é a montagem arquitetônica de um Norte que aponta para a invenção do Nordeste, que se institucionaliza no primeiro triênio do século XX.

Outro romance central para a descrição do que ficou depois conhecido como Nordeste foi *O Cabeleira*, lançado em 1876, obra que, de acordo com a crítica, está inserida no que se configurou pela crítica literária brasileira como “primeiro regionalismo”, estabelecido a partir de uma proposta narrativa associada também ao Romantismo. Fazendo oposição ao autor de *Iracema*, Franklin Távora institui o que ficou conhecido como “Literatura do Norte”, alimentada pelos elementos da tradição oral, assim como das particularidades do cotidiano daqueles que ele denominava de “nor-tistas”. A partir desse romance, contextualizado em Pernambuco, Távora procurou promover uma narrativa sob o olhar de um cangaceiro José Gomes (o Cabeleira) e a partir dele desfraldar as contradições sociais existentes no sertão, assim como seus costumes e elementos culturais. Além de descrever uma região, o romance seria o impulso importante também na construção de um imaginário nacionalista.

Contudo, cremos que *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, acabou amplificando o sertão e, acima de tudo, a estruturação do que se conhece como Nordeste hoje. E é desse romance/sociológico/histórico que se monta o padrão canônico de interpretar o Nordeste como uma espacialidade hostil. De modo que esse espaço ecoa até a Capital, reforçando de vez a imagem de que o sertão – e por conseguinte toda uma região geográfica, composta por 9 estados – nada mais é do que uma guerra diária pela sobrevivência, uma luta que já é ofertada a cada homem e a cada mulher desde o seu nascimento, já que esse ambiente é um lugar inóspito, agreste mesmo e que requer do ser humano um “esforço hercúleo” para resistir e combater todo tipo de agrura imposto por aquele meio. Senão, vejamos o famoso fragmento de *Os Sertões*: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos

do litoral (Cunha, 1995, p. 180)”. Esse romance ainda nos apresenta o sertanejo da seguinte maneira:

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgraçoso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. [...]. (Cunha, 1995, p. 180).

Esse sertanejo euclidiano nos apresenta uma narrativa no contexto do que se configurou chamar de “Segundo Regionalismo”, momento influenciado por toda aquela atmosfera elaborada pelo Naturalismo e seu cientificismo. Assim, fica-nos evidente, na descrição acima, que é o meio, o espaço que determina o perfil da personagem que habita o Norte/Nordeste, é um produto do meio geográfico e da raça. Partindo, desse contexto, Euclides vai montando, pouco a pouco, esse homem rude, um homem não é bonito, por isso, “falta-lhe a plástica impecável”. Ele é um “Hércules-Quasímodo”, mas a junção dessas duas personagens constrói um ser “monstruosamente forte”, já que o meio o torna assim. Nesse

sentido, está aí fotografia revelada ao mercúrio/sangue das mortes em Canudos e dependurada no quarto escuro da narrativa d' *Os sertões*, a mesma apresenta a visão euclidiana no tange ao sertanejo/nordestino, propondo uma imagem nítida da condição *sine qua non* para resistir ao sertão e sua espacialidade inóspita.

Portanto, os três romances aqui apresentados, de maneira direta ou indireta, acabam ofertando o tom dos aspectos relacionados ao Norte, mas que depois acabam sendo associados ao Nordeste. Diante desse contexto, é bom lembrar Antonio Negri e suas palavras em *Cinco lições sobre o Império*:

A pobreza é o simples fato de não conseguir valor à atividade. Portanto, também o migrante pobre ou excluído é alguém que, de qualquer maneira, possui uma potência a ser expressa. Se nosso raciocínio caminha dessa forma, poderíamos reconhecer que os pobres são o sal da terra, porque são uma atividade geral, uma potência aqui irresolvida e bloqueada. Se a função da exploração é a de sufocar, reduzir espaço, mobilidade, além da capacidade de cooperação e criação de valor, então o pobre não é somente um excluído, mas sujeito exemplar da exploração (Negri, 2003, p. 23).

Dessa maneira, é-nos perceptível que alguns romances nordestinos na contemporaneidade promovem narrativas que ora se afastam ora se aproximam daquilo que se foi produzindo em outros momentos de nossa Literatura no tocante ao regionalismo, posto como uma forma de reivindicação social, - principalmente aquele praticado pela Geração Modernista de 1930 -; mas que na verdade não era apenas isso, já que temos, naquele momento, uma presença estética muito marcante em nossa escrita.

Contudo, nem sempre foi assim. Já que o romance de caráter regionalista não teve uma boa recepção da crítica. E por ter sua origem no período romântico logo foi tachado de “romance sertanista”,

acabou se tornando uma espécie de mapa descritivo do Brasil, pois tinha como objetivo empregar em nossas letras o viés nacionalista.

Tais aspectos, fazem com que regionalismo seja por nós compreendido não mais a partir do princípio de *raiz*. Todavia, nos impulsiona a interpretá-lo muito mais na perspectiva de um *rizoma*, para usarmos expressões ricas a Deleuze e Guattari. O que torna o regional ainda mais complexo, mais variável, mais fluido e, dessa maneira, um objeto de fácil conexão ao *global*. Ofertando ao local/ao global linhas de continuidades, rompendo na verdade aquela visão de uma relação binária e dicotômica como se via antes no tocante às relações entre o rural e o urbano, por exemplo.

Compreender o Nordeste e sua representação na Literatura Contemporânea, a partir desse ponto de vista, não é uma tarefa fácil. Contudo, é muito instigante, pois nos conduz a um labirinto multifacetado da escrita literária em nosso tempo Pós-Moderno, que promove uma literatura de escrita Pós-Autônoma e Pós-Colonial. É a busca por conhecer “o jogo, o jogo das coisas que são” postas nessa intempérie do narrar o devir Nordeste. Escrita muitas vezes difusa, ao combinar/recombinar as mais variadas tendências, de modo que, dependendo do autor, rompe algumas fronteiras, entre elas o gênero e espaço, por exemplo. O que vemos é que essa atitude dos escritores nordestinos da contemporaneidade “potencializa uma nova política da escrita” (Justino, 2017, p. 84).

A força dessa grafia literária se encontra na “volaticidade”, em movimentos com o intuito de trazer à tona: “a crise e transição para além da modernidade”, promovendo uma profunda mudança na “ontologia social”, impondo para ordem do dia “a emergência do trabalho imaterial”, para destacarmos aqui expressões de Antônio Negri (2008, p. 6-8) em seu livro *O Império e Além: Aporias e Contradições*.

Assim, procuramos, sugerir uma crítica literária que se calque na ideia de um devir-Nordeste. Mas que, acima de tudo, se compreenda o literário nordestino contemporâneo que promova rupturas com os valores tradicionais impostos ao Nordeste e que colocaram essa região no centro do debate, par e passo com o que acontece na

crítica sudestina. Obras que, mesmo que não apresentem uma ruptura radical com esse tradicionalismo, ao menos apresente dobras, esquinas que insiram esse Nordeste em outras falas diferenciadas daquelas que o cânone regionalista já apresentou em outros momentos.

E, desse modo, exprimam, acima de tudo, a crise existencial desse ser humano pós-moderno e deprender suas complexidades, independente de sua regionalidade. Mas que também não pode ser compreendido de maneira universalista, mesmo em tempos de globalização. Extraindo dos romances nordestinos os “modos de semiotização da produção de subjetividade dos pobres na obra [...], não menos intocada pela crítica, que não discute em profundidade a ambivalência incômoda” (Justino, 2017, p. 65), presentificada na prosa ficcional nordestina na contemporaneidade.

Sendo assim, faz-se necessário pensarmos tais obras para além daquilo que a crítica literária canônica a rotulou. Analisar as narrativas atuais, com as ferramentas de hoje, já que essas nos podem ofertar caminhos interpretativos que revelem estratégias importantes para montarmos uma nova cartografia, a partir da Literatura como uma forma de reconfigurarmos o Nordeste. Lançando um novo olhar tanto para o passado quanto para o que é produzido nas agoridades do hoje, de modo que uma nova epistemologia para essa Região que sempre sofreu e sofre vários preconceitos.

Diante desse aspecto, é urgente novo Nordeste, desconectado da semiotização da seca, da fome, da miséria, da exploração, da imposição do poder, dentre outros códigos que foram impressos a partir das nomenclaturas escritas e praticadas nesse espaço, que historicamente fomentou discursos pautados em uma ideologia de um poder simbólico de dominação do espaço, e, de alguma maneira, a nossa literatura ajudou a construir.

Daí a necessidade de abrasar, de friccionar, de limar todos os conceitos sempre acutilaram o Nordeste e os nordestinos. Retirar deles todos os decalques que lhe foram colados, retirar as camadas, já que entendemos que essa espacialidade foi forjada a partir delas. Tal como acontece com as rochas, que expostas a todos os

mais variados fenômenos naturais ou não: vento, areia, tempo e, até mesmo, a ação humana vai criando crostas, que contribuem para o que na geologia denomina-se de acebolamento.

Nesse sentido, esses variados discursos, pouco a pouco, acebolando o Nordeste como uma forma de encobrir o que ele foi e é. Mas, o acebolamento do Nordeste não é uma simples sobreposição de capas, de camadas, mas são ações propositalmente estabelecidas, como já foram apresentadas anteriormente. Portanto, múltiplo. Dessa maneira, temos um acebolamento de discursividades, que foram, ao longo do tempo, também se sobrepondo, elaborando encobrimentos, sombreando possibilidades de revelação dessa regionalidade que foi inventada para o Nordeste e que isolou esse espaço no campo da tradição, do atraso, comprometendo o vislumbre do “urbano”, do “moderno” e da “globalização” que estiveram e que estão conectados a essa Região.

Por isso, não cabe ao estudioso “salvar o Nordeste”, mas propor desvelamentos para uma leitura que revele os Nordestes. Por isso, não dá mais para esperar desvelamentos para essa espacialidade que sempre se apresentou complexa. Faz-se necessário presentificar, por meio de uma nova epistemologia, os mais variados Nordestes ali interligados, conectados no aqui no agora, com todas suas potencialidades e suas fragilidades, como toda e qualquer localidade. E que todas essas regionalidades – forjadas no interior de tais Nordestes –, juntas, favoreçam novas hermenêuticas para esse espaço, para esse equipamento maquínico que um dia denominam de Nordeste.

Para tanto, a literatura proposta pela prosa ficcional contemporânea nordestina pode nos sugerir interpretações das mais variadas, para, assim, propormos novas obras ficcionais e escritas a partir desse *locus* aqui em questão. E, assim, introduzirmos elementos críticos que possam desfazer todos os aspectos que sempre constituíram os tecidos nordestinoides, compostos como formas de compreendedoras do devir rizoma para o Nordeste, elaborando, por tanto, “uma crítica diabolicamente nordestina” (Justino, 2017, p. 66).

In-conclusões

Diante do que foi exposto, é urgente enfrentar novas possibilidades leitoras para que tenhamos uma abordagem de devir-Nordeste para o campo da crítica literária. E, assim, desconstruirmos estereótipos e representações limitadas do Nordeste e das suas mais variadas formas de compor sua escritura literária, visto que a mesma não é uma estrutura fixar de construção, mas é composta por tons fluídos. E que, por isso, não se pode simplesmente conectar tal escritura ficcional a um passado que não cabe mais ao Nordeste, feito uma roupa antiga de uma criança que, forçadamente, se tenta vestir em um adulto.

É fundamental abrir espaço para um novo olhar crítico que lime, que esfolie a complexa e multifacetada realidade da escrita ficcional nordestina. O que implica em exploração de temáticas contemporâneas, como culturais, identitárias, urbanas e tecnológicas, que vão além dos estereótipos estabelecidos: 1) fome; 2) seca; 3) miséria; 4) brutalidade e 5) etc.

Uma crítica embasada na percepção de um devir-Nordeste promoverá espaço para experimentações estilísticas, linguísticas e narrativas, rompendo com estruturas convencionais e desafiando o cânone crítico literário estabelecido. Pode também demonstrar como a escrita dessa espacialidade explora a hibridização de gêneros, mesclando elementos do realismo, do fantástico, buscando assim representar a complexidade e a pluralidade da experiência nordestina em sua produção artístico-literária. E não só fechando-a em um Nordeste que foi imposto de maneira homogeneizada.

Uma nova visão crítica para o Nordeste e sua escritura literária, ancorada no devir-Nordeste, tem o potencial de ampliar e enriquecer o cenário da crítica literária brasileira, oferecendo diferentes visões e abordagens sobre o Nordeste.

Em síntese, a crítica literária brasileira precisa abandonar visões limitadas e estereotipadas, tomar posse dos construtos teóricos contemporâneos, não pelo seu modismo academicista, mas como uma forma de expandir seu ecossistema crítico, que ficará

atento às dinâmicas da produção literária nordestina. Isso permitirá uma análise mais abrangente, sensível e enriquecedora. Constituindo ecologias leitoras.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **Nordestino**: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino (Nordeste-1920/1940) 2^a. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2012.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALENCAR, J. de. **O sertanejo**. São Paulo: Ática, 1995.

ALENCAR, J. de. **A bagaceira**. 43^a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ALMEIDA, J. M. G. de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**: 1857-1945. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ANDRADE, M. C. de. **O Nordeste e a questão regional**. São Paulo: Ática, 1988.

ANJOS, M. dos. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARAÚJO, H. H de; OLIVEIRA, I. T. (orgs.). **Leituras sobre regionalismo e globalização**. In: Imburana – **Revista do Núcleo Câmara**

Cascudo do Estudos Norte-Rio-Grandense/UFRN. N.7, jan./jun, 2013.

ARAÚJO, P. M. **O hiper-regionalismo nas literaturas de Língua Portuguesa.** Olinda: EDUPE/Gráfica A Única, 2018.

BERNARDES, D. de M. **Notas sobre a formação social do Nordeste.** São Paulo: Lua nova, 2007, p. 41-79.

BAPTISTA, A. B. **O livro agreste.** Campinas: Editora Unicamp, 2005.

BOURDIEU, P. *A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região.* In: **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p.112.

BOURDIEU, P. **Ofício de sociólogo:** metodologia da pesquisa na sociologia. Petrópolis: Vozes, 2004.

BRITO, H. B. de O. **Neorregionalismo brasileiro:** análise de uma nova tendência da literatura brasileira. Teresina: EDUFPI, 2017.

CASANOVA, P. **A República Mundial das Letras.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTRO, E. V. **Metafísicas Canibais.** São Paulo: Cosac Naif. 2015.

CHIAPPINI, L. **Do beco ao belo:** dez teses sobre o regionalismo na literatura. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.8, n.15, 1995, p.153-159.

CUNHA, E. da. Os sertões. In: **Obra completa.** Org. Afrânio Coutinho. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 97-515.

CUNHA, E. da. **Obra completa.** Org. Afrânio Coutinho. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

DELEUZE, G. **Conversações.** 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, G. **A Dobra:** Leibniz e o Barroco. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, v.1. 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34. v.1. 2017.

JUSTINO, L. B. A hora da estrela: por uma leitura nordestina. **Estud. Lit. Bras. Contemp.** [online]. 2017, n.51, p.64-82. ISSN 2316-4018. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018514>.

JUSTINO, L. B. **Literatura de multidão e intermedialidade**: ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

JUSTINO, L. B. O Nordeste para além de si: história, ficção, esperança. In: NÓBREGA, G. M. **O Nordeste com inventiva simbólica**: ensaios sobre o imaginário cultural e literário. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

JUSTINO, L. B (org.). **Poesis do real**: literatura e multiplicidade. Campina Grande: EDUEPB, 2019.

A SUBIDA DA GLÓRIA: LITERATURA E GEOGRAFIA NUM MOVIMENTO POÉTICO DE DESTERRITORIALIZAÇÃO EM “GALO DAS TREVAS”

Sílvia Jussara Domingos

A literatura, em especial a prosa, pode ser considerada uma configuração da própria vida, na medida em que ela é a possibilidade, única, de construir uma figura do mundo (a personagem), por problematizar decisões, apresentar âmbitos da ação, discutir a questão moral e ética nas tramas e nas personagens. Em *Que é Literatura*, Sartre diz que “o escritor apresenta a imagem da sociedade e a intima a assumi-la ou então a transformar-se. E de qualquer modo ela muda, perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava” (Sartre, 2004, p. 65), visto que autor e leitor são sujeitos que interpelam, intervêm e se deixam interpelar e intervir num criar e (re)criar uma *constantemente* nova realidade, a partir do ato da leitura. Assim, literatura não é tão somente fruição estética, mas é, também, engajamento e transgressão. É a potência da vida, é a saúde, é todo o devir nas palavras de Gilles Deleuze. Sendo, também, transgressão, é a literatura o espaço/cenário para diversas ideias em diálogos e/ou conflitos, as quais nos são apresentadas não apenas pela boca das personagens, mas também pelos lugares, espaços, cenários, os quais participam efetivamente da construção das ideias em narração e, obviamente, pela voz do narrador.

A literatura, e agora especialmente o texto literário memorialístico, emerge como a articulação em torno da constituição

fundamental do texto e da vida, num dialogismo que pressupõe não somente harmonia e aproximação consciente, mas conflito, distância e negação. Escrever-se é, primordialmente, escrever sobre o outrem, negar a si mesmo a partir de outrem e vice-versa. Narrar-se e narrar outrem é *desterritorializar-se* numa mesma medida, ainda mais quando esse *outrem* equivale a lugares e espaços que não se comportam, necessariamente, como *lugares* e *espaços*. Há, em *Galo das Trevas*, obra de Pedro Nava, especificamente na primeira parte do texto, uma peculiaridade quanto à maneira como a voz narrativa descreve as passagens pelas quais o narrador transita, no bairro onde mora, no Rio de Janeiro. Aliás, o que menos se constata em uma forma de descrição, a narração é muito mais complexa que uma mera descrição; há um envolvimento sentimental, por parte do narrador, com a paisagem em volta de si.

A narração sobre esses espaços/cenários se constitui como um processo de desterritorialização, fazendo-se como uma *grande metáfora* de mais uma transgressão, entre tantas que Nava propôs, e promovendo uma ligação rizomática entre a dimensão literária e a geográfica.

Em toda a obra, vê-se uma detalhada descrição dos espaços, há uma preocupação em contar ao leitor cores dos prédios e casas, formatos de ruas, elevações ou declínios, extremidades, objetos, quadros de uma forma tão real que chegamos a visualizar à nossa frente, em real, o que está escrito. Essa maneira de escrita traz uma sonoridade tão perfeita que se chega a ouvir a voz do narrador numa descrição-narrativa, minuciosa e sussurrante. No capítulo *Jardim da Glória à beira-mar plantado*, único da primeira parte da obra, a voz narrativa traceja, em uma passagem, o caminho que faz de seu apartamento até o alto do bairro da Glória, onde se localiza a igreja Glória, esse caminho era feito pelo autor, constantemente, no Largo da Glória. Nesse trajeto peculiar, vê-se a não resistência, por parte do narrador, ao sentimento de saudade, Nava se entrega à nostalgia e à solidão de modo intenso. Ao escrever essa parte das memórias, o autor diz que foi num momento em que se isolou ainda mais de tudo e de todos, passava horas, dias longe do convívio dos

amigos, dos parentes. Era necessário se isolar para ouvir a voz interior e dialogar com ela, para aprofundar e concretizar o projeto das memórias: “Voluntariamente comecei a me isolar, a suprimir os contatos puramente mundanos para procurar a convivência daqueles de quem realmente gosto”.

A solidão seria a matéria-prima para as memórias. “A elaboração de minhas memórias foi decorrendo da minha necessidade de isolamento – porque nosso encontro mais importante é conosco mesmos”. (GT, p.111). Era fundamental se afastar, se isolar para ouvir a voz interior, livre dos ruídos do mundo exterior. É nas muitas subidas até o ponto mais alto da praça da Glória que o autor conversava consigo mesmo, falava com seus eus e os ouvia. Ele precisava de tempo, tempo para si, e pouco tempo restava, então não se poderia desperdiçar. Para ele, “essa fase foi a da punção como num poço, a penetração a fundo de outro homem como eu” (p.112), o homem interior precisava falar, ele tinha algo a dizer e que fora guardado em silêncio por muitos longos anos. Nessa passagem da página 112, o narrador desdobrado já faz menção de José Egon e nos conta que ele é o seu eu interior, seu sócio, amigo íntimo e que já teria feito alusão a ele em *Chão de ferro* e em *Beira-mar*, numa inferência de que o leitor ficasse atento, pois a voz de Egon logo entraria em cena.

Nesse encontro com o eu interior, a voz que flui narra o percurso feito, pelo narrador, extremamente saudosa e triste. Percebe-se, então, um eu imbuído de dor e angústia pela “degradação” que o tal progresso trouxe à cidade. As casas e sobrados deteriorados ou o lugar vazio onde outrora havia um belo edifício metaforizam os amigos de ontem, os familiares que já partiram e o próprio Nava na mocidade que não volta. Os conflitos internos vão se fazendo externos à medida que o narrador descreve a paisagem e narra as impressões do que vê, inserido na ansiedade da expectativa do que fora o lugar e do que virá depois. Há uma voz de expectativa do que se encontra no alto do bairro da Glória:

Não na circunscrição administrativa, mas na Glória que me tracei e que comporta duas ilhas limitadas por mares de outros bairros. Há para

os quarteirões uma geografia sentimental que difere da física. Ela é dada pelo caráter de cada canto ou rua da cidade. A Glória imaginária de hoje não corresponde à antiga freguesia que foi se encolhendo até as duas ilhas separadas pela invasão do gênero Catete numa grande parte do nosso largo. Guardo a lembrança da velha Glória que conheci menino, indo a Copacabana com minha família paterna – para piqueniques diante dos vastos mares [...]. Assim preciso fazer um grande esforço de memória para rever o seu lindo jardim de canteiros curvos, suas aleias bem ensaibradas, a estátua de Cabral na sua ponta, o coreto, o mar chegando até onde está a primeira via asfaltada depois de Augusto Severo. Ah! Nesse tempo a madrugada da Glória era amena, sem assaltos...o quarteirão seguinte, até Conde de Lages, era cheio de sobrados de que nenhum mais alto que a escola Deodoro (Nava, 2014, p. 40-41).

A dolorosa nostalgia do que fora o caminho da Glória na infância do narrador transcende toda e qualquer circunscrição administrativa, qualquer mera descrição ambiental ou qualquer fato de memória simplista, mas é a Glória que o traça, que se inere, ao longo dos anos, à própria existência do autor. Ele é os muros, becos e sobrados do percurso, e esses têm seus passos diários encravados no asfalto dessas ruas.

Como se desprender da Glória que há em si mesmo se ela o é, a tal ponto e com tanto poder que, às vistas de um leitor que foi levado a pactuar com tanto esmero, chega a sentir também a nostalgia do que fora no passado. Parece-nos que da mesma forma que o autor pressente chegar ao fim de sua existência, a freguesia também chegara ao fim, nada mais há da velha Glória do jovem Nava. O lindo jardim de canteiros curvos, as aleias bem ensaibradas, a estátua, o coreto, o mar; nada mais há como dantes, é preciso um grande esforço para rememorar-los. A Glória sofre com a transformação. A Glória também sente a nostalgia.

Meus passeios a pé pelo bairro seguem sempre os mesmos itinerários. Saio do meu 190 para a direita, transponho fachadas de arranha-céus. Na esquina, onde havia aquele café das madrugadas, existe hoje uma lanchonete. Virando à direita, começo a subir Candido Mendes que gosto de chamar de D. Luísa. Essa dona que deu seu nome era mulher de Joaquim Clemente da Silva Couto, nos terrenos de cuja chácara abriu-se o logradouro, em 1845 [...]. Assim, subindo, cada vez que troco os pés na marcha, sei que estou pisando lugares palmilhados pelos amigos, por meus tios Salles e Alice, por meu pai quando vinha visitá-los [...]. Povoando a rua de fantasmas, continuo minha ascensão [...]. Estaco sempre a contemplar as fachadas dos belos sobrados de número 118 e 117 (Nava, 2014, p. 42).

O caminho da Glória é também a memória dos homens e mulheres importantes do passado, as vozes deles ecoam enquanto o narrador caminha, é caminho de estreitas amizades, amigos que se foram, que hoje permeiam a mente do narrador como espectros da memória, esquecidos na vivência diária, mas permanentes em cada canto daquele caminho. Os tios e a visita do pai povoam as ruas com suas imagens fantasmagóricas. Mas é preciso continuar subindo, visitar os amigos da subida, há uma voz interior que diz: é no topo que está a glória!

Das janelas da sala de jantar do nosso apartamento eu me aprazia em ver cavar buracos para os alicerces do prédio atual. Pois deu pano para mangas a amurada que apareceu que fui ver de perto, feita das lajes monumentais ainda incrustadas de conchas. Era a parte mais recuada do antigo recôncavo de que falamos e demarcação continuada no nosso terreno pelos paredões atrás da garage. Moro pois em cima de área roubada do mar. Seu limite primitivo

era o fundo do nosso apartamento; depois foi a amurada da Glória; posteriormente na primeira pista curva depois de Augusto Severo; mais tarde na última passagem de rolamento antes do Aterro, agora nas lindes externas deste. Olho com melancolia pelas minhas janelas da frente e calculo que cerca de um quilômetro de largura já foi tomado pelas águas, aqui na Glória. [...] Aos lados dessa descida, sobrados e casas do início do século, restos de muros ruindo, casarões se desmantelando, baldios cheios de lixaria e a alegria das crianças naqueles batentes onde elas levantam suas fantasias e rolam suas aventuras. Há uma ruína no lado ímpar, mostrando fundos para a ladeira e tendo frente provável em Conde Lages, que desafia a gravura – tanta a poesia que foi dada aos paredões se desarmando pela erva fina dumas folhinhas da forma de salsa miúda toda cerrada e fechada como se fosse reunião de avencas postas em gramado na beira das plati-bandas, molduras e beirais (Nava, 2014, p. 47).

O mar invadiu, ou melhor, tomou para si o que já era seu, as águas nada sutis apagaram as amuradas da Glória, encheram os olhos do narrador de melancolia, profunda desilusão pelo que não pode mais voltar. As amuradas são os anos vividos que jamais voltarão, fazer setenta e cinco anos é saber que a infância se perdeu em algum lugar, que as águas do mar bravio da vida a tomaram para si. Não há mais poesia, não há mais crianças brincando nos jardins, elas também foram silenciadas como os tios, como o pai, mas unísonas na voz testemunhal do narrador a partir da reelaboração das memórias do autor. A poesia deu lugar a uma ruína assombrosa, desfigurada e que desfigura.

Vira-se naquela, segue-se pequeno trecho e já damos em Conde Lages. Aqui outrora retomaram hinos. Quando havia prostituição ostensiva no Rio [...]. Essa zona alegre continuava

um tanto diluída, por Mem de Sá e Riachuelo, escondia-se um pouco e reaparecia apoteótica nos quarteirões prodigiosos do Mangue [...]. Eu e os meus colegas da Assistência Pública, veteranos do Serviço Externo, somos, com as donas de bordel, os *souteneurs*, os cafetões, os malandros, os gigis, os carachués e as próprias putas, os grandes conhecedores desse ambiente. Quem poderia me dizer que eu contemplaria as ruínas e o paredão se desagregando – em cujas alturas tiniam taças das cortesãs de Sagunto do famoso Consulado, bordel movimentado como a Estação de Pedro II cujo símile era o Armenoville de São Paulo – os dois lembrando o lupanar em que Charlus entrou, ponta de pé, para surpreender a traição de Morel. O quarteirão que se percorre por Conde de Lages e sua angulação até a Glória modificaram-se completamente. A população é de pessoal do comércio, famílias modestas, estudantes, gente simples. As aves de arribação procuraram outros pousos. Agora há cafés-lanchonetes com operários. Um silêncio bom de roça. Ratos atravessam a rua de bueiro a bueiro (Nava, 2014, p.48-49).

Tudo é silêncio, todos foram silenciados pelo desgaste do tempo. Calaram-se as putas, as donas de bordéis, os cafetões, os malandros, os gigis, os jovens Navas da Assistência Pública. Tudo é silêncio, mas de um silêncio gritante na narrativa do narrador, um silêncio “bom de roça”, no qual se ouve apenas o murmúrio das coisas, as vozes dos grilos, dos insetos como que a nos gritar que já existiram, que já estiveram ali e que guardam segredos terríveis, conspirações fabulosas, cenas literárias da realidade do que um dia se passou.

Disse no princípio que a minha Glória sentimental ficava em duas ilhas. Já descrevemos a que é limitada com Catete, Santa Teresa, Lapa, o mar. A outra, antigamente unida à primeira,

foi separada quando da rua do Catete invadiu o largo da Glória conferindo-lhe seu caráter [...] Chega-se ao ponto mais importante do nosso bairro, que é a praça onde se levanta a igreja da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória (Nava, 2014, p. 50-51).

O caminho da Glória é a metáfora da vida e dos que vão sendo silenciados ao longo dela. Cada canto, beco ou rua traduz a história de alguém, algum desconhecido ou alguém importante, alguém que de certa maneira cruzou o caminho do autor, cruzando, assim, suas histórias, alguém do passado remoto ou do presente contínuo. Histórias antigas e atuais que formam um embaralhamento de lembranças, de dores, de angústias e nostalgias, fazendo da subida da Glória um caminho de sentimentos conturbados e diversos, como uma *via crucis*. Mas é preciso continuar subindo, é na praça, no coração do bairro, onde a glória do caminho tortuoso se dá. É lá onde se levanta, em seu esplendor, a igreja da Glória, a única que, talvez, não sofreu a mutação dos homens e do tempo.

Pois saibam quantos me lerem que estão sendo criminosamente demolidos os Recifes, Salvadores, Sãojoões Tiradentes Congonhas Ouropretos Marianas Diamantinas que ainda existem em trechos da Gávea Botafogo Centro Gamboa Lapa Catumbi Ricomprido Tijuca Andaraí Sancristóvão... E enquanto nossos arranha-céus não envelhecerem e não adquirirem o sabor de vida e o sabor de morte das velhas casas – NÃO RECUPERAREMOS a poesia das músicas modinhas violões cavaquinhos pianos e cantos de nosso Rio (Nava, 2014, p. 53).

Aqui, o narrador metaforiza a destruição de todo o Brasil. Há uma voz que grita! Um Brasil vai ficando para trás, outro Brasil vai surgindo e não há como recuperar o antigo. O interessante é

que o país passava por profundas transformações políticas e não seria mais o mesmo. Mais interessante ainda é que essas passagens foram escritas em meados de 1978, no auge da vivência de uma ditadura militar. Como recuperar os cantos e hinos de outrora? Há uma visão extremamente pessimista por parte do narrador, talvez pela incerteza do futuro, incerteza do que nos esperaria, de como nos reergueríamos enquanto nação. Haveria, ainda, poesia no novo Brasil que se desenhava em concreto e arranha-céus? Que novos rumos tomaria o nosso povo. A demolição do caminho da Glória é também a própria demolição do corpo do autor, mas é também a demolição de um antigo Brasil.

Ah! Longe de mim maldizer de minha casa. Estou impregnado de suas paredes do seu ar do mesmo modo que ela o está de minha pessoa, dos desgastes do meu corpo cujos fragmentos ficam pulverizados nos revestimentos, no chão, no teto – cabelos caídos, esfoliações de peles, excretas pelo cano, ar expirado, palavras vivas um instante, gemidos murmúrios resmungos. Só que ela e as outras que habitei vida afora não são mais a casa que deixei e que procuro para pedir de volta minha infância. Rua Aristide Lobo 106 – onde nossa família completa viveu um instante perfeito –. (Nava, 2014, p. 54).

A demolição do seu corpo está presente nas paredes e objetos da casa. Tudo nela lhe grita – ou sussurra-lhe ao ouvido – que o fim se aproxima, que não há mais tempo para recuperar o tempo perdido, o tempo da juventude gloriosa ou o esplendor da infância, a fantasia e o sonho, as expectativas de um futuro de sucesso na profissão que escolhera ou a quimera de ser grande na literatura nacional. Tudo isso fora alcançado. Contudo, no chão, no teto, os cabelos caídos, as esfoliações de peles lhes murmuram que o tempo passa, que seu tempo passou, resta pouco tempo para pedir de volta a infância que teve, para reencontrar o jovem que foi. Promover o

magnífico encontro do eu que me tornei com o eu que fui, desposuir-me de mim mesmo para entrar na rota de busca de mim novamente. Há tantos eus impregnados na casa, nos móveis, há tantas vozes que falam nos porta-retratos, na rua Aristide Lobo, nas ruas da Glória, no Rio, nas Minas Gerais, nos Brasis e o tempo que resta é pouco para reuni-los todos, tantos; e ouvi-los murmurar, falar, gritar no silêncio da palavra escrita, nas memórias narradas por este narrador. Estes espaços narrados também mostram a dor, a angústia, a solidão e a nostalgia de um Pedro Nava em conflito com seus eus, um homem em processo contínuo de desterritorialização de si para si mesmo; eles são lugares de voz, pelos quais os antepassados falam.

Nos excertos destacados acima, o narrador narra páginas e páginas de seu percurso pelas ruas do bairro da Glória. Nota-se um tom constante e acentuado de uma autoindagação extrema e da qual não se obtém resposta definitiva: quem é o homem no espelho? Onde está o jovem de outrora? Em que tempo se distanciou a infância? O que a transformação/demolição trará? Não há resposta definitiva! A narrativa minuciosa das ruas, casas e prédios que faziam parte do cenário é tão significativa que faz o leitor, em certo ponto da leitura, imaginar que traços daquele lugar impregnam o homem Nava e são impregnados por ele, numa intersecção metafórica e dolorosa.

Há outro modo de leitura significativa aqui, leitor e autor traçam um pacto de verdade no qual ambos são acometidos de um sentimento de solidão e despertencimento e a se perceberem cúmplices na construção da narrativa. Mesmo, aparentemente, falando de si e de suas impressões do mundo, do Brasil, Nava escreve para o outro – o leitor. Este está presente desde o início, desde a indagação “– Que horas são?”. Pode o leitor responder: “– É hora de tomar vergonha”. Autor e leitor compactuam da mesma necessidade de buscar o tempo das coisas passadas, das sensações, dos sentimentos, da vida. Ambos constroem a obra, o grande projeto literário das memórias de um Brasil quase província ainda, de um Brasil na

vivência de uma ditadura política e prestes a viver uma ditadura militar, de um Brasil vivendo uma ditadura militar.

A obra é construída e reconstruída incessantemente a cada ato político de leitura, de uma nova leitura, de um novo leitor. Não há projeto sem o leitor, não há obra sem as leituras compactuadas entre os sujeitos da ação de ler.

Para Paul Ricoeur (1976), uma obra, enquanto obra de discurso, é mais do que uma linha sequencial de frases; é, antes, um processo cumulativo, histórico. Percebe-se, então, que *Galo das Trevas* é mediação, diálogo entre a vida e o homem, e, de volta, o homem e a vida reconfigurada, entre autor e leitor e, de volta, entre leitor e autor. Há nas memórias um processo contínuo de constituição de *um narrar a si*, e a voz que se narra e narra a paisagem do caminho assume uma complexidade, na qual promove um diálogo emergente do duelo simbólico entre o homem – autor e leitor – e as coisas narradas, nesse caso, os lugares percorridos pelo autor para se chegar ao alto da Glória, configuram, nele e entre a literatura e a geografia, um processo de desterritorialização – não-lugar – num tempo “passado” qualquer, mas que pode no ato da leitura ser reconfigurado nas inferências do leitor.

Entendemos, assim, que algo acontece quando alguém fala e/ou escreve, e quando alguém protagoniza no ato de ler. Ricoeur diz, ainda, que o discurso no texto escrito, *em especial o texto memorialístico*, é mais autônomo em relação ao autor e isso causa um “distanciamento”. Isso não seria produto de alguma metodologia, mas constitutivo do fenômeno do próprio texto como escrita; ao mesmo tempo, também, é a condição da interpretação por parte do leitor.

Não na circunscrição administrativa, mas na Glória que me tracei e que comporta duas ilhas limitadas por mares de outros bairros. Há para os quarteirões uma geografia sentimental que difere da física. Ela é dada pelo caráter de cada canto ou rua da cidade (Ricoeur, 1990, p. 122).

Uma das grandes virtudes da literatura é a sua capacidade de sair de si e ir para qualquer outra ciência, e, na mesma mediada, voltar a si. Há na literatura a possibilidade dialogal entre ela e a História, por exemplo, e a Geografia. O narrador, na obra, faz romper os limites entre a ciência geográfica e a literatura. A criação artística vale-se dos contextos históricos, culturais e geográficos, isso porque é a literatura a mediação perfeita entre o ser e as culturas. Contudo, entendemos, ainda, que o simples fato de citar lugares e espaços, na obra, não promove agenciamentos, mas apenas uma comunhão entre a arte e a ciência.

O que acreditamos, aqui, e que queremos apontar é que os agenciamentos se dão quando as dimensões literárias se conectam às dimensões geográficas, a partir de processos de desterritorialização, vemos os espaços narrados agindo psicologicamente no narrador ou vice-versa. Como o próprio narrador diz no trecho: “Há para os quarteirões uma geografia sentimental que difere da física”. Assim, se dá a geograficidade. Os espaços narrados se personificam na dor do narrador, são lugares de voz estabelecidos para ecoarem as vozes mudas de antepassados.

Vamos compreender primeiro alguns conceitos. Tomamos o processo de agenciamento e desterritorialização segundo Deleuze e Guattari (1995), já o citamos aqui, os quais postulam o primeiro como o processo de crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente à medida que ela aumenta suas conexões, e o segundo como aquilo que define uma multiplicidade, a saber, o fora, a rota de fuga segundo a qual ela muda sua natureza e se conecta a outra multiplicidade. Isto é, agenciamento é sinônimo de incompletude e desterritorialização é movimento para fora. É o que faz a voz narrativa naviniana ao narrar os lugares do bairro da Glória de maneira nada peculiar. Ao se narrar nos lugares do bairro da Glória, ele sai de si e volta a si, desdobra-se e torna a desdobrar-se, e promove não apenas um encontro com a geografia, mas processos de agenciamentos que traduzem em geograficidade.

Segundo Marandola e Gratão (2010), tem havido, nos últimos tempos, um esforço por parte dos estudiosos em resgatar o valor

humano da ciência geográfica, reformulando princípios e conceitos, de maneira a buscar uma reaproximação da Geografia das Humanidades. Para isso, muitos geógrafos têm tentado reavivar a aproximação da produção literária e não apenas identificar nos textos literários elementos “reais” na descrição dos lugares, mas, acima de qualquer coisa, estabelecer um “entrelaçamento de saberes que se tecem também pelos fios de entendimento da espacialidade e da geograficidade, enquanto elementos indissociáveis de qualquer narrativa ou manifestação cultural” (Marandola; Gratão, 2010, p. 9). Para os autores, os espaços e lugares não são apenas receptáculos ou palco para a ação humana, eles são partes essenciais da própria existência humana.

Guardo a lembrança da velha Glória que conheci menino, indo a Copacabana com minha família paterna – para piqueniques diante dos vastos mares [...]. Assim preciso fazer um grande esforço de memória para rever o seu lindo jardim de canteiros curvos, suas aleias bem ensaiçadas, a estátua de Cabral na sua ponta, o coreto, o mar chegando até onde está a primeira via asfaltada depois de Augusto Severo.

Ah! Nesse tempo a madrugada da Glória era amena, sem assaltos... o quarteirão seguinte, até Conde de Lages, era cheio de sobrados de que nenhum mais alto que a escola Deodoro (Marandola; Gratão, 2010, p. 40-41).

Aqui, o Nava velho relembra momentos vividos pelo Nava menino nos espaços da Glória, carinhosa e nostalgicamente citada de “velha”. Todo o espaço da velha Glória se constitui na essência para a existência das memórias do autor. Ao escrevê-las, ele se rever nas praças e ruas de outrora experimentando a catarse nostálgica do que sentira quando jovem ao percorrer tais espaços. Eles não constituem, apenas, espaços geográficos fixos, mas espaços em movimentos na medida em que promovem o ir e vir do autor no

tempo, nas sensações e sentimentos. São rotas de fuga para o sujeito sair de si. É em *um grande esforço de memória para rever seu lindo jardim de canteiros curvos...* que se pode perceber o quanto aquele espaço preenche, essencialmente, a condição de existência das memórias do sujeito. O lugar geográfico, o espaço narrado agencia-se em geograficidade, suas dimensões se conectam às dimensões da escrita narrativa do autor, tornando o espaço na obra um grande rizoma: as dimensões literárias se conectam às dimensões geográficas: literatura e geografia.

A literatura certamente contribui para os estudos geográficos, ampliando-lhes o conhecimento que, algumas vezes, não estão nos livros de geografia. Conhecimentos que se encontram no mundo e que é percebido pelos enredos narrados, mas, ao mesmo tempo, a geografia dos lugares e espaços narrados trazem ao leitor uma conexão ímpar com os sentimentos e sensações que o narrador experimenta ao narrá-los. É nessa conexão que se percebe os processos de agenciamentos entre o literário e a geograficidade. Entendamos esta conexão da forma como nos afirma Marandola e Gratão: *o envolvimento visceral do Homem com a Terra* (Marandola e Gratão, p. 10). Isto é, a geograficidade é o processo que demonstra a cumplicidade que estabelecemos com nossa própria espacialidade, são laços que criamos com os espaços e lugares que nos permitem sermos quem somos.

Meus passeios a pé pelo bairro seguem sempre os mesmos itinerários. Saio do meu 190 para a direita, transponho fachadas de arranha-céus. Na esquina, onde havia aquele café das madrugadas, existe hoje uma lanchonete. Virando à direita, começo a subir Candido Mendes que gosto de chamar de D. Luísa. Essa dona que deu seu nome era mulher de Joaquim Clemente da Silva Couto, nos terrenos de cuja chácara abriu-se o logradouro, em 1845 (...). Assim, subindo, cada vez que troco os pés na marcha, sei que estou pisando lugares palmilhados pelos amigos, por meus tios Salles e Alice, por meu pai

quando vinha visitá-los (...). Povoando a rua de fantasmas, continuo minha ascensão (...). Estaco sempre a contemplar as fachadas dos belos sobrados de número 118 e 117 (GT, p. 102).

Durante essa narrativa, o narrador expressa a condição humana de sua existência a partir dos espaços que descreve e como esses mesmos espaços trazem a sua memória lembrança de amigos e parentes, alguns não mais nessa existência física, mas vivos nos lugares citados e na memória. O narrador traça, aqui, um percurso que desce da sua residência no 190 até a 118.

Nesse percurso, é possível perceber ações que desencadeiam sentimentos e sensações vividas e revividas: “transponho fachadas”; “gosto de chamar de D. Luísa”; “troco os pés na marcha”; estou pisando lugares palmilhados por meus amigos”; povoando a rua de fantasmas”; “continuo”; “estaco”; “contemplo”. São essas ações que, rememoradas, na pena do autor não só traduzem a geografia do lugar, mas, essencialmente, mostram-nos a relação que se estabelece entre ele e os espaços geograficizados. Uma relação de desterritorialização entre aquele e este: o autor sai de si para se integrar aos espaços narrados, e o mesmo movimento dá-se na outra via quando tais ambientes interpelam as sensações do escritor.

Nesse momento, Geografia e Literatura se conectam de forma rizomática. Não há mais limites nas fronteiras dos conhecimentos, pois eles se confundem em meio ao poético e à imaginação. Nesse encontro de agenciamentos, está a geograficidade: ciência e arte em movimento rizomático.

O autor é tomado pelas sensações que lhes assaltavam quando das janelas de seu apartamento podia ver, outrora, a paisagem que se modificara com o tempo. Há, nessas passagens citadas, uma comparação não só entre o que se via e o que se vê, mas também entre os sentimentos que lhe interpelavam antes e os que estão presentes agora, ao escrever suas memórias olhando pelas mesmas janelas. Antes a *aprazia*, agora a *melancolia*. A Glória mudou, mudaram a

Glória. O leitor, aqui, vê pelos olhos do narrador a mudança no tempo entre a velha e a nova Glória. Desde cavar buracos para os alicerces do prédio até o aterro e a tomada das águas passa-se um filme na mente a imaginar cada espaço sendo modificado e a metamorfose no corpo do escritor, bem como a transformação dos sentimentos, agora em melancolia e nostalgia, e o leitor embarca na mesma nau de sensações, pois assumiu um pacto de verdade com o autor. O texto está permeado de geograficidade, poesia e imaginação.

Considerações Finais

É essencial a qualquer obra literária que ela seja aberta a um leque de leituras ilimitadas, situadas em contextos socioculturais bem diferentes. O texto deve poder descontextualizar-se de modo a deixar-se recontextualizar-se numa nova situação: a situação de novos atos de leitura. Entendemos, assim, que a obra é mediação permanente entre o mundo do texto e o mundo dos sujeitos envolvidos no ato de ler. Como mediadoras da obra, as memórias, destroem o mundo real e o recria como o mundo do texto, contudo não há discurso de tal forma fictício que não vá ao encontro da realidade, como também pode não haver discurso tão absolutamente real que não vá ao encontro da ficção; assim são as memórias literárias: uma linha tênue entre realidade imaginada e ficção real.

Ao percorrer o caminho narrado até o alto onde se localiza a igreja da Glória, o narrador nos possibilita perceber a metáfora de sua própria vida: da descida à subida íngreme, para o auge, a sensação máxima que é estar no alto, no topo, no êxtase.

Aos lados dessa descida, sobrados e casas do início do século, restos de muros ruindo, casarões se desmantelando, baldios cheios de lixaria e a alegria das crianças naqueles batentes onde elas levantam suas fantasias e rolam suas aventuras (GT, p. 114).

A vida se desmantelando ao longo do tempo, abandonando terrenos baldios, lacunas não preenchidas, brechas que a realidade silenciou e que são recheadas pela alegria da fantasia, pelos traços que a memória reconstitui. Vive-se para contar e conta-se da maneira como se lembra, da sensação que se sente no ato da escrita, pois a sensação real de quando tudo aconteceu não é mais a mesma, há um distanciamento entre a ação de viver e a ação de contar o que se viveu. Memória é também distanciamento, num processo de *quase* ficcionalização da realidade.

Vira-se naquela, segue-se pequeno trecho e já damos em Conde Lages. Aqui outrora retumbaram hinos.

[...]

Chega-se ao ponto mais importante do nosso bairro, que é a praça onde se levanta a igreja da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória (GT, p. 51).

A Glória, o auge de tudo, o esplendor da vida tem duas ilhas que, como tal, não se tocam, não se unem: a juventude e a velhice. O Nava velho olha para traz, para todo o caminho percorrido, suas descidas, suas subidas, casas, casarões, ruas, praças, o mar, a Lapa e constata o inevitável da vida: a juventude passou, mas o ponto mais importante é onde se levanta a igreja Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória. É lá onde a vida emana, porque a juventude passa e com ela todos os sabores e dissabores, mas a velhice fica e com ela a nostalgia, a melancolia, as memórias revividas da grande metáfora que é viver. No ponto mais alto da Glória, o autor se reencontra com ele mesmo, enquanto leitor daquilo que narrou e viveu ele se perde e perdendo-se se encontra, a saber, diante do texto, diante do espelho, de volta ao início. Há uma voz que, durante todo o percurso das subidas, das decidas, e, de novo, das subidas, sussurra: no topo está a glória do que é viver, do que é chegar ao 75 anos e poder, ainda, ir além.

Ora, esse movimento diante do texto e no texto nada mais é que rotas de fugas e reencontros, processos de desdobramentos e agenciamentos, e o caminho da/para a Glória é a grande metáfora do que se viveu, daquilo que é viver. Para a construção dessa metáfora, observa-se que, como já fora dito, a relação que o narrador estabelece com os espaços e lugares geográficos é tão intrínseca e subjetiva que eles não são elementos físicos sem significação, mas tornam-se parte do ser, é o que temos chamado de geograficidade: literatura e geografia num rizoma que (des)territorializa-se para a efetivação das memórias do ser.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ACHARD, Pierre. **Papel da Memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGUIAR, Joaquim Alves. **Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava**. São Paulo: Editora da Universidade/ FAPESP, 1998.

AVELLAR, José C. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CANÇADO, José Maria. **Memórias Videntes do Brasil: a obra de Pedro Nava**. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: 34, 1997.

_____. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico e a revolução molecular**. In: **Revolução Molecular**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARANDOLA Jr. Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (Orgs.). **Geografia e literatura**: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010. 354 p.

RICOEUR, Paul. **A Função Hermenêutica do Distanciamento**. In: **Interpretação e Ideologias**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

_____. **Teoria da Interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa / Portugal: Edições 70, 1976.

_____. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa**: o tempo narrado. São Paulo: Martins Fontes, 2016

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, os esquecimentos**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Unesp, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é Literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

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

SEMIOSES DO CORPO

O CORPO MÚLTIPLO DA VELHICE EM EVANDRO AFFONSO FERREIRA

Elisabete Borges Agra

A literatura de Affonso Ferreira revela uma rica teia de elementos que se entrelaçam em narrativas que desafiam a concepção tradicional de representação da velhice. A obra desse autor é uma profunda exploração da multiplicidade, contrapondo-se à representação estereotipada e estigmatizada da velhice como um território exclusivamente melancólico e saudosista.

A priori, a multiplicidade se manifesta como característica intrínseca nas obras de Affonso Ferreira. O autor recusa a ideia de uma identidade única e linear para o sujeito idoso, em vez disso, busca dismantelar as fronteiras que limitam a construção de uma identidade restrita ao passado e à nostalgia. Ele desterritorializa a narrativa da velhice ao subverter a ideia de que a idade avançada se resume a uma existência monocromática.

Para compreender melhor essa abordagem, os conceitos deleuzeanos de multiplicidade, singularidade e memória são indispensáveis. Gilles Deleuze, em sua filosofia, destaca a importância da multiplicidade, que representa a diversidade de possibilidades e potencialidades de um sujeito. Em contraste, a singularidade se refere a eventos ou momentos únicos e não redutíveis a categorias gerais. A memória, por sua vez, não é um registro fixo do passado, mas uma constante recriação do que foi vivido.

Nas obras de Affonso Ferreira, a multiplicidade se torna evidente quando o autor caracteriza os personagens idosos ao abordá-los como seres complexos, com uma gama variada de emoções, experiências e perspectivas. Esses personagens se deslocam além das representações convencionais da velhice, ocupando um espaço literário onde as narrativas saudosistas cedem lugar a uma apreciação mais profunda das múltiplas facetas da experiência humana.

A singularidade, nesse contexto, reside na maneira como cada personagem idoso é evidenciado de forma única, sem ser reduzido a estereótipos ou clichês. Ferreira dá voz a indivíduos idosos que têm histórias pessoais complexas, sonhos, desafios e aspirações que, muitas vezes, transcendem a ideia de que a velhice é apenas um período de declínio: “A vida é uma ferida que só cicatriza com a morte... Não há nada mais conciso e objetivo e implacável do que ela – a morte” (Ferreira, 2010, p. 17-36).

A morte é o percurso natural e implacável. Para o autor, não se morre porque se envelhece. Se há velhice, há vida. Por isso que os velhos na obra desse autor são destaques importantes. Episódios que retomam à memória, por exemplo, desempenham um papel fundamental. No entanto, essa memória não é apenas um exercício de nostalgia. Em vez disso, ela é usada como uma ferramenta para revelar as múltiplas camadas do passado e do presente. A memória é um recurso que permite aos personagens idosos reconciliar sua história com o presente, reconhecendo que a vida é uma construção contínua, em constante evolução, o verdadeiro plano da imanência, em termos deleuzianos:

Hoje? Aos noventa? Lembro-me pouco do passado: vítima de inúmeros naufrágios mnemônicos... Hoje? Aos noventa? Dias baldios. Mas ainda não fui turvado pelo desejo do não amanhecer... tenho a sensação de que agora, aos noventa, sou forasteiro inclusive aqui neste quarto-claustro atafalhado de sombras fantasmagóricas ... descarto qualquer possibilidade de colaborar escrevendo verbete qualquer

para sua Nova Enciclopédia da Esperança. Meu futuro não me intimida, não me amedronta; meu passado, sim: sinto medo tremura tremor quando raramente penso nele (Ferreira, 2016, p. 32-33,37).

A literatura de Affonso Ferreira, apesar de abordar os territórios da velhice, consegue problematizá-lo a ponto de desafiar a territorialização de uma identidade unidimensional e melancólica. Suas obras exploram a multiplicidade, a singularidade e a memória como elementos que enriquecem a experiência humana em todas as fases da vida, desafiando nossas concepções preconcebidas e ampliando nosso entendimento da complexidade da existência.

Não vejo nenhum rigor ético nela, minha solidão – prepotência, sim: sempre se basta a si mesma... Há carência estética nisso tudo, inclusive no conformismo. Parece que nele meu isolamento voluntário consegue abolir, me afastar até mesmo dele, meu outro (Ferreira, 2016, p. 39).

A solidão não abala o nosso protagonista, apesar de ser um “fardo pesado”. O termo toma uma conotação distinta da usual destinado a essas pessoas aos noventa anos. O que se entende aqui é a construção de um sujeito que nega o ambiente estático e a própria identidade estereotipada da velhice: “Velhice? Profecia bancarroteira esculpida e encarnada. Velhice? Infância do eterno” (Ferreira, 2016 p. 42). Ao narrar o seu confronto com a solidão e talvez até com certa conformidade, o narrador inventa uma singularidade romanesca “descarto qualquer possibilidade de colaborar escrevendo verbete qualquer para sua Nova Enciclopédia da Esperança” (Ferreira, 2016, p. 32). Parte superior do formulário

É ainda mais uma literatura da multiplicidade, porque opera com seus foras ao apresentar uma prática discursiva que se não reduz à esteira unificadora. Essa personagem não se molda às

relações sociais estáticas, mas ao contrário, se caracteriza em fase de muitos. Isso as insere nos múltiplos agenciamentos sociais, de lugar e memória e de geração: “Caminho manhãs inteiras para encontrar palavras nômade feito eu. Minha vida? Sátira menipeia: mecla desordenada de estilos. Aqui desta mesa de confeitaria vejo que La fora na calçada pessoas vão e vêm – seria muito bom se elas apenas fossem (Ferreira, 2016, p. 53).

Tal articulação de memória e imaginação, por meio da linguagem, produz uma viagem que liberta os corpos que resistem e que seguem sendo, à revelia da presença invasiva da morte iminente. É a potência imaterial da memória e da imaginação que mantém esses corpos vivos numa espécie de exílio excessivo que não se confinam e, por isso, escapam das armadilhas do fim, ao mesmo tempo em que nomeiam suas próprias perdas, seus catálogos de fracassos.

Desavisei-me de todos os riscos da decrepitude e cheguei até aqui – aos noventa; impossível resistir à pilhagem do tempo: não há entre mim e ele nenhuma possibilidade de barganha – inexistente brecha para arrefecer enfurecimentos dos dias que manufaturaram decrepitudes – exímias fazedoras de destroços (Ferreira, 2016, p. 54).

Por isso, é de fundamental importância o sentido biopolítico desta clausura imaginosa, pois é a própria vida em sua potência, sua alma iniquadrável, que resiste e produz novos valores: “Depois dos noventa é providencial me enclausurar no destrambelho, afagar o insólito, se equilibrar tempo todo nas metáforas mal-ajambradas”. Outro destaque é o espaço urbano, pois ele se torna a cartografia dos desejos desses protagonistas que, mesmo tendo os corpos imobilizados - “horas seguidas sem entrar ninguém para limpar minha boca babujada de saliva; onde fica cada vez mais difícil acomodar-me à condição humana” (Ferreira, 2014, p.13) -, almejam uma liberdade gritante que foge a própria clausura do corpo: “depois dos noventa não é aconselhável ter intimidade com tempos

pretéritos”; ‘se possível, sequer com o presente.’ ‘Caduquice?’ ‘Nos coloca diante do indefinido, do etéreo, do espaço das absurdidades” (2016, p. 57).

Mesmo que o confinamento, as ruas e o isolamento lancem sobre essas personagens um mundo sem mundos, com todos os riscos do contágio sufocante e anulador, a morte em toda sua paralisação, os corpos engendram num percurso que os desterritorializam.

Os corpos nus que deambulam pela cidade imaginária e ao mesmo tempo desumanamente real se despem de toda subjetividade vazia, ao mesmo em tempo que rejeitam as cartografias oficiais. Nu é o desejo por “não entrar duas vezes na mesma paisagem; conservar-me afastada deste-daquela quarto fúnebre; viagem utópica; viajar para correr perigo nas curvas acentuadas; arriscar-me” (Ferreira, 2014, p. 35).

É o enlace Memória e imaginação que permite a esses personagens saírem do presente absoluto, sem, contudo, se perderem numa idealidade abstrata e ingênua. Esta produção nova de subjetividades, bifrontes, tanto a terra e tanto ao mar, lá atrás e amanhã, tem na retomada de Antígona, do amor platônico, da morte que vira vida, sua alteridade ancestral, dialogicidade da ficção na ficção, signo engendrando signo ao infinito em face do fim.

O mito grego, cuja morte é a afirmação de vida e coragem, indicia a resistência viva da vida e permite articular esta vida de agora numa exemplaridade singular, com permissão da barrocidade do termo: “venha luminosa Antígona, seja minha carpideira: também estou sendo enterrada viva” (Ferreira, 2014, p. 11).

Em “Os piores Dias da minha vida foram todos”, Antígona é aqui a imagem mesma do duplo: é a própria narradora, a enterrada viva na clínica, a morta que fala; mas ela é também a guardiã do corpo insepulto, este mesmo que romanceia; que “linguageia”, vivo.

O clássico em sua ancestralidade transcriada, arrastado para o quarto de hospital contemporâneo, atualiza uma espécie de antes-sala, um tempo anterior imediato ao evento que fecha o significante na repetição do mesmo, a velha Antígona; uma velha Antígona

sempre a mesma, para fazer emergir aquela que fala, aquela que escreve, que romanceia, que trapaceia e que, por isso, quebra o futuro presumido a prior: “Criatura predeterminada a derrocada feito eu não deveria ter ultrapassado as raias da infância” (Ferreira, 2014, p. 18).

É a própria pressuposta que se rasura na retomada do mito. Antígona amanhã, ou o devir-Antígona do mundo da narradora protagonista desconstrói a velha identidade pressuposta da mulher-irmã e faz nascer uma criação paralela que não se submete à ordem e ao esvaziamento da persona, da opacidade do outro em sua contemporaneidade, que recusa a tirania do que Haroldo de Campos de “um Logos bem ordenado, *‘desideratum’* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): uma empresa satânica” (Campos, 2005, p. 180).

Nas palavras da própria narradora: “Agora aqui, hóspede involuntária de Perséfone no mundo noturno, dores me arrastam para as trevas; neste quarto fúnebre” (Ferreira, 2014, p. 20).

A empresa satânica e saturnina que é o trabalho imaterial em sua retomada do mito só satura o agora de seu não contemporâneo, o mito, pela escritura barroca, pela inversão e o deslocamento, invertendo a hierarquia dos tempos, excedendo-os, embaralhando-os, encurvando-os, na exemplaridade não exemplar de tempos muitos onde a condição de mulher se coloca a toda vez e resiste, porque é “vítima de algoz possivelmente da mesma genealogia do rei tebano, caminho lentamente para o ocaso, submergindo-me nas areias move-dças do desespero, do desencanto” (Ferreira, 2014, p. 11).

Esse devir-Antígona que rasura tanto o mito quanto a si mesmo enquanto mulher-pressuposta confere à narração um estatuto particular, visto ser o ato de narrar ao mesmo tempo deslocado para outro lugar, a ancestralidade do mito, e radicalmente situado no aqui e agora da clínica, engendrando uma duplicidade entre a mulher ancestral, exemplar, e todas essas mulheres de agora postas em situação de silenciamento e clausura.

É na rua, nua, que elas se encontram da tagarelice do trabalho imaterial que é o próprio do romance e da escritura: “jeito é caminhar imaginosa nua pelas ruas desta cidade” (Ferreira, 2016, p. 54), inserido agora numa nova mitologia, a partir da qual se pode falar antes de um devir-Antígona, para dar conta de seu vários papel, de sua multiplicidade, do que propriamente de uma Antígona como representação de um mito situado excessivamente lá atrás. Ela é o atual de uma virtualidade ancestral, o corpo insepulto insultado e sua resistência; mas ela é também a guardiã do próprio corpo, que antes vela sua vida que sua morte.

Tudo se intensifica quando a linguagem a faz “flutuar” do seu leito e alcançar o fora, que é, neste caso, o lugar da produção de linguagem como produção de subjetividade singular. Nas palavras de Tatiana Salem Levy, “a experiência do fora é o que leva o pensamento a pensar, realçando o impensável do pensamento, o invisível da visão e o indizível da palavra” (Levy, 2011, p. 12): “O verbo é minha trincheira; estou sempre de sobreaviso; preparado para ataques súbitos dele meu Duplo eternamente ali de tocaia do lado de fora do vocábulo” (Ferreira, 2010, p. 38).

Os trechos citados evidenciam que esse autor concebe o ato de escrever como criação, recriação e resistência, por apresentar enredos e personagens portadores de novas formas de vida que burlam o sistema de codificações: “Gostaria de ser escritor taciturno: enriqueceria minha biografia. Possivelmente tive ancestrais dessa estirpe – fazedores de silêncios incômodos e de respostas monossilábicas...” (Ferreira, 2014, p. 13).

A natureza rebelde e anárquica da diferença do narrador tece um fio labiríntico de memória. Como ser em puro movimento, ele vai se construindo e reconstruindo, vai se tecendo, através dos sonhos, das lembranças, dos devaneios e da presença dos outros. Assim, essa natureza anárquica e fugidia que o contorna traz consigo o gérmen de uma especulação ontológica: “É meu outro querendo cortar a teia da própria vida feito ela minha mãe” (Ferreira, 2010, p. 38).

É uma construção literária que atravessa os liames da tradição, mas que, ao mesmo tempo, se apossa deles para desvendar e questionar os espaços pré-fabricados, os agenciamentos por trás desses espaços, e aponta como resistir a eles. A multiplicidade presente no conjunto da obra desse escritor revela um fazer literário que, às vezes, escapa aos códigos, por se caracterizar por uma intensidade no ato de narrar. A consequência desse ato escriturário é um transbordamento; um ato nômade. Com a criação de personagens à margem que marcam suas presenças no mundo em ritmos distintos, em que suas ações se caracterizam por suas mutabilidades, esses textos exalam poesia, desmoronamento e tragédia contemporânea.

Por fim, em “Os piores dias de minha vida foram todos” (Ferreira, 2014), a narradora, ao fugir da cama de hospital onde está confinada, articula uma memória ácida a uma poderosa imaginação que a faz portadora de uma racionalidade vertiginosa, um corpo moribundo pode se deslocar inúmeras vezes mesmo estando no mesmo lugar; a isso podemos chamar, aqui, de produção de subjetividade via linguagem ou simplesmente de literatura. Para tanto, utilizemos para nos fins o que diz Giuseppe Cocco sobre o trabalho imaterial na contemporaneidade:

O trabalho imaterial não é sinônimo nem de trabalho abstrato nem de trabalho intelectual: pelo contrário, trata-se de trabalho vivo, da rearticulação – *nos corpos* – da mente e da mão. Um trabalho que volta a ser produção concreta de sentidos, que qualifica o processo e valoriza os bens (sejam eles serviços intangíveis ou bens tangíveis). O trabalho se torna imaterial porque passa a ser produtor direto de valor por meio de suas dimensões biopolíticas. Seu “sentido imaterial é o resultado das coisas corporais, de suas misturas, de suas ações, de suas paixões” (Cocco, 2014, p. 161).

Nessa perspectiva, “Os piores dias da minha vida foram todos” pressupõe um deambular do significante no significante a tal ponto que, como princípio de toda repetição excessiva, os significados se embotam e fazem brotar uma nova simbologia. A linguagem passa então a assignificar.

Em “Minha mãe se matou sem dizer adeus”, há uma apresentação de pontos de dobradura, “constituição de uma relação de força consigo, um poder de se afetar a si mesmo, um afeto de si por si” (Deleuze, 2005, p. 108), que funcionam no protagonista como potência da condição de variação. Quando ele projeta seu olhar sobre o espaço externo da praça de alimentação imaginando o que se passa na mente das pessoas que transitam por ali, o personagem se reveste de uma memória dobrada. Memória essa que se transforma em signo-imagem-aberta, que é naturalmente, uma curvatura variável à deriva de obtenção à obra de Evandro Affonso Ferreira.

Esse romance ou prosa poética é uma viagem que liberta o corpo que não é, mas que está sendo; algo “envoltório de coerência ou de coesão”; algo deslocado que faz desse movimento envoltório do narrador, a razão dele se constituir como dobra. É a marcante presença dos outros corpos: “Três senhoras decrépitas ali na mesa mais adiante conversam em hebraico; não sabem que sou o verdadeiro estrangeiro neste mundo”.

Embora o protagonista se descreva numa espécie de exílio esmagador, ele escapa das armadilhas da solidão tentando, incessantemente, percorrer um universo psíquico do outro. Esse trânsito do eu para o ele transforma a sua dor, sua melancolia, sua solidão na dor do ele, na melancolia do ele e na solidão do ele. O eu passa a ser o ele: o estrangeiro. O eu se apresenta como aquele despersonalizado do sujeito que fala.

O observador, que do alto da sua solidão, detecta a solidão delas: “três senhoras decrépitas”. A partir daí o narrador sai da intimidade do seu eu, e o seu discurso incorpora o ele/elas. A subjetividade do narrador recua, tornando-se estranha a si mesma. Não

há uma voz narrativa de uma interioridade subjetiva, mas uma voz coletiva, uma voz exterior, aquela que vem de fora.

Senhora septuagenária na quinta mesa à direita disse-me agora que se pudesse viveria outro tanto e que amou muito o extinto marido e que tem filhos bem-sucedidos e netos bem encaminhados e que meu olhar é triste e que o dia não ficará nublado para sempre. Recuso-me a iniciar diálogo telepático: a aparente felicidade em excesso é insultante. Apenas sorrio para não me mostrar indelicado; a descortesia não faz parte do séquito da decrepidez (Ferreira, 2010 p. 67).

Nota-se que a narrativa do eu cede lugar para viver a narrativa da senhora decrépita, ou seja, do outro. Aparentemente ele diz que se recusa iniciar uma conversa com essa senhora, no entanto cria uma narrativa dela como se fosse ele mesmo a senhora septuagenária.

Este movimento de desterritorialização do narrador ao observar as senhoras decrépitas deambula sua imaginação virtuosística, é o que permite encenar sua potência de singularidade: Isso faz com que ele se constitua de uma variação de ser e atualize sua vivência enclausurada pela tragédia do passado. Ele é a condição sob a qual a sua verdade enquanto ser singular que produz uma nova subjetividade aparece.

O espaço público, impregnado de momentos obscuros, faz com que a experiência de vida melancólica do personagem se transforme em re-engendramento do próprio ser. A cada movimento de desterritorialização que ultrapassa as paredes da sua memória, uma nova territorialidade; uma nova potência de singularidade se instaura sem a qual nosso narrador não existe e com ela não existiria a própria escritura do romance.

Por isso que esse estrangeiro, embora afirmando ser “o verdadeiro estrangeiro neste mundo”, deixa transparente que sua

narrativa é também a narrativa das senhoras decrépitas que falam hebraico. A narrativa deixa de ser do narrador para ser dos outros também que ali estão na mesma condição que ele.

O narrar pertence agora ao ser coletivo. A mãe de uma “amiga filósofa diz num trecho da carta-despedida que estava ausente de chão firme; que estava trafegando sem solo sem margem sem determinação; barco à deriva; que procurou atalhos-desvios, mas se deixou perder neles; que se esforçou inutilmente para não cair no fosso” (Ferreira, 2014). Ora, a mãe se mata sem dizer adeus, mas é a mãe da amiga filósofa que deixa a carta de despedida. Nada é mais cômodo do que narrar a vida atormentada do outro. Nada é mais confortante do que saber que esse eu é o próprio outro.

É por isso que diante das impotencialidades da vida, entre perdas e reclusão, o protagonista se ergue como Fênix quando imagina a vivência do outro, fato este que o transporta para o exterior do seu ser numa espécie de dobradura e o transforma a ponto de revelar informações sobre seu passado, relacionadas à sua infância, e acerca da tragédia com a sua mãe:

Brincava comigo feito menino. Mulher-moleque: partiu sem dizer adeus. Vida toda vivi na orfandade materna; acostuma-se nunca. Deve ser bom ter mãe mesmo para se aborrecer com seus excessivos cuidados. Mas sei que sobrevivendo cuidaria dela: faria chá de boldo para aquietar suas infinitas manhãs de ressaca. Seria talvez seu marchand amador vendendo seus quadros ruins nas feiras de domingo. Ou seria quem sabe o único parente a visitá-la no hospício. Lucubrações inúteis: ela interrompeu possíveis desventuras cortando atea da própria vida. Sim: difícil resistir às vertigens da beira do abismo. Viver é desequilibrar-se amíúde. Apalavra é meu parapeito; escrever para não ceder (Ferreira, 2010, p.38).

Pode-se perceber, na experiência limite do personagem narrador, uma série de afinidades com a experiência de desterritorialização e reterritorialização, como ruptura da clausura, como escancaramento da negação do território do eu, como singularização potente de um novo sujeito, cujo estrato de racionalidade produtora de linguagem permite desobstruir o próprio fechamento que é a superioridade do eu.

Assim como a desconstrução do eu é o marco da obra literária contemporânea, em “Minha mãe se matou sem dizer adeus”, por conter um enredo em que seu narrador tagarela não para se confinar em si mesmo, essa desconstrução é marcada pela eclosão da multiplicidade desse eu que sempre esbarra na história do outro e esse outro é sempre um coletivo.

É a partir dessa construção da obra, composta por todas essas forças, que acontecem as transformações com o narrador de “Minha mãe se matou sem dizer adeus”: de melancólico a o observador da mente alheia, de confinado em seu devaneio a detetive do pensamento de outrem.

Por tudo isso, essa narrativa de título dramático e denso é a experiência de determinada exterioridade que se nutre dos espaços intervalares entre o atual – a condição de “viver vítima do desencontro de si mesmo” – e o virtual – “o novo dobramento, os outros mundos do mundo que, numa experiência de um observador comum, seria impensável, visto estar confinado excessivamente ao dentro, ao previsível do pensar, do falar, do agir” (Deleuze & Guattari, 2000, p. 103).

Eis que surgem as curvaturas que se dobram e redobram. Seria ele o novo estatuto do sujeito? O novo sujeito desviante ou o sujeito-inflexão? Ele não é nada, nada no sentido de não se confinar numa identidade apriorística.

É a mutualidade da transformação sujeito-mundo, sua intercambialidade, seu contágio, que metamorfoseia tanto um quanto outro, espaço e tempo, memória e presente, corpo e alma, sem que se possa separá-los ou pensá-los sem que se coloque toda vez a relação.

Essa relacionalidade entre dentro e fora, em todos dos seus desdobramentos, evidencia um processo de questionamento do ser e dos valores que lhe são correlatos. Tal questionamento é coetâneo ao próprio ato de produção de linguagem, ou seja, ao romance inteiro.

Em “O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam”, tudo tem uma razão. O protagonista inicia sua prosa situando sua condição: um mendigo de mendicância voluntária. Essa afirmação o marca deslocado do interior e o define ou o indefine pelo fato de não ter território. Ele se define pela própria movência sem nenhuma finalidade: “Os maltrapilhos alcóolicos entregam-se à bebida; entreguei-me ao grafite: entro em êxtase [...] para fixar-se em forma de N, nos espaços vazios dos muros desta metrópole apressurada. Meu ópio grafitico” (Ferreira, 2012, p. 28).

Eis que surge um nômade, no sentido puro do termo. Para Deleuze e Guattari, o nômade é “aquele que se espalha, aquele que se distribui no próprio ato de colocar-se no mundo” (Deleuze & Guattari, 2000, p. 49). Aquele que vive em espaços que se distribuem em vários territórios, em estadias sem lugar, sem uma regra que o defina, tem consigo sua própria potência de afirmação.

É o caso do nosso protagonista mendigo que, por viver desvinculado das convenções sociais, incorpora a esse romance um dizer literário contemporâneo; um dizer nômade de ser sendo a própria diferença por assumir em sua “forma pura e insubmissa” a negação dos liames mediadores da representação. E numa perspectiva deleuziana, não existe um escritor que não seja, ele mesmo, um criador de novos mundos, um criador de um novo ser. E, nesse sentido, a escritura de Ferreira transforma e recria um mundo subversivo continuamente em sua pura forma, para reafirmar a diferença, visto que seus romances atacam a ideia de “representação enquanto cópia” do real.

Dessa forma, nessa palavra literária não cabe o vazio; a lacuna, mesmo sendo composta de vazios e lacunas. Ela cria o outro dos mundos existentes. Por isso, a sua realização só é possível em si mesma. A linguagem se transforma em sentido para sentirmos

aquilo que sabemos e nem temos palavra para descrevê-lo. Essa experiência com o texto literário reafirma a relação entre obra e leitor de que tanto fala a Tatiana Levy, em seu livro “A experiência do fora”: “Ao leitor é lhe apresentada à realidade da obra, e essa linguagem realiza a irrealidade da palavra cotidiana. Ela cria o objeto, mas nunca a sua representação, como faz a linguagem do dia a dia” (Levy, 2011, p. 103).

Esses romances de títulos poéticos debochados trazem a irrealidade da obra, visto que são compostos por enredos e personagens deslocados. Tudo que circula essas narrativas são atravessamentos fora do mundo real e, conseqüentemente, fora da linguagem padrão. Há, sem dúvida, nessas obras vozes coletivas, pois são compostas de suas “próprias impessoalidades”.

Arriscamos afirmar que é uma linguagem do ele, pois aniquila o conceito linguístico das duas pessoas como condição de enunciação. Esses romances trazem o ele não como “aquele que fala, nem aquele a quem se fala: é a própria neutralidade do impessoal, o vazio que faz com que as palavras circulem livremente”. (Levy, 2011, p. 115). Podemos arriscar em afirmar que o impessoal marca as singularidades de enredos, tempo, espaço e personagens que formam o tecido escriturário dessas narrativas. Isso implica dizer que é a vez dos “devires, dos encontros de forças, dos blocos de sensações” (Levy, 2011, p. 158).

A trilogia é, por tudo isso, marcada por romances que não param de nos exigir um repensar das relações contemporâneas, colocando problemas novos para crítica em várias frentes, dentre elas a de encontrar métodos de análise que deem conta de uma nova produção de subjetividade que se envolve na matéria mesma da própria obra, na literatura como trabalho, como produção de linguagem que semiotiza mundos vários, cuja articulação com o não contemporâneo, as diversas formas de leitura da tradição, são parte fundamental da razão dessas obras em sua radical contemporaneidade.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. A escritura mefistofélica. In: **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

COCCO, Giuseppe. Trabalho imaterial e produção de software no capitalismo cognitivo. **Linc em Revista**, v. 5, p. 173-190, 2014.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Ed. 3 Campinas, SP: Papyrus, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

FERREIRA, Evandro Affonso. **Os piores dias da minha vida foram todos**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FERREIRA, Evandro Affonso. **O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FERREIRA, Evandro Affonso. **Minha mãe se matou sem dizer adeus**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERREIRA, Evandro Affonso. **Não tive nenhum prazer em conhecê-los**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: SENAC; Edições n-1, 2014.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEVY, Tatiana Salem Levy. A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

PELBART, Peter Pal. **Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo. Iluminuras, 2000.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/Unesco, 2003.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão**: para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.

A POÉTICA DO CORPO EM ALICE RUIZ

Tainah Palmeira Rocha

Considerações iniciais

Durante séculos, a dominação masculina e o patriarcalismo exacerbado ocasionaram a supressão da voz feminina, tanto dentro como fora de seus próprios lares. No que diz respeito à criação literária, as mulheres eram vistas apenas como leitoras e personagens das obras criadas pelos homens.

Esta exclusão advém do preconceito e da resistência dos críticos em aceitar uma nova ótica poética, que desafiava o arquétipo da modernidade e as regras estabelecidas pela burguesia, as quais, muitas vezes, distribuíam as tarefas sociais pelas diferenças de gênero. No entanto, com a conquista de seus direitos e a luta por sua autonomia, as mulheres criaram a sua própria literatura, reconstruíram suas identidades e mostraram que também eram competentes para participar do cânone literário como profissionais bem qualificadas e atuantes em diferentes áreas, rompendo com a visão que as excluía do mundo literário, criando um discurso que fazia eco ao movimento pela emancipação feminina.

Com isso, percebe-se que este processo de revelação da literatura autoral feminina trouxe à tona a condição das mulheres na sociedade, incentivando a poética de suas vivências e tornando

o corpo feminino um assunto relevante na contemporaneidade. Assim, é fundamental reavaliar e destacar a relevância da produção literária feminina, levando em conta os estudos feministas e de gênero. Estas categorias nos oferecem a possibilidade de um olhar mais crítico e consciente, capaz de perceber aspectos aos quais os escritores homens não foram atentos.

Acredita-se que as mulheres imersas na linguagem, articulam um discurso que traz a marca de suas experiências, que se constrói em torno de minúcias, que giram em torno de um corpo que goza dos seus desejos e do próprio fazer literário. Esses elementos são algumas das marcas características desta escrita feminina contemporânea. Deste modo, intencionando estudar a poética desta poetisa da contemporaneidade, essa pesquisa objetiva investigar como se dá a representação do corpo feminino erotizado na poesia de Alice Ruiz, a fim de perceber de que forma o eu-poético expressa seus desejos e sua sexualidade. Para o corpus, foram selecionados poemas da obra *Dois em Um* (2008), uma antologia poética que reúne quase toda a poesia de Ruiz, em especial aqueles os quais o eu lírico põe em ênfase o corpo, o desejo e a sexualidade da mulher.

É importante salientar que a produção poética da poetisa reflete as transformações do corpo social brasileiro nos últimos cinquenta e um anos e o seu papel ativo no discurso literário e político da mulher, especificamente durante o período da ditadura militar, onde apenas o discurso masculino era privilegiado. Em muitos dos seus poemas, Ruiz problematiza a condição da mulher esposa, mãe, dona de casa. Contudo, a poetisa não silencia nenhuma mulher. Ela rompe com o seu próprio silêncio e torna-se uma voz que liberta o silêncio de tantas outras mulheres, o que nos faz compreender sua dicção poética como um encontro de diversas vozes.

A estética contemporânea trouxe consigo grandes influências políticas, tecnológicas, novas demandas que de certa forma afetou os meios de criação e reprodução dos poetas. Ruiz nasceu e cresceu em meio a um processo de mudanças na vida da mulher deflagradas no período de transição para o século XX, que de alguma forma, trouxeram impactos para sua produção literária.

Imersa em um cenário fortemente marcado pela repressão política imposta pela ditadura militar, pelo autoritarismo, pela falta de direitos e liberdade e por conviver em um contexto social, no qual o homem era privilegiado e a mulher era menosprezada ao ambiente doméstico, Alice Ruiz, viu-se na necessidade de desviar-se do padrão estabelecido na época, trilhar novos caminhos, alternativos e “marginais”, para produzir sua poesia de forma autônoma e traçar uma trajetória que conscientemente estava em oposição ao cânone literário brasileiro e ao sistema editorial da época.

Corpo e erotismo na literatura

No cenário da lírica contemporânea, deparamo-nos com o surgimento de muitas autoras que somam ao seu engenho poético a corporalidade e a perspectiva erótica, sendo Alice Ruiz uma delas.

Antes de nos aprofundarmos nas reflexões sobre o corpo erotizado na poética de Ruiz, é preciso entender o que caracteriza esse corpo. A autora Elisabeth Grosz, no texto “Corpos reconfigurados” (2000), revela-nos como a doutrina cartesiana, formada pelo pensador francês René Descartes, influenciou diversas concepções contemporâneas sobre o corpo e criou um dualismo (mente/corpo) que, segundo ela, tem potencial para provocar problemas filosóficos não solucionáveis. Porém, a pesquisadora enfatiza sobre uma reflexão de Espinosa que propõe a desconstrução dos dualismos, afirmando que o corpo é parte integrante do campo histórico-cultural da biologia.

Grosz (2000) nos apresenta três linhas de pesquisa sobre o corpo no pensamento contemporâneo. A primeira destaca que “o corpo é visto primariamente como um objeto para as ciências naturais, especialmente para as ciências da vida, biologia e medicina” (Grosz, 2000, p. 57), ou seja, compreendido como organismo, como ser biológico, carnal. Neste ponto, são postas em voga as especificidades do corpo feminino, sua natureza individual, como a menstruação, a gravidez, a maternidade, que por um lado, conforme a autora, são vistas como uma limitação ao acesso das mulheres a

direitos e privilégios e, por outro, o corpo é percebido como um meio único de acesso ao conhecimento e a modos de vida.

A segunda, de acordo com a autora, “vê o corpo em termos de metáforas que o constroem como um instrumento, uma ferramenta ou uma máquina à disposição da consciência, um receptáculo ocupado por uma subjetividade animada, com vontade própria” (Grosz, 2000, p. 58), isto é, esta perspectiva baseia-se na construção social da subjetividade, que em termos de comparação em relação à primeira linha, pode ser uma atitude positiva, pois aqui, o corpo não é visto como um obstáculo a se vencer, mas também como um objeto biológico, “uma política de representação e funcionamento” (Grosz, 2000, p. 73).

Já a terceira aborda que “o corpo é usualmente considerado como um meio significante, um veículo de expressão, um modo de tornar público e comunicar o que é essencialmente privado (ideias, pensamentos, crenças, sensações, afetos)” (Grosz, 2000, p. 59). Segundo a autora, esta perspectiva percorre dois caminhos: um para a transmissão da informação de fora do organismo recebida por meio do sensório e o outro a um veículo de expressão de um psiquismo enxergado como algo incomunicável.

No entanto, conforme Grosz (2000), é através do corpo que o sujeito pode expressar a interioridade dele ou dela e é através do corpo que ele ou ela podem receber, codificar e traduzir os estímulos do mundo “externo” (Grosz, 2000, p. 59-60). Nesta conjuntura, o corpo é fundamental para compreendermos a psique e o âmbito social o qual a mulher se encontra. Aqui, o corpo não é mais percebido como “objeto-histórico, biologicamente dado, não cultural”, mas sim como “corpo vivido, corpo representado e utilizado de formas específicas em culturas específicas”, isto é, os corpos são tecidos por “sistemas de significação e representação e é constitutivo deles” (Grosz, 2000, p. 75).

Nesse estudo, deter-nos-emos a analisar o corpo na poética de Alice Ruiz com base na terceira perspectiva apresentada por Grosz (2000), pois, enxergamos o corpo como um objeto simbólico, representativo, construído a partir do social e cultural, vinculado

à ordem do desejo, da significação e do poder, visto que, “o corpo pode ser visto como termo crucial, o lugar de contestação, numa série de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais (Grosz, 2000, p. 77). Todavia, também se faz necessário compreendermos o conceito do corpo apresentado pela autora em seu texto *Corpos-Cidades* (2011) como:

[...] uma organização concreta, material e animada de carne, órgãos, nervos, músculos e estrutura óssea à qual é conferida uma unidade, uma coesão e uma organização através da sua inscrição psíquica e social enquanto superfície e matéria-prima de uma totalidade integrada. O corpo é, por assim dizer, organicamente/biologicamente/naturalmente “incompleto”; é indeterminado, amorfo, uma série de potencialidades descoordenadas que requerem activação e ordenação social, bem como “administração” a longo prazo, reguladas em cada cultura e época por aquilo que Foucault denominou “as microtecnologias do poder.” O corpo torna-se humano, coincidente com a “forma” e espaço de uma psique, um corpo cuja superfície epidérmica delimita uma unidade psíquica, um corpo que define assim os limites da experiência e da subjectividade em termos psicanalíticos, através da intervenção do outro/mãe e, fundamentalmente, do Outro ou ordem Simbólica (linguagem e ordem social regulada). Entre os princípios estruturantes deste corpo produzido está a inscrição e codificação (organizada através de estruturas familiares) através de desejos sexuais (o desejo do outro) que produzem (e em última instância reprimem) as zonas corporais, os orifícios e os órgãos da criança como fontes libidinais; a sua inscrição por um conjunto de ideias e significados codificados socialmente (tanto para o sujeito como para outros) faz do corpo uma identidade profunda, “legível” e significativa;

e a sua produção e desenvolvimento através de diversos regimes de disciplina e formação, incluindo a coordenação e integração das suas funções corporais, para que possa não só assumir as tarefas sociais que lhe são exigidas, mas também para que se torne uma parte integrante ou uma posição dentro de uma rede social, ligada a outros corpos e objectos (Grosz, 2011, p. 91).

Posto isto, percebemos que para compreendermos o corpo é preciso enxergá-lo no âmbito social, histórico, físico e interpessoal. A questão do corpo, bem como a sua atuação, articula-se da mesma forma com a problematização da identidade, visto que falar do corpo é falar também da nossa identidade, tornando-se uma discussão crucial no feminismo contemporâneo, como enfatiza Wolff (2011):

Nesta medida, o corpo feminino, enquanto discursiva e socialmente construído e experienciado por mulheres, pode construir a base de uma crítica política e cultural – desde que esta crítica renuncie a um essencialismo ingênuo e incorpore a auto-reflexividade de um reconhecimento do corpo como resultado de práticas, ideologias e discursos (Wolff, 2011, p. 116).

Desse modo, é válido ressaltar que quando falamos sobre o corpo buscamos realçar a sua materialidade, construção social e discursiva. É importante fazermos esta retificação, pois nos poemas que iremos analisar a representação do corpo é culturalmente um corpo de mulher. Todavia, é preciso lembrarmos que fazemos parte de uma cultura que o masculino representa o humano e a teoria feminista procura tornar perceptível a identificação da mulher. Na nossa perspectiva, tanto os homens como as mulheres devem ser reconhecidos em suas dissemelhanças, porém, norteados por uma política sexual, conseqüentemente, social e econômica. Contudo, no âmbito literário, este pensamento nos faz compreender que falar

sobre o próprio corpo talvez tenha sido uma forma que as mulheres encontraram para se estabelecerem no mundo, entendendo-se como ser-mulher que é capaz de expressar suas experiências, bem como seus sentimentos, ou seja, faz com que a vida “corra, escoe, deslize muito perto das coisas” (Seabra, 1987, p. 56), fruindo e gozando do que lhes são perceptivelmente oferecidos e é por esta razão que consideramos que a escrita feminina é atrelada ao erotismo.

O termo “erotismo”, derivado de *“erotikós”*, tem origem grega, refere-se ao amor e provém de Eros, o deus do amor. Neste sentido, num primeiro momento, o erotismo resulta das manifestações e expressões corporais, culturais e das vivências em relação ao sexo, por isso é fundamental compreendê-lo em duas instâncias: como atividade sexual humana e como atividade cultural.

Para Octavio Paz (1994, p. 17), o erotismo é oriundo da sexualidade e refere-se às maneiras que surgem do instinto sexual, fazendo parte do que denominamos de “vida”, havendo, assim, contornos procedentes do instinto sexual. Isso, implica dizer que ele faz parte da vida humana e, por conseguinte, nos costumes e práticas sociais e culturais, tendo em vista que “no seio da natureza o homem criou um mundo à parte, composto por esse conjunto de práticas, instituições, ritos e ideias que chamamos cultura” (Paz, 1994, p. 17). O erotismo é uma manifestação cultural, pois, foi criado pelo homem, o qual exerce uma função na sociedade, podendo manifestar-se em vários períodos da história, bem como na literatura e na arte.

Pensando em sua caracterização, iniciamos nossos fundamentos com uma afirmação de Georges Bataille presente na obra *O erotismo* (2004, p. 11), que diz: “em se tratando de definição precisa, seria necessário partir certamente da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular”, ou seja, o erotismo deve ser pensado como um aspecto individual da atividade sexual humana e sobre isto, Bataille salienta que:

[...] a atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas aparentemente, só os homens fizeram de sua

atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças (Bataille, 2004, p. 11).

Posto isto, nota-se que a reprodução interrompe e origina uma atividade sexual de reprodução, o erotismo, uma atividade sexual exclusivamente humana. Porém, é importante ressaltar que a reprodução é um meio natural dos homens e dos animais, para o seguinte de suas espécies, todavia, o homem, por meio de sua capacidade imaginativa, visou a atividade sexual como atividade erótica, infringindo o intento principal de reprodução e priorizando a independência do prazer sexual.

Nesta ocasião, o autor elenca noções essenciais: a continuidade, a descontinuidade dos seres e a tensão que existe entre elas, pois, no erotismo, ocorre um momento de continuidade em que, por meio da reprodução sexuada, seres descontínuos se juntam para realizar uma continuidade, a qual gerará um novo ser.

A reprodução, para ele, é a chave para compreendermos o erotismo, já que se dá entre seres descontínuos, “(...) a reprodução se opunha ao erotismo, mas é verdade que o erotismo se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não constitui menos a chave do erotismo” (Bataille, 2004, p. 12). Com isto, é importante enfatizarmos que apesar do erotismo não ter como finalidade a reprodução, ele tem como objetivo o prazer erótico, bem como o contentamento sexual e nem por isso deixa de ser menos importante.

De acordo com Bataille (2004), os fundamentos sobre o erotismo manifestam-se neste dualismo entre o descontínuo e contínuo, bem como nas três formas do erotismo: o erotismo dos corpos (referente à descontinuidade individual), o erotismo dos corações (vinculado à subjetividade do erotismo dos corpos e ao amor) e o erotismo sagrado (relativo à ligação dos seres com algo que vai

além da nossa realidade). O que nos interessa é o erotismo dos corpos, tendo em vista que a representação do corpo erotizado é nosso objeto de estudo, mas isso não implica dizer que não discutiremos as outras duas formas, pelo contrário, ambos se relacionam e permeiam entre si.

Todavia, o erotismo não se resume a essas três formas apresentadas por Bataille (2004). Além do corpo, do coração e do sagrado, no erotismo há o aguçamento do desejo, que é constituído pelo corpo, o qual manifesta o prazer e efetiva o ato sexual, advindos da aspiração de sentir o próprio corpo em estado de prazer absoluto. É no corpo que encontramos a expressão do erótico, do sexual, do desejo e da satisfação, “é invenção e variação incessante”, como afirma Paz (1994, p. 16).

Ademais, o autor evidencia que “o erotismo é exclusivamente humano; é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens” (Paz, 1994, p.16). Desta maneira, o erotismo é uma prática do ser humano e a sexualidade é concebida pela imaginação e desejo do homem, tendo em vista que, a imaginação desperta formas de sedução, que envolve o corpo, os desejos da carne, incitando o desejo sexual, cuja finalidade é a concretização do ato sexual, como já elencou Bataille (2004). Com isto, a partir da imaginação, o sujeito desenvolve uma sensualidade, que precede o intento final, o gozo.

Bataille (2004), também, situa o erotismo em dois polos: o interdito e a transgressão. Destaca que é entre estas duas noções que se encontra o que leva adiante o erotismo, pois o interdito (o que é proibido, ilícito ou imoral) pode ser transgredido e é por intermédio desta transgressão que o homem experimenta o pecado. Estes pensamentos referem-se mais à sexualidade, âmbito mais estimado do erotismo dos corpos, visto que desde muito tempo a atividade sexual foi tema de grande interesse dos homens. Contudo, com o passar dos anos, as condutas sexuais dos homens foram sujeitas a regras, restrições e leis e devido a estas delimitações o homem permanece “interdito”.

Retornando para a perspectiva da mulher, em concordância com a crítica feminista Hélène Cixous (1991), há no corpo da mulher uma urgência de ser ele mesmo, a qual manifesta-se no mundo por meio da escrita feminina, tendo em vista que o corpo feminino representa “impulsos instintivos e um desejo que surge do inconsciente”.

Essa reflexão nos remete aos estudos da escritora Elódia Xavier, na obra *Que corpo é este? O corpo no imaginário feminino* (2007), qual a autora nos apresenta através do conceito de corporalidade a análise de obras através do viés feminino. Com base nas conceituações de corpo ao longo da história, sobretudo a filosófica, Xavier também destaca a distinção entre corpo e alma, em que o corpo se remeteria a mortalidade e a alma sua imortalidade. Este pensamento nos relembra a associação corpo/mente oposta a macho/fêmea, que nos dá margem para outra oposição, da masculinidade/feminilidade, a qual a masculinidade estaria ligada à mente e a feminilidade ao corpo. Do ponto de vista do feminismo é crucial estudarmos a escrita de autoria feminina através da corporalidade, pois, segundo esta corrente, o corpo é uma localidade na qual se manifestam atuações psíquicas.

Em seu texto, a autora cita o ensaio *For a Sociology of the Body: an Analytical Review*, do professor Arthur W. Frank, que constrói uma tipologia dos corpos e relaciona-os com a sociedade e enfatiza que “a sociologia do corpo considera a corporalidade não somente um resíduo da organização social, mas também vê esta organização como a reprodução da corporalidade” (Xavier, 2007, p. 24). Com isto, percebemos que o corpo é de fundamental importância na ordem social, tencionando que a história começa e termina com os corpos.

Por meio destas especificidades, criou-se uma tipologia de representação dos corpos nos textos de autoria feminina, a qual Elódia Xavier (2007) nos apresenta em seu texto. São elas: o corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo envelhecido, corpo imobilizado, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado e corpo liberado. Nessa pesquisa, deter-nos-emos

a observar como se dá a representação do corpo erotizado, que demonstra sua sensualidade, seus desejos e sua sexualidade na poética de Ruiz, tendo em vista que para Xavier (2007), o corpo erotizado trata-se de “um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir deste prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (Xavier, 2007, p. 157). Nossa intenção é pensar, dentro desta erotização, os acontecimentos na discursividade dos corpos, ou melhor, investigar como estes corpos se colocam, de fato, na cena erótica.

A escrita do corpo: o erotismo poético em Alice Ruiz

Octavio Paz, em sua obra “A dupla chama: amor e erotismo” (1994), no texto “*Os reinos de Pã*”, propõe-nos uma relação entre erotismo e poesia, tendo em vista que o primeiro se volta para uma poética corporal e o segundo para uma erótica verbal, porém ambas se complementam:

A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora [...] a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (Paz, 1994, p. 12).

Posto isto, podemos perceber que o autor faz uma síntese de como o erotismo é significativo à produção poética. Com esta aproximação, Paz (1994) nos faz perceber o quanto o verbo poético ultrapassou os limites impostos pela língua da comunicação. Deste modo, o corpo textual – o corpo poético – configura-se de novos e únicos significados, tendo em vista que o que era arbitrário, torna-se signo motivado, no caso a metáfora. Assim, a elaboração textual

não se volta para um mero questionamento de sentidos, mas sim para a materialidade da linguagem, pois é na consistência do significante que se constroem as significações.

No entanto, não se trata apenas de lidar com os significados eróticos, mas sim com o corpo erotizado da língua. Desta maneira, poesia e erótico se unem e mostram o corpóreo, a cerimônia, a representação da sensualidade, que através da imaginação, a qual segundo Paz é o que alimenta a poesia e o erotismo, tornando-a em metáfora, em transfiguração dos corpos.

Em diálogo com Paz (1994), a escritora Angélica Soares, em sua obra *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira* (1999), aponta que, especificamente, as vozes femininas brasileiras, apresentam uma consciência erótica do literário. Contudo, enquanto Paz (1994) via o erotismo como um construto metafórico de sentidos, Soares (1999) vê o entrecruzamento do poético e do erótico da seguinte forma: “assim como o corpo, a linguagem literária também gera vida, porque lhe dá um novo sentido: múltiplo, inclusivo do Silêncio. Ela não quer apenas significar, mas ser algo distinto da realidade que lhe dá origem” (Soares, 1999, p. 48-49). Ou seja, a dimensão da sexualidade foi um forte componente das preocupações e lutas por uma emancipação feminina e acreditamos que este investimento poético no erotismo se relaciona com o trabalho de conscientização.

Porém, este quesito da metáfora da literatura como um corpo nos leva às reflexões de Brandão (2006), que destaca “a escrita se faz com o corpo, e daí sua pulsação, seu ritmo pulsional, sua respiração singular, sua rebeldia, às vezes domada pela força da armadura da língua, pela sintaxe, freios e ordenamentos” (Brandão, 2006, p. 34). Aqui nos deparamos com um corpo que exerce sua vitalidade e metamorfoseia o erótico no engenho do enunciado.

Para a autora, este grande investimento poético no erotismo tem muito a ver com o trabalho de conscientização e ruptura dos paradigmas repressores, tendo em vista que “ao radicalizar os modos libertários de vivenciar o desejo, o poema acena com uma via de construção identitária e de redimensionamento das relações

entre homem e mulher” (Soares 1999, p. 119). Desta maneira, pensamos que a poesia de autoria feminina restabelece uma liberação do desejo, do corpo em sua verdadeira vivência, em sua construção cultural.

Dada a importância que o corpo apresenta, percebemos que esta escrita com o corpo se efetiva na produção poética de Alice Ruiz que escrevendo, no início do século XX, traz em seus textos elementos marcadamente eróticos e femininos. Assim, é pertinente fazermos um estudo desta poesia pelo viés da corporalidade, em razão de o corpo ser representado por questões sociais, políticas e culturais.

Desta maneira, à guisa de amostragem, vislumbraremos a encenação do jogo erótico da linguagem em poemas de Alice Ruiz, os quais podemos reconhecer através de estratégias que são enfatizadas por meio da sintaxe e da caracterização de um corpo, de um desejo, de uma sexualidade ao significante, isto é, a linguagem da poesia dispõe de uma gramática própria que evidencia suas locuções e expressividades estéticas.

Ao analisarmos os poemas de Alice Ruiz por uma perspectiva feminista, pretendemos, portanto, defender a autonomia do corpo feminino e da liberdade sexual das mulheres, pois acreditamos que os poemas que serão aqui estudados afinam-se apropriadamente com tal perspectiva, pois rompem com os padrões de representação do corpo feminino como “mulher objeto”, ao mesmo tempo em que reivindicam a livre manifestação do desejo feminino, tais poemas revelam um olhar para os anseios feministas básicos sobre o direito ao próprio corpo.

Nos poemas que apresentaremos neste momento, as instâncias do erotismo (eros) e da poesia (poiesis) interpenetram-se, na medida em que se vislumbram como acontecimentos que se inscrevem no e pelo corpo. Em Ruiz, são perceptíveis uma força feminina e uma revolução libertária na sexualidade e no corpo. Lançando o olhar para algumas das poesias, destacamos as em que o corpo e a sexualidade são visíveis. O poema que segue apresenta-se como representação direta de um desejo latente de um eu feminino:

nefer nefer nefer
bela bela bela
uma nuvem talvez
desenha
o desejo em minha pele
toma
a forma do teu corpo
e me revela

minúsculos ímãs
atraindo espaços
pela boca seda
pela pele rima
pelos pelos sede

neve e fogo
força e febre
no movimento
o silêncio se bebe
e se embriaga

agora
aqui
no dentro do outro
estilhaços de estrelas

pleno de si
este cio
eterno início
nunca se sacia

nunca nunca nunca
never never never
(Ruiz, 2008, p. 39).

De início, a autora faz referência ao livro “O Egípcio” de Mika Waltari, quando utiliza no primeiro verso “*nefer nefer nefer*” (três vezes bela em egípcio), nome de um dos personagens do livro, que

em conversa com o seu amado diz que a perfeição do amor é nunca o realizar. Além desta alusão, percebemos no fim do poema, com a palavra em inglês “never”, repetida três vezes, uma intertextualidade com o conto “O Corvo”, do poeta estadunidense Edgar Allan Poe, no qual nos deparamos com a ilustre frase do Corvo, traduzido em português, “nunca mais”.

Em seguida, entramos no campo do erótico “uma nuvem talvez/ desenha/ o desejo em minha pele/ toma/ a forma do teu corpo/ e me revela”. Este desenho simbolizado na nuvem (no âmbito da simbologia, representa para os gregos, a fertilidade), pode ser o que se chama de “pareidolia”, isto é, na nossa mente há uma espécie de “programação” para que possamos identificar imagens que já nos são familiares. Por este motivo, quando olhamos para as nuvens, a título de exemplo, enxergamos formas como objetos, animais, rostos etc., porque já se conhece aquelas formas. Neste caso, o eu poético utiliza-se do advérbio talvez, que indica uma possibilidade, mas não é certeza, para representar um desejo que já é constante, que já é conhecido pelo sujeito. O corpo começa a se rebelar através deste processo de erotização, de demonstração de desejo, nas sensações da pele por meio do corpo do outro.

Na estrofe seguinte, o eu-lírico utiliza a expressão “minúsculos ímãs/ atraindo espaços”, que pode ser o início do compartilhamento do prazer vivenciado pelo corpo, ou seja, com o corpo tomado de prazer, de desejo, todos os átomos e sensações do corpo se atraem como ímãs e desembocam na “boca seda”, isto é, pela simbologia da palavra, talvez um beijo macio que “pela pele rima”, que se encaixa e é evidenciado pelos pelos (substantivo e preposição), que sedem, que se arrepiam.

O desejo está em ação “o desejo em minha pele/ toma/ a forma do teu corpo”, ou seja, há uma idealização do eu lírico diante do outro, um desejo latente, que é revelado pela boca, pelos pelos, que quando sedem arrepiam e se juntam através da pele que rima, que pode ser tanto em relação a pele que se encaixa, ou pode ser uma referência metalinguística, isto é, falar sobre aspectos do poema dentro do próprio poema.

Posteriormente, através de elementos opostos “neve e fogo/ força e febre” demonstra um sentimento que arde, que pulsa, que é forte, que eleva a temperatura, a paixão, porém em movimento e em silêncio, bebe deste corpo, embriaga-se e desfruta do momento, do agora, dentro do outro, ou seja, no instante da penetração atingindo o ápice com as “estrelas estilhaçadas”, isto significa dizer que pode ser o instante do gozo, os fluídos corporais, mas que, contudo, por mais que tenha desfrutado deste momento, “é um cio, eterno início que nunca se sacia”, ou seja, prazer contínuo nunca saciado.

Geralmente, esta noção de cio refere-se ao apetite sexual dos animais, porém aqui temos uma relação de prazer e animalidade referente ao prazer feminino. Tanto o lado selvagem quanto o erótico são evidenciados. Esta questão também é levantada por Bataille que explica a origem da separação entre animalidade e humanidade a partir das noções de experiência da continuidade e descontinuidade.

As sensações propiciadas pelo toque do corpo, destacando o erotismo feminino que é marcado pelas sensações táteis, carregadas de erotismo, constituem-se nas imagens de “corpo”, “pele”, “boca”, “seda”, “cio”, por atitudes sensuais e exploração de sinestésias. Há, portanto, um corpo erotizado que, na perspectiva de Xavier (2007), é o corpo que vive sua sensualidade, usufrui deste prazer e emprega um discurso de sensações disponibilizadas ao leitor. Sem pudor, a voz feminina fala da força inquietante do desejo e o erotismo transborda-se nos versos.

Na camada do significante estão as palavras: desejo, pele, corpo, boca, cio, que se ligam ao campo semântico do erotismo, envolvendo fantasia, como simbolização de um ato de extremo prazer do corpo e do espírito. Além disso, a poetisa descreve a mulher como ser sensual, sedutor e belo. Mostra-nos o processo de escrita poética como uma vivência erotizada, que se instaura entre o corpo-poesia (o texto em sua materialidade) e o corpo-poeta (a fisicalidade/ individualidade/ subjetividade) na busca de um gozo absoluto proporcionado pela experiência do texto.

No poema que se segue, também nos é apresentado pelo eu poético que o elemento erótico como matéria de poesia é uma forma de liberação da subjetividade e de expressão do desejo. Através de indagações, o eu-lírico nos leva a imaginar uma “proposta” relacionada ao universo sexual, tornando desta maneira o poema erótico:

de que seda
é tua pele?
de que fogo
minha sede?
de que vida
tua vinda?
pedaço que padeço
sonho que teço
que jogo
nos vence?
cedo
mais cedo
do que penso
(Ruiz, 2008, p. 41).

Ao unir “sede” e “fogo” o eu-poético fortalece o desejo e vivacidade da sensualidade. O corpo erotizado é traduzido através da imagem da pele como seda (tato), que pode ser vista como signo da paixão/prazer (do toque), de um fogo que dá sede (paladar), de uma vida que se faz pela vinda (do outro) e de um jogo vencido pelo ceder, pela entrega dos dois corpos. Inclusive, na última estrofe, a palavra “cedo”, a qual apresenta semelhança com as palavras “seda” e “sede”, demonstra uma ambiguidade, pois pode caracterizar-se como verbo (ceder) ou advérbio (cedo).

Já no próximo poema, o eu-lírico encontra-se num estado de excitação sexual:

já estou daquele jeito
que não tem mais conserto
ou levo você pra cama
ou desperto
(Ruiz, 2008, p. 86).

No primeiro verso “já estou daquele jeito”, percebe-se um estado de excitação, o “eu” demonstra desejo pelo outro. No verso seguinte, com o verbo consertar, nota-se que faz referência a algo que foi quebrado, danificado. Isso nos faz refletir sobre a figura da mulher que é detentora da sedução, da conquista, em contrapartida à imagem da mulher submissa, que se restringia às imposições da sociedade, ao lar, à maternidade e ao sensível. Aqui, percebemos que não há uma hesitação em demonstrar o seu estado de prazer, de desejo. Porém, há uma subversão desta passividade da mulher, que através do poema se põe como agente da conquista sexual e toma a iniciativa diante do seu desejo.

Seguidamente, deparamo-nos com um poema em que o corpo materializa a ênfase em arranjos sinestésicos (a imagem, o cheiro, o toque, o sabor) que traduzem as sensações e despertam o desejo:

saudade
de ver salinas
sentir de novo
o cheiro do sol
nas retinas
tocar você
e ver você sentir
o que tem de sal
no meu gosto de menina
(Ruiz, 2008, p. 88).

O poema é iniciado com o substantivo feminino “saudade”, que no sentido da palavra descreve a mistura dos sentimentos de perda,

Em seguida, são-nos lançados os versos “na calada/ em silêncio”, que nos fazem pensar em “sair em silêncio na calada da noite” e refletirmos sobre esta simbologia, tendo em vista que a noite é vista como símbolo que se relaciona com o princípio passivo do feminino e com o inconsciente, entretanto, expressa a ideia de fertilidade, do tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. Ainda assim, similarmente, pode ser sugerida a imagem da prostituição, de mulheres que saem na calada noite para uma troca consciente de favores sexuais por dinheiro.

O verso “na calada/ em silêncio” nos faz pensar, ainda, na ação ou efeito de calar ou de não produzir ruídos e isso pode nos levar a refletir sobre a questão do silenciamento das mulheres, que não podiam falar/expressar sobre os seus desejos e prazeres sexuais, tanto no âmbito da escrita, como no próprio ato sexual. Todavia, quando o eu-poético lança os versos “grandes/ lábios/ se abrem em sim”, esbarramos com o erótico. No campo semântico, a palavra “lábio” pode se referir aos lábios da boca, como aos grandes lábios vaginais e faz com que a poetisa trace esta relação entre o corpo da mulher e o texto.

No próximo poema, percebe-se uma relação erótica entre dois corpos, isto é, o entrelaçamento de dois corpos:

depois que um **corpo**
comporta
outro corpo
nenhum coração
suporta o pouco
(Ruiz, 2008, p. 95).

Percebe-se nos versos, inicialmente, uma vontade de estar junto ao outro corpo, ou seja, o desejo latente pelo corpo do outro é aflorado. Porém, também nos é passada a sensação de que depois que geramos um vínculo com alguém, não queremos “migalhas”,

não se aceita emoções, sensações e sentimentos fajutos. Ao “comportar outro corpo”, mergulha-se no profundo, no intenso de uma maneira irreversível.

Por fim, no poema adiante, nos são expostos a representação de corpos (o do eu e do outro) e desejos que se consomem pelo fogo e pelo jogo:

teu corpo seja brasa
e o meu a casa
que se consome no fogo
um incêndio basta
pra consumir este jogo
uma fogueira chega
pra eu brincar de novo
(Ruiz, 2008, p. 105).

Neste poema, podemos enxergar uma recorrência ao campo semântico do fogo, que pode ser visto como “fogo da paixão”, fogo que arde, chama que queima, corpo em estado de brasa. Ao analisarmos esta poesia, no primeiro e segundo verso, já percebemos o traço erótico explícito: “teu corpo seja brasa/ e o meu casa”, isso implica dizer que o corpo do eu se faz de morada para a chegada deste fogo, ou seja, o corpo como lar deste desejo, deste prazer que se incendeia e se consome no fogo. Quando o eu-poético salienta “um incêndio basta”, ou seja, só é necessário uma chama “pra consumir este jogo” e “uma fogueira chega/ pra eu brincar de novo”. Palavras como “jogo” e “brincar” nos fazem pensar na ideia de jogo erótico. O erotismo coloca o sexo no campo da brincadeira, afastando-o de sua função primordial, a reprodução. Neste campo do divertimento e prazer, não conta apenas o ato sexual em si, mas, sobretudo, o jogo que antecede cuja regra é premiar um dos envolvidos.

Deste modo, podemos ressaltar que a poeta Alice Ruiz, ao dar vida a um corpo feminino, inscreve-se na literatura brasileira contemporânea e configura uma cartografia corporal que além de

reverberar uma voz de mulher, que deseja, tem sexo e sente prazer, circunscreve o espaço do feminino, por meio da poesia, tendo em vista que, atualmente, a contestação feminina ocorre, principalmente pela linguagem, pela relação com a palavra.

Na lírica de Ruiz, a mulher torna-se sujeito e realiza um processo de autoconhecimento. A poetisa, com sua fina ousadia subverte as normas, refere-se à sensualidade e ao prazer corporal. Emprega uma voz feminina que fala sobre o que a constitui e o que a estabelece como poetisa. Reflete sobre seu próprio fazer poético e relaciona-o com uma experiência erotizada, pois se empenha como uma poetisa que traz a figura do feminino como ser criador e que faz uso do poder da linguagem. Ao criar versos que focalizam o desejo, Alice Ruiz apresenta-se como mulher que tem o seu próprio plano – poesia e prazer (corporal e estético) e, com isso, transparece o corpo erotizado por meio da poesia e valoriza o simbólico-cultural da mulher, contribuindo assim para a área dos Estudos Literários e Culturais.

Considerações Finais

Historicamente, a mulher foi vista como um instrumento de representação na escrita masculina, entretanto, como discutido acima, este cenário se modificou e nas últimas décadas a mulher passou a ter autonomia em sua voz e escrita.

Abordar sobre o corpo foi uma das diversas estratégias utilizadas pelas mulheres para constituir uma literatura que expressasse sobre a experiência da mulher, pois é desse corpo feminino que surge esta necessidade. Na esteira desse raciocínio, nossa pesquisa procurou traçar uma leitura da escrita do corpo na poética de Alice Ruiz e destacar sua contribuição na produção poética de autoria feminina, ampliando a presença de mulheres autoras no âmbito da literatura e desconstruindo os estigmas que muito foram associados à escrita das mulheres.

Ruiz, em seus poemas, promove uma reflexão a respeito da condição feminina tomando como base o corpo feminino. A autora enfatiza e denuncia de forma subversiva e muitas vezes irônica um universo novo para nos fazer refletir sobre o que é ser mulher, entrelaçando essa linguagem com o corpo e a sexualidade feminina, reconstruindo, de certo modo, uma identidade e um discurso próprio de mulher.

Debruçamo-nos em uma discussão que ressignifica o corpo feminino erotizado e insere as mulheres em uma simbologia que lhes é própria. Por meio do nosso estudo analítico, pôde-se perceber que o corpo é apresentado com sutileza, mas não deixa de ser uma arma revolucionária ou um lugar de contestação. Ruiz recupera este corpo e, conseqüentemente, recupera o ser mulher. A figura feminina é vista como sensual, sedutora, que tem um poder de iniciativa e conquista. Isto é, há uma reverberação de uma voz de mulher que dar vida a um corpo feminino que deseja, tem sexo, sente prazer e circunscreve este espaço do feminino em sua poesia.

O corpo erotizado é instaurado numa escrita sobre/no corpo. É um corpo feminino que tem propriedade de si, que é atuante, que ordena a cinesia da relação, expressa seus desejos, vive sua sensualidade, busca e usufrui do prazer. A mulher é o sujeito, realiza um processo de autoconhecimento e subverte as normas. Emprega uma voz que fala sobre o que a constitui e o que a estabelece como poetisa. Ruiz também utiliza de uma metáfora do corpo para o próprio poema. Reflete sobre o seu fazer poético e relaciona-o com uma experiência erotizada. O prazer sexual e o da escrita poética são vistos como duas faces de uma mesma metáfora.

Alice Ruiz, em seus versos, faz uso da formalidade da poesia, mas não renuncia ao sabor da liberdade. Retratar o erotismo configurou-se nesta liberdade, na vontade de falar, no estímulo ao sentimento. Por meio desta escrita sobre o corpo feminino erotizado, deparamo-nos com um eu-lírico que se apresenta como uma mulher dona dos seus próprios desejos, que goza, se toca, entra no cio e busca se satisfazer. Com isto, vemos que Ruiz reverbera o que

diz Octavio Paz: “erotismo é poética corporal; a poesia erótica verbal” (Paz, 1994, p. 97).

Por fim, almejamos que esse estudo contribua para o cenário da lírica brasileira contemporânea, bem como para as teorias feministas e de gênero. Que estimule novos olhares para esta produtividade, visibilizando-a no gosto de pesquisadores e alunos que serão futuros professores. Que seja um incentivo na divulgação desta poesia que se apresenta como voz viva e contemporânea que pode dizer muito sobre nossa literatura atual. A reflexão através da perspectiva do corpo feminino erotizado é uma contribuição para um (re)conhecimento desta mimese particular.

Referências

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

CASTELO BRANCO, L; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio Janeiro: Lamparina editora, 2006.

CIXOUS, H. “**Coming to Writing**” and Other Estay. Cambridge: Havard University Press, 1991.

GROSZ, E. **Corpos reconfigurados**. Cadernos Pagu (14). Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2000, p. 45-86.

GROSZ, E. **Corpos-cidades**. In: MACEDO, A. G.; RAYNER, F. (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

RUIZ, A. **Dois em um**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SEABRA, Z. Deméter e Perséfone: visão arquetípica da relação mãe e filha. In: SEABRA, Z; MUSZKAT, M. **Identidade feminina**. 3 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Voxes, 1987.

SOARES, A. **A paixão emancipatória: vozes da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

XAVIER, E. **Que corpo é este? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

WOLFF, J. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo. In: MACEDO, A. G.; RAYNER, F. (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011.

O CORPO ENVELHECIDO E SUA INCIDÊNCIA NAS NARRATIVAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES E CÍNTIA MASCOVICH

Tatiane Pereira Fernandes

Palavras iniciais

A ficção brasileira de autoria feminina, nas últimas décadas, dedica-se ao “resgate” e “reinterpretação” nas produções literárias contemporâneas ao questionar o cânone e as suas obras, que invisibilizam a mulher num contexto tradicionalmente masculino. É nesse sentido que as escritoras começaram a promover uma ruptura dessa visão, que silenciava a mulher na cena literária, e iniciam a construção de um discurso dissonante em relação às produções que as excluem dos espaços literários e, sobretudo, sociais. A partir do processo de descortinamento da produção de autoria feminina em relação à condição da mulher no social, a ficção começa a mobilizar nas narrativas a atuação da sua vivência e a velhice feminina ficcionalizada na agenda contemporânea.

Com as transformações das pautas sociais e uma nova tendência literária, que busca reconstruir a visão dominante que reforçava imagens estereotipadas das mulheres, as quais foram produzidas em cima de valores patriarcais que as reduziam sobretudo diante

do seu corpo, a crítica literária passou a se dedicar sobre esse novo lugar da mulher como produtora de um discurso (Zolin, 2009). Nesse sentido, a literatura de autoria feminina começa a anunciar a quebra de paradigmas que desfavoreciam as mulheres, e o ponto de partida é a visibilidade num espaço que foi por muito tempo estri-tamente masculino.

Nessa perspectiva, ao longo da história, pouco se falou sobre as mulheres velhas; pouco estavam na cena literária; e pouco as suas vozes ecoaram, seja no âmbito social ou da literatura, sobretudo brasileira. Desse modo, as escritoras vêm acessando, nos últimos tempos, através da ruptura do “[...] silêncio dos grupos marginalizados” (Dalcastagné, 2005, p. 14), evidenciando a representação sobretudo das mulheres velhas que ocupam lugar significativo no discurso literário do presente.

Pensando nisso, o fazer literário passou/passa por uma verdadeira transformação e, com esse impacto, os novos olhares romperam com a invisibilidade e as ausências do passado. Sendo assim, as personagens velhas emergem num espaço plural em que são visibilizadas, uma vez que o campo literário evidencia a tendência da “feminização da velhice” nas narrativas contemporâneas, assim como a incidência do corpo.

Consideramos que escrever sobre o corpo feminino é esbar-rar nos discursos impostos historicamente para a mulher. Pois o corpo é um lugar de memória e resistência, visto que foi marcado por discursividades construídas por um viés da exclusão e da desigualdade. Ao mesmo tempo que é um lugar de resistência, traz memórias da submissão no interior da história da mulher. Então, as reverberações negativas revelam como o corpo foi tomado pelo discurso, visto que é uma “superfície de inscrição” (Courtine, 2011).

Nesse viés, o corpo é o lugar de disputa de poder, e é onde percebemos as diferenças. Os discursos sobre ele reverberam até hoje; mesmo com todas as lutas e reivindicações, o embate dos discursos tradicionais e a produção de novos sentidos se chocam diante das profundas transformações nas relações sociais sobre a mulher e o seu corpo. Em vista disso, a questão do corpo entra nessa discussão,

porque sofre com as vicissitudes que delineiam a potencialidade dos vincos na velhice, e é por meio do corpo que emergem sinais que dão margem para analisarmos como o corpo envelhecido é refletido diante das mudanças e perdas que são visíveis ao outro e a si.

Além disso, o corpo é considerado uma materialidade polisêmica (Soares, 2001). É por meio dele que os sentidos lhes são conferidos pela sociedade; assim, a autora Soares (2001) dá margem para refletirmos como esse corpo envelhecido revela marcas no corpo da mulher, que pode ser lido como um território frustrado diante das perdas físicas. Entendemos que as perdas correspondem à saúde e à aparência do corpo diante do enrugamento, fios brancos etc. Afinal, são marcas profundas que se manifestam no corpo e tornam-se uma preocupação ao envelhecer.

É importante salientar que o corpo envelhecido é compreendido como um conjunto de códigos, e por meio dele revela os significados de inscrições discursivas, pois esses códigos designam valores, normas e utopias diante dos múltiplos sentidos e singularidades que o corpo desperta. Sant'anna (2001) afirma: “[...] o corpo talvez seja o mais belo traço da memória da vida. Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres, o corpo de um indivíduo pode revelar diversos traços de sua subjetividade e de sua fisiologia, mas, ao mesmo tempo, escondê-los” (Sant'anna, 2001, p. 3). Em linhas gerais, o corpo é uma expressão da subjetividade inerente ao sujeito, visto que antes de ser um corpo no mundo, passa por um processo individual; por isso mesmo, o corpo é tangenciado por essas “virtualidades infundáveis” nesse processo subjetivo.

Trazendo para o contexto da literatura, percebemos o corpo materializado em narrativas escritas por mulheres e, a partir disso, traçamos um olhar sobre o corpo feminino. Pensando nisso, objetivamos analisar como o corpo da mulher na velhice é configurado diante desses fatores externos, que incitam tensões na travessia do corpo jovem ao envelhecido. Visto que nos deparamos com o confronto da estigmatização, dos estereótipos e a inferiorização, sendo

esses fatores atribuídos à condição feminina na velhice em relação ao seu corpo. Portanto, os objetos de análise são o último romance publicado pela escritora paulista Lygia Fagundes Telles, intitulado *As Horas Nuas* (1989), e o conto *Aos sessenta e quatro*, que integra a coletânea *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012), da escritora gaúcha Cíntia Moscovich.

Breves apontamentos sobre o corpo na literatura

Partimos da premissa que o corpo é uma inscrição cultural, política e social. Além do contexto literário, como afirma Elódia Xavier no seu texto *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, as representações são as mais variadas. É nesse viés da literatura que seguimos com o nosso texto, com o qual buscamos expressar que maneira o corpo se faz presente na literatura de autoria feminina.

No esteio da discussão, fazendo nossas as suas palavras, a autora também concorda que o corpo deve ser percebido como um lugar de inscrições. Sendo assim, esse pensamento vai de encontro também com o que acreditam Grosz, Le Breton etc. Tratando, assim, o corpo como um produtor cultural, que agencia os significados e as interpretações que o revelam no mundo.

Neste sentido, buscamos de maneira breve contextualizar a presença do corpo feminino na literatura. Antes de mais nada, é importante destacar que a tipologia do corpo, (re)pensada pela autora para ler os textos literários que aludem ao corpo, é uma fonte relevante para falarmos sobre ele. Assim, consideramos o texto da autora um caminho a ser seguido para pensar a mulher, o corpo e a literatura, pois a leitura realizada por ela sobre o corpo envelhecido aqui abordado fornece embasamento para a análise literária.

É importante destacar como Xavier (2021) enxergou o corpo feminino representado no espaço literário e abriu, a partir do seu ensaio, um leque de possibilidades de análises, ao perceber o corpo e as transformações que seguem um percurso que vai desde os

corpos silenciados aos libertos. Com isso, o olhar crítico da autora rompe com a concepção do corpo naturalizado e desvela o corpo feminino “[...] mais em sua concretude histórica do que na sua concretude biológica, evitando, a todo custo, o essencialismo ou categorias universais” (Xavier, 2021, p. 20-21). Essa visão da autora inspira a maneira como abordamos o corpo no nosso trabalho, pois consideramos estudá-lo num contexto histórico, filosófico e sociológico.

Nas últimas décadas, o espaço literário vem evidenciando questões sobre sexo, raça, etnia, gênero e corpo. A tendência desses temas vem se intensificando em romances, contos e poesias, em vista das novas vozes que mobilizam uma literatura heterogênea no cenário ficcional brasileiro. Conforme apresentam as autoras Eliane Campello e Rita Terezinha Schmidt, em formato de apresentação sobre o tema. Elas escrevem:

A literatura, particularmente, sempre foi um campo simbólico habitado por representações do corpo, indissociadas de estruturas de referencialidade, seja em termos de repetibilidade (imitação) ou de subversão. Mas é a partir do século XVIII que a literatura é territorializada por discursos e representações do corpo (Campello; Schmidt, 2015, p. 11).

A presença do corpo na literatura é arraigada por meio de imagens reproduzidas do mundo, sendo constituída por valores culturais que estão relacionados intimamente aos papéis que esse corpo assume. Desde então, a literatura começou a experimentar o corpo poeticamente, pois esse “[...] corpo vai muito além dos elementos biológicos, pois é também e, principalmente, o catalisador essencial de fatos, ações e (re)criações no âmbito social, psicológico, estético, cultural, religioso, entre outros” (Campello; Schmidt, 2015, p. 11).

Tanto Campello e Schmidt (2015) quanto Xavier (2021) compartilham dessa visão que contempla fatores sociais e culturais em

relação ao corpo. Ambas as autoras concordam no fato de que o corpo está para além da biologização, que o reduz a um lugar de desigualdade entre os sexos, e que se funda na naturalização da dominação masculina sobre o corpo feminino (Bourdieu, 1999).

Nessa perspectiva, os discursos e as representações infiltram nos sentidos e nos levam a perceber as inscrições na constituição desses corpos, que se tornam uma materialidade simbólica da representação social e cultural. Dessa maneira, o corpo dá possibilidade no espaço literário de “[...] tratar de problemas relativos à liberdade, à ética, à estética e à sexualidade, à medicina, ao direito. No decorrer da história, o corpo tornou-se múltiplo, tal como ocorreu com a diferenciação que atingiu as variadas esferas do conhecimento” (Campello; Schmidt, 2015, p. 11-12).

Diante disso, são variadas as formas que o corpo pode ser percebido na literatura, de acordo com Campello e Schmidt (2015). As autoras abrem margem para pensarmos como a literatura revisita sobretudo elementos ligados ao cotidiano da mulher. O corpo é abordado de maneira que desperta reflexão na maioria das vezes, pois ele é materializado em imagens discursivas que desvelam como a representação se constrói na cena literária. É a partir disso que nos atentamos às inscrições no corpo da personagem metaforicamente encontradas no texto, as quais revelam os marcadores sociais e culturais.

A crítica literária Dalcastagné reconhece, no seu texto *Imagens da mulher na narrativa brasileira*, o corpo feminino como um território em permanente disputa. Segundo ela, o corpo é atravessado por normatizações que constituem em torno da sexualidade, da reprodução, da higiene etc. A autora constata, na pesquisa inicial na literatura, como as representações das personagens femininas na ótica escrita por mulheres e por homens, “[...] que estas personagens — quase todas brancas e de classe média — tendem a exercer papéis sociais tradicionais (mãe, esposa, dona-de-casa) e a permanecer encerradas na esfera doméstica” (Dalcastagné, 2007, p. 127). Ou seja, essas imagens das personagens são construídas estritamente pautadas na lógica patriarcal. No entanto, a incidência

do corpo na escrita literária ganha novos contornos quando atravessados pela perspectiva escritural feminina, que constitui personagens mais plurais e detalhadas, defende a autora.

Notamos, também, que as temáticas sobre a mulher são mais presentes no espaço literário com cunho feminista, sendo discussões que antes passavam “[...] despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero” (Dalcastagné, 2007, p. 130). A experiência da mulher começa a ser explorada pela crítica feminista, que trouxe para a cena literária mudanças significativas ao abordar o espaço social dela e a sua presença na literatura (Zolin, 2009). Os rumos das novas perspectivas “Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem” (Zolin, 2009, p. 182). Dessa maneira, o objetivo da crítica traz um novo sentido para os estudos de gênero, em que buscam desconstruir as relações de poder entre homens e mulheres.

Tendo em vista essas considerações, a produção literária contemporânea revela como o corpo está no cerne da discussão, pois ele começou a chamar atenção das escritoras no final do século passado, as quais se atentaram ao fato de que no passado pouco era explorado, por serem tratadas como objetos e descritas superficialmente pelo masculino.

A autora Dalcastagné (2007) percebeu que “o corpo da personagem é descrito com muito mais detalhe quando a autoria é feminina” (Dalcastagné, 2007, p. 131). Em razão disso, o corpo pelo viés feminino está ligado aos aspectos da beleza e da estética, mas também aos temas que giram em torno da sexualidade, da sensualidade e da maternidade. Ela esclarece que as personagens hoje “são mais preocupadas e descontentes com o próprio corpo do que aquelas construídas pelos homens” (Dalcastagné, 2007, p. 131).

Feitas essas considerações, concluímos que a ficção brasileira de autoria feminina volta-se à compressão do corpo feminino, que vai na contramão da naturalização estabelecida no passado. Com base na ruptura do comportamento, do estereótipo e opressão

vivenciadas pela mulher num contexto socio/histórico/literário. Lugar esse que antes assegurava a submissão da mulher; hoje, portanto, o retrato dessa representação na contemporaneidade difere, pois “as autoras se mostram mais receptivas à complexidade da condição feminina, que é, sempre, plural” (Dalcastagné, 2007, p. 134). Portanto, a predominância na literatura, ao tratar de forma mais aprofundada e elaborada as personagens femininas, demonstra como as autoras estão mais preocupadas e problematizando a condição feminina de maneira mais significativa e plural na criação delas. Sendo assim, um olhar mais sensível que percebe as nuances da mulher e do seu corpo.

Da decadência à enfermidade do corpo envelhecido na construção das narrativas

Nossa leitura segue os objetivos elencados anteriormente, perceber como o corpo se acentua nas narrativas supracitadas, bem como observar as percepções das personagens em lidar com o corpo envelhecido. Dentro das análises, recortamos um ponto comum das personagens Rosa Ambrósio e Neide, ao enxergarem os seus corpos no banho, evidenciando, assim, o desconforto com os sinais do envelhecer.

Rosa Ambrósio, *As horas nuas*

Em *As Horas Nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, observamos como a personagem Rosa Ambrósio interioriza a ruína física do seu corpo e lida de maneira negativa com a sua aparência que envelhece. Em nosso estudo sobre a obra, conseguimos enxergar no contexto em que está inserido (final do século XX) como a escritora denuncia os estratos de gênero e de geração num cenário social que marginaliza os velhos. Tendo em vista que o olhar do outro perante a sua velhice desboca a sua ruína interior, em que a protagonista se vê mergulhada nas suas memórias.

Desse modo, Rosa reage à velhice com repulsa da sua condição e se encontra reconstruindo as lembranças da sua juventude para sobreviver ao seu envelhecimento. Com base no que vimos, a personagem utiliza de subterfúgios estéticos para esconder a sua idade e sobretudo as suas rugas, vincos e fios brancos. Dentro da narrativa, percebemos como esse mal-estar dela está ligado ao envelhecimento, pois esse processo evidencia na pele a chegada da velhice nos seus 59 anos. Sendo assim, a protagonista tenta negar e esconder a sua aparência, buscando subterfúgios para não aceitar o seu corpo e a sua velhice.

Percebemos que o corpo emerge em relação à chegada da velhice da personagem no processo narrativo, sendo revelado no seu drama íntimo defronte a sua aparência ao fugir do espelho por temer as marcas do tempo. Essa questão é percebida nas passagens do texto que mostram como os espelhos surgem na narrativa, “[...] como símbolos da busca de identidade” (Secco, 1994, p. 84), em que a personagem está à procura do seu próprio eu. Assim, podemos visualizar no fragmento seguinte os detalhes que selecionamos para compor a nossa análise.

Rosona veio com seu robe d’interieur e seu espelho de aumento que odiava, mas não podia ficar sem ele. O espelho dos horrores, dizia. Agora o esqueceu por completo mas nessa época carregava o espelho para onde ia. Até largá-lo nas mesas, nas poltronas, grande parte do tempo passava procurando o espelho e algumas outras coisas que ia achando e perdendo (Telles, 1989, p. 26).

É possível identificar, nessa passagem, manifestações de sinais da negação da personagem em confronto com o seu corpo envelhecido. Nesse momento, Rosa encontra-se com a (real)idade do seu rosto, sendo um dos tantos momentos que surge na narrativa — a presença do espelho —, que tem papel fundamental para entendermos como a personagem lida com o horror e a preocupação com a

sua imagem, (re)configurada na velhice. Com isso, interessa aqui observar como o espelho se finca na narrativa, pelos constantes momentos ao se olhar, e hoje se encontra negando a sua imagem nele, que por muito tempo foi o seu objeto atrativo, que refletia a sua juventude.

Do ponto de vista de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no texto “Dicionário de símbolos”, lê-se o espelho “[...] enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 454); assim, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência, como nos falam os autores.

O espelho, aliás, é uma manifestação simbólica que revela a realidade de uma imagem. No entanto, “O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 456). A partir dessa colocação, abre-se margem para refletirmos como o espelho reflete a imagem da personagem, devolvendo-lhe a representação visual das transformações em sua face, pois os sinais do enrugamento se manifestam e acabam por gerar conflitos de não identificação com a sua atual aparência, que envelheceu.

Em face disso, a personagem se encontra com a realidade do seu corpo que a incomoda, pois surge, por meio de sinais do envelhecer, um confronto com a percepção do seu corpo do passado no presente. Desse modo, na passagem Rosa perde o espelho em vários momentos, logo associamos essa “procura”, “achando” e “perdendo”, ações dolorosas para ela, que se vê diante dessa procura e busca inconsciente pela imagem do que fora um dia, passando a contribuir para a crise de identidade dela. Sem dúvidas, ela não se conforma pela verdade demonstrada no espelho, que exprime o seu rosto em processo mutável da natureza.

Compreendemos, portanto, que “o rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se condensam os valores mais elevados. Nele cristalizam-se os sentimentos de identidade, estabelece-se o reconhecimento do outro” (Le Breton, 2007, p. 70-71).

Percebemos que as mudanças ocorridas no corpo da personagem fazem emergir em seu íntimo os sentimentos de insegurança, angústia e desprezo pela própria imagem, potencializando a sensação de inutilidade e instaurando em Rosa um sentimento de ruptura narcísica que, em última análise, corrobora para o desaparecimento da autoestima da personagem.

Em outro momento, o Gato Rahul relata um dos momentos da intimidade de Rosa Ambrósio:

Ela despiu-se e ficou nua diante do espelho. Já vi esse filme antes, Diogo costuma dizer. Corrigiu a posição dos ombros. Levantou a cabeça e com as mãos curvas, contornou os seios, tem seios de jovem, redondos. Firmes. Mas não está satisfeita, deviam ser mais altos. Assim? ..., experimentou levantar nas pontas dos dedos os bicos rosados (Telles, 1989, p. 30).

Nesse trecho, ocorre o desnudamento da personagem no momento do seu banho e ela se encontra fragilizada ao perceber o seu corpo envelhecido, logo a nudez diante do espelho gera desconforto, pois Rosa é uma mulher vaidosa que se preocupa com a sua aparência. Fica evidente nesse fragmento que, ao despir, ela não despoja apenas o seu corpo, mas a sua velhice ao olhar e tocar nele.

Além disso, a insatisfação diante do seu corpo se acentua ao tocar nos seus seios, esses que já não são mais firmes. Rosa, desse modo, é novamente confrontada com o reflexo da sua imagem ao se olhar no espelho, que mostra uma realidade temida pela personagem. Percebemos, nessa passagem, o comportamento da personagem, bastante crítica sobre o seu corpo e a sua velhice, mostrando a si a sua decadência. Sendo assim, ela é motivada pela autocrítica, que se acentua na dureza ao se perceber velha no espelho e a cobrança ao se debruçar nas tentativas de camuflar os sinais da velhice.

Tendo em vista que o corpo na velhice foi forjado num modelo de aparência que impeliu à mulher temer o seu envelhecimento e se ver buscando subterfúgios para enfrentar a realidade do seu corpo, tanto Marzano-Parisoli (2004) quanto Muraro (1970) afirmam que uma maneira encontrada para afastar o envelhecimento é esse controle sobre o corpo, pois a pele enrugada foge desse ideal, assegurado pelo encobertamento de produtos para a pele, procedimentos cirúrgicos e estéticos, e os excessos de atividades físicas para afastarem a decrepitude do corpo, porque envelhecer é considerado uma “ameaça perigosa”, defende Marzano-Parisoli (2004).

Faz-se necessário lembrar que a personagem busca se enquadrar dentro desse ideal de beleza, que camufla a velhice e a rejuvenesce. Está claro que a “neurose da beleza”, questão abordada por Muraro (1970), é um efeito dessa busca incessante de Rosa em enfrentar a realidade da sua aparência. Narcisista, Rahul relata que Rosa: “Irritou-se com o espelho que ousou fazer a exigência. Mas assim só com vinte anos! Fez caretas enquanto abria o armário espelhado” (Telles, 1989, p. 30).

No sentido aqui exposto, a cena do banheiro da personagem envolve o tom de intimidade, e a nudez da personagem pode ser lida simbolicamente como uma “degradação materialista” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 718), uma vez que o corpo nu compreendido no ocidente é percebido tanto como signo da sensualidade quanto degradação, e a partir disso, dá margem para pensarmos como o corpo envelhecido torna-se um signo ao exteriorizar a decrepitude sobre a pele.

É importante salientar que a decrepitude, externalizada no corpo, alude essas mudanças vistas como algo “negativo”, não apenas pelo outro, mas o próprio idoso se vê diante do sentimento de perda da sua jovialidade, que se esvai com o processo do envelhecer. Dessa maneira, o corpo envelhecido é afastado em razão dos efeitos dos discursos que precedem a velhice e refletem no corpo.

Conseqüentemente, a negação da velhice se expressa fortemente ainda no momento em que a personagem está no banheiro em seus cuidados de beleza:

Fez caretas enquanto abria o armário espelhado. Da prateleira mais alta tirou a sacola de estampado vermelho-branco representando uma poética caçada. Desenfurnou os petrechos que já conheço e foi alinhando um por um no mármore da pia, a bisnaga da tintura de cabelo. O frasco de água oxigenada cremosa. A escova de cabo longo e fibras enegrecidas. Uma bisnaga que não usa nunca mas que sempre deixa aí enfileirada. E as luvas de plástico amarelo, manchadas de negro. Pegou o copo de gargarejo com os anjinhos esvoaçando no vidro. Piscou para mim através do espelho. Está me namorando, Rahul? Não posso, querida, você mandou me castrar, respondi. Descansei o focinho no banco acetinado, ela poderia me poupar. Mas quem não poupa nem a si mesma não iria agora poupar um gato (Telles, 1989, p. 30).

Há, nesse fragmento, os sinais da velhice nos seus fios de cabelos, que ela busca encobrir os grisalhos, aqui a ação da personagem é de utilizar tinta de cabelo para camuflar o que ela tenta esconder, que é a sua velhice. Mesmo sendo uma prática para mulheres nessa idade que utilizam desse tipo de produto pela questão da vaidade e, sobretudo, para o outro não enxergar nela uma mulher desleixada que não se cuida. Dessa maneira, nesse universo da beleza, a imposição desse feito é uma realidade tortuosa para a mulher que é, muitas vezes, aprisionada nessa alienação que ser natural é um risco, e torna-se uma ameaça para ela mostrar a sua velhice.

Se antes a preocupação da personagem era se olhar no espelho, por outro lado, se acentua o horror de olhar as mudanças no seu cabelo, visto que o cabelo, simbolicamente falando, “[...] é um vínculo, o que lhe permite ser utilizado como um dos símbolos

mágicos da apropriação, e até mesmo da identificação” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 203). Aqui o cabelo faz parte de um processo de não identificação por parte da personagem, que se encontra inconformada com os sinais que surgem na sua pele e nos seus cabelos. Por esse ângulo, o cabelo faz parte dessa transição; a mulher se encontra imbuída nessa busca de identificação existencial, assim como Rosa.

A partir da nossa leitura, consideramos Rosa uma mulher fragilizada por não conseguir alcançar aceitação própria. Buscamos, então, entender que a cultuação da beleza e sacralização dos corpos na dimensão social dificultam as mulheres na velhice aceitarem o seu corpo e, sobretudo, a sua velhice. Dentro do ideal imposto de beleza e juventude, a mulher se encontra excessivamente combatendo as marcas que possam evidenciar na sua pele o envelhecimento. E é nesse sentido que construímos nossa análise, norteadas em como o enredo revela esse corpo de maneira tão dolorosa para o leitor, que acompanha uma personagem que age de forma dura consigo.

Além disso, percebemos que a trajetória da protagonista é marcada pelo seu temor às mudanças, visíveis no corpo da mulher na velhice. As inúmeras perdas da personagem a fazem enxergar no seu espelho a realidade da sua aparência, que a confronta diante das suas memórias, que ela busca reconstruir dentro da narrativa para sobreviver à solidão. Dentro dos quadros dos seus relatos vividos, evidenciamos que os aspectos da sua jovialidade são uma questão tão latente no seu monólogo interior em razão dela lembrar como era uma mulher bonita. Acaba que a personagem mergulha nessas lembranças da imagem que fora um dia e quando volta à sobriedade se encontra com a dureza da realidade.

Fica clara, na análise, a velhice sendo sentida pela personagem como decadência. Essa palavra tem um peso no interior do romance, pois ela sente que está num estado de declínio, que está próximo do seu fim e, como vimos, em ruínas. Além do seu preconceito contra a velhice e a rejeição a qualquer “velharia”, como ela

diz, a sua idade torna-se um anúncio da sua decadência e expressão do seu inconformismo em ser uma mulher velha.

Mesmo com um novo olhar, que a personagem começa a mobilizar nas partes finais da narrativa, ressignificando o seu passado e a não aceitação do seu corpo, percebemos que Telles promove no discurso de Rosa a abertura de novos caminhos para pensar a mulher perante o seu corpo e o envelhecimento, trazendo para o cerne do romance uma problematização da marginalização dessa figura na dimensão ficcional e social.

Neide, Aos sessenta e quatro

Percebemos como essa questão do corpo envelhecido é explorada também no conto *Aos sessenta e quatro*, de Cíntia Moscovich. Narrativa que se assemelha em algumas questões com o romance de Telles, nesse conto a personagem também mergulha no interior dos seus pensamentos, sentimentos e nas suas memórias (mas não com a mesma intensidade que Rosa Ambrósio), aparecendo num tom nostálgico ao rememorar o seu casamento e os filhos pequenos. A personagem Neide é uma mulher que desperta para o seu envelhecimento de maneira muito dolorosa. Em vista que a sua vida conjugal não andava bem todos esses anos, ela esqueceu de si para cuidar do outro. E foi isso que Neide fez durante a sua vida: cuidar dos seus familiares com amor e esquecer que ela também precisava de cuidados.

Desse modo, a velhice surge como um dos temas que buscamos analisar dentro do contexto da narrativa, pois a personagem começa a tomar consciência da sua velhice ao ouvir, em uma rádio, um programa de saúde para as pessoas idosas. A partir desse momento, as falas dos profissionais atravessaram a protagonista de maneira que despertou nela uma autorreflexão ao pensar na sua vida e, naquele instante, na sua velhice.

Os efeitos dessa tomada de consciência levam a personagem repensar a desordem do seu lar, bem como diante do seu corpo. É

nesse momento que enxergamos semelhanças com a personagem Rosa Ambrósio, o banho aqui também é um momento explorado pela escritora ao revelar a imagem do corpo de Neide no reflexo do espelho, que percebe na sua aparência como o envelhecimento a atingiu a ponto de não se reconhecer. Visto que ela não tinha o hábito de se olhar no espelho, na verdade, acreditamos que a protagonista não é uma mulher vaidosa; mas, a partir dos discursos de profissionais da saúde, ela começa a se preocupar de fato e sente-se insatisfeita com o seu corpo envelhecido.

Na narrativa, chama atenção como o corpo da personagem é o abrigo das suas frustrações, que dá lugar ao conflito interior que se instaura gradativamente no seu processo de autoconhecimento. É um corpo em ruínas, em decorrência da ação do tempo que marca os vincos da sua pele. No entanto, ela não tinha refletido até aquele momento sobre envelhecer, mas os ecos dos discursos dos especialistas corroboram para estar imersa nas suas reflexões e percepções de si.

O relato mais doloroso para Neide é a parte do banho, é nesse momento que entra em contato com o seu corpo, tanto pelo toque das suas mãos quanto ao se olhar refletida no espelho. Ao desnudar-se, o narrador diz:

Já no banheiro, foi girar a torneira da ducha, e o jorro redondo, a água no chão do boxe formando uma poça bem grande e logo a poça se escoando, redemoinho pelo ralo, e mais água, poça, redemoinho, ralo, redondo. Nua, Neide esperava que a água do chuveiro esquentasse: braços enrolados contra o corpo, deu as costas para o espelho, fazia anos que não via a si mesma refletida, os seios pesavam em dobras, a barriga sobrando flácida, não merecia o desgosto de se olhar no espelho, uma mulher de sessenta e quatro anos não tem o corpo de uma mocinha de vinte (Moscovich, 2012, p. 90).

Vimos, nesse momento, como se revela a intimidade da personagem ao se perceber nua e o seu reflexo mostrar os vincos acentuados na sua pele, marcados pela idade. Dessa forma, o espelho surge como uma revelação da aparência do seu corpo envelhecido no objeto. Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2020), o espelho enquanto uma superfície que reflete a verdade, permite-nos explorar a nudez da personagem, que se encontra com a revelação da sua imagem refletida. Esse desconforto ao se ver despida mostra seu corpo decadente em razão da velhice, nesse momento Neide encontra-se fragilizada com a verdade exteriorizada pelo seu corpo, visto que ela nunca se deu conta do seu envelhecimento antes. Assim, percebe-se que a ação dela é de se fechar com os seus braços contra seu corpo; assustada, ela dá as costas para o espelho, numa forma de esconder-se de si.

É evidente que a imagem provoca na personagem um caráter de confronto com o que se vê, mostrando a realidade que a assusta no seu momento íntimo. Ela nunca tinha percebido seu corpo e como a ação do tempo se anuncia nas suas rugas, a flacidez atinge seus seios e a sua barriga. É nesse instante que a personagem se vê refletida e inundada com o desgosto do seu reflexo. Logo, Neide sente o peso do envelhecer e como o seu corpo se distancia de um corpo de “mocinha de vinte”.

A respeito disso, o corpo envelhecido aqui percebido mostra-nos como a decrepitude está aliada à velhice, pois é um fator externo que marca o corpo e a pele, defende Swain (2008); ou seja, as vicissitudes que se manifestam na pele da personagem são traços do envelhecimento. Quanto a isso, seu corpo pode ser lido como um “corpo inexpressivo” expressão utilizada por Swain (2008), pois passa a ser suprimido em razão das perdas que não são apenas consideradas fisiológicas.

Esse sentimento de não pertencimento da personagem corresponde como a sociedade produz na sua cultura a exclusão, mecanismo esse que opera para despotencializar os corpos envelhecidos, visto que sofrem com os efeitos da marginalização, que se intensifica por meio do controle exacerbado na maneira como

investem na eterna juventude, atribuindo a esse “corpo inexpressivo” um espaço que o limite, o desvalorize e o oprima em face de negarem o seu corpo, a sua história e a sua subjetividade.

Na esteira desse pensamento, o corpo envelhecido carrega marcas profundas ao sofrer com as idealizações do outro, ou seja, a mulher não se reconhece mais ao se perceber envelhecendo, pois a sua identidade é forjada por meio de referenciais simbólicos e culturais que atravessam o seu corpo. Dessa maneira, percebemos como a personagem estava envolvida no confronto ao se ver refletida no espelho, de tal maneira que esse processo de autoconhecimento está sendo complexo no seu íntimo, pois ela nunca tinha se despertado para tais preocupações que abriga no seu corpo, a insatisfação de se enxergar velha. A partir desse momento, ela se sente vulnerável com os conflitos internos sobre o seu corpo.

Além disso, a imagem do corpo projeta na personagem um processo de negação ao se perceber uma mulher envelhecida, insatisfeita com o que se enxerga no espelho, alimentando sua frustração em confronto com os sinais sobre sua pele. É nesse momento que Neide encontra-se com a realidade do seu corpo, que envelhece e torna-se um corpo distante do que fora um dia; assim, a jovialidade se distancia da sua atual aparência, e instala-se a não identificação da sua própria imagem.

Observamos também a presença de outro símbolo em torno da personagem quando entra em contato com o seu corpo ao sentir a “água” escorrer por ele, aqui esse elemento pode ser lido como meio de purificação, e surge para dar sentido ao novo ciclo da personagem. Assim, destacamos esta descrição:

Fiapos de vapor anunciaram que a água estava quente, e ela deu um passo para dentro do box, pé na poça de água e, emparelhando o outro pé, os dois pés e pernas paralelos, ficou toda ela parada debaixo da ducha. A água batia no alto da cabeça e escorria pelas costas, pelo peito, pela barriga, pelas coxas rosadas de tão

carnudas. Os dedos dos pés, polpudos, enrubesciam aos pouquinhos (Moscovich, 2012, p. 91).

Percebemos como a escritora explora no banho a simbologia da água, o narrador, ao relatar o banho da personagem, torna a água um elemento presente, que revela a fluidez quando Neide entra em contato por meio do seu corpo. Para Chevalier e Gheerbrant, o banho pode estar ligado ao retorno às origens, sendo considerado uma fase de “[...] recarregar-se, de novo, [...] força nova” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 59). Esta simbologia se faz presente nesse momento íntimo da personagem ao entrar no contato com a água, então ocorre o processo de regeneração por meio do seu corpo, que é catalisador do sentir que a personagem experimenta ao se banhar. As gotas de água no chão também são um reflexo de Neide, que escoia pelo ralo. O narrador relata:

Encheu a palma côncava com xampu e passou de leve a mão sobre os cabelos. Sentiu que se ia adensando uma espuma com cheiro de frutas, entre o morango e a uva, como um chiclete de cheiro doce ou como um xarope em que a anilina imita a cor forte do açúcarado. Um vapor tão limpo. No entanto, ela passava a mão na barriga e se apalpava no umbigo e abaixo dele. Sentia dor (Moscovich, 2012, p. 91).

Nesse momento, a personagem envolve-se no cheiro de frutas, que exalam um perfume agradável, e continua a ensaboar o seu cabelo. É interrompida ao sentir uma dor na barriga, tal incômodo é diagnosticado no decorrer da narrativa, sendo Neide acometida pela doença. A personagem continua seu banho apesar de sentir incômodo.

Nesse caso, percebemos que Neide, ao esconder a sua doença, acredita em enfrentar sozinha essa luta contra o câncer, pois sente que não tem uma rede de apoio para acompanhá-la no tratamento.

De acordo com Sontag (1984), essa “[...] doença [é] largamente considerada como sinônimo de morte [e] tida como algo que se deve esconder” (Sontag, 1984, p. 7). Esse pensamento da autora faz-nos analisar como a doença é ficcionalizada por Moscovich, ao mostrar como a trajetória da personagem é consumida pelas dores da enfermidade, além de ser um corpo envelhecido é também um corpo que passa pelo processo da dor, assim, “A luta se trava toda dentro do próprio corpo” (Sontag, 1984, p. 11).

Desse modo, a escritora configura a doença na narrativa como força necessária para desafiar a acomodação da vida da personagem, com a certeza de que o tempo estava passando rápido para ela e a enfermidade pode representar um fim. Mas que, no caso de Neide, aparece acompanhada da possibilidade de um recomeço de sua vida. Então, a doença representa o momento de crise que impulsiona a personagem à beira da morte ao refletir a respeito das suas próprias escolhas e desejos. Portanto, a guinada da sua vida surge a partir da crise pessoal, que a impulsiona a repensar o seu casamento e, sobretudo, a liberta da monotonia que vivia. Portanto, a protagonista, no seu discurso, mostra ao leitor que a velhice não a limita; e que ainda é possível reinventar-se aos seus sessenta e quatro.

Como vimos, a presença do espelho em ambas as narrativas aponta como os reflexos dos seus corpos revelam a finitude da vida, e, por isso, os sinais das rugas e a flacidez são indícios do tempo, que esse objeto espelha e provoca uma série de conflitos nelas, por não se reconhecerem na realidade dos seus corpos.

De modo geral, tanto Rosa quanto Neide ressignificam a solidão, os amores, a velhice e buscam uma nova possibilidade de vida. Observamos que ambas as personagens se assemelham em relação à temática, trazendo a ressignificação como uma profunda reflexão das suas vivências longevas. Outra questão semelhante é a desordem familiar das personagens, ambas vivem solitárias com os seus familiares distantes. Rosa vive alcoolizada dentro do seu quarto escuro, entregue à decadência e às suas memórias; Neide vive para o trabalho e, com os filhos crescidos em outra cidade, encontra-se

carente e sozinha, e sem a atenção do seu marido. São realidades distintas, mas se assemelham diante da solidão. Mas se distanciam na maneira como percebem os seus corpos na velhice, encontramos em Rosa uma rejeição fortemente delineada no seu discurso e nos subterfúgios que a personagem utiliza para esconder a sua idade. Já em Neide, ela sente a mudança do seu corpo após a tomada de consciência da sua aparência diante do processo de autoconhecimento que ela começa a mobilizar na narrativa. Portanto, ambas começam a refletir sobre as suas velhices quando se encontram em alguma situação que as atinge, sobretudo nas suas intimidades.

Palavras Finais

As análises mobilizadas aqui evidenciam o lugar dessas mulheres longevas, as quais se encontram em confronto com a decrepitude de seus corpos e a velhice como potencializador dessas frustrações enquanto processo doloroso. Vimos como as narrativas abrem caminhos ao promoverem uma ruptura dessa “ausência” e do “silêncio” através desse novo olhar que se debruçam as escritoras no tocante à velhice feminina a partir do final do século XX e em recente escrito no século XXI.

Na nossa leitura crítica e interpretativa, identificamos nessas personagens inscrições do corpo envelhecido e observamos a partir delas como lidam e interiorizam as metamorfoses no corpo. Percebemos, nesse percurso, como o corpo feminino está sendo projetado em narrativas de autoria feminina, e de que maneira o trânsito feito pelas personagens dentro do enredo nos ajudou a entender a vivência longeva a partir do seu protagonismo. Portanto, com base nas duas narrativas analisadas, conseguimos perceber como as escritoras agenciam em suas narrativas a mulher, o corpo e a velhice.

Diante disso, as mulheres velhas passam a ser confrontadas diante desse ideal de corpo da juventude, e essa imagem “idealizada” gera utopias de um corpo que é produto de discursos que

impulsionam um modelo correspondente de beleza e, paralelamente, a jovialidade como inscrição no corpo. Com isso, “[...] a falta de um reconhecimento social para a velhice, a falta de um lugar simbólico, o fato de não mais ser fonte de prazer, resulta numa desnarcização do sujeito” (Goldfarb, 1998, p. 15). A partir disso, compreendemos o corpo envelhecido enquanto corpo saturado, corpo forjado, corpo com falhas. É assim que enxergam o corpo na velhice, por meio da ótica discriminatória e excludente na sociedade. É um corpo censurado pelo olhar do outro, é um corpo estranho, é um corpo investido de materialidade biológica e simbólica. Esse corpo é interpelado por objetificações culturais, pois é possuído de marcas que figuram o temor de envelhecer para a mulher.

Em vista disso, as análises representam como a velhice é duramente criticada e levam o leitor a perceber como as mulheres sofrem com as vicissitudes no seu corpo, sendo elas atingidas pelo olhar do outro, que desperta uma autocrítica nesse processo de autoconhecimento. É nesse sentido que o intuito da nossa leitura está respaldado na ruptura desse olhar discriminatório e excludente na ficção brasileira diante das novas imagens da velhice, que ressignificam as referências negativas e reconstroem uma nova perspectiva de vida dessas mulheres, que fazem ecoar, a partir da sua voz, a vivência longeva.

Portanto, as narrativas que compõem este trabalho tecem o corpo envelhecido ao seu modo. São personagens plurais que vivenciam a sua longevidade em temporalidades diferentes e em contextos de vidas diferentes. Sendo assim, são narrativas da e na velhice feminina que abrem caminhos para refletirmos sobre o corpo tecido no interior das obras de autoria feminina.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CAMPELLO, Eliane; SCHMIDT, Rita Terezinha. **Apresentação: Corpo e Literatura. Ilha Desterro**, vol. 68, n. 2, Florianópolis May/Aug. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2015v68n2p9>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2021.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. In: **Letras hoje**, v. 42, n. 4, 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4110>. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 15 de janeiro de 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 15, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267. Acesso em: 6 de dezembro de 2019.

GOLDFARB, Délia Catullo. **Corpo, Tempo e Envelhecimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, 2000. Disponível: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 6 de março de 2020.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. – Petrópoles, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

MARZANO-PARIZOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo**. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

MOSCOVICH, Cíntia. **Essa coisa brilhante que é a chuva**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MURARO, Rose Marie. **A Libertação Sexual da Mulher**. Petrópolis: Vozes, 1970.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen Lúcia (org.). **Corpo e história**. São Paulo: Autores associados, 2001.

SOARES, Carmen Lúcia. Apresentação. In: Carmen Lúcia Soares (org.). **Corpo e história**. São Paulo: Autores associados, 2001.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Além da idade da razão** - longevidade e saber na ficção brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Graphia, 1994.

SONTAG, Susan. **A Doença Como Metáfora**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SWAIN, Tania Navarro. “Velha? eu? auto-retrato de uma feminista”. In: RAGO, Margareth; VELGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. **As Horas Nuas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

A PORNOGRAFIA COMO PERFORMANCE EM “O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY”

Marília Danielli Rodrigues Pontes

Um breve olhar sobre a performance

Alguns teóricos atribuem a origem da performance à década de 1970, no entanto, essa afirmação é problemática, pois ao aproximar-se da produção artística no Brasil é possível “identificar a realização de *performances* já a partir dos anos 30, o que problematiza ainda mais essa cronologia que tenta fixar os anos setenta como período marco-inicial das manifestações performáticas (Leal, 2012, p. 34).

Para Jorge Glusberg em *A arte da performance*, (2013, p. 11), a gênese da performance remonta à antiguidade: “a origem dessa ideia, do uso do corpo humano como força motriz do ritual, remonta aos tempos antigos”. Roselee Goldeberg em seu livro intitulado *A arte da performance: do futurismo ao presente*, identifica na história da humanidade manifestações e teatralizações que se configuram como performance.

Consoante Colmenero (2016, p. 207), a performance “deve ser a-histórica, ou seja, não pode ser submetida às metodologias e ciclos de estudo histórico” (Colmenero, 2016, p. 207). Para Leal:

Aventurar-se a fazer uma genealogia da *performance* é cair, necessariamente, numa rede interminável de conexões e paralelismos com manifestações e movimentos artísticos variados das mais diferentes localidades do globo e dos mais diversos contextos históricos a partir dos quais, cada um a seu modo, é possível perceber um movimento anárquico, uma tentativa de subversão dos padrões estéticos e comportamentais de uma época, levando-os a se lançar, em muitos casos, ao campo da experimentação criadora, do dialogismo entre as artes e entre a audiência (público, espectador, leitor, etc.), da contestação e da resistência política. Só para mencionar algumas de suas possíveis características (Leal, 2012, p. 33).

Conceituar essa forma de arte também não é uma tarefa fácil, pois “a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples” (Zumthor, 2007, p. 34). Sobre isso, Carlson (2009, p. 11) também enfatiza que “para os interessados em estudar performance, este corpo de análise pode, à princípio, parecer mais um obstáculo do que um auxílio”. Nesse estudo, pretendemos aproximar a performance da literatura, conceituando-a como potência de criação, a qual “transborda o mundo da representação, da *mimesis* clássica” (Colmenero, 2012, p. 197).

Dessa forma, ao estudar a performance, Leal (2012) explicita que, para Renato Cohen, a definição de performance como uma linguagem de experimentação artística decorre dessa tentativa clara de afastar-se da visão de arte clássica, deixada por latinos e gregos, os quais a concebiam como algo imutável e universal. Essa linguagem de experimentação “ao se inclinar a uma aproximação mais estreita com a vida, se esquivava de representá-la” (Leal, 2012, p. 35),

e ao contrário disso, lança-se “à prática ou ao exercício de ressignificação e releitura do mundo a partir do uso livre e desierarquização de uma multiplicidade” (Leal, 2012, p. 35).

Para Colmenero (2016), na literatura, algumas noções que provêm da performance enquanto gênero das artes visuais se manifestam nos textos críticos. “Essa subserviência à *performance art* vem, provavelmente, do fato de as noções performáticas terem sido encarnadas de maneira tão explícita e adequada nessa forma de arte [...]” (Colmenero, 2016, p. 203). Desse modo, a *performance art* contribuiu de forma significativa com a experimentação na criação literária, uma vez que o trabalho com essa forma de arte se vale da “fusão de linguagem, o uso de tecnologia, a liberdade temática, a tonicidade para o plástico e para o experimental” (Cohen, 2002, p. 161). Para ele, a performance funciona como uma “arte de fronteira”, por isso Leal (2012) nos diz que:

Daí a escrita literária performática ser entendida a partir da concepção de Renato Cohen que compreende a *performance* como uma arte de fronteira, que escapando a delimitações conceituais, por seu caráter eminentemente anticonvencionalista e antinaturalista, cria um *topos* de experimentação por incorporar simultaneamente elementos de expressões consideradas artísticas e não-artísticas (Leal, 2012, p. 36).

Exatamente por criar esse *topos* de experimentação na literatura, a performance torna-se tão necessária. Consoante Beigui (2012), um dos campos que ao longo dos tempos tem se mostrado mais resistente em assumir o texto como performance é constituído pela teoria literária de cunho estruturalista. Ele argumenta que essa resistência se deve, sobretudo, “a uma longa tradição de análise estrutural que muitas vezes ofuscou a escrita como experiência e vinculou o texto a uma cultura de poéticas normativas” (Beigui, 2011, p. 27). Por outro lado, esse mesmo pesquisador nos mostra que o campo da performance vem se mostrando como “espaço

guarda-chuva dentro das artes e, atualmente, tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos e práticos de pesquisas em processo de criação, especialmente as que envolvem as linguagens de fronteira” (Beigui, 2011, p. 27). Ele ainda enfatiza que:

Os estudos da performance abrangem desde os dispositivos estéticos aos dispositivos culturais, inaugurando vias alternativas para determinados sistemas que, pela exaustão do uso e pelo grau de fixação das modalidades operacionais tendem à entropia. Pensar a performance como campo inaugural de abordagens comparadas e através de analogias entre saberes distintos, tornou-se um grande desafio, por parte dos artistas-pesquisadores-docentes, para a desterritorialização de dualismos confortáveis e enfrentamento de uma impotência no contexto acadêmico em lidar com o emergente, o não conceitual, o vivo enquanto dispositivo de aprendizagem, o tempo sincrônico, o situacional e as formas de substituição dos campos hermenêuticos por campos presenciais de emissão e recepção (Beigui, 2011, p. 27).

Nesse sentido, utilizar a performance como método de análise do texto literário é considerar as múltiplas possibilidades de leitura, pois esse campo teórico não constitui um sistema fechado, pelo contrário, os estudos da performance “investem em linhas de fuga para sistemas estéticos que, por abuso ou exaustão, acabaram se tornando ruas sem saída, tenderam a uma teleologia fatal” Colmenero (2016, p. 196).

Assim, é necessário desprender-se de teorias fechadas comumente utilizadas para permitir que o texto esteja aberto a novas interpretações. Para Colmenero:

Tanto a produção como a teoria correm o risco de estagnação, principalmente do uso de dicotomias, brancos *versus* negros, mulheres *versus*

homens, colonizadores *versus* colonizados; ou pensamentos totalizantes, a psicanálise explicando seu trauma pessoal à literatura contemporânea, a crítica marxista transformando todas as histórias em representações da luta de classes, o feminismo e suas mulheres sobreescritas, para sempre presas em um ciclo de apropriação pelo olhar masculino. Teorias fechadas a uma cultura normativa, teorias amplas, respostas dadas, nada de novo a dizer, a se inventar (Colmenero, 2016, p. 197).

Por essa razão, é preciso deixar o próprio texto literário direcionar os caminhos que devem ser seguidos para compreendê-lo a partir de outras perspectivas teóricas. Através da performance, o texto ganha novo sentido, pois ela desloca a produção artística de um lugar muitas vezes confortável. A literatura não tem que ser confortável ou apenas um espaço de representação, ela tem que incomodar, deslocar a produção e o sujeito do seu lugar habitual.

Para Zumthor (2007, p. 32), a performance não só comunica, ela “de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”. Desse modo, ela torna-se um meio viável de comunicação entre o *performer* e aquele que lhe assiste, no caso da escrita a comunicação acontece entre o autor, o texto e o leitor. A “performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço da virtualidade à atualidade” (Zumthor, 2007, p. 31). Ela possibilita ao leitor a capacidade de dialogar com o texto e sair de um lugar confortável e passivo no momento da leitura, pois, de certo modo, ela obriga-o a assumir uma postura crítica perante o texto. Consoante Leal:

Atribuir, portanto, relevância aos estudos da *performance* como conceito e como arte para a reflexão sobre o estatuto de certos textos literários estimula e alimenta um tipo de crítica que, antes de traçar critérios prévios definidores do literário, dá abertura para que os próprios

textos sinalizem os percursos teóricos, culturais e artísticos que vão delineando em suas materialidades. Essa não costuma ser a estratégia mais usual de leitura teórico-crítica do literário, mas, se partimos da reflexão de Rancière, quando diz que: “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” somos mais ou menos levados a admitir a necessidade de uma redistribuição revitalizadora também nas formas de ler e interpretar o literário. E partir da *performance*, acredito, seria uma dessas vias (Leal, 2012, p. 9).

Cada vez mais a performance vem ganhando espaço na academia como metodologia de análise do texto literário e isso é o que podemos observar no texto de Juliana Helena Gomes Leal (2012), a qual utiliza a performance como metodologia teórica em sua tese de doutorado intitulada *Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lembel, Lispector, Prata e Saer*. Nesta tese, ela analisa os textos desses quatro autores e identifica em ambos a escrita performática. Para ela, a *performance* admitiu e tem admitido diversas formas de expressão, entre elas a *escrita performática*, tendo em vista que as ações performáticas:

Podem abarcar desde iniciativas individuais até as de natureza coletiva, transmitidas na esfera do virtual ou do presencial e/ou publicizadas em suportes midiáticos diversos, atingindo dezenas ou milhões de pessoas (cf. ROLLA, 2005, p. 84). Além disso, porque o termo *performance* pode ser lido, segundo defende Roberson Nunes, não somente enquanto evento (o ser), mas enquanto método (o como) (leal, 2012, p. 48).

Desse modo, faz-se tão necessário o estudo do texto literário a partir das contribuições da performance, tendo em vista que o fato dela ser não apenas evento, mas também ser método, abre as diversas possibilidades de criação artística/literária e contribui com o estudo do texto a partir dessa abordagem teórica. Para Beigui (2011, p. 31), “a performance literária é uma “desaprendizagem”, pois mistura citações aparentemente desconexas ainda pouco compreendidas pela crítica datada pela tradição da forma e do belo”. Contudo, este estudo vale-se das suas contribuições como método de análise do livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, em diálogo com os postulados teóricos de Zumthor (2012), Beigui (2011), Colmenero (2016), entre outros.

Reflexões sobre escrita e performance em *O caderno rosa de Lori Lamby*

A arte, como formula Freud, caminha com base no princípio do prazer e não no princípio de realidade. O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca (a obra de arte vai se caracterizar por ser uma outra criação: se eu vejo uma paisagem que objetivamente é verde, sob uma ótica vermelha, nada me impede de pintá-la assim) (Cohen, 2012, p. 45).

Entender o texto hilstiano como performance significa pensar “o diálogo entre o literário e os estudos da *performance* como uma das vias para o exercício de compreensão de certas narrativas” (Leal, 2012, p. 4). Neste sentido, *O caderno rosa de Lori Lamby* suscita uma leitura que considere a relação entre autor, texto e leitor a partir de uma dinâmica viva, como propõe Paul Zumthor no livro *Performance, recepção, leitura*. Para ele, as estratégias de leitura de um texto literário tendem a modificar “em alguma medida o objeto proposto pelo autor, porque não há homologia nem entre as competências em jogo (escrever, ler) nem o investimento, aqui e lá, das

energias vivas” (Zumthor, 2007, p. 22). Por isso, tomaremos como base de análise e estratégia de leitura as contribuições teóricas da performance.

Antes de adentrarmos o texto, não podemos desconsiderar as aparições de Hilda Hilst na mídia para divulgar o livro em questão. Em entrevista¹, ela afirma estar escrevendo pornografia já que, durante muito tempo, dedicou-se à escrita de uma literatura séria, mas não teve o reconhecimento merecido. Esse, talvez, tenha sido o fator determinante para a escrita de sua chamada trilogia pornográfica. Se analisarmos o discurso midiático de Hilda Hilst, perceberemos os direcionamentos dados pela própria autora para a leitura crítica do texto. No entanto, seu discurso funciona como uma faca de dois gumes: ela convida e direciona o leitor para uma leitura crítica ao mesmo tempo que brinca com o mercado literário, pois promete entregar-lhe o objeto desejado.

Esse objeto entregue por Hilda Hilst foge do esperado tanto pelo público quanto pelo mercado. Esse movimento feito pela autora a partir da palavra *pornografia* constitui o primeiro ato performático, ela entrega o objeto faltante, como bem enfatiza Morel (2006). O objeto prometido não existe como é esperado, pois ela promete um texto de prazer, mas entrega um texto que opera pela via do gozo fora-sentido. A partir do momento que ela entrega esse objeto ao leitor e ao mercado, sabendo de sua falta, ela assume um lugar de *performer*. Neste primeiro momento, ela utiliza o poder da palavra para atingir um determinado objetivo. Para Colmenero (2016, p. 198) “a palavra também pode ser fórmula, senha ativadora de processos de desconstrução, desterritorialização, palavra como vírus em ataque ao sistema”, nesse sentido, o signo linguístico *pornografia*, possibilitou a Hilda Hilst atrair a atenção do público e do mercado para a sua escrita, mas não só isso, ao utilizar-se deste signo, convida o leitor à reflexão. No momento em que ela prepara um terreno para a recepção do livro e divulga-o a partir de uma definição a qual aguça os sentidos do público, ela gera um

1 Entrevista concedida à TV Cultura em 1990.

acontecimento. A performance é esse primeiro acontecimento, ela acontece na relação entre a *performer* – Hilda Hilst – e aquele que está lhe assistindo – os editores e o público leitor.

A performance nesse texto funciona também como um ato político, uma vez que subverte a forma e o conteúdo do gênero pornografia, obrigando o leitor a sair do lugar passivo de *voyeur* e possibilitando a ele refletir sobre questões pertinentes do cotidiano as quais requerem um olhar crítico e uma mudança de comportamento frente a elas. Discutiremos sobre isso ao longo da análise.

O livro em estudo traz como protagonista a narradora Lori Lamby. Ela tem oito anos de idade e escreve em um diário as suas aventuras sexuais. Ao iniciar a leitura do livro, o leitor depara-se com a epígrafe “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas. – *Oscar Wilde*. E quem olha se fode. – *Lori Lamby*” (Hilst, 1990, p.7). Pode-se perceber a primeira fala de Lori Lamby antes mesmo de adentrar o seu universo infantil performático. Para ela, olhar para as estrelas é um ato inútil, o qual leva aquele que olha ao insucesso, à falta de êxito. É impossível ler a epígrafe do livro e não fazer referência à própria autora. Através da epígrafe é possível relacionar o texto com o seu discurso midiático, no qual ela deixa sempre claro o motivo de estar escrevendo pornografia. No livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* ela explicita: “nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível [...] A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas as edições, além de serem pequenas, vendem pouco” (Diniz, 2013, p. 24). No entanto, em outra entrevista, ao ser questionada sobre as vendas dos livros ditos pornográficos, há uma grande diferença em relação à primeira resposta:

HUSSEIN RIMI Você sempre vendeu muito pouco seus outros livros. Quanto a mais você vendeu com *O caderno rosa e Lori Lamby* e com *Contos d'escárnio*?

HILDA HILST Eles fizeram edições pequenas como as de todos os meus livros, mas a surpresa foi que eles venderam as duas edições todas, de 2 mil exemplares cada uma, em tempo recorde. Isso nunca tinha acontecido comigo antes (Diniz, 2013, p. 102).

É inegável a eficácia na estratégia de marketing da autora. Através da divulgação do livro que antecedeu a sua publicação ela conseguiu atrair leitores e editores ávidos pela recepção da pornografia. Por outro lado, as angústias de Hilda Hilst expostas na epígrafe são legítimas, porque olhar para as estrelas ou dedicar-se apenas à poesia representa uma forma de falhar: “**HR** Junto com esse livro pornô você lançou *Amavisse*, um livro de poesia. Quanto vendeu? **HH** Acho que apenas uns seis amigos leram [risos]” (Diniz, 2013, p. 102). Para Colmenero (2016, p. 196), “ao contrário de uma busca por um sistema perfeito (em equilíbrio), ser um artista é compactuar com o caos, propor desterritorializações, falhar”. E Hilda Hilst compactua com esse caos, à medida em que, mesmo amando a poesia como ela deixa claro nas entrevistas concedidas e reunidas no livro citado², permite-se falhar ao adentrar novos territórios a partir da escrita. Consoante Preciado:

A pornografia não é simplesmente uma indústria cultural entre outras: é o paradigma de toda indústria cultural. Com seu circuito fechado de excitação-capital-frustração-excitação-capital, a pornografia – que sexualiza o corpo em informação – oferece de uma forma particularmente clara a chave para compreender qualquer outro tipo de produção cultural pós-fordista (Preciado, 2018, p. 287).

2 *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst.*

Nesse sentido, Hilda Hilst deixa claro que cedeu aos apelos do mercado, contudo, ela faz um movimento crítico em seu texto e convida o leitor a analisar e compreender a “prostituição” a qual os escritores/produtores estão submetidos mediante a indústria cultural. Observemos o início do texto: “Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história” (Hilst, 1990, p. 8). O primeiro ponto importante a ser analisado neste início é a narradora falar a sua idade: oito anos. Nesse primeiro momento, o texto já denuncia o seu caráter crítico. Como a protagonista do primeiro livro pornográfico é uma criança? Por quê? E por que é a primeira coisa que ela anuncia? Por que não poderia deixar para falar sobre isso depois? Essas são algumas perguntas que surgem após o primeiro contato com o texto. Para Colmenero:

A performance é um gesto de erro, um bug do sistema, algo que não funciona como deveria e por isso provoca, renova, desloca a produção artística de uma danosa funcionalidade, objetividade, comercialidade e do perigo de se restringir a formatos tradicionais esgotador (Colmenero, 2016, p. 196).

Nesse sentido, o texto hilstiano foge da objetividade, é provocador, desloca a produção artística de seu lugar habitual. A idade da narradora é um dos fatores principais para que a obra possa ser caracterizada como uma performance, pois conforme Beigui (2011, p. 31), “a escrita requer um ato de intensificação e extensão de uma experiência ficcionalizada, mas não falseada, porque toda ficção é uma verdade presentificada no ato da leitura”. Por isso, ao deparar-se com a informação da idade, muitas questões são postas à prova. Como é possível excitar-se com os relatos sexuais de uma menina de oito anos? Parece-nos que o desejo de Hilda Hilst era jogar no ventilador a sujeira posta embaixo do tapete por uma sociedade falsamente moralista. O livro poderia ser repugnante para alguns e excitante para outros, mas ela sabia que a partir dele causaria o caos.

De acordo com Zumthor, o texto só ganha significado e só existe verdadeiramente a partir do momento em que há leitores, em potenciais “aos quais tendem a deixar alguma iniciativa interpretativa: tendência crescente, na medida em que diminui a função informativa ou imperativa do texto em causa” (Zumthor, 2007, p. 22). Ao deparar-se com a informação de que a protagonista do texto é uma criança, o leitor tem a escolha de seguir com a leitura ou apenas fechar o livro, mas ao brincar com os sentidos do leitor, a autora sabia que dificilmente esse segundo ato aconteceria, prova disso foi o sucesso nas vendas.

Ao mencionar seus pais, Lori Lamby sinaliza para os leitores que eles sabem de todos os acontecimentos narrados por ela. Esse é outro ponto que indigna o leitor: os pais sabem? E pior: eles a prostituem? Desse modo, o texto causa um misto de sentimentos no leitor. A narradora continua:

Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos. Mami falou que não

podia ser assim tão grande, mas ela não viu, e quem sabe o piupiu do papi seja mais pequeno, do tamanho de uma espiga mais pequena, de milho verdinho. Também não sei, porque nunca vi direito o piupiu do papi (Hilst, 1990, p. 8).

É importante observar a forma como o texto vai se desenvolvendo. Inicialmente, a narradora informa a sua idade e menciona os seus pais, prometendo aos leitores contar o começo da história depois, de modo a envolvê-los a partir da estruturação das frases. Neste diálogo com o texto, o leitor vai sendo obrigado a colocar algo de si durante a leitura, desse modo, “um certo número de realidade e de valores, assim revelados, aparecem identicamente envolvidos na prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de performance” (Zumthor, 2007, p. 28).

É importante chamar a atenção para a denominação atribuída por Lori Lamby ao órgão sexual masculino – *piupiu* – e a ênfase nesta palavra a partir da repetição, assim como também as palavras sempre em um diminutivo exagerado: *caminha*, *perninha*, *coxinha*, *fofinha*, *quietinha*, *coisinha*, para urgentemente infantilizar o discurso pornográfico. Ao mesmo tempo, insere neste relato a descrição das preliminares de um ato sexual. Fica claro que Hilda Hilst está jogando com o leitor, pois o texto opõe-se à pornografia comercial como ela promete. Zumthor (2007, p. 50) nos diz que a performance é “um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”. Neste sentido, levando-se em consideração as angústias da autora sobre a ausência de leitores e a falta de diálogo com esses através do texto, ela escreve um livro com o intuito de causar nestes nem que seja uma grande repulsa, mas que de alguma forma esse enunciado seja recebido pelo leitor. A narradora enfatiza durante todo o texto o quanto suas experiências sexuais lhe dão prazer e o quanto gosta de lamber:

Ele passou chocolate no piupiu dele, aí eu fiquei lambendo e era demais gostoso, e o moço falava: ai que gostoso, sua putinha. Eu também

achava uma delícia, mas não falei nada porque se eu falasse tinha que parar de lamber (Hilst, 1990, p. 12).

Não se pode negar que a autora se apropria de alguns aspectos da linguagem pornográfica para atrair o leitor e ao mesmo tempo lhe causar incômodo. Mesmo entregando-lhe o objeto faltante, ela insere no texto uma narradora de pouca idade, mas amante do sexo. Pouco se sabe sobre Lori Lamby, pois está imersa em um universo totalmente conturbado. Das poucas coisas que se sabe sobre ela, duas são muito claras: ela ama sexo e ama dinheiro: “ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão” (Hilst, 1990, p. 12). Nesse sentido, a autora utiliza sabiamente o texto para tecer as críticas à sociedade a partir de dois fatores que ocupam um lugar de grande importância nela: sexo e dinheiro.

Neste mesmo livro, ela insere a discussão sobre a relação conflituosa entre escritor e editor e a reflexão sobre o próprio ato de escrever. Para Leal (2012, p. 2), o texto se irmana com o performático “ao romper certas convenções narrativas, tanto no que se refere à substância como matéria literária quanto às formas de organização desse material na estrutura composicional da obra”. Desse modo, o texto hilstiano rompe as convenções narrativas à medida em que em sua composição ela subverte forma e conteúdo.

No decorrer da narrativa, Lori Lamby relata as suas experiências sexuais, mas entre um encontro e outro com “os moços”³, ela reflete sobre a real situação de seu pai escritor: “eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando, dizem que ele é um gênio” (Hilst, 1990, p. 13). Vale a pena observar o termo

3 Lori Lamby usa esse termo para referir-se aos homens com os quais se relaciona no texto.

coitado utilizado pela narradora para referir-se ao pai escritor. Ao utilizar este termo, ela chama atenção para o insucesso dele na escrita, pois, mesmo os seus amigos falando sobre a sua genialidade como escritor, ele ainda continua sendo um coitado em todos os sentidos – financeiramente, porque ninguém compra os seus livros e falta-lhe o reconhecimento como um bom escritor. Lori continua:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau, que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei (Hilst, 1990, p. 14).

Neste momento, o leitor tem o conhecimento do conflito existente na obra: o pai de Lori Lamby é um gênio na escrita, mas não escreve bandalheiras, ou seja, falta-lhe algo para que a sua literatura possa ser vendida e consumida, por isso a relação conturbada com o editor que lhe cobra uma escrita menos “séria”. Dentro deste conflito, nasce a razão de escrever de Lori Lamby. A narradora utiliza seu caderninho rosa para relatar as relações sexuais com os moços. Através desses relatos, ela busca ajudar o pai, entregando o caderno/diário ao editor Lalau para publicá-lo, tendo em vista que seu pai não consegue escrever as bandalheiras: “eu tenho que continuar a minha história e vou pedir depois pro tio Lalau se ele não quer pôr o meu caderno na máquina dele, pra ficar livro mesmo” (Hilst, 1990, 16). Essa informação dada por Lori Lamby é importante para o desfecho da história. Tudo é uma criação da narradora, as histórias descritas por ela não passam de invenções,

foram criadas para compor este caderno, sem seus pais saberem. Lori Lamby consegue enganar o leitor até o final do livro.

Conforme Preciado (2018, p. 283): “a indústria pornográfica é para a indústria cultural e do espetáculo o equivalente ao que o tráfico ilegal de drogas é para a indústria farmacêutica”, para ela esse é um dos motores ocultos do capitalismo no século XXI. É interessante observar o movimento feito por Hilda Hilst para inserir o leitor em uma discussão pertinente a ele, pois sua literatura “séria” não era consumida por não estar inserida em um sistema dominante – não estava condizente com as demandas da indústria cultural. Por isso, ela escreve um texto que rompe com toda a estrutura da forma e do conteúdo do fazer literário.

Referências

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **ALETRIA** - v. 21 - n. 1 – jan. - abr. - 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/18504>. Acesso em: 03 maio, 2020.

COLMENERO, Patrícia. Escrita-vida: recontar a performance na literatura. **Revista interfaces**, número 24, vol. 1, janeiro–junho, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29667/16700>. Acesso em: 16 maio, 2020.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo. Perspectiva, 2013.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo. Massao Ohno Editor, 1990.

LEAL, Juliana Helena Gomes. Errâncias narrativas em *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer: a performance na letra. **Revista Vozes**

dos Vales da UFVJM: Publicações Acadêmicas – MG – Brasil – Nº 02 – Ano I – 10/2012.

LEAL, Juliana Helena Gomes. **Literatura e performance: Incursões teóricas a partir da escrita literária de Lembel, Lispector, Prata e Saer.** Dissertação – Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, p. 176, 2012.

MOREL, Kátia Kormann. O caderno rosa de Lori Lamby: a escrita como objeto na pornografia de Hilda Hilst. **Leitura Flutuante, revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise**, PUCSP, v. 7, n. 2, p. 8-24, 2015.

PRECIADO, P. B. **Testo junkie:** sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfico. São Paulo: N-1 edições, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **PERFORMANCE, RECEPÇÃO, LEITURA.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

A PERSONAGEM AUTÊNTICA EM “INVENTÁRIO DO AZUL”, DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

Monaliza Cristina do Nascimento Sousa

A literatura é sonho acordado das civilizações.

Antônio Cândido.

Introdução

Franklin de Oliveira, discutindo ‘caminhos para o contemporâneo’, afirma que as personagens são espelhos das relações sociais. Não se trata de uma relação determinística na qual a sociedade dita as temáticas, enredos e características das personagens literárias. Pelo contrário, essa interação é mais uma coexistência na qual a *mimesis* age como mediadora entre a ficção e a realidade.

Neste sentido, as personagens podem ser um termômetro das condições sociais, como afirma Oliveira (1991), que “através do estudo das personagens, podemos conjecturar sobre o destino de uma literatura e, conseqüentemente e necessariamente, da sociedade que ela reflete”. Com isto, a autenticidade é discutida neste

artigo em dois sentidos distintos: para Taylor (2011) e Heidegger (2006).

À vista disto, a autenticidade pode ser um traço da modernidade, que se estendeu para a contemporaneidade. Nesse contexto, as percepções dos indivíduos estão centradas em si, distante de preocupações sociais e empobrecendo-as de significado. Sobre isto, Taylor argumenta que a ênfase na individualidade é um dos principais desafios da modernidade, contribuindo para o que ele chama de “três mal-estares da modernidade”, nos quais a vida se torna predominantemente centrada no indivíduo.

Em essência, a autenticidade para Taylor (2011) refere-se à busca pela expressão genuína do eu, em um contexto em que as preocupações sociais frequentemente cedem lugar ao individualismo. Essa ênfase na individualidade resulta em uma perda de uma visão mais ampla da vida, pois a modernidade tende a se concentrar nas experiências e perspectivas individuais. Isso leva à desvalorização da noção de pertencer a algo maior, gerando a crença de que o indivíduo tem um significado estritamente prático na sociedade.

Em outro sentido, a autenticidade elaborada por Heidegger é a estrutura e relação singular do ser com sua existência. É um processo de autorreflexão, onde o indivíduo busca compreender seu próprio *ser* e sua relação com o mundo. É um caminho contínuo de questionamento, onde o *ser* se desafia constantemente a viver de acordo com suas próprias possibilidades e potencialidades.

Nesse contexto, a personagem não nomeada em *Inventário do azul* proporciona uma oportunidade de reflexão sobre essas dinâmicas da autenticidade na narrativa. A personagem é retratada como indivíduo angustiado que medita constantemente sobre a finitude da vida, que diante deste estreitamento de perspectivas, também carrega consigo um sentimento que faz parte da contemporaneidade e relaciona-se com a autenticidade, na perspectiva de Heidegger: a angústia.

Portanto, o objetivo deste artigo centra-se na investigação desta personagem e em como ela reflete a vida individual, ao mesmo tempo em que discute o desafio da autenticidade e elabora

a angústia existencial na narrativa. Através da análise da personagem e de sua relação com a autenticidade, o artigo visa aprofundar a compreensão da complexidade individual na contemporaneidade.

O retrato do herói fracassado

Na obra de Carrascoza, o discurso que abraça a finitude revela um “sintoma” contemporâneo, conforme discutido por Oliveira (1991), utilizando um termo trabalhado por Mário de Andrade: o ‘herói fracassado’. A personagem de *Inventário do azul* é um retrato deste herói fracassado, é esta personagem destituída de ambição e ideais, que “incompetente para viver, que não consegue opor elemento pessoal nenhum”. A personagem parece ter desistido da vida, enfrentando as vicissitudes cotidianas com certa passividade, pois, já descrente da vida, encara as situações do dia a dia com desinteresse.

Não há nenhuma tentativa de resistência, não se move contra as adversidades como quando afirma, o narrador: “ganhou, contudo, o apreço pelo pouco (o pouco que aprendeu é o suficiente), a liberdade de despossuir e o amor pelo quase nada” (Carrascoza, 2022). Este trecho expõe o ressentimento pelo fim dos seus dois casamentos, demonstrando uma destas características deste herói fracassado, que não consegue se opor às adversidades, que se entrega à dor da perda.

Com a separação, ganhou ausências, dos filhos, do convívio diário, e ao perder esse acolhimento emocional da família que foi desfeita, a personagem volta-se para si acompanhada do sentimento de solidão e pessimismo em relação à vida e relacionamentos. A respeito disto, Bauman (2001), em suas análises sociológicas, cunhou o termo ‘liquidez’ para descrever um estado de constante mudança, incerteza e instabilidade. Nesse contexto, as relações humanas, sejam elas de amizade ou de amor, frequentemente se tornam efêmeras e descartáveis, refletindo a convicção de que nada é permanente.

O indivíduo, inserido na sociedade líquida, se vê desafiado na busca por significado em sua existência, e os relacionamentos se desgastam cada vez mais cedo devido à centralidade do *eu* nas relações. Com isto, a modernidade líquida pode criar sentimentos de solidão e desorientação, já que as pessoas se esforçam para encontrar segurança e significado em um mundo em constante mudança.

A desintegração das relações afetivas envolve a personagem em um ninho de solidão. Como um eremita, recolhe-se em seu eremitério, com seu desejo pelo afago, mas seu receio em abrir-se para o mundo, encontra-se em estado de isolamento diante de suas fragilidades,

[...] não se sente apto a cuidar nem sequer de si, que dirá de outro ser, que dele dependa? [...] sente desejo, como um animal desses, de deitar-se aos pés de alguém, à espera de um carinho. Mas a mão – da vida estirada na poltrona, ao lado – certamente o tocaria para domesticá-lo, e ele prefere manter a sua distância de selvagem (Carrascoza, 2022, p. 151).

Situação como esta é vista quando se analisa o primeiro casamento da personagem que, diante dos conflitos trazidos pela chegada do filho, viu o fervor inicial do casamento se dissipar. Da mesma forma, seu segundo casamento, que inicialmente se sustentava no desejo de explorar um novo universo, sucumbiu rapidamente às pressões do ambiente, o que parecia eterno durou cinco anos. Aqui, o individualismo deixa um rastro de relações efêmeras e frágeis.

Reforçando a fragilidade nas relações afetivas da personagem de *Inventário do azul*, embora reconheça a importância, são situações que não valem seu esforço como aprendera com seu tio, hábil em reparos, certo dia reconheceu que seu esforço não valeu a pena: “desistir logo do que não se emenda, nunca ceder ao inegociável, nem se fiar na ressurreição dos sentimentos” (Carrascoza, 2022).

A liquidez com que trata seus sentimentos, reflete essa sociedade apressada, focada em não perder tempo com reparos, é sempre preferível jogar fora o velho e depositar a felicidade no desejo de algo novo.

A mentalidade adotada, pautada pela recusa em transigir com o inegociável e na desconfiança quanto à ressurreição dos sentimentos, é emblemática da fluidez com que essa personagem lida com suas emoções. Este comportamento serve de espelho para a sociedade contemporânea, onde a rapidez e a eficiência são priorizadas, preferindo manter a crença de que a felicidade se encontra nessa incessante busca.

Para a personagem de Carrascoza, a felicidade é reforçada com este sentimento de incessante busca, que parece que nunca será digno de alcançá-la. Contagiado pela amargura, em um dos raros momentos que a felicidade cruza seu destino, há o peso de não possuir por completo aquela felicidade:

O rapaz se sentou no chão para apreciar a paisagem, ele se juntou ao filho, os dois quietos, o instante exigia a máxima entrega à contemplação. Era tanta a beleza, que ele a sentiu insuportável, despreparado para merecê-la. Alguém escrevera que a beleza era uma promessa de felicidade. Outro alguém dissera que a beleza atraía a própria destruição. Não, ele pensou, a beleza atraía a destruição de quem a observava. Fechou os olhos, mas a vista continuava grandiosa. A vista era e seria sempre dali, pertencente àquele ponto do Cebreiro, e não a ele, que a ganhara, de passagem (Carrascoza, 2022, p. 123-124).

Marcado pelo egoísmo em querer possuir este momento de contemplação, a personagem sente-se inadequada diante da beleza que testemunha. O momento fugaz desperta uma melancolia na personagem, por saber que aquele momento de contemplação e máxima felicidade é algo passageiro, como o tempo. Diante da

beleza que presencia, querer manter eterno o trivial, coloca-a frente a sua finitude e um estado de não pertencimento àquele lugar, por isso, para ela, a beleza é sinônimo de destruição, por ser algo que pertencente à memória, não é palpável e é efêmero.

À vista disto, o caminho narrativo construído pela personagem é centrado no pessimismo, em uma vida fadada à dor, à solidão, e conduz sua vida à deriva. Estes pontos trazidos para discussão evidenciam a construção deste “herói deitado”, como menciona Oliveira, que destaca que a construção das personagens não é algo arbitrário, mas sim motivada por um contexto externo. Como afirma: “é imposto por uma realidade social que, gerando a miséria psíquica do homem, moralmente o despotencializa”. Isto reflete um outro ponto destacado nas análises de Taylor que será trabalhada no capítulo seguinte: o desencantamento do mundo e a angústia como reforço desta personagem fracassada.

A personagem angustiada diante do desencantamento do mundo

A ideia de vazio, de uma existência dolorida e de uma vida para morte, é constante no romance. Essa descrença faz parte dessa sociedade individualista, é o que Taylor chama de “primazia da razão instrumental”, um dos mal-estares da modernidade. Com a mudança da estrutura social, em que as relações humanas são baseadas no melhor custo-benefício, centralizadas em princípios capitalistas, as relações sociais tornaram-se cada vez mais práticas e racionalizadas.

Crer em algo que não seja palpável ou útil é impossível na sociedade individualista, portanto, para Taylor, a sociedade não possui mais uma estrutura sagrada, que os arranjos sociais e os modos de ação não estão mais fundamentados na ordem das coisas ou na vontade de Deus. Esse indivíduo é descrente de algo maior, mas “algo maior” não se restringe, necessariamente, à noção de um Deus.

Embora a ausência de Deus e compreensão de total responsabilidade por sua vida e suas atitudes sejam uma constante em

Inventário do azul, quando o narrador afirma: “porque o azul do céu não nos protege de dor alguma. Porque o azul do céu nos esmaga com sua arrogante imensidão”. Não há como recorrer a uma ajuda extramaterial, a personagem aceita suas dores e fica à deriva da sua existência, racionaliza todo sentimento e se distancia da fuga, comum da contemporaneidade, de alimentar a crença em algo não palpável.

O sentimento de angústia é tomado pela personagem, em que o sentimento de estreitamento e brevidade da vida são parte significativa na vida da personagem, devido a constante reflexão a respeito da morte pela aproximação da velhice. Isto é o que Heidegger chama de “*decisão antecipadora*”, uma forma de relação com o sentimento da angústia, a qual é a compreensão e singularização do *ser*.

Nesse sentido, ele afirma que: “antecipar simplesmente singulariza a presença e, nessa singularização, torna certa a totalidade de seu *poder-ser*, a disposição fundamental da angústia pertence ao compreender de si mesma, próprio da presença”. Com isto, o *ser autêntico* refere-se à capacidade de projetar-se, de realizar-se no futuro.

O *projeta-se* no futuro, principal característica da autenticidade e desta singularização ontológica, realiza-se na personagem. A visão limitada da vida impele para a visualização desta realização futura, em que seus sonhos e idealizações são escassos e limitam-se em pensar sua finitude. Desamparada pela falta de perspectiva, cabe a ela contar apenas com a realização no presente. Isto evidencia sua angústia existencial:

Da série Informações Simples, Tão simples que Não Constam no Contrato: mesmo nos dias de euforia, quando um estúpido e inexplicável contentamento o invade, principalmente nesses dias, ela, a Vida, não deixa de lembrá-lo de onde ele veio, em quem se transformou e, sobretudo, vencido o prazo, para onde irá (Carrascoza, 2022, p. 101).

A personagem experiencia a finitude de forma autêntica, que, ao lidar com um abismo de possibilidades que podem ser negadas pela morte, a personagem prioriza a construção de um legado por meio de memórias. A personagem ambienta o leitor em cenários melancólicos e observa a finitude de uma perspectiva autêntica como, por exemplo, quando a personagem se projeta no tempo, ora passado, ora presente.

Então a personagem faz um levantamento de suas experiências passadas, dando às memórias um protagonismo em sua vida: “tudo o que temos será tomado – escrever, então, para partilhar, pelo maior tempo possível, aquilo de que vão nos destituir”, lembrando do seu destino, a morte: “escrever como filho legítimo da floresta, sentindo sem medo, a aproximação sorrateira do fim”. Portanto, pensar e antecipar-se para a morte é abraçar a fragilidade das possibilidades, que podem ser aniquiladas pela imprevisibilidade da morte.

Em *inventário do azul*, a angústia pela morte se aproxima devido à idade que o narrador se encontra e como ele lida com a vida como dor e desacreditado do mundo. Com um bom tempo de vida já experienciado, ele relembra momentos da sua vida com pessoas que foram importantes para a sua formação, momentos da vida que refletem quem ele é hoje, as ipseidades sofridas ao longo dos anos e os rumos que sua existência está tomando,

[...] em quase tudo, mantém-se na média. Algumas exceções: a metragem (extensa) da saudade, a capacidade (imediate) de se encantar, e, em seguida, o tempo (quase um recorde) de, subitamente, se entristecer. Há também marcas que excedem ou não estão abaixo do padrão: o pai (que perdeu cedo), a filha (que chegou tarde), a morte que, talvez, não demore tanto (Carrascoza, 2022, p.158).

Neste sentido, no romance o tempo e a finitude se inter-relacionam, sendo importante para o desenvolvimento do conflito existencial do narrador, ao declarar “o tempo concede, o tempo subtrai. [...] a vida (está no contrato) segue, incisiva, até que a trança das horas termine — e os ganhos se consomem em perda total”. O narrador percebe o tempo como contagem regressiva em que se chega à ausência de vida, ou seja, ao nada.

Para a personagem, sua existência é constituída de ausências, em que os “nãos” que teve em vida também contribuíram para sua formação, seja o fato de não ter tido irmão, seja o não convívio com os primos. Para ela, herdamos dos nossos ancestrais não só as coisas boas, como também os desprazeres quando diz: “lega-se não só a cor dos olhos, os cabelos cacheados, o formato das orelhas, mas também os males congênitos, os laços de desamparo, a companhia da ausência”. O peso da sua existência vai se prolongando ao longo do romance, quando a cada página se vê mais próximo de seu fim.

O tom melancólico e angustiado se acentua mais quando compreende a existência como dor. A rememoração, muitas vezes, soa como ato de fuga desses momentos de angústia, pois as lembranças são a única marca da existência dos seus entes queridos: “repetir, repetir, repetir. A mesma lembrança. Até que a fricção das tristezas produza uma centelha de alegria”. E as lembranças são o que ele deseja deixar neste *Inventário do azul* como parte do registro dele na existência, que, com o tempo, será esquecido.

A obra faz refletir sobre a importância de não apenas reconhecer esses sentimentos, mas também de encontrar maneiras de lidar com eles. Nesse sentido, a narrativa nos convida a repensar o nosso mundo individualista e orientado para o material. Podemos aprender com a personagem a importância de valorizar não apenas o que é tangível, mas também o que é intangível, como nossas memórias e nossas conexões emocionais.

Conclusão

A personagem lida com questões existenciais que aproximam o leitor contemporâneo da realidade ficcional construída na narrativa. A personagem, com o olhar voltado para questões individuais, buscando descortinar os motivos de sua existência, encontra nas palavras e na rememoração um escape do mundo desencantado; angustiada e compreendendo sua finitude, ver nisto uma forma de prolongar sua existência no tempo por meio das memórias.

Mas pensar numa existência singularizada, individualista e como dor, por meio da autenticidade, espelhada nas personagens, seja ela de uma perspectiva de Heidegger ou Taylor, encaminha o leitor à reflexão sobre a autenticidade, o desencanto com o mundo e a angústia presentes nas obras de João Anzanello Carrascoza levantam questões importantes sobre a condição humana e as relações sociais na contemporaneidade.

Ao encenar personagens que vivem em um contexto individualista e desencantado, o autor convida o leitor a refletir sobre a falta de sentido e a solidão que podem acompanhar esse modo de vida. A personagem lida com a finitude, a perda e a ausência, o que nos leva a questionar o sentido da vida, a importância das relações interpessoais e o valor de cada momento vivido. Essa reflexão pode nos levar a repensar nossas próprias escolhas e ações, a buscar uma vida mais conectada com os outros e imbuída de sentido.

Esteticamente, a obra de Carrascoza tem um estilo literário intimista e reflexivo, caracterizado por uma prosa poética e uma atmosfera melancólica. A linguagem utilizada pelo autor ajuda a transmitir a experiência subjetiva dos personagens, imergindo o leitor em suas emoções e percepções. Por meio de descrições cuidadosas e metáforas evocativas, Carrascoza constrói um universo estético repleto de sensibilidade, despertando sentimentos e imagens que ampliam a experiência estética do leitor.

O uso de imagens melancólicas, a representação de ambientes íntimos e a atenção aos detalhes do cotidiano criam uma atmosfera estética que reflete o estado de espírito dos personagens. Essa

estética melancólica convida o leitor a entrar em contato com suas próprias emoções e pensamentos, estabelecendo uma ligação emocional e intelectual com a obra.

Assim, a reflexão sobre a autenticidade, o desencanto com o mundo e a angústia nos leva a repensar nosso modo de ser no mundo, enquanto expande nossa experiência emocional, proporcionando uma imersão mais profunda na obra. Ambos os aspectos convidam o leitor a refletir sobre questões fundamentais da existência e a buscar uma experiência mais significativa.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Inventário do azul**. São Paulo: Alfaguara, 2022.

CARMAN, Taylor. **O conceito de autenticidade**. In: DREYFUS, Hubert L; WRATHALL, Mark A. Fenomenologia e existencialismo [orgs.]; tradução Cecília Camargo Bartalotti e Luciana Pudenzi. São Paulo: Edição Loyola, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes; 4^a edição, 2009.

OLIVEIRA, Franklin. **A dança das letras**. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1991.

TAYLLOR, Charles. **Ética da autenticidade**. São Paulo: Ed. É Realizações, 2011.

UM ESTUDO DA PERSONAGEM-ESCRITORA ISABEL DAS SANTAS VIRGENS, DE “CARTA À RAINHA LOUCA”: AUTONOMIA E RESISTÊNCIA

Cindy Conceição Oliveira Costa

Introdução

Uma das mais importantes características das personagens femininas dos romances de Maria Valéria Rezende é que são mulheres fortes e que nunca ficam apáticas ao contexto difícil em que vivem. Suas heroínas sempre lutam, com as ferramentas que estão ao seu alcance, para superar as dificuldades que o meio social lhes impõe. Como fala a autora em entrevista, as suas personagens são uma síntese de muitas pessoas, conhecidas ou observadas em suas experiências ao viajar pelo mundo e, principalmente, pelo Nordeste brasileiro, e que o ponto de partida para a linguagem que será utilizada em seus livros é sempre o próprio personagem (Piacessi, 2019). Isso mostra a autonomia e a profundidade que as personagens de Maria Valéria Rezende possuem, uma vez que estão em constante evolução, são polifônicas, no sentido dado por Bakhtin (2010), isto é, elas possuem um ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmas.

No entanto, apesar de estar presente nas personagens femininas de Maria Valéria Rezende e de outras autoras brasileiras, essa

não é uma característica constante nas produções contemporâneas, pois grande parte dos personagens da literatura brasileira atual são o que Oliveira (1991) – a partir das concepções de Georg Lukács e outros autores – chama de herói problemático, deitado ou horizontal, qual seja, aquele personagem que se deixa sucumbir pelo individualismo trazido pela modernidade e pós-modernidade, ou seja, “o mundo da burguesia que traiu seus compromissos revolucionários” (Oliveira, 1991, p. 353), traço distintivo do romance moderno.

Tendo isso em vista, o presente artigo visa analisar a construção da personagem-escritora Isabel das Santas Virgens, do romance epistolar **Carta à rainha louca** (2019), de Maria Valéria Rezende. No romance, o passado brasileiro, mais precisamente o período colonial, é revisitado através do olhar da personagem enquanto se encontra enclausurada num recolhimento, acusada de ter fundado um convento clandestino, sem a permissão da Coroa portuguesa. Ao reagir à prisão que considerava ser injusta, Isabel é tida como louca por vociferar e não aceitar ser oprimida.

Na clausura, a personagem rememora sua trajetória de vida, suas experiências e andanças, desde o engenho onde nasceu, passando pela região das Minas à Olinda, registrando tudo, mesmo com muita dificuldade, em uma longa carta endereçada à D. Maria I, primeira rainha regente de Portugal, na tentativa de ser compreendida e inocentada. Destarte, Isabel é aqui compreendida como uma heroína vertical (Oliveira, 1991), pois utiliza a escrita como ferramenta de resistência, bem como para guardar a sua memória, contar a sua verdade sobre os “fatos” ocorridos, e suprir o seu desejo de ficção.

A personagem contemporânea no romance brasileiro

De acordo com Perrone-Moisés (2016), as principais formas que a literatura contemporânea tem encarnado são dependentes de um passado recente, isto é, as constantes citações, reescrituras, fragmentações, colagens, recursos metalinguísticos e metaficcionais remetem sempre à história e às obras desse passado. Assim,

essa literatura encontra-se permeada por uma melancolia trazida pela modernidade tardia ou pós-modernidade. Conforme elucida a autora:

Na literatura contemporânea, o tempo aparece menos sob forma de história linear e progressiva do que sob forma de memória estilhaçada e desordenada. Essa memória fragmentada é também a que nos fornece a internet. Em todas as épocas, a memória foi indispensável aos homens para avançar no futuro. Mas em nossa época, ela mais pesa e desorienta do que auxilia. Jamais o homem carregou uma memória histórica tão vasta quando a atual (Perrone-Moisés, 2016, p. 149-150).

Destarte, uma questão importante desta literatura é essa memória fragmentada, marcada por períodos conturbados da história. No caso do Brasil, a literatura contemporânea, produzida a partir dos anos 1980 – década em que o país saiu de uma ditadura militar e iniciou o processo de redemocratização –, traz uma memória política muito forte, assim como narrativas historiográficas que revisitam, de forma crítica e com um olhar de hoje, eventos traumáticos do passado, como é o caso de “Carta à rainha louca”, romance ambientado no período colonial.

Sobre isso, a crítica Perrone-Moisés acrescenta que aí se encontra a frequência do tema do espectro na literatura contemporânea, visto que esse espectro é “o morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa mantida em instância. Por outras palavras, é o passado que se recusa a morrer” (Perrone-Moisés, 2016, p. 150). Compreende-se, pois, que o passado é uma força motriz que resulta nos fenômenos intertextuais, metaficcional e historiográficos, por exemplo, presentes em boa parte dessas produções.

No que se refere ao elemento principal desta literatura para este estudo, conforme trata Oliveira (1991, p. 351): “O melhor método para definir as tendências de uma literatura está em saber

como se comportam as personagens dos romances que ela é capaz de produzir”. Nesse sentido, é justamente através das personagens que podemos perceber essas nuances, conflitos e características comuns e divergentes da literatura produzida em diferentes épocas, pois são elas que experienciam esse tempo representado na ficção.

De acordo com Oliveira (1991), o romance deita as suas raízes na vida cotidiana, pois essa é a vida do homem. Desse modo, como assinala o autor, no cotidiano, o ser humano não vive apenas em um determinado plano existencial, “mas em todas as regiões, em todos os níveis que compõem a sua realidade circunstancial” (Oliveira, 1991, p. 351). Assim, na aparente simplicidade do cotidiano é que se podem revelar aspectos importantes da constituição desses sujeitos, da sua subjetividade e percepção de mundo. E com as aventuras, traumas e experiências vividas por esses indivíduos isso se intensifica, tornando possível apreender a realidade vivida no romance.

Corroborando com essa ideia, para Bakhtin (1997, p. 26):

[...] um autor modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios de sua vida, seus atos, pensamentos, sentimentos, do mesmo modo que, na vida, reagimos com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam.

Dessa forma, consoante às acepções de Bakhtin, é imperativo que autor e personagem sejam autônomos na sua relação, ou seja, não devem se confundir e nem se submeter um ao outro dentro da narrativa literária. É a autoconsciência da personagem que faz com que esta apresente profundidade e reflita sobre a sua condição vivida, sobre si mesma e seu mundo. E, com isso, “toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência” (Bakhtin, 2010, p. 57). Ademais, ainda segundo o autor, “a sua autoconsciência vive de sua

inconclusibilidade, de seu caráter não-fechado e de sua insolubilidade” (Bakhtin, 2010, p. 62). Com isso,

O autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. É precisamente desta, ou melhor, da tendência para ela que o autor necessita para o plano do herói. Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a *palavra* do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo (BAKHTIN, 2010, p. 62, grifo do autor).

Portanto, segundo essa acepção, em um romance polifônico, em que as personagens possuem essa autoconsciência, o herói ou heroína fala por si mesmo(a), bem como suas ações são independentes e comprometidas apenas com a verossimilhança da narrativa, ou seja, com a sua lógica interna.

Para Candido (2014), enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, bem como os significados e valores que o animam. Além disso, a leitura do romance depende da “aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor” (Candido, 2014, p. 54, grifo do autor). Nesse sentido, para o autor, a personagem é a principal responsável pela própria ficcionalidade da obra, uma vez que ela é um elemento vivo na narrativa que constitui a ficção.

Ao problematizar os tipos de personagens, Oliveira (1991) indaga sobre como nos romances modernos há poucos heróis verticais, ou seja, aquela personagem em que “A vida não é uma soma de hábitos, mas de atos, resoluções, deliberações, determinações, decisões. Tem o seu *ethos* próprio” (Oliveira, 1991, p. 358). Reforçando essa ideia, Brito (2017, p. 72) destaca que “o herói vertical seria o

tipo de sujeito protagonista da sua vida, que atua de maneira ativa diante dos dilemas” que enfrenta. Dessa maneira,

Percebemos, com isso, uma junção entre a literatura e a vida sob a ótica do herói fracassado como um reflexo dialético dos nossos dilemas contemporâneos, em que o senso do coletivo perde cada vez mais espaço. A natureza das dificuldades e dos problemas sociais ganha outros tons, mais individualistas, menos nobres. E a literatura tem acompanhado esse processo. O épico e a grande tragédia diminuem sua carga representativa no mundo contemporâneo degradante (Brito, 2017, p. 73).

Em contrapartida, as personagens femininas dos romances contemporâneos apresentam uma verticalização de seu caráter, demonstrando uma inquietação e resistência contra as condições impostas pelo seu meio social. A exemplo disso, na narrativa de Maria Valéria Rezende, “Carta à rainha louca”, através de Isabel, há uma revisitação do passado de forma crítica e nos é apresentada uma personagem que se recusa a sucumbir num contexto em que a sua condição econômica e todas as instituições vigentes (a política colonial, a Igreja, a sociedade patriarcal etc.) estavam contra ela, o que será melhor explicitado na seção seguinte.

A escrita de Isabel das santas virgens como mecanismo de autonomia e resistência

Romance mais recente de Maria Valéria Rezende, em “Carta à rainha louca”, publicado em 2019, encontramos uma narrativa historiográfica que se volta para o Brasil do século XVIII, datado de 1789 a 1792, no período colonial, pela perspectiva de uma mulher enclausurada e tida como louca, Isabel das Santas Virgens. No romance, a protagonista-escritora, inspirada em uma mulher real, Isabel Maria, conta por meio das suas cartas, entre devaneios e

crises, as suas memórias desde a infância, até o momento em que se encontra prisioneira, numa jornada que percorre pela Bahia, Minas Gerais e Pernambuco. Dessa forma, é mostrada, por meio do relato ficcional epistolar, a situação das mulheres da colônia e as crueldades cometidas pelos homens da Coroa. Portanto, o relato de Isabel apresenta a escrita epistolar como uma forma de resistência.

Para Bosi (1996, p. 11), a resistência é um conceito originalmente ético e não estético, assim, o seu sentido mais profundo “apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia”. Ou seja, para o autor, o narrador do romance:

[...] trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores (Bosi, 2002, p. 123).

À vista disso, pode-se compreender que uma heroína vertical faz uso da resistência no momento em que reage ao que lhe é imposto, assim como na narrativa literária essa resistência é demonstrada de modo próprio. Para a personagem-escritora Isabel, a escrita é uma forma de ordenar os seus pensamentos e as suas memórias, bem como uma forma de abrigo para a expressão de sua subjetividade, o que não poderia revelar às freiras de seu claustro ou a quaisquer outras pessoas, como podemos visualizar neste trecho:

Corria a pena levada por inconvenientes palavras que teimam em escapar do sítio de onde trato de tê-las bem atadas no meu espírito – já que delas não me posso livrar – para que não me venham a fugir pela boca e dar razão a quem por louca me toma (Rezende, 2019, p. 10).

As suas inconvenientes palavras, ou melhor, convenientes, configuram-se como aquelas que lhes são proibidas, que trazem verdades as quais ela não deveria relatar. Ou, como tratam Witzel e Teixeira (2020, p. 252), tais palavras produzem um sujeito indignado com a cega submissão das mães do Recolhimento frente aos poderes pastorais, soberanos e patriarcais, por isso, “Isabel não se reconhece na posição sujeito de mulher lunática assim subjetivada porque ela não aceita o inaceitável”.

Outro mecanismo utilizado pela personagem é a rasura, que se torna ambígua, uma vez que o ato de riscar as suas críticas mais ácidas pode ser entendido como uma autocensura, ao mesmo tempo que totalmente proposital, uma vez que Isabel não deixa de escrever o que está engasgado em sua garganta, mas rasura como se ela mesma se assustasse com a lucidez com que percebe as problemáticas de seu tempo. Podemos perceber isso no seguinte trecho: “porque em todas as condições, aqui nessas colônias, em África, nas Índias, na China ou no Reino, no paço real ou na mais pobre aldeia do Vosso Império, estão submetidas às leis dos homens que muito mais duras são para as fêmeas” (Rezende, 2019, p. 10, rasuras da autora). É nesses fragmentos que ela revela uma visão muito diferente da que se tinha à época, principalmente vendo que uma mulher pobre que nem mesmo deveria saber ler, como pode ser exemplificado no trecho a seguir:

[...] pouco importam os que nada temos, como nós as mulheres pobres desta terra, os indígenas massacrados e roubados, os infelizes africanos trazidos à força de suas ricas terras para morrer em meio ao mar oceano de águas revoltas ou ao mar de canas verdes onde poucos sobrevivem mais que uns poucos anos — eles que, nas palavras do Pregador António Vieira, só por suas dores já são a mais perfeita imitação de Cristo, — sacrificados todos em trabalhos desumanos em nome da evangelização dos pagãos da glória de Vossa Coroa e da riqueza do reino de Portugal e seus nobres (Rezende, 2019, p. 67, rasuras da autora).

Assim, Isabel conta à rainha:

Peço-Vos benevolência para com esta que Vos escreve uma carta assim desordenada, na qual muitas rasuras haverá, que delas não me poderia furtar por andarem-me as ideias à roda, de tal modo que eu mesma por vezes me suspeito insana. Como poderia eu, de outro modo, conceber as estranhezas que penso e jamais ouvi pronunciar por outrem? (Rezende, 2019, p. 11).

Ademais, por se tratar de uma escrita secreta, Isabel das Santas Virgens também relata em sua carta como conseguiu ter acesso ao papel e à tinta necessária para tal empreendimento. Isso foi, com efeito, uma das suas maiores inquietações, visto que esses materiais também lhe eram proibidos, além de serem de grande valor econômico na época, e ficarem guardados na biblioteca do recolhimento, lugar onde ela só conseguia adentrar escondida, na madrugada, tomando todos os cuidados necessários para não ser pega:

É, pois, furtado todo papel em que Vos escrevo ou escreverei, pois que de outro modo uma pobre mulher, sem família, sem renda, nem destino, não poderia obter cousa tão preciosa como estas folhas que escondi na minha enxerga e não hei de desperdiçar ao preço de não mais poder escrever-Vos (Rezende, 2019, p. 15).

Aquele ato era tão importante para a personagem que valia o risco de ser descoberta e, conseqüentemente, castigada de modo severo. Além disso, por não conseguir a tinta necessária para escrever, pois como era algo caro, logo seria percebido o seu sumiço. Isabel, em um gesto desesperado, usou o seu próprio sangue para escrever: “Tentei, Senhora, do modo mais insano, tentei escrever,

obter a tinta necessária, e o fiz arranhando meu pulso nas asperezas das paredes até que me ferisse e pudesse colher de meu próprio sangue para usá-lo como tinta [...]” (Rezende, 2019, p. 27). Aqui vemos a escrita com sangue passando do plano metafórico, para designar uma escrita truncada, dolorosa, e indo ao plano real da narrativa.

Entretanto, sua tentativa não deu certo, pois além dos machucados constantes, a sua “tinta” não se mostrou boa para o longo relato, o que fez com que buscasse nos livros da biblioteca como produzir a sua própria tinta, com os recursos naturais presentes no quintal do convento: “Apreciai, pois, Senhora, ao seu devido valor, este papel, esta tinta e estas palavras que me saíram do corpo maltratado” (Rezende, 2019, p. 36). Essa falta de materiais para construir o seu relato, para Witzel e Teixeira (2020, p. 256), proclama “a denúncia desse exílio do mundo simbólico regido pelos homens, que lhe nega instrumentos para expressar o que é próprio das mulheres”, o que se mostra como reflexo da falta de poder dado às mulheres na época, pois seu papel naquela sociedade estava cristalizado ao de filha, esposa e mãe, apenas.

Segundo deslinda Saffioti (2015), o poder tem duas faces: a da potência e a da impotência, nesse sentido, na grande maioria dos casos, as mulheres estão familiarizadas a esta última. Com isso, a desigualdade, longe de ser algo natural, é posta pela tradição cultural, assim como “pelas estruturas de poder, pelos agentes envolvidos na trama de relações sociais. Nas relações entre homens e mulheres, a desigualdade de gênero não é dada, mas pode ser construída, e o é, com frequência” (Saffioti, 2015, p. 75). Assim, ainda conforme a autora, as mulheres são muitas vezes “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício de poder, pois são socializadas a desenvolver comportamentos dóceis, cautelosos e apaziguadores, não reativos e insubordinados.

Dessa forma, o tema da educação também entra como uma das formas de resistência de Isabel, uma vez que a privação de educação e mesmo do pensamento livre para mulheres era algo muito frequente à época. Isabel demonstra sempre ter sido apaixonada

pelo mundo das letras e pelo conhecimento, pois como conta também em seu relato, como dama de companhia que foi em sua juventude, ficava sempre à espreita ouvindo o padre que ensinava a sua senhora Blandina a ler e escrever. Aliás, foi por ter esse interesse, tão distante de sua posição social, que em suas desventuras conseguiu sobreviver através do seguinte artil: disfarçando-se de homem para ganhar dinheiro escrevendo poemas, documentos e o que mais lhe aparecesse. Como ela conta: “Assim vivi, eu, Joaquim, homem livre [...]” (Rezende, 2019, p. 115), dessa forma, segundo escreve:

[...] entre os papéis e livros me metia pelas noites adentro, a ler tudo o que me inspirava a fantasia e me permitiam os restos de vela roubados dos altares ou mesmo algumas brasas vivas que trazia do fogão numa concha de ferro. Aprendi assim a criar dentro de mim mesma lugares de uma vida livre, protegida pelas trevas, da qual ninguém mais podia suspeitar. [...] Disso talvez se tenha feito a minha loucura, pois, segundo dizem, nenhum espírito de mulher, salvo decerto as de linhagem real como Vós, é capaz de suportar o peso do saber (Rezende, 2019, p. 16).

Como ilustrado por Witzel e Teixeira (2020, p. 250), de todas as insubordinações registradas no relato epistolar de Isabel, revela-se como uma problemática central do romance o fato de a personagem saber ler e escrever em um tempo no qual isso era privilégio de poucos, algo “limitado em regra aos homens. No Brasil colônia, prevaleciam as verdades herdadas de pensadores como Rousseau, segundo as quais o saber e o pensar não casavam com a feminilidade”. Nesse sentido, o fato de Isabel ter aprendido a ler e escrever, utilizando esses conhecimentos ao seu favor, já marca uma enorme transgressão, visto que para uma mulher, ainda mais da classe subalterna, isso era algo pouco provável, e só se tornou possível por ela ter observado as aulas que sua senhora tinha com o padre,

treinando suas anotações com carvão, tamanha era a sua sede de conhecimento.

Ademais, podemos observar no romance como em muitos trechos a protagonista-escritora reafirma suas ideias sobre esses problemas e não os rasura, pois espera que a rainha D. Maria I compreenda, deixando clara a sua posição de resistência a quem tente lhe calar ou prender:

Seria da preferência deles, como de todos os homens, bem sei, a mudez das mulheres, mas assim não quis Nosso Senhor ao dotar-nos, à revelia deles, de ideias e fala como a dos machos e, se me sentia livre para dizê-las diante d'Ele, tanto mais diante de quaisquer ignaros como me pareciam aqueles. Ninguém podia, porém, senão pela violência extrema, tolher a liberdade de meus pensamentos e calar minhas palavras, que usei até o fim para dizer o quanto os desprezava, a eles, não mais que escória humana revestida de rendas, veludo e seda, recheada da gordura malcheirosa com que se empanturram, sujos e nojentos, e por mais que os chamem ouvidor, ou governador, ou oficial ou seja lá o que for que os chamem, dizendo serem dignos representantes de Vossa Realeza, se não me calassem à força eu os insultaria e escarraria em suas carantonhas sem cessar (Rezende, 2019, p. 118).

Como Isabel conta, as suas palavras eram seu “último bafejo de liberdade” (Rezende, 2019, p. 118), e, por isso mesmo, ela escreve, pois já que de sua boca essas palavras não atingem quem lhe oprime, é através da palavra escrita que tenta se fazer ser ouvida. Aqui vemos como a personagem vai de encontro ao que se esperava de uma mulher de sua época, demonstrando uma autonomia incomum, uma vez que, como explica Del Priore (1995, p. 27), adestrar a mulher “fazia parte do processo civilizatório, e, no Brasil, este

adestramento fez-se a serviço do processo de colonização”, assim, as mulheres estavam condenadas à exclusão (Del Priore, 1995) e invisibilidade, algo contra o qual Isabel luta a todo momento na narrativa.

Dessarte, “Carta à rainha louca” traz a possibilidade de entendermos o período histórico do Brasil colonial através do olhar de Isabel, ordenado pelos seus valores e em como a personagem compreende questões de gênero, assim como os processos de exploração e subalternização naquela sociedade e época. Através dela, temos tanto uma visão e experiência pessoal e subjetiva, quanto um panorama social, histórico e cultural do que está ao seu redor. Por isso, conforme trata Bouvet (2006), esse tipo de narrativa epistolar é compreendido como uma forma de romance polifônico, o que corrobora com o que assevera Bakhtin, na medida em que a verdade não está no poder de nenhum personagem, mas está em um lugar onde diferentes fragmentos de verdade convergem e se equilibram. Torna-se, portanto, papel do leitor apreender esses sentidos e formar uma compreensão do que é trazido no plano real da narrativa com o mundo e a época reais aos quais ela representa.

Considerações Finais

Diante do que se discutiu ao longo desta pesquisa, foi possível verificar como o estudo da personagem é uma forma extremamente dinâmica e frutífera de se desnudar a narrativa literária, pois é ela quem vive as ações descritas no romance, quem sofre ou supera as peripécias apresentadas na história. Dessa forma, quando nos deparamos com personagens polifônicas, que refletem sobre si e o mundo em que vivem, fica perceptível a profundidade e qualidade literária do romance.

Nesse caso, “Carta à rainha louca” também apresenta uma heroína vertical, a qual remete tanto a aspectos da tradição literária, com sua inteligência e astúcia (lembrando sempre Ulisses, o maior modelo de herói que se tem na literatura ocidental), como à

contemporaneidade, em que uma das vantagens do tempo presente está justamente na ascensão do pensamento livre, na educação feminina, bem como nos movimentos políticos e sociais que reivindicam os direitos das mulheres.

Assim, no romance analisado, a escrita é compreendida como a forma que a personagem Isabel encontrou para guardar a sua memória, contar a sua verdade sobre os “fatos” e sua própria vida, assim como suprir o seu desejo de escrita, algo que só pôde exercer na clandestinidade – quando se disfarçava de homem e escrevia poemas e documentos para outras pessoas que a pagavam por isso –, por esse ser um lugar que sempre lhe foi negado, sendo ela uma mulher pobre em um contexto que até mesmo as que possuíam poder econômico eram educadas para o casamento e o âmbito familiar. De tal modo, mesmo que suas cartas dificilmente pudessem chegar a ser lidas pela rainha, o ato da escrita lhe era algo caro, pois representa um lugar que por muito tempo foi negado a mulheres como Isabel e, por isso, mesmo com todas as circunstâncias contra ela, a personagem ainda assim escrevia (Costa, 2022).

Vê-se, portanto, que a personagem está comprometida não apenas com questões individuais, pois ao passo que tenta reconstituir a sua memória e construir um discurso tentando ser inocentada, ela reflete a todo momento sobre a vida coletiva, sobre a situação das mulheres pobres da colônia, as pessoas escravizadas e os indígenas. Com isso, a história do Brasil é contada na ficção sob a perspectiva de quem não possuía vez e voz, mas que, quando se imerge no romance, lhes é atribuído vida e o poder do discurso.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 56-85.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996.

BOUVET, Nora Esperanza. **La escritura epistolar**. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. A autonomia das personagens femininas como configuração do neorregionalismo brasileiro. **Imburana**: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses, v. 7, n. 14, p. 71-96, 2017.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 53-80.

COSTA, Cindy Conceição Oliveira. **“Inconvenientes palavras”**: escrita feminina e (in)sanidade em Carta à rainha louca, de Maria Valéria Rezende. 2022. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2022.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

OLIVEIRA, Franklin de. Caminhos para o contemporâneo. In: OLIVEIRA, Franklin de. **A dança das letras**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991. p. 351-366.

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

PIACESKI, Daiana Patrícia Follman Pasquim. Maria Valéria Rezende: colorindo invisíveis por meio da literatura. **Revista Crioula**, n. 24, p. 250-267, 2019.

REZENDE, Maria Valéria. **Carta à rainha louca**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

WITZEL, Denise Gabriel; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Discurso e memória de uma mulher desobediente em Carta à rainha louca. **Interfaces**, v. 11, n. 4, p. 246-258, 2020.

POTÊNCIAS ALTERITÁRIAS

O MAL-ESTAR EM “PORCO DE RAÇA”: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL A PARTIR DA PSICANÁLISE

João Matias de Oliveira Neto
Mylena de Lima Queiroz

O presente trabalho, espécie de ensaio, tem por objetivo problematizar a questão da decolonialidade na psicanálise e nas ciências humanas a partir de uma obra literária intitulada *Porco de Raça*. Se já são conhecidos os escritos de Sigmund Freud acerca de Dostoiévski e, porventura, a proximidade da literatura com a formação da psicanálise, nada mais convidativo para refletir sobre genealogias eurocêntricas do que uma obra literária contemporânea. É, pois, através dela que convidamos o leitor a se reconhecer no personagem principal do romance *Porco de Raça*, chamado de Porco Sucio, um jovem negro, professor falido, que encontra em um ringue de batalhas financiado por milionários sua identidade, seu motivo de existir melancolicamente num mundo dominado por senhores brancos e ricos.

Através de uma exposição sobre a narrativa, chegamos a como o professor se transforma em Porco Sucio. Vale acrescentar que o personagem da narrativa não tem seu nome próprio apresentado; de maneira que ele só passa a ter um nome quando passam a chamá-lo de Porco Sucio, sua identidade de lutador no ringue de batalhas conhecido como Açogue. Perpassa a construção da psique do

personagem sua relação conflituosa com o irmão, o pai e a mãe, sempre atravessada por questões raciais e de classe. Como um jovem negro à procura de sua identidade, Porco Sucio passa pelas mais difíceis privações subjetivas e objetivas em sua vida. Sua psique é um desafio para a compreensão de como a psicanálise lida com uma questão que é estruturada no sistema-mundo capitalista: o colonialismo, o racismo e os dilemas de uma sociedade de classes.

Como uma ciência ou área do conhecimento desenvolvida na Europa, a psicanálise possui aquilo que consideramos limitações, se não consideradas a episteme e as angústias e melancolias do ser europeu em comparação com o ser brasileiro ou o ser latino-americano. Limitações estas que podem ser dirimidas em um olhar decolonial sobre o mal-estar em *Porco de Raça*, a configuração psíquica e social de um jovem professor negro e sua melancolia própria de um mundo cujos atributos de reconhecimento civilizacional contam com as discriminações sociais, econômicas e culturais hierarquizadas por um “mundo dos brancos”, metáfora sempre muito válida criada pelo sociólogo brasileiro Florestan Fernandes (2007).

Em um passeio pelo livro, compreendemos que Porco Sucio também pode ser chamado de Porco ou só de Porquinho, a depender de seu estado emocional na narrativa. É por esta subjetividade que atravessamos criticamente algumas das obras de Sigmund Freud, notadamente *Mal-estar na civilização*, *Psicologia das massas e análise do eu*, *Sobre a transitoriedade* e os escritos de *Luto e Melancolia*. Analisa-se, como propõe Freud, uma mirada “sociológica”, ainda que psicanalítica, da civilização, dos grupos sociais e sua influência sobre o sujeito e as propriedades inconscientes e subjetivadas do luto e da melancolia.

Ao final, busca-se aquilo que pretendemos ao longo de todo o escrito: aproximar a psicanálise da visada pós-colonial e, posteriormente, decolonial, através de uma leitura de Frantz Fanon, Stuart Hall, Achille Mbembe, Luciana Ballestrin, Walter Mignolo, dentre outros. Um olhar mais humano para o Outro da psicanálise, em resumo, passa por uma volta aos birôs ou divãs epistemológicos que originaram alguns dos nossos mais caros conceitos. A

eles nos atemos em uma releitura do que seria o mal-estar, o luto, a melancolia e a civilização à luz de Freud, mas também à crítica do pensamento decolonial sobre os conceitos do notório médico e psicanalista de Viena.

Porco Sucio, Porquinho ou só Porco

Porco de Raça é um romance que se passa em um tempo inaudito, porém somente sob a perspectiva do personagem, que é também o observador de toda a ação que se desenrola no livro. Ao acordar num tempo morto, o protagonista, que não tem nome, é despertado por batidas na porta de uma prostituta e um cafetão. Ele foge pela janela e depara-se com uma série de personagens que volta e meia retornam em sua história, como se passado, presente e futuro estivessem umbilicalmente conectados. De toda sorte, o termo umbilical não é sem propósito: aquele que se chamaria, tempos mais tarde, “Porco Sucio”, “Porquinho” ou apenas “Porco” é um professor “falido”. Um incorrigível que buscou exercer diversas profissões na vida, mas que não consegue se realizar em nenhuma.

Ao longo do livro, percebemos o quanto o Porco (nome do personagem) tem uma relação de competição e de desconforto com o irmão, um rico senador da república que se digna a humilhar serviços brancos. A discussão sobre raça e precariedade da existência perpassa todo o livro. Este personagem principal somente vira o Porco a que aludimos antes quando, em plena fuga e estado de desnorтеio diante de tudo e de todos, é capturado por pessoas estranhas e jogado em um ringue de lutadores conhecido como Açougue. Neste ambiente lúgubre, párias sociais lutam até a exaustão com máscaras de animais, sem, portanto, que suas identidades sejam conhecidas, para a diversão de milionários. Muito tempo depois, descobre-se que o sucesso deste ringue de párias sociais se transforma em um programa de televisão chamado Zoo Fighters, aclamado e assistido no mundo inteiro.

Pontuamos que é a psique de Porco Sucio que chama a atenção para o que se quer aqui abordar. É ele que luta neste ringue com uma máscara de porco até que, para sua própria desgraça pessoal, esta máscara cai. A construção psíquica e social do personagem passa por uma relação incompreendida com o irmão, mas também com o pai, a mãe e a avó. À exceção de Porco Sucio, sua família adaptou-se a uma sociedade racista se utilizando dos elementos considerados normativamente aceitos pelos brancos: o irmão tornou-se senador ignorando a luta contra o racismo, o pai adaptou-se a uma empresa de maioria branca e com nítida presença de assédio, a mãe era costureira de mulheres ricas e brancas. Porco Sucio observa a tudo isso com desprezo, refletindo sobre seu lugar no mundo enquanto um professor negro e um pária social, inclusive ao ver seu relacionamento com Wênia, uma jovem branca, destruir-se progressivamente até o rompimento.

Porco Sucio é também chamado de Porco ou Porquinho. No capítulo 3 do livro, ficam impressas suas lembranças mais longínquas da vivência negra em um mundo racializado socialmente: a tentativa de alisamento do cabelo que culmina numa intoxicação, a adaptação a um mundo cuja natureza e princípio do negro é o de adaptar-se ou equiparar-se ao branco. No reflexo das relações com o pai, Porco Sucio reflete sobre de que maneira uma família de classe média negra obteve tudo de que se orgulha ao se humilhar para o mundo dos brancos e, claro, tentar fazer com que esse mundo perpassasse gerações na percepção silenciada do pai sobre a injustiça e a existência de párias sociais racializados.

Tudo isso se encontra na percepção de Porco Sucio, principalmente num diálogo com a avó que está em seu leito de morte; diálogo que a narrativa não dá a entender se foi real ou não, mas sobretudo uma conversa sobre o ser-se negro no mundo e de como Porco Sucio não seria melhor do que os demais por ter a percepção que outros não têm. Aqui interessa o modo como a psique em Porco Sucio reflete um mal-estar pessoal à medida que este mal-estar também é socializado por questões externas. Atravessam as relações pai-filho, irmão-irmão, filho-mãe a presença de corpos

racializados. Torna-se, portanto, inviável reduzir as experiências psíquicas a meras constatações acerca da transição da libido, da melancolia e do mal-estar num mundo em que o indivíduo é levado pela presença objetiva das condições que o levam a entrar em crise (racismo, colonialismo e preconceito de classe).

Pela metáfora humano-animal, podemos pensar que Porco Sucio busca a satisfação de seu prazer na luta humana e corporal. Ao utilizar a máscara de Porco Sucio, tornar-se um lutador em um ringue de outros párias sociais e, finalmente, reconhecer-se como Porco Sucio, e sentindo orgulho por isso, dá-se ênfase à sua pulsão por obter prazer e reconhecimento em forma de uma sublimação que, em si, carrega traços de arte e de profissão. Afinal, Porco Sucio tornou-se um lutador. O apaziguamento do instinto primitivo, aludido por Freud (2010) em *Mal-Estar Na Civilização*, teria um termo ao percebermos uma satisfação que o Ego entregaria ao Id, uma negociação que passa pela instância algo sociológica do SuperEgo e que permitiria Porco Sucio a se adaptar a uma metanarrativa do mundo criada dentro do ringue chamado Açougue.

O mal-estar, em Freud (2010), seria antes de tudo a privação da satisfação. Outro não é o sofrimento de Porco Sucio ao, antes de se tornar Porco, buscar uma identidade para si mesmo num mundo que o regurgitou e expeliu como um pária social. A inaceitação de todos de sua personalidade, seus questionamentos sobre a negritude e o fato de ser um professor não realizado teriam levado Porco Sucio a se tornar um ente privado de prazer e de satisfação pessoal com sua vida. Uma vez que a natureza pulsional do ser humano o guie para a agressividade, ainda na perspectiva levantada por Freud, essa agressividade desencadeada no Açougue está permeada por regras: uma, dentre elas, é não retirar sua máscara. O movimento inerente de autodestruição, desta maneira, carrega na máscara de Porco um apelo a realização de instintos primevos de autodestruição e de redenção, ao mesmo tempo que a realização de ser alguém, ter uma identidade, numa civilização ou cultura que sempre lhe negou.

Vale destacar que, preso em um cubículo cercado por fotografias e quadros de sua própria memória, Porco Sucio somente tem acesso a uma televisão com cenas de lutas, prostitutas que o visitam em sua cela, alimentação e comunicação ruidosa com uma entidade que se comunica com ele por uma caixa de som. Uma clara inspiração Orwelliana para uma prisão auscultada por uma autoridade. A realização dos institutos, do prazer e da pulsão é materializada pelo narrador através do sexo com as prostitutas e da fruição prazerosa advinda das vitórias nas lutas. Embora as regras do Açougue privem Porco Sucio de liberdade, essa liberdade somente lhe é acessada dentro do princípio do prazer e da realização através do sexo e das lutas corporais. Pode-se, pois, pensar em uma “civilização do açougue”, uma cultura paralela em que a distribuição do prazer se encontra limitada a sexo, alimentação e lutas corporais. De acordo com Freud, em o Mal-estar na civilização, este cenário ou esta cultura somente poderia ser considerada uma civilização por ainda ter regras (dentre elas a principal, quebrada por Porco Sucio: não retirar sua máscara).

A realização da fruição do corpo, neste sentido apresentado, ocorre ao se permitir que Porco tenha sexo, sublima sua raiva e frustração nas lutas corporais e veja, de algum modo, o reconhecimento que possui; entretanto, o indivíduo sofre: não se realiza emocional ou afetivamente e segue envolto de traumas familiares. A repressão é reforçada por uma liberdade ilusória. E aqui se pode pensar, a pretexto do sofrimento de Porco, em um sentimento de culpa atrelado a um “desencaixe” entre o Ego e o SuperEgo, ao passo que o medo da autoridade exterior se encontra apenas ao final da narrativa quando, ao retirar a máscara que o esconde perante os milionários, a empresa que administra o ringue de batalhas o expulsa do programa, admitindo-o como um matador de aluguel até sua morte, a redenção final.

O sentimento de culpa, expressão mesma do SuperEgo interiorizado por normas e valores sociais de convivência e culpa intrínseca, encontra-se nos momentos em que, a pretexto de uma revisão da própria vida, Porco Sucio relembra o diálogo sobre culpa com

a avó, a convivência difícil com o pai, o irmão e a mãe, o relacionamento inacabado com Wênia. A narrativa, entretanto, põe bastante ênfase nos aspectos sociológicos do racismo e em uma psicologia social do negro que alude ao modo como este se encontra num mundo dos brancos. É impossível, portanto, não lembrar de como o sociólogo brasileiro Florestan Fernandes (2007) trata a questão do lado psicossocial do negro num mundo dos brancos: a ideia de competitividade e de humanidade estaria sempre atrelada aos critérios definidos, hierarquizados e vislumbrados pelos brancos de como a competição, a humanidade e a civilidade devem se dar e de que maneira segundo os parâmetros dos brancos. Tal compreensão é encontrada, em outros termos, nas conclusões de Frantz Fanon (2008) sobre a recepção do martinicano na França e, em teoria, na compreensão de W. E. B Du Bois sobre a dupla consciência do colonizado.

Em outro texto, *Psicologia das massas e análise do eu*, Freud (2011) recobra criticamente a Gustave Le Bon para tratar da pulsão que nos leva à vida em sociedade, desacreditando a distinção entre psicologia social e individual; tratando, pois, de uma pulsão que teria origem nos círculos mais próximos do indivíduo, a exemplo da família, mas que não é una e indivisível. Não haveria, segundo Freud, uma distinção entre a esfera puramente individual e a puramente social, pois a noção de pureza de uma e de outra não encontra respaldo quando os relacionamentos que temos em vida, com a família e desde a infância, já nos põe diante de uma experiência de socialização.

A sensação de poder sentida por Porco Sucio, até o seu final emblemático (uma morte, mas também uma desobediência, uma vez que o pai primevo controlava todos os seus passos e, assim, entendia por também controlar sua morte), é a de uma obediência cega construída com o tempo, visto que na morte do protagonista ocorre aquilo que pode ser considerado um parricídio, o que se percebe na elocução da seguinte frase final do personagem antes de morrer: “Ao menos, a minha morte será minha”.

Embora em crise, seguia os apelos de uma massa de lutadores e sentia um poder ilimitado. Suas emoções, capacidade intelectual e movimentos vão sempre no sentido de uma acomodação a esta situação, tanto que é dela que Porco Sucio não quer sair quando sente que perdeu seu lugar no Açougue. Estas conclusões parecem estar pacificadas por Freud (2011) em *Psicologia das Massas e Análise do Eu*, principalmente quando reflete sobre a tendência do indivíduo a não ser o mesmo em grupo, reavivando um debate clássico na sociologia. Mas, sobretudo, no ponto IV do referido livro, Freud reaviva a capacidade distintiva de sua teoria: o amor, a libido.

Porco Sucio busca o amor, sua libido desencontrada em muitos aspectos de sua vida: a profissão, sua namorada (Wênia), um indício de suposta adaptação ao mundo dos brancos, sua avó. Porém, sua identidade de Porco Sucio só é cunhada através do amor que passa a lhe despertar um ringue de batalhas, o Açougue. Considerada uma energia, uma pulsão não mensurável, a libido de Porco Sucio se encontrava transferida para uma cosmovisão sua do mundo dentro do Açougue, ao passo que sua identidade foi sugerida com um nome e uma máscara. O momento em que Porco Sucio retira sua máscara e é expulso do ringue de batalhas, leva-o a uma crise pessoal e com aqueles que o escravizam a essa condição. A libido precisa mudar de objeto e, ao não encontrar outro, ela volta para si: culmina com a morte do Porco, do personagem, mas também com a morte de uma antiga condição de dominação.

Pode-se dizer que Porco Sucio sentiria luto pela sua própria morte, se pudesse senti-la no momento em que resolve se matar para recuperar um poder que, afinal, era seu desde o princípio, mas que lhe fora roubado ora pelo encarceramento, ora pelo descrédito de um professor negro numa sociedade preconceituosa e hierarquizada. A experiência do luto, encarada como uma perda de um objeto transicional em que se teria depositado a libido, é uma experiência vivida não só no momento da perda em si, mas nas sucessivas perdas objetivas e subjetivas vividas pelo personagem.

Freud descreve o luto e a melancolia em dois textos, “Sobre a transitoriedade” (Freud, 1974) e “Luto e Melancolia” (Freud, 2006). No primeiro, a perda do mundo é a perda de objetos transicionais em que teria sido depositada a libido. Levanto, pois, a tese de que Porco Sucio, como o indivíduo moderno, vive num estado de luto permanente, que Max Weber aludira como desencantamento do mundo. O luto permanente assim seria a desagregação contínua de estágios de vida vividos anteriormente, sendo que o objeto está em constante trânsito, uma vez que o sujeito está também em constante crise em setores diferenciados da vida. Esta conclusão leva a um luto permanente, sobretudo se o sujeito no mundo não se encontra encaixado em nenhum lugar que seria de seu pertencimento (a profissão, a humanidade, o direito de amar e ser amado).

O apego ao “mundo do poeta”, descrito por Freud (1974) em “Sobre a transitoriedade”, condiz com o apego de Porco Sucio ao ringue de batalhas. Foi o Açogue que lhe deu uma identidade, um nome, uma fama. Toda a sua libido desconexa e à procura de um objeto no princípio de sua história encontrou um termo e um sentido no Açogue. Perdê-lo levou-o a uma crise. Porém, fez com que a libido voltasse para si mesmo, desencadeando uma reflexividade sobre o Eu e o momento em que decide sobre sua própria morte. A melancolia descrita pelo personagem revelaria, pois, um quadro de desordem psíquica em que o objeto da libido não é encontrado e, mesmo se encontrado, ainda se esbate com a memória do passado.

A perda, remetida ao luto, também está associada a ideias abstratas. Não seria de todo despropositado considerar que a perda da humanidade de um jovem e, depois, professor negro numa sociedade racista, leva a experiências de perdas de expectativas sobre si mesmo em uma sociedade que não o aceita. De toda sorte, e então nos remetemos à abordagem freudiana da melancolia (Freud, 2006), a melancolia se encontra no princípio da história de Porco Sucio, que vive num estado de desânimo permanente, pressupondo também as considerações feitas anteriormente sobre perda de seu lugar no mundo e da sua própria humanidade. A liberdade do Ego, em Porco Sucio, é a morte ou, antes, o controle sobre ela. Ainda

assim, Freud relembra que a perda da melancolia, embora semelhante ao luto, é uma perda mais inconsciente:

O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (como no caso, por exemplo, de uma noiva que tenha levado o fora). Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente perceber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda (Freud, 2006, p. 251).

Essa percepção sobre melancolia dialoga com a sensação inaudita e inconsciente da perda de humanidade do negro no mundo dos brancos. Uma vez que a perda é mais subjetiva, embora eivada de questões objetivas, e sendo também inconsciente, a melancolia é multifatorial, e não necessariamente localizada. Se no luto seria o mundo que se tornaria pobre e vazio, na melancolia seria o próprio ego. Todavia, essa falência do ego aos olhos do encanto é multifatorial no caso de um professor negro e futuro lutador em um ringue de párias sociais. Portando características intrinsecamente narcísicas, a melancolia é um olhar para si mesmo e um “não se ver”, ou pelo menos da maneira como se gostaria de se ver.

O suicídio, em “Luto e melancolia” (Freud, 2006), seria explicado nesses termos: o impulso assassino que seria direcionado ao outro é apontado para si mesmo. Se o ego tem um impulso de

autopreservação, inclusive física, a morte de Porco Sucio não é uma morte apenas sua, mas uma morte conduzida pelas condições que o encerraram num ringue de batalhas e de seus algozes. O ego, assim, passa a ser dominado pelo objeto, sendo este mais forte do que o ego em si.

Se tratamos a melancolia como estando presente ao início do livro, em que Porco Sucio ainda não é Porco Sucio e segue desnortado por diversas cidades, em conflito com os parentes e amigos, significa que esse estado já existia. E existia na condição de um cidadão negro sem querer aceitar a condição a que os negros são relegados no mundo dos brancos. O luto permanente revela essa constante perda de objetos que seriam esperados ora e outra na vida de um ser humano: família, profissão, casamento. Também revela os estágios de humanidade que são negados a algumas categorias sociais em detrimento de outras. A melancolia, como uma vinculação mais profunda com o inconsciente em processo de perda, seria a própria dupla consciência do colonizado numa sociedade colonialista.

Descolonizando a análise do eu?

Segundo Fanon (2008), essa dupla consciência reside no fato de que o colonizado, aquele que sofre as consequências mesmas do colonialismo e suas variantes modernas, articula, ainda que inconscientemente, o que precisa ser, fazer e sentir para viver num mundo regido pela dominação colonial. Ao pensar sobre algo, ele recorre a uma dupla consciência: o ser africano e o ser europeu, por exemplo. Adaptando esse esforço de conferir à linguagem de Porco Sucio uma adaptação às suas condições de vida, entendo que a dupla consciência reside na melancolia em sentir a perda de sua própria humanidade sem conseguir encontrar um objeto libidinal que lhe satisfaça.

Diria Franz Fanon (2008) que a questão da interiorização da inferioridade no negro está diretamente relacionada, primeiro, com um processo econômico e, depois, com a falência da existência

psicossocial do negro em um mundo hierarquizado pelos brancos. Parte deste processo, por exemplo, passa a ser compreendido com o domínio de uma linguagem e, como destaca Fanon (2008, p. 34), “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa”. Ao não dominar uma linguagem, o sentido da identidade negra ou de uma existência humana é constantemente posto em desacordo, necessitando de um devir negro como uma forma existencial de afirmação em um mundo construído pelos brancos. Acreditamos, pois, que esta melancolia aludida por Freud, tanto quanto o esforço de perceber o sentimento de culpa como uma expressão de um SuperEgo civilizador, traduz o esforço de uma tomada de posição diante da violência de um mundo regido por uma civilização de brancos. A saber:

O negro que entra na França muda porque, para ele, a metrópole representa o Tabernáculo; muda não apenas porque de lá vieram Montesquieu, Rousseau e Voltaire, mas porque é de lá que vêm os médicos, os chefes administrativos, os inúmeros pequenos potentados — desde o sargento-chefe “quinze anos de serviço”, até o soldado-raso oriundo da vila de Panissières. Existe uma espécie de enfeitamento à distância, e aquele que parte por uma semana com destino à metrópole cria em torno de si um círculo mágico onde as palavras Paris, Marselha, La Sorbonne, Pigalle, são pedras fundamentais. Antes mesmo dele embarcar, a amputação de seu ser vai desaparecendo, à medida em que o perfil do navio se torna mais nítido. Ele percebe sua potência, sua mutação, nos olhos daqueles que o acompanham: “Adeus madras, adeus tecidos leves de cores vivas” (Fanon, 2008, p. 38).

Remetendo às nossas leituras em Fanon (2008), e à luz do pensamento freudiano, Mbembe destaca que o negro seria aquele que vemos quando nada se vê, que nada compreendemos quando

nada queremos compreender. A partir da espoliação organizada em proveito do tráfico atlântico, seriam “homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda” (Mbembe, 2014, p. 12), negando-lhes nome ou língua própria, mesmo que estes homens-objeto tenham uma linguagem própria e tenham conseguido organizar diversos levantes contra o colonizador e deixando, portanto, de remeter aos supostos genes de origem africana para reverter-se no que seria um devir-negro no mundo. Na ordem da modernidade, da qual tanto falamos aqui, o negro foi “o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital” (Mbembe, 2014, p. 19).

A questão do devir-negro, porventura, coloca-se como um desafio para a psicanálise à medida que o olhar para o Outro pode vir eivado de afirmações, epistemes e considerações de natureza se não eurocêntrica, mas branca, oriunda de classe média ou heteronormativa. Para utilizar um termo considerado como a origem do conceito de subalternidade: seres hegemônicos, posto que são aqueles tomados pela regra normativa e estruturada de uma sociedade regida por oprimidos e opressores na inscrição dos corpos, do saber, da consciência e do poder. Ora, se a prática de enxergar o Outro, tão cara à psicanálise e às ciências humanas, está expressa numa boa vontade de fazê-lo, é preciso observar que nem sempre esse esforço de alteridade se completa. Se seguissemos por este caminho, encontraríamos na crítica do antropólogo sul-africano Archie Mafeje ao conceito de alteridade um remanso para estas reflexões, uma vez que seu principal questionamento reside no fato de que não haveria um Eu e um Outro, mas um Eu e um Mesmo, posto que o olhar para o Outro viria carregado de considerações epistêmicas, sociais e psíquicas de como o outro seria aos nossos olhos (Borges, 2015).

Mbembe, por sua vez, fala sobre o alterocídio como sendo a inviabilidade de construção do Outro como este Outro se vê, mas no intuito de se desfazer ou destruir, como uma forma de proteger-se por não poder controlar, mas também com ressentimento e cautela diante de um ente estranho que, após anos de sujeição

colonial, luta contra a dominação (Mbembe, 2014, p. 26). Trazendo tais reflexões para o Brasil, e para a realidade aludida em *Porco de Raça*, o sociólogo brasileiro Florestan Fernandes descreve que a ordem social competitiva, uma formulação sobre o que foi o capitalismo na virada do século XIX para o XX, não eliminou os costumes, vícios e a estrutura psicossocial da ordem social escravocrata, fazendo com que as formas de vida social e de sociabilidade fossem intrinsecamente limitadas para o negro e o mestiço, contribuindo para a concentração racial da renda, do prestígio social e do poder. Ao passo que o negro e mestiço não eram absorvidos pelo mundo do trabalho, também as conexões psicossociais do comportamento do negro e do mulato mostravam o quanto a ordem social competitiva limitava os anseios de classificação e ascensão social, fazendo com que essa identidade do negro e do mestiço se contraísse e se isolasse dentro do “meio negro” (Fernandes, 2008b).

Nas questões apresentadas por *Porco Sucio* sobre o irmão, um senador rico e adaptado ao mundo dos brancos porque negava sua cultura negra, além do pai e da mãe, que manifestavam comportamento semelhante, Florestan Fernandes diria que o “branqueamento psicossocial e moral” foi a resposta para negros e mulatos que se sentiam compelidos a participar desse mundo (Fernandes, 2007, p. 33), com boa dose de resignação àqueles que o aceitam e se prostram. Tais considerações aqui aludidas, levadas para o contexto da psicanálise, levam-nos a compreender a natureza do SuperEgo em uma civilização ou mundo dos brancos, as idiosincrasias do sentimento de culpa vivenciado por *Porco Sucio* e a natureza mesma da melancolia ou do “luto permanente” de um professor negro e falido num mundo dos brancos.

As ciências humanas possuem uma larga produção sobre os processos que levam a uma observação mais ampla sobre a divisão clássica da episteme ocidental entre o sujeito e o objeto, o Eu e o Outro. Fanon (2008), Hall (2003; 2006) e Mbembe (2014) são apenas alguns dos autores que refletem acerca do processo de perda da linguagem em nome de um contexto de opressões, muitas vezes diaspórico, isto é, um contexto em que há dificuldades

na adaptabilidade do africano ou do negro a um meio cosmopolita branco e que não o engloba enquanto ser humano, ser linguístico, ser político e ser cultural.

Todas estas considerações têm uma origem epistemológica. Se levarmos as considerações anteriores para a questão de gênero, acrescentamos a contribuição inestimável de Anzaldúa (2005) e o nascimento de uma consciência mestiça nas fronteiras da dupla consciência aludida por Frantz Fanon e das dificuldades de uma adaptabilidade a uma civilização cujo SuperEgo estruturador aparenta ser implicitamente branco e hegemônico. Influenciadas pela psicanálise e suas considerações sobre a distinção entre sujeito e objeto, as análises aqui aludidas têm por origem os estudos do pós-estruturalismo, estudos culturais, pós-coloniais, subalternos e, por fim, os estudos decoloniais.

Sendo *Porco de Raça* um romance brasileiro, é preciso perceber que as questões postas por Fanon e Mbembe encontraram guarida no território latino-americano com o grupo Modernidade/Colonialidade, fundado nos anos de 1990 e início do século XXI por intelectuais latino-americanos. Segundo Luciana Ballestrin (2013) em *A América Latina e o Giro Decolonial*, o coletivo Modernidade/Colonialidade realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina do século XXI.

Assim, a chamada opção decolonial seria uma afirmação epistêmica, teórica e política, que atualiza tradições e, ao mesmo tempo, propõe novas releituras históricas à luz dos processos de colonização vivenciados na América Latina. Torna-se importante porque o processo de análise do Eu, do SuperEgo e da melancolia está eivado de considerações eurocêntricas e ocidentais, posto que foi produzido neste espaço.

Ao não ser ouvido, Porco Sucio sofre o que Aníbal Quijano (Ballestrin, 2013) nomeou como colonialidade do poder: uma inscrição do poder colonial exercido por brancos ao nível das instituições (jurídicas, políticas, econômicas, dentre outras). Isto é, o poder que se expressa no processo de não ouvir e de não atender

às demandas do outro, visto como um ser desumanizado por características físicas, culturais e existenciais que não são aquelas hegemônicas conferidas em um “mundo dos brancos” (para continuar na metáfora criada por Florestan Fernandes). Um outro tipo de colonialidade, desta vez aludido por outro intelectual latino-americano, Walter D. Mignolo (2005), refere-se à colonialidade do saber. Este tipo de colonialidade subordina a produção do conhecimento do colonizado ao crivo, e muitas vezes ao epistemicídio por parte do colonizador; refere-se, pois, a como o conhecimento sobre o Outro está subordinado a uma compreensão geopolítica do conhecimento, para quem a produção de um conhecimento sobre o ser humano na Europa, por exemplo, valeria mais do que na América Latina ou na África.

A colonialidade do poder, de acordo com Ballestrin (2013), mas também ecoada em Rubbo (2018) e Mignolo (2005), derivada das teorias aqui expostas, denuncia um processo de estruturação do sistema-mundo colonial que articula os sujeitos periféricos da divisão internacional do trabalho em uma hierarquia étnico-racial global de produção do conhecimento e da inscrição dos corpos e das subjetividades no chamado Terceiro Mundo. O que se está querendo dizer aqui é que a colonialidade do poder tem domínio sobre o controle da economia, da autoridade, da natureza, do gênero e, claro, das subjetividades. Sendo um lado obscuro da modernidade, a colonialidade é constitutiva de nossas relações humanas para com o conhecimento, com o poder e com a existência humana, incluindo a psique e as subjetividades.

Sendo um movimento de resistência teórico-prático, político e epistemológico à lógica da “modernidade/colonialidade” é de ser, também, um movimento de enfrentamento às concepções modernas e eurocêntricas de SuperEgo, civilização, melancolia e mal-estar conforme aludidas por Freud. Porém, também sendo um movimento de revisita às tradições ocidentais, não implode toda a noção de inconsciente e tudo que dele deriva segundo Freud. A crítica da decolonialidade é uma crítica à modernidade e suas consequências, não às ciências sociais, à crítica literária ou à psicanálise. Sendo

assim, a decolonialidade nos ajuda a perceber que o SuperEgo reage de maneira diferente em diferentes subjetividades; que civilização, melancolia e mal-estar não se materializam de uma mesma forma em todos os seres humanos; que a produção de um conhecimento eurocêntrico não encontra uma adaptabilidade automática e orgânica a outros lugares de expressão e de materialização destas subjetividades que não são os de sua origem eurocêntrica. Para Walter D. Mignolo (2005), o simples fato de percebermos que um professor negro, futuro lutador em um ringue de párias sociais, possui sua própria complexidade enquanto negro num mundo dos brancos já é o pensamento decolonial em marcha.

Percebermos o quanto as teorias de Freud precisam ser adaptadas às subjetividades várias (inclusive, às subjetividades literárias!), da América Latina e da África, atentas à colonialidade do poder e do saber em um mundo dos brancos já seria, pois, o pensamento decolonial em marcha. Mignolo (2005), por seu turno, oferta o conceito de pensamento fronteiro para nos fazer perceber que é nas fronteiras do ser que reside o nascimento de um pensamento crítico e diferente do pensamento hegemônico e do conhecimento que é produzido na Europa. E isto é uma reação à lógica do poder e da dominação que se materializa de maneira opressora no conhecimento produzido pela Europa para com as demais regiões.

Como um desafio para a psicanálise e para as ciências humanas, enxergar em Porco de Raça uma releitura histórica e conflituosa da subjetividade de Porco Sucio é um desafio para que a psicanálise e as ciências humanas se descolonizem em sua análise do eu e da subjetividade. Estabelecer que a produção do conhecimento da psicanálise toma como ponte de partida as subjetividades hegemônicas de um mundo dos brancos e de um mundo europeu é parte do processo de descolonizar-se e descolonizar o outro, sobretudo naquilo que ele tem de supostamente “próprio” e “único” tanto subjetiva quanto objetivamente em uma sociedade de classes, sob a colonialidade do poder, do saber e da existência.

Considerações Finais

Como um recurso para pensar outros contextos epistemológicos, este trabalho teve o objetivo de fazer-nos refletir sobre a natureza genealógica com que se utiliza conceitos na psicanálise e nas ciências humanas. Ao se utilizar de um romance literário para isso, dá-se materialidade aos argumentos: a exemplo das análises literárias sempre bem conhecidas de Sigmund Freud sobre escritores famosos do século XIX e XX. Notadamente, o objetivo aqui seria o de ler as teorias e conceitos de Freud cunhados no século XIX e XX à luz de uma hermenêutica “desconfiada” sobre como podemos nos utilizar destas teses nos dias de hoje (e na literatura).

Ao aproximar a psicanálise do pensamento fronteiriço, indagamos sobre como a dinâmica do reconhecimento de classes oprimidas impacta no pensamento psicanalítico. Afinal, as subjetividades são estruturadas, também, por contextos bastante objetivos para algumas classes sociais. A origem e o fim dos conceitos e das teses precisam ser revistos sempre defronte estes novos desafios. Com isso, refazem-se caminhos com o objetivo de mostrar novas direções: a melancolia e a civilização não se dão da mesma forma em todos os lugares, nem com os mesmos agentes; o luto e a melancolia podem ser sentidos de uma maneira própria por grupos excluídos e corpos racializados.

A aproximação com a decolonialidade e o pensamento fronteiriço conferem amplas possibilidades para o pensamento psicanalítico. O desafio da escuta é também o desafio do reconhecimento. Diante da produção do grupo Modernidade/Colonialidade, pode-se relativizar o que se toma por modernidade no pensamento psicanalítico. A civilização, tão aludida por Freud, leva em conta esse pressuposto único e indivisível da transição do tempo; porém, como foi demonstrado, a modernidade traz consigo seu lado obscuro: a colonialidade. Esta que merece ser vista e revista nas bases do pensamento freudiano e, claro, no exercício da escuta, no reconhecimento do Outro, nas análises sobre obras literárias e na crítica em si.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. La consciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 13(3): 320, p.704-719, set.-dez. 2005.

BORGES, Antonádia et al. Pós-Antropologia: as críticas de Archie Mafeje ao conceito de alteridade e sua proposta de uma ontologia combativa. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, v. 30, n. 2, p. 347-369, mai.-ago. 2015.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**. Brasília, nº 11, maio - agosto de 2013, p. 89-117.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917[1915]). In: FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 243-266.

FREUD, S. **O Mal-estar na civilização**: novas conferências introdutórias e outros textos (1923-1925). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. Psicologia das massas e análise do Eu. In S. Freud. **Obras completas** (P. C. de Souza, trad., vol. 15, pp. 13-113). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
FREUD, S. Sobre a Transitoriedade. **Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud**, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007.

FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes.** São Paulo: Globo, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** 1. ed. Lisboa: Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. En libro: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.** Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. p. 71-103.

RUBBO, Deni A. Aníbal Quijano e a racionalidade alternativa na América Latina: diálogos com Mariátegui. **Estudos Avançados**, v. 32, n. 94, p. 391-409, dez. 2018. DOI: 10.1590/s0103-40142018.3294.0025

O TRABALHO IMATERIAL DOS PERSONAGENS SECUNDÁRIOS NO CONTO “E SE FOSSE”, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Bruno Santos Melo

Introdução

A literatura brasileira contemporânea tem se apresentado como um relevante meio de representatividade e afirmação dos grupos minoritários (mulheres, gays, negros, pobres, velhos), tendo como condições de produção importantes transformações sociais, econômicas, políticas, dentre outras. Assim, no tocante ao constante processo de silenciamento e subalternização enfrentado por tais grupos, a expressão por meio do exercício com a linguagem se configura como linha de fuga (Deleuze; Parnet, 1998) para a construção das singularidades.

Estudos como o de Dalcastagnè (2005, 2012) e Justino (2014, 2017, 2019) corroboram a percepção acerca dos novos traços que a literatura contemporânea vem assumindo. Neste movimento de ressignificação, há uma perspectiva de democratização dos espaços, dos discursos e da própria construção de singularidades em um viés de possibilidade de criação, se contrapondo à ideia de imposição identitária ou mesmo essencialismo. No entanto, ainda há uma predominância de representações de um grupo seletivo nas

narrativas, a saber um público composto por “homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...” (Dalcastagnè, 2005, p. 15), de modo que se faz necessária uma maior visibilidade dos sujeitos marginalizados, bem como de suas vozes, que vêm assumindo a enunciação e o próprio protagonismo em muitas obras da atual produção literária brasileira.

A necessidade referida emerge do fato de, entre outros motivos, o sujeito contemporâneo, situado em uma sociedade marcadamente fragmentada e solúvel (Bauman, 2001), carregar consigo questões que vão de encontro a dogmas, valores e imposições. Ao empreender a construção da própria existência, vivencia uma constante busca por si, resultando em um ser que experiencia um verdadeiro caos, tendo em vista a solubilidade das representações frente a este contexto de multiplicidade e heterogeneidade, que estabelece certos impasses no que concerne às estratificações dos sujeitos no âmbito do gênero, da raça, e outras categorias.

Com isso, partindo do pressuposto de que esta literatura apresenta recorrentemente os sujeitos não mais pelo ponto de vista do outro, mas como protagonistas de suas próprias histórias, esta discussão visa observar os agenciamentos estabelecidos a partir do trabalho imaterial empreendido pelos personagens secundários do conto “E se fosse”, de Maria Valéria Rezende, destacando a linguagem como a expressão mais forte e um mecanismo essencial para o estabelecimento de tais agenciamentos, sem perder de vista também a manifestação dos afetos, dos gestos e das percepções como evidências da força exercida por esses personagens.

Trabalho imaterial como produção de singularidades: a primeirização dos segundos

A narrativa “E se fosse”, elencada como *corpus* de análise para estas reflexões, está presente na antologia de contos *A face serena* (2018), da autora paraibana Maria Valéria Rezende, que é composta por trinta e cinco tramas que põem em voga temáticas de ordem ontológica, moral e social, que perpassam as situações cotidianas

experienciadas socialmente. O conto é protagonizado pelo personagem Aldinho, um menino que vivencia um constante conflito ocasionado, em um primeiro momento, no âmbito familiar, no qual se questiona a sua sexualidade, tendo em vista que o seu tipo físico e emocional não coincide com os modelos de masculinidade pre-estabelecidos, afinal, espera-se que o homem seja “viril, corajoso, esperto, conquistador, forte, imune a fragilidades, inseguranças e angústias” (Nolasco, 1993, p. 42).”

Nesse sentido, observando o contexto histórico e cultural, que reverbera ecos de patriarcalismo e machismo, é válido salientar que os preconceitos de que Aldinho é vítima, os quais incitam e exigem do garoto os comportamentos tidos como masculinos, têm início com os familiares, de maneira que o primeiro parágrafo do conto já denota uma pluridiscursividade a partir de um entrelaçamento de dizeres que se mesclam à voz do narrador.

A expressão que inicia a narrativa – “Seja homem, Aldinho” (Rezende, 2018, p. 37) – já aponta para as demais que a sucederão, projetando uma ambientação desconfortável e constrangedora para o menino:

Como é que pode ser tão medroso assim? [...] Não é macho não? [...] Só pode, olha os braços e as pernas dele, parece bambu, fino e amarelo. Deve ser... [...] Não sei o que eu fiz pra merecer um filho assim, o pai era macho, isso eu garanto (Rezende, 2018, p. 37).

É possível salientar, neste entremeio discursivo, vozes peculiares e que tendem a reforçar esse estigma, pois “[...] essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, tende a exercer sobre os outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (Foucault, 2014, p. 17). Por outro lado, a linguagem e a produção discursiva são observadas nesta discussão a partir da perspectiva do trabalho imaterial, mediante apontamentos empreendidos por Negri e

Lazzarato (2001), que refletem em torno do contexto da pós-revolução industrial, ao evidenciarem as transformações advindas com a pós-modernidade no que concerne aos modos de produção, que oportunizaram o descentramento dos operários do trabalho exclusivamente material em direção à horizontalização dessa produção. Com isso, dá-se vez também a uma produção intelectual, em que não há um esvaziamento da subjetividade ou seu direcionamento para o trabalho material, como no fordismo ou taylorismo.

Dessa forma, ao se considerar a linguagem e consequentemente a produção discursiva como marcas do trabalho imaterial, afirma-se a sua recorrência para além do *locus* industrial, possibilitando a recorrência de tais fenômenos em diversos outros contextos, como na literatura, observando os novos modos de produção e as problematizações na contemporaneidade, pois

Se o capitalismo cognitivo ou pós-taylorista dão uma pertinência contemporânea à literatura e a seus modos de constituição de sentido e produção de subjetividade, ela há de ser o lugar onde uma tal produtividade engendra seu contrário, seu contradiscurso, sua dispersão, sua multiplicidade (Justino, 2019, p. 28).

A literatura, que se constitui a partir da linguagem e agregou em suas produções as representações e as identidades, atribuindo aos sujeitos “[...] um sexo, um corpo, uma profissão, uma nacionalidade fora das quais não podemos ser “representados” (Justino, 2019, p. 26), como observa-se nas falas em destaque do conto em questão, podem ser lidas também a partir da ótica do trabalho imaterial empreendido pelos personagens secundários. Portanto, a construção das singularidades e a tensão entre a identidade e “não-identidade” na narrativa são observadas a partir de duas vertentes, partindo da filosofia deleuze-guattariana.

A primeira corresponde à produção discursiva dos grupos majoritários, tendo em vista que o discurso se constitui como um

poder (Foucault, 2014) que corrobora e reitera as estratificações postuladas por aparelhos sociais institucionalizados, como a igreja, o Estado, a família, entre outros, que se constituem como componentes da linha de segmentaridade dura, segundo Deleuze e Guattari (1996). A segunda vertente, em contrapartida, diz respeito à proposição de que o trabalho imaterial empreendido pelos personagens secundários, manifesto a partir da linguagem, dos gestos e dos afetos, acarreta uma emancipação destes sujeitos a partir da valorização das singularidades e da resistência aos sistemas de identidade, configurando a linha de segmentaridade maleável (Deleuze; Guattari, 1996).

No primeiro volume do Mil Platôs (1995), destaca-se a noção de Rizoma, que, partindo de conceitos-chave da botânica, é apresentado enquanto uma espécie de raiz que se insere abaixo ou rente à terra, e que cresce irregularmente, infiltrando-se em um enredamento de nós e encontros, nos quais não se pode delimitar onde se iniciou ou onde irá se findar esse enraizamento. Os nós que se produzem na extensão do Rizoma possibilitam, ainda, a criação de novas plantas, como se pode observar na imagem abaixo:

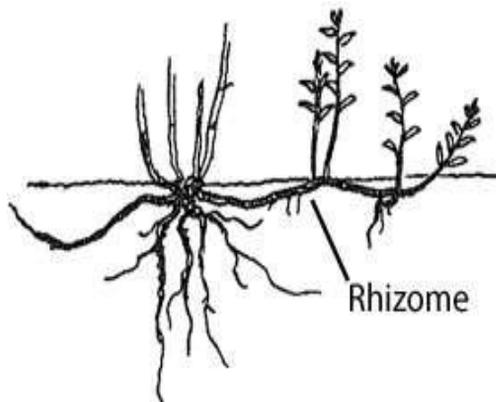


Figura 1 – Rizoma

Fonte: <http://www.ipm.ucdavis.edu/PMG/WEEDS/ID/broadspecial.html>.

Assim, pensa-se o Rizoma em conjunto com a noção da árvore¹ a partir da ideia do modelo arbóreo, que representa uma estrutura verticalizada, com um caule e raízes profundas, mas sempre unilaterais, de modo que essa estrutura é nutrida a partir de estratificações, de relações de poder, de imposições e normatizações, pois “somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 71).

O processo de segmentaridade dá-se mediante a imposição, sobretudo, de identidades pré-estabelecidas e que buscam manter uma ordem social com vistas a promoverem uma hierarquização a partir da homogeneidade, na qual instaura-se a tensão entre as linhas de segmentaridade dura e maleável, de forma que qualquer possibilidade de abertura para a experimentação do novo é vista como uma ameaça à ordem posta. Por este motivo, as linhas estão em constante entrecruzamento, sempre se perpassando e produzindo as linhas de fuga, responsáveis por proporcionar ao sujeito a experiência dos fluxos, dos devires, dos afetos.

A linha de segmentaridade dura corresponde ao molar, que “diz respeito a estados definidos, modelos dominantes divididos binariamente: classes (dominante e sujeitada), sexos (homem e mulher), raças (brancos e outros), idades (adulto e criança) etc.” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 31). Ao mencionarem-se “estados definidos”, partimos da premissa de que há uma série de discursos enraizados socialmente que tendem a representar os sujeitos e enquadrá-los em binarismos, de forma que não há possibilidade de vivência de outras subjetividades para além daquelas que estão prescritas.

O modelo arbóreo corrobora, portanto, a manutenção da molaridade e de formas de vida controladas e segmentadas pelos aparelhos de dominação, como a família, a Igreja, o Estado, afinal, “as linhas molares são determinadas, predeterminadas socialmente,

1 Não enquanto binarismo, tendo em vista que na filosofia deleuze-guattariana não há, necessariamente, a ideia de dicotomia, já que os pares instituídos estão ao tempo todo se interpenetrando.

sobrecodificadas pelo Estado e pelas demais instituições que também constituem nossas vidas” (Carneiro, 2013, p. 43). Com isso, o sujeito acaba sendo moldado a partir de uma série de questões que buscam discipliná-lo, como já afirma Foucault (1979); um sujeito forjado nestes moldes não tem a chance de pôr em risco a ordem do sistema e das normatizações por ele impostas, já que estará em uma condição de enquadramento nas prescrições deste sistema.

A voz que dá início à trama, antes mesmo do narrador, embora possa se direcionar à situação vivenciada por Aldinho, também aponta para uma coletividade e uma historicidade, haja vista o cunho ideológico que a expressão “Seja homem” carrega consigo. Dessa maneira, com a veiculação dos demais discursos, pode-se afirmar que há uma reiteração, ainda que de forma involuntária ou mesmo inconsciente, haja vista que as linhas segmentares duras podem ser observadas a partir do ponto de vista do sistema arbóreo, o qual finca raízes verticais que tendem a fixar diversas formas de estratificações (Deleuze; Guattari, 1995).

No decorrer do conto, observa-se cada vez mais a reafirmação do sistema arbóreo a partir do trabalho imaterial produzido pela família de Aldinho, representando a linha de segmentaridade dura, já que busca sempre a identificação dos sujeitos a partir da rostificação (Deleuze; Guattari, 1996), de modo a homogeneizar as diferenças. Além do preconceito sofrido no âmbito familiar, a hipótese da “não masculinidade” levantada pelos parentes de Aldinho se expande para além da sua casa, chegando à escola:

E as risadinhas de desprezo, o medo do pitbull, o nojo da barata e, pra completar, o falatório se espalhando pela rua, pelo bairro, chegando na escola, o pessoal lá se afastando dele, os colegas cochichando cada vez que ele chega. Virou o rejeitado da escola toda, agora até batem, dão-lhe cascudos pra machucar mesmo, tranca-pé, empurrão (Rezende, 2018, p. 37-38).

Com isso, ao compreender os agenciamentos que circundam a construção da singularidade de Aldinho, destaca-se a importância de visualizar a narrativa não na perspectiva do personagem protagonista como o centro do enredo, mas levando em consideração a importância dos personagens secundários, sobretudo porque:

A própria existência do personagem secundário está associada ao pressuposto de que ele não produz trabalho de valor, serve apenas de cenário, de pano de fundo, de mola, para os virtuosos e as virtudes do narrador e de seu protagonista (Justino, 2017, p. 7).

Partindo desse pressuposto, faz-se necessário repensar os valores imbuídos a esses personagens, atribuindo-lhes, assim, significações para além da ideia de inferiorização, enxergando-os enquanto figuras dotadas de extrema importância para o desenvolver das narrativas, como “aqueles que definem a grandeza das obras, que lhes dão densidade literária, poética, política, humana” (Justino, 2017, p. 4). Na trama, os personagens secundários, tidos por muito tempo como “menos importantes” (Gancho, 2002), realizam, a partir dos engendramentos com a linguagem, com a performance e com as relações postuladas, as ações que mobilizam todo o enredo, ainda que alguns sequer sejam nomeados.

Ao chegar à escola, Aldinho passa a ser alvo de *bullying* por parte dos colegas, porém não compreende os motivos que o levam a ser alvo de agressões físicas e morais, pois nunca teve dúvida no que concerne a sua sexualidade: “Ele não tem dúvida de que é macho, só tem é horror de bicho de qualquer tipo. O que isso tem a ver com gostar de mulher ou não, com ser macho ou não?” (Rezende, 2018, p. 38). O garoto, que teve que dormir no sofá porque “[...] lhe dava febre sentir o corpo quente da irmã encostado no dele” (Rezende, 2018, p. 37), ou que não dizia pra ninguém as “[...] coisas que sentia quando olha pra Daniele e, pior ainda, quando chega a professora Bia com aquela saia curtinha e aquelas coxas” (Rezende, 2018,

p. 37), é alvo de críticas e agressões pelo fato de ter medo de um cachorro pitbull e nojo de barata.

Além da família e dos colegas da escola, o preconceito também passa a vir do professor de educação física, que o deixa de escalar para os jogos e o restringe às tarefas de encher as bolas e dobrar os uniformes, episódios que só contribuem para o *bullying* de que é o garoto vítima. Aldinho, que jogava futebol com frequência, passa a ser visto como incapaz pela especulação de que não se enquadraria nos ideais ou nas aspirações masculinas que o esporte necessita, tendo em vista que a identidade, observada a partir da metáfora do sistema arbóreo, ao criar raízes, delinea os espaços cabíveis ao outro mediante determinadas características e enquadramentos. Assim, observando que a identidade se constrói mediante as relações interpessoais entre o “eu” e a “sociedade” (HALL, 2014), como observa-se no conto a partir da veiculação dos discursos em torno do menino, é válido salientar que o sistema arbóreo não se alicerça unicamente nos

Grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas, ao contrário, para garantir e controlar a identidade de cada instância (Cassiano; Furlan, 2013, p. 373).

Dessa maneira, na busca pela manutenção dos estratos, a linha de segmentaridade dura, aliada à máquina abstrata de rostidade, postulada como um aparelho responsável pela “produção social de rosto” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 49), projeta na identidade um parâmetro para qualquer “anomalia” que possa fugir do controle dessa máquina, que logo empreende formas de capturá-la, obtendo o controle sob as formas de representação e identidade. Com isso, a violência que circunda a narrativa pode ser evidenciada como um

dos aspectos que corrobora a manutenção do idêntico, do essencial, do homogêneo, já que o apontamento para o não enquadramento nestas categorias é visto com estranheza e até mesmo com hostilidade pelos sujeitos que convivem com Aldinho.

O garoto, embora carregasse consigo a certeza de si no que concerne à sua sexualidade, sente-se ameaçado e pressionado ao ponto de recorrer a alternativas que promovam a sua adequação no “ideal masculino”, já que não se vê representado na identidade traçada para o seu sexo, de forma que há uma busca para a inserção na estratificação promovida pela linha segmentar dura a fim de que cessem as violências sofridas. Para tanto, vê como principal solução para sanar o problema que vem sofrendo incluir-se em um grupo marginal que tinha o respeito dos alunos da escola, pois “[...] ultimamente anda crescendo dentro dele uma raiva de todo o mundo, geral, uma revolta, uma vontade de fazer com os outros o que não consegue fazer com os bichos” (Rezende, 2018, p. 38).

Para ingressar no grupo, o protagonista traça como objetivo encontrar-se com Cascão, um ex-aluno que acabou sendo expulso da escola, mas que continua pelos arredores: “Mas ninguém pode proibir dele ficar na esquina, encostado no muro da escola, quase sempre cercado de garotas lindas e caras parrudos. É só esperar uma hora em que ele esteja sozinho” (Rezende, 2018, p. 38). Aqui vê-se, mais uma vez, o reforço do estigma acerca da masculinidade, de maneira a delinear de forma dicotômica uma identidade que Aldinho não seria capaz de apresentar até então, mediante o encontro com Cascão, um garoto que foi expulso da escola, mas que está cercado de lindas garotas e caras parrudos, além disso, soma-se que o rapaz é usuário de drogas, e sua turma, além de fazer uso, também trabalha com isso, mas Aldinho está disposto a tudo:

Aldinho fala o mais grosso que pode: E aí, cara, eu queria trocar uma ideia com você, pode ser? O outro olha-o de cima abaixo, de baixo a cima com um risinho maroto no canto da boca. Que é que há, vai virar usuário também? Estamos

aqui pra isso mesmo! Aldinho já vinha preparado e nem hesitou, usuário nada, eu quero é trabalhar com a sua galera (Rezende, 2018, p. 38-39).

Para ser incluído, o garoto teria que cumprir a ordem de Cascão, que seria encontrá-lo em frente ao cemitério às quatro e meia da madrugada, e prontamente firma o acordo: “Aldinho, com as mãos nos bolos, levanta a cabeça, joga os ombros pra trás, querendo parecer maior do que é, me põe à prova, cara, vê se eu não tenho coragem pra qualquer coisa?” (Rezende, 2018, p. 39). No desenrolar da narrativa, fica nítida a incerteza e o medo do menino acerca do que poderia encontrar, já que para ser admitido na turma o “patrão deveria aprovar pessoalmente cada um” (Rezende, 2018, p. 39), no entanto, o anseio por ser respeitado é maior que o medo.

A identidade forjada para Aldinho desde o início do conto não lhe era confortável, pois exigia a apropriação de uma representação sobre si a fim de cumprir o papel delimitado para seu sexo. Ele se dispõe a ingressar neste processo, no entanto, por não ser a violência um traço constitutivo de sua singularidade, o menino busca formas de se sentir motivado e não aparentar ser quem se é:

[...] deixa a janela da sala só encostada pra não fazer barulho com o ferrolho na hora de sair, encolhe-se vestido e calçado no sofá malcheiroso, o resto da noite acordado, cultivando a raiva e caçando coragem. [...] Se ao menos pudesse ver um filme bem violento pra aumentar a ira e a coragem (Rezende, 2018, p. 39).

Cascão, apresentado como um intermediário na apresentação entre Aldinho e o “Patrão”, é de fundamental importância para a narrativa, pois o trabalho imaterial empreendido por ele possibilita ao menino um encontro com a multiplicidade, com a alteridade,

tendo em vista que o Patrão é a figura de maior importância no grupo – marginalizado socialmente. Assim,

A produtividade dos muitos, seu irreduzível e inesgotável trabalho imaterial, exige do crítico a observação de fatos difusos, uma realidade cuja complexidade jamais pode ser reduzida ao ponto de vista do um, seja o narrador, o protagonista ou o autor, posto como foco ou núcleo pregnante da obra (Justino, 2010, p. 31).

Diante disso, é possível observar os secundários também como engendrados do enredo, para além da figura da unidade do protagonista, possibilitando uma leitura mais ampla e horizontal do texto, sobretudo ao tratar da produção imaterial da multidão, a partir de uma literatura que se compõe de “narrativas que multiplicam o número de personagens na trama, semiotizando uma “quantidade infinita de encontros”, de ações que potencializam contatos” (Justino, 2014, p. 131).

Ao propor uma leitura da literatura a partir do ponto de vista da multidão, põem-se, em evidência, aspectos que por vezes tendem a ser marginalizados, sobretudo por uma crítica pautada majoritariamente no personagem protagonista e em suas relações interpessoais, sem levar em consideração a potência molecular² que os personagens secundários empreendem a partir da “quantidade infinita de encontros” (Justino, 2014) com o outro.

No desenrolar da trama, no horário marcado, o menino sai de casa para o cemitério, a fim de encontrar-se com Cascão, no entanto

2 É importante evidenciar que “a ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, de intensidades” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 386). Pensar em molar e molecular para as reflexões aqui postuladas diz respeito a problematizar em como tais instâncias atuam no processo de construção de singularidade das personagens, atentando sobretudo para as tensões que se instauram mediante a atuação dos personagens secundários, dos quais alguns se dispõem à molaridade e outros à molecularidade.

ele não aparece, e Aldinho cogita a hipótese de voltar para casa, acreditando que tudo não passaria de mais uma brincadeira, porém, “[...] dá um pulo ao sentir o toque no ombro, quase se desequilibra, mas consegue se virar e encarar um sujeito enorme, incrivelmente silencioso, que lhe faz sinal para segui-lo” (Rezende, 2018, p. 40).

Neste momento, vê-se mais uma vez a importância do secundário, que sequer estabelece algum diálogo com o garoto, mas que possibilita um elo entre Aldinho e o Patrão, de forma a perceber que a linguagem, manifesta em suas múltiplas formas, neste caso a gestual, contribui para a emancipação do menino frente ao seu não enquadramento na identidade estereotipada para o sexo masculino. O sujeito, “incrivelmente silencioso” (Rezende, 2018), acaba por aumentar ainda mais o medo que Aldinho já sentia, e o leva a uma rua próxima de onde ocorria um desmanche de carros:

O outro não diz nada, vai à frente, balançando a sua carcaça de gorila. [...] O gorila para no meio da rua, no pé da ladeira, faz sinal de que espere. Aldinho quer perguntar alguma coisa, mas o gigante faz de novo sinal para que se cale, espere ali mesmo e logo some por outro beco (Rezende, 2018, p. 40).

O silêncio do personagem acaba por criar na narrativa uma atmosfera de mistério e de dúvida acerca do que viria a acontecer em meio à “admissão do Patrão”. O aspecto urbano também é um ponto importante a ser destacado na trama, pois é um elemento simbólico na constituição da singularidade do garoto, que até então restringia-se aos espaços de casa e da escola, projetando, assim, uma identidade de certa forma infantilizada. Agora, pela madrugada e “metendo-se por vielas sinistras” (Rezende, 2018, p. 40), há a possibilidade de instituição de uma singularidade adulta, a fim de agregar ainda mais “masculinidade” ao processo constitutivo de si, sobretudo porque “[...] as cidades, então, são territórios de aglutinação, de encontro de pessoas de diferentes procedências” (Dalcastagnè, 2012, p. 14).

A madrugada se passa e dá lugar à manhã, e o garoto:

Tresnoitado, em jejum, meio cego pelo sol agora muito forte [...] tonteia e não sabe ao certo se é miragem ou se está mesmo vendo um bloco compacto de homens apontando no alto da ladeira. Deve ter tonteado de novo, porque quando consegue firmar a vista eles já estão a poucos metros dele e param. Encaram-no. Ele se esforça para recuperar a raiva e a coragem e encarar também (Rezende, 2018, p. 41).

Mais uma vez Aldinho recorre a comportamentos que não lhe são peculiares (mas lhe são exigidos) a fim de que possa enfrentar de forma incisiva a turma em que deseja ingressar, de modo a transparecer coragem e valentia. As imagens que são construídas com o desenrolar das cenas projetam um ambiente ainda mais adulto, já que não se fala em garotos ou meninos, mas em homens, sobretudo por meio da metáfora de um “bloco compacto de homens”, já denotando a ideia da multiplicidade, dos muitos, da potência da multidão (Justino, 2014), que não precisam verbalizar nada para produzir trabalho imaterial, pois a presença deles já impõe ao personagem protagonista determinados comportamentos.

Após o enfrentamento de Aldinho aos homens que ali estavam, encarando-os face a face, eles dão espaço para a entrada do Patrão:

A figura que ele não sabe se é ele ou ela, caminha sinuosamente, como modelo em passarela, as calças brancas justíssimas nas coxas finas, abrindo-se a partir dos joelhos, quase como uma saia, a camiseta também branca deixa ver os ossos do peito e dos ombros descarnados, na cara imberbe destacam-se as sobrancelhas feitas a pinça e pincel. A figura sacode para trás longos cabelos amarelos, alisados à chapinha, e diz, com um sorriso e um gesto safados e voz surpreendentemente grossa: então, boneca, vai encarar? (Rezende, 2018, p. 41).

O personagem, andrógino, já que não se pode delimitar com clareza seu gênero, configura-se como um elemento de quebra de expectativas no conto, de maneira a observar a sua construção do ponto de vista da ressignificação dos ideais em torno da masculinidade, já que todos os garotos deveriam ser admitidos um a um pelo Patrão. Observa-se que o personagem, em sua produção imaterial, engloba, além da linguagem, elementos como a travestilidade e a performance.

Problematizando a construção identitária acerca do ideal masculino, já que se menciona os homens, Cascão e o personagem que conduz Aldinho e em nenhum momento eles têm sua sexualidade posta à prova, mesmo tendo sido “aprovados pelo Patrão”. A narrativa constrói um enredo pautado na ironia, na qual, para inserir-se no grupo visto como exemplo de masculinidade, há a necessidade de submissão a práticas tidas como “não-masculinas” ou ainda “homossexuais”, pois o personagem sugere, “com um sorriso e um gesto safados e voz surpreendentemente grossa: então, boneca, vai encarar?” (Rezende, 2018, p. 41).

Aldinho, frente a essa situação, e com o intuito de acabar com todo o preconceito que sofria, “[...] estufa o peito, levanta a cabeça, a testosterona instigando-lhe a valentia, encara o mundo e firma de vez sua macheza” (Rezende, 2018, p. 41). Dessa forma, para “firmar sua macheza”, cria-se na narrativa uma (sub)versão da masculinidade, uma versão não institucionalizada do ponto de vista do sistema arbóreo, a fim de que haja um respeito pelo menino, que se submete a tal ato para demonstrar aos que duvidavam de sua sexualidade que ele é heterossexual, mesmo que tivesse que praticar sexo com um personagem de gênero indefinido, mas que a trama dá pistas a ser uma travesti.

Assim, diferentemente da primeira vertente apresentada neste trabalho, em que o trabalho imaterial realizado por determinados personagens secundários corrobora a manutenção do institucional, da linha segmentar dura, o trabalho empreendido por Cascão, pela figura alta e misteriosa, pelo “bloco de homens” e pelo personagem andrógino possibilitaram a emancipação de Aldinho a partir do

encontro com a alteridade mediante o envolvimento com o outro, de forma a abrir margem para a linha de segmentaridade maleável, ainda que o intuito do garoto tenha sido a busca pela inserção nos estratos.

O menino, a partir do espaço urbano, protagoniza um episódio de encontro com o marginal, tendo em vista que a problemática das drogas, da violência e do gênero não binário são planos de fundo desse momento da narrativa. Dessa maneira, na literatura contemporânea, observam-se movimentos que vão de encontro ao autêntico, ao idêntico, promovendo uma verdadeira crise de representação e da identidade, sobretudo no que concerne a uma leitura a partir do viés da multidão, que “não se contrapõe ao *uno*, mas que o re-determina” (Virno, 2013, p. 8).

Desse modo, se na primeira vertente tem-se um reforço do modelo arbóreo, nesta segunda perspectiva, o trabalho imaterial atua para a formulação de rizomas, pois as linhas segmentares maleáveis possuem “impulsos e rachaduras na imanência de um rizoma, ao invés dos grandes movimentos e dos grandes cortes determinados” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 72). Diz respeito à maneira que um ponto se conecta a outro, traçando novas linhas e novas possibilidades (Deleuze; Guattari, 1995), já que não há um centro ou um eixo principal que regule a criação de singularidades, um começo ou um fim, mas sim a formulação a partir do rizoma, em que o processo é mais importante do que o resultado, possibilitando ao sujeito a experimentação do devir, em que o desejo emerge como possibilidade de criação, como potência para a ressignificação da realidade vivenciada.

Considerações Finais

A literatura contemporânea brasileira, embora tenha aberto espaços para vozes que foram silenciadas serem ouvidas, ainda se configura como um território contestado (Dalcastagnè, 2012), ao passo que verdadeiras tensões são instauradas no que concerne

ao âmbito da representatividade em detrimento à representação, a partir do ponto de vista do outro. É de fundamental relevância, pois, refletir em torno da literatura produzida pelos grupos que foram marginalizados – “entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valoração negativa da cultura dominante” (Dalcastagnè, 2012, p. 17), cultura que predispõe de uma produção regida por uma ideologia machista, que faz do homem o eixo central de suas tramas.

Assim, o fazer literário da autora paraibana Maria Valéria Rezende circunscreve uma problematização em torno dos espaços destinados aos excluídos socialmente, de forma a questionar as construções identitárias e os estigmas que este processo acarreta sob os que não se enquadram nas estratificações promovidas a partir das raízes do sistema arbóreo (Deleuze; Guattari, 1995). Na narrativa em questão, observa-se que a temática de gênero é observada mediante um ponto de vista da ressignificação da identidade tida como masculina, oportunizando uma reflexão de maior natureza acerca da violência simbólica (Bourdieu, 2007), já que há na narrativa uma coerção a partir de uma imposição predeterminada: a identidade a partir do sexo do indivíduo.

No tocante ao trabalho imaterial, observando a manifestação das duas vertentes mencionadas, é de suma importância perceber que a linguagem é um elemento constitutivo da subjetividade do sujeito e instrumento inerente à interação social e, consequentemente, à produção discursiva, que se configura como poder (Foucault, 2014), sobretudo ao observar o silenciamento de determinados grupos para a ascensão de outros.

Assim, a produção imaterial dos personagens secundários atua em dois polos distintos, mas que se complementam e representam o impasse entre as linhas segmentares. A produção linguageira, os gestos, os afetos e as performances contribuem tanto para a manutenção da molaridade do sistema arbóreo e dos estratos, quanto para a emancipação da singularidade do protagonista mediante à ressignificação identitária, por meio do rizoma e da linha segmentar maleável.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução: Carlos Aberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

CASSIANO, Marcella; FURLAN, Reinaldo. O processo de subjetivação segundo a **esquizoanálise**. *Psicologia&Sociedade*. [online]. 2013, vol.25, n.2, p. 373-378.

CARNEIRO, Altair de Souza. **Deleuze e Guattari**: uma ética dos devires. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Filosofia, Toledo, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 13-71, 2005. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 22/01/2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia: vol.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia: vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 24^a Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

JUSTINO, Luciano Barbosa. A crítica diante do trabalho imaterial. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 29, v. 18, p. 1-19, 2017. Disponível em: <revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/402/394>. Acesso em: 20/01/2019.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermidialidade**: Ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão**: crítica literária e trabalho imaterial. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2019.

NEGRI, Antonio; LAZZARATO, Maurizio. **Trabalho Imaterial**: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

REZENDE, Maria Valéria. **A face serena**. Guaratinguetá: Penalux, 2018.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão**: para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.

MARIA FIRMINA DOS REIS, MULHER, NEGRA E ESCRITORA: A REFLEXIVIDADE PRESENTE NUMA LITERATURA AFRODESCENDENTE SOBRE O NEGRO NO BRASIL OITOCENTISTA

Melânia Nóbrega Pereira de Farias
Sárem Rebeca de Sá Alves

“**S**ei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustres”. Com essas palavras a primeira romancista negra brasileira inicia sua célebre obra *Úrsula* (1859) que até a conjuntura hodierna ocupa um lugar único na literatura brasileira. Intrepidamente, Maria Firmina dos Reis no auge de seu talento enquanto escritora resolve narrar uma história com temática abolicionista e emprestar voz a personagens africanos e afrodescendentes vítimas de um sistema nefasto de escravidão, tardiamente abolido pelo Brasil. Mais tarde, a autora maranhense acabou por publicar *A escrava* (1887) e tem uma considerável produção literária, desde romances a contos e poemas, contando com inúmeras canções, além de seus diários pessoais (Adler, 2018).

Dentre tantas nuances, as provas, tanto em vida quanto nas páginas de seus livros, mostram que Maria Firmina não foi qualquer escritora de seu período. Filha de uma mulata forra, escrava do Comendador Caetano José de Teixeira, um dos maiores

comerciantes da região entre os séculos XVIII e XIX. Firmina tinha suas características físicas a descrevendo com “[...] rosto arredondado, cabelo crespo, grisalho, fino curto, amarrado na altura da nuca, olhos castanho-escuros, nariz curto e grosso; lábios finos; mãos e pés pequenos; meã (1,58, pouco mais ou menos), morena” (Morais Filho, 1975, p. 259 apud Adler, 2018), ou seja, uma mulher negra. Além disso, foi uma menina bastarda, advinda de uma família de pequenas posses, vivendo sob condições de segregação racial e social latentes (Zin, 2019).

A autora nasceu e cresceu no estado do Maranhão do qual nunca se ausentou. No século XVII, o Maranhão teve um surgimento glorioso no cenário econômico da Colônia por causa de sua presença no mercado internacional desde a expulsão dos franceses, em 1615, e, mais tarde, já no século XIX, ocupava o segundo lugar entre os Estados industriais (Adler, 2018). Entre os anos de 1871 e 1914, período de profundas transformações culturais presenciadas em todo o cenário mundial, o referido Estado viveu o período histórico da *Belle époque* e ganhou intensidade e expressividade. O Maranhão foi então cenário de poesia, de prosa e de grande produção jornalística do século XIX, recebendo o título de *Athenas Brasileira* e apresentando grandes nomes de intelectuais e escritores brasileiros. Apesar disso, de acordo com Leal (1987) apud Adler (2018), a participação feminina era rara devido ao fato de por muito tempo não se ter o mesmo acesso educacional por parte das damas do período, ainda assim, Maria Firmina dos Reis escreveu e disponibilizou produções valorosas que ecoam até a contemporaneidade.

Maria Firmina dos Reis não apenas usou o tempo e o espaço para articular pensamentos e ideias acerca das implicações de suas histórias, como também se pode ver nos seus textos, que a autora pintou um retrato do Brasil do século XIX, bem como a ideologia que direcionava a sociedade oitocentista brasileira da época. Em sua narrativa, os microprocessos e as micropolíticas são articulados colocando o negro, o índio e a mulher como sujeitos em um tempo de segregação e desvalorização latentes, vivendo a experiência da falta de compaixão e das mazelas do cativo físico, moral e intelectual.

De acordo com Rafael Balseiro Zin (2019), nos primeiros séculos da história brasileira, a existência de escritos voltados para o negro em defesa da liberdade dos escravizados foram quase nulos. Tal experiência também revela a própria autora e sua trajetória pessoal de tristezas e sofrimentos, como aponta o autor, “perfilhando-se aos escravizados e seus descendentes, portanto, a maranhense acaba manifestando, pela via literária, seu pertencimento a esse estrato da sociedade” (Zin, 2019, p. 49). Ao associar gênero e etnia, a autora evidencia que a ausência de liberdade do negro emana do mesmo sistema de subordinação das mulheres (Duarte, 2009 apud Zin, 2019).

O cânone literário brasileiro se mostrava tal qual a sociedade da época, sendo o resultado das primeiras reflexões de historiadores e críticos brasileiros que após a emancipação política brasileira, em 1822, foram responsáveis pela construção de uma história e de uma literatura representativa. Conforme mostra Fernanda R. Miranda (2019), o negro na literatura foi analisado primeiramente por pesquisadores que provinham de áreas do conhecimento como a história e os estudos sociais, sendo seus textos, durante muito tempo, desconsiderados da categoria de objeto literário. Outro ponto apresentado pela autora é que a obra literária é um dos produtos da cultura e, no Brasil, devido ao seu sistema hierarquizado de raças desde o início, instituiu-se fronteiras à circulação tanto da ordem do discurso, como do pensamento social.

Tal posicionamento é explicado como pontua Baumgarten (2014) no artigo “a historiografia literária brasileira: experiências contemporâneas”, em que a relevância social assumida pela História da Literatura se dá tanto pela recuperação do acervo literário das comunidades nacionais quanto da elaboração da construção de um discurso que comprovasse a existência de uma cultura única. Como citado anteriormente, embora uma cultura única fosse o objetivo brasileiro nos anos que se seguiram após a abolição da escravidão, não foi isso que de fato aconteceu. O Brasil se apresentava como é até os dias de hoje: um país miscigenado, tanto em questões fenotípicas quanto culturalmente.

A tentativa de homogeneização brasileira refletiu também na literatura nacional a partir de autores que trataram as questões indianistas e de cativo quase que da mesma maneira, colocando em segundo plano o negro, retratando-o como objeto decorativo nas narrativas e envolvendo procedimentos que se vinculavam a estereótipos da estética branca dominante.

Até então, a produção literária negra no Brasil se concentrava na poesia contando com poucos romances, até mesmo pela complexidade de produção, os romances de autoria negra eram mínimos já que para produzir grandes narrativas era necessário “ócio”, bem como tempo para pesquisa e reflexão. Tais coisas faltavam à população negra de 1800.

Em contrapartida, a pesquisadora Fernanda R. Miranda (2019) acrescenta outro fator que afeta objetivamente os poucos autores negros de romance no Brasil: o apagamento concreto, histórico e sistêmico destes, o apagamento da voz negra. De acordo com Miranda (2018), quando se pensa na autoria negra feminina a partir do gênero romance, é percebido “o silenciamento, a subalternização da voz, o emparelamento que neutraliza a circulação - aspectos que historicamente atravessam a autoria negra no Brasil, salientando a densa invisibilização deste corpo autoral no texto nacional” (Miranda, 2018, p. 275), apesar disso e do número reduzido de obras de autoria negra, nota-se que o gênero é um campo de fertilidade para a escrita de mulheres negras.

Maria Firmina não dispunha de ócio, uma mulher de poucas posses tinha que arrumar meios para sobreviver, mas providenciou tempo para pesquisa e reflexão, além disso, tempo para escrever apesar das dificuldades, pois apesar da cor de sua pele, não possuía fortuna, era bastarda e ficou órfã de mãe. Ela teve sua voz silenciada mesmo tendo escrito vários gêneros literários, dentre eles, o gênero romance, todavia não aparece sendo citada em nenhuma bibliografia da historiografia literária brasileira do século XX. Para Algemira de Macedo Mendes (2016), Maria Firmina dos Reis seria pertencente ao paradigma de professora e escritora que, caso tivesse sido levada em conta, alteraria o cânone da história da literatura

brasileira. Ainda que Maria Firmina dos Reis tenha obtido uma boa recepção em sua estreia, os anos que se seguiram foram de completa escuridão e somente, em 1962, é redescoberta quando o historiador e bibliófilo paraibano Horácio de Almeida acha o romance em sua versão original em um sebo do Rio de Janeiro (Muzart, 1999 apud Zin, 2019).

O romance de Maria Firmina dos Reis foi aclamado pela crítica de sua época sendo considerado digno de ser lido não só pela “singeleza e elegância da escrita”, como pela autora possuir versos “cheios de vivacidade (...) e do doce perfume dos sentimentos saídos do coração sem ensaio nem afetação” (A imprensa apud Zin, 2019, p. 41). Quanto ao seu estilo, percebe-se que sua obra pode ser perfeitamente encaixada nos moldes românticos da estética brasileira de sua época, pois como coloca Nascimento (2018), seu modo de encadeamento romântico bem como o formato de seu discurso narrativo contribuem para que haja “a evasão romântica, a dramaticidade dos personagens, enquanto seres individuais e culturais, a sentimentalidade que as envolve e o tom eloquente”, tais coisas como elementos narrativos impostos esteticamente no Brasil por um período do século XIX que contribuíram para a afirmação da autora enquanto negra.

A autora foi silenciada por décadas, caindo então no esquecimento e só podendo ser resgatada pelo historiador. Não se sabe ao certo o porquê disto ter acontecido, mas de acordo com Zin (2019), isso se deu, provavelmente, “por conta do silenciamento ideológico vindo das elites condutoras da vida intelectual brasileira” (Zin, 2019, p. 28). Horácio de Almeida, portanto, ao compreender a valiosidade tanto histórica quanto cultural e literária de seu achado acabou por elaborar uma edição fac-similar do texto antes de doá-la ao então governador maranhense Nunes Freire. Até os dias atuais não se tem registro dessa edição original, podendo ser lida apenas a versão fac-símile.

Reconhece-se que a autora oitocentista não apenas discerne o literário em si, mas faz interface com outras áreas do saber, mesmo que, talvez, de modo inconsciente. A partir de seus escritos vemos

não apenas a ficção, mas a noção de experiência que o filósofo alemão Walter Benjamin apresenta em seu texto *Experiência e pobreza* (1987) como sendo a transformação de um saber em uma sabedoria que é transmitida em forma de uma história levando o ouvinte ou leitor a reflexão e a ação (Morais, 2017). No caso de Maria Firmina, ela usa a literatura como seu “objeto cultural” para abordar temas que ainda hoje são relevantes, como as questões raciais. Em um meio cheio de experiências científicas que endossaram a eugenia brasileira, em que o negro era visto como raça inferior a ser usada e nos séculos que se seguiram extirpados da sociedade, a experiência trazida pela autora é real de quem conhecia e entendia o que era ser negro e o que era ser mulher no Brasil oitocentista.

Enquanto escritora de literatura no período oitocentista brasileiro, Maria Firmina dos Reis foi mais que uma escritora, ela foi a primeira romancista negra, a primeira a dar voz ao negro em suas narrativas, foi precursora de uma escrita que apenas na contemporaneidade seria reconhecida e replicada. Assim, podemos aferir que em um contexto de segregação, racismo e inferiorização da mulher e de seus escritos, Maria Firmina dos Reis situa-se como uma flor resistente no deserto hegemônico branco que, mais tarde, vem a ser descoberta, não apenas pela riqueza da historicidade em seus escritos como também pela qualidade de sua literatura.

De acordo com Massuad Moisés (2007), é fácil delimitar os limites entre a análise e a historiografia literária. Enquanto uma se preocupa apenas com o texto e suas interpretações, a outra apresenta tudo o que o circunscreve, não necessariamente fazendo uma análise crítica, mas sempre a utilizando como ferramenta interpretativa para as questões históricas que circunscrevem as obras. Até aqui, os fatos foram ordenados segundo uma perspectiva histórica acerca da biografia de Maria Firmina dos Reis, bem como de sua condição enquanto mulher e negra no período oitocentista brasileiro. Para o autor, a historiografia literária se subdivide em duas: a externa e a interna, sendo a primeira aquela que “se preocupa com os fatos, a biografia dos escritores e das obras, a fortuna dos textos, os nexos destes com a conjuntura cultural em que foram

produzidos” (Moisés, 2007, p.16) e a segunda como aquela que se importa com “o conteúdo das obras examinando-as do prisma das ideias, pensamentos e sentimentos (temas, clichês, motivos mundivivências, etc.) que perduram no fio do tempo” (Moisés, 2007, p. 16).

Tendo em vista todo o contexto sociológico, literário e antropológico das produções da escritora maranhense, vemos que em *Úrsula* (1859), sua primeira publicação, não encontramos apenas um, mas três personagens negros que narram sua própria jornada dentro da trama, evidenciando seu pioneirismo e sua humanidade, sendo eles, Túlio, Preta Suzanna, Antero. Analogamente, em seu conto *A escrava* (1887), com Joana e Gabriel.

O romance “*Úrsula*”, narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, conta a história de amor entre Tancredo e Úrsula. Como o próprio nome do livro sugere, toda a narrativa se desenrola a partir da jovem órfã Úrsula que sobrevive com sua mãe doente até a chegada de Tancredo, um rapaz recém-formado na faculdade de Direito que retornando para sua casa acaba caindo enfermo no meio da estrada, sendo encontrado por Túlio e cuidado por Úrsula e sua mãe. Tal encontro faz surgir em Tancredo uma profunda paixão por Úrsula e a partir disso vê-se o desenrolar dos personagens em busca de viver esse amor tão profundo. O que eles não esperam é que com a partida de Tancredo e com o encontro inesperado de Úrsula com seu tio materno, o mesmo que assassinou seu pai, tão belo amor estaria em tão grave perigo. Ao vê-la, seu tio cego de paixão quer a qualquer custo ter a sua sobrinha o que causa uma série de tristezas.

Conforme as palavras de Zin (2019), o romance descreve os “dramas vividos pela jovem Úrsula e por sua desafortunada mãe, bem como as infelicidades de Tancredo, um estudante da Faculdade de Direito de São Paulo que fora traído pelo próprio pai” (Zin, 2019, p. 58). A trama ainda conta com um vilão maldoso e sem escrúpulos que também se apaixona por Úrsula e a persegue, cego pela sua própria cobiça. Além disso, a narrativa conta com os personagens secundários: Túlio, Susana e Antero, que vivem de modo comvente

o cativeiro psicológico e físico de uma sociedade que deturpa os valores cristãos a fim de explorar e oprimir os mais fracos. Deste modo, *Úrsula* é considerado o primeiro romance escrito por uma mulher negra no Brasil, bem como o primeiro romance a registrar temas afro-brasileiros ao tratar acerca da escravidão na literatura.

O tempo da narrativa se dá de maneira cronológica, ou seja, os acontecimentos seguem uma ordem intercalando momentos de flashbacks nos quais os personagens retomam lembranças de sua vida que já aconteceram. Essa estratégia narrativa permite que o leitor entenda as ações dos personagens e obtenha dados acerca destes que possibilitam uma melhor compreensão de como cada um pensa e age.

Túlio, Suzana e Antero representam algumas das histórias que milhares de homens e mulheres viveram. Autores, como Duarte (2009) apud Zin (2019), afirmam que através da literatura a autora acaba manifestando seu pertencimento a esse estrato, fazendo uma associação não apenas entre sua realidade e a de seus personagens como também associando a ausência de liberdade do gênero feminino e a ausência de liberdade do negro.

Enquanto outros escritores contemporâneos de Firmina limitavam o negro a um simples instrumento servil ou os retratavam como pessoas de índole duvidosa, ela os coloca de formas distintas, dando aos seus personagens histórias tão específicas e personalidades tão marcantes que é possível traçar perfis variados que vão além dos estereótipos baseados em teorias segregadoras.

Conforme aponta Ortiz (1985) e Ventura (1991), nesse período, o Brasil fomentava uma série de pensamentos baseados na teoria darwinista em que era colocada a raça ariana como superior às outras raças. Outros pensamentos da época eram a teoria do embranquecimento e o higienismo em que o negro era pensado nacionalmente como uma espécie de peste para o Brasil e o para brasileiro, sendo necessário uma eliminação da raça. Em Nina Rodrigues (2008), por exemplo, vemos que o negro é explicado a partir da tríade raça-crime-loucura donde resulta uma teoria que preconiza que o negro tende “naturalmente” para o crime e para a

loucura dada a sua genética. Nina Rodrigues era médico e iniciou os estudos afro-brasileiros no país, portanto gozava de prestígio e alcance no meio acadêmico, bem como suas obras impactaram o ideário nacional. De encontro a tudo isso, Maria Firmina dos Reis apresenta seus personagens negros como a antítese de todas essas ideias, um feito a ser reconhecido posto que realizado por uma mulher negra.

O primeiro personagem negro a aparecer no romance é Túlio, sua primeira aparição se dá em seu encontro com Tancredo poucas páginas após o começo da narrativa. Enquanto o personagem trazia um cântaro ou uma bilha procurando alguma fonte, ele, então, se depara, como que por providência divina, com Tancredo caído em um estado deplorável, podendo assim salvá-lo. Maria Firmina dos Reis descreve Túlio como:

[...] um pobre rapaz, que ao muito parecia contar vinte e cinco anos, e que na franca expressão de sua fisionomia: deixava adivinhar toda a nobreza de um coração bem formado. O sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão; e embalde o sangue ardente que herdara de seus pais, e que o nosso clima e a servidão não puderam resfriar, embalde - dissemos - se revoltava, porque se lhe erguia como barreira - o poder do forte contra o fraco. (...) assim é que o triste escravo arrasta a vida de desgostos e de martírios, sem esperanças e sem gozos! (Reis, 2017, p. 124).

A partir das palavras usadas para descrevê-lo, é possível perceber quão desafortunada é a vida de Túlio apesar de sua juventude. Tal desventura é muito bem explicada quando se entende que tal condição pode ser explicada através do sangue africano que lhe corre nas veias e sua condição de escravo. Apesar de todas as mazelas em sua alma entristecida pelo cativo vê-se que a escravidão não foi possível de embrutecer a alma “porque os sentimentos

generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos e puros como a sua alma. Era infeliz, mas era virtuoso (...)” (Reis, 2017, p. 124).

Podemos ver no personagem de Túlio o que muitos escritores oitocentistas deixaram de lado quando colocaram personagens negros em suas obras: a bondade, a nobreza e todas as virtudes que Deus concede aos homens independentemente de suas condições. Qualidades essas que também são desenvolvidas com a singela amizade que nasce entre Tancredo e Túlio após o encontro e a ajuda que o escravo oferece ao mancebo. De acordo com Zin (2019), a amizade que se estabelece entre eles revela uma grande diferença entre qualquer romance “açucarado” e um livro que busca romper com o estado das coisas. O encontro dessas duas almas generosas mostra que o branco e o negro não estão em polos opostos, o homem negro pode possuir, e no caso de Túlio possui, todas as boas qualidades do homem branco, podendo-lhe até ser superior, pois o que realmente importa não é o sangue africano que lhe corre nas veias, nem as características fenotípicas que lhe distinguem, muito menos a condição de servidão a que se é sujeito, mas sim suas intenções e seu coração.

Embora o sentimento de gratidão possa ter dado início a interação dos personagens enquanto amigos, um propósito maior a mantém quando, mais tarde, ambos buscam salvar Úrsula das garras do comendador. Os dois personagens podem ser vistos então como duas faces de um herói, figura muito presente nos romances da época, lutando contra as opressões de um vilão que nesse caso é representado como um senhor branco dono de escravos e rico e é chamado de Comendador P., não apresentado outro nome além do que indica seu papel social. É possível perceber que lhe é ressaltada a patente e omitido o nome como um recurso para evidenciar o mandonismo do personagem como seu principal aspecto.

Uma característica bem presente neste romance é a presença de preceitos morais e éticos do cristianismo, bem como a devoção a Deus. Entretanto, há também críticas aqueles que justificavam práticas de opressão a seu próximo desconsiderando a sublime máxima

cristã que era o amor. Conforme Nascimento (2018, p. 131), “O jovem escravo é parâmetro moral da bondade, da elevação humana diante dos infortúnios que o cometem”, possuindo, portanto, uma dignidade superior às ordens determinadas pelo escravismo. Mais especificamente, vemos que moralmente Túlio está em consonância com o herói da narrativa. Maria Firmina dos Reis coloca ambos os personagens em igualdade perante o soberano criador, ambos merecedores de iguais direitos e privilégios.

Mais à frente, o leitor depara-se com o capítulo intitulado “Preta Suzanna” e, nele, é possível ter acesso a história de uma segunda personagem negra que nos é descrita como: “uma mulher escrava, e negra como ele (Túlio)”; mas boa, e compassiva, que lhe serviu de mãe em quando lhe sorriu essa idade lisonjeira e feliz, única na vida do homem que se grava no coração com caracteres de amor - única, cuja recordação nos apraz (...)” (Reis, 2017, p. 185). Já aí nas primeiras palavras que a descrevem, percebe-se o quão negativa era a imagem do negro no Brasil de 1800, pois a autora ao fazer uso da conjunção coordenativa adversativa mas no trecho “e negra como ele, mas boa, e compassiva”, que de acordo com Cunha & Cintra (2016), é usada quando para “ligar orações ou períodos com as mesmas propriedades sintáticas, introduzindo frase que denota basicamente oposição ou restrição ao que foi dito”, apontasse algo de suma importância para a interpretação deste fragmento do romance, como se o simples fato de ser negro fosse ser considerado algo automaticamente distinto das qualidades de bondade e compaixão, sendo necessário que a autora explique para o leitor oitocentista que Preta Suzanna era uma pessoa boa apesar de sua cor.

Preta Suzanna então começa a discorrer sobre os sofrimentos que viveu no passado e até que ponto seus algozes foram capazes de destruir-lhe o coração. Diferentemente de Túlio, as condições da escrava foram ainda mais sofridas, pois ela vivia em liberdade e desfrutava de uma pátria querida e de entes que lhe eram caros e passa a encarar desde o primeiro momento em que é sequestrada as crueldades da ganância do homem branco. Ao contar sua história

em primeira pessoa, Firmina permite a sua personagem a liberdade de falar sobre suas dores e mostra que as qualidades com que descreviam Preta Suzanna apesar de seus sofrimentos não podiam ser dados aos homens brancos, pois os homens brancos sequestraram, violaram e destruíram a vida de muitos negros que viviam livres em sua pátria e com suas famílias.

Neste íterim, tem-se a presença do Comendador P., o vilão de toda a história, aquele que se apaixona obsessivamente pela sobrinha a ponto de persegui-la. Ele é descrito como um homem cruel e constitui o centro de poder na trama, sendo um homem branco com idade avançada, senhor de escravos, personificando assim, de acordo com Miranda (2019), o “lugar do mandonismo”. Apesar das tentativas, Úrsula, Tancredo, Túlio e Preta Suzanna não conseguem escapar do “escravocrata cruel afeito a perversidades e predominante na ordem patriarcal que possui o poder de arruinar vidas” (Miranda, 2019, p. 98). A partir dessa relação, o romance acaba desafiando a razão eurocêntrica da época em que é escrito, pois se encontram nos personagens, Túlio e Preta Suzanna, parâmetros de maior humanidade.

Por fim, neste romance nos deparamos com o personagem de Antero no capítulo intitulado “A dedicação”. Ao ser preso pelo Comendador P., Túlio é deixado sob a guarda de Antero que é descrito como: “um escravo velho, que guardava a casa, e cujo maior defeito era a afeição que tinha a todas as bebidas alcoolizadas” (Reis, 2017, p. 250). Antero mostra-se diferente dos outros personagens: sua fidelidade está com o cruel comendador, mas apesar disso também sofria e era confrontado pelo seu vício com a bebida.

Antero constitui-se como aquele que encontrou sua fuga no álcool. Em uma interpretação psicanalítica do personagem, poder-se-ia refletir que seu vício corresponde a uma pulsão de morte em que através do prazer e da lenta autodestruição seu inconsciente se manifesta a fim da libertação que não é possível devido a sua condição de escravo.

Entretanto, de acordo com Nascimento (2018), pode-se interpretar tais atitudes como originalidade da identidade cultural do

velho africano, pois, através da cachaça, ele evoca sua África e sua liberdade. No trecho em que Antero justifica seu vício, ele diz “É o único vício; e ainda por conservá-lo não prejudiquei a ninguém” (Reis, 2017, p. 251). Quando Túlio indaga qual o conceito que o comendador irá ter do excesso de fumo e bebida do velho, Antero recorda: “(...) no meu tempo bebia muitas vezes; embriagava-me, e ninguém me lançava isso em rosto; porque para sustentar meu vício não me faltavam meios. Trabalhava, e trabalhava muito, o dinheiro era meu, não o esmolei” (Reis, 2017, p. 252).

Como coloca Nascimento (2018), há em sua fala um comparativo entre o Brasil e a sua pátria, em que o primeiro representa o espaço de escravidão em que o personagem vive e o segundo é visto como o local de liberdade. Tal ensejo é desenvolvido através da qualidade da bebida e da possibilidade de sua compra, já que na África se tinha bebida mil vezes melhor, como também momentos de lazer e de descanso, enquanto no Brasil só se podia beber cachaça de péssima qualidade, efeito da alienação do homem, simbolizando seu fracasso e sua inópia.

No conto *A escrava* (1887), a autora vai se colocar através da voz narrativa como a favor da abolição da escravidão já que a obra é publicada meses antes da promulgação da Lei Áurea, momento histórico no qual a sociedade brasileira encontrava-se dividida entre abolicionistas e escravistas. De acordo com Pinto-Bailey (2018, p. 107), “a autora reescreve a realidade histórica a partir do ponto de vista do sujeito negro, em contraste à perspectiva da sociedade escravista”.

Consoante Zin (2018), esse texto se configura como mais um ato intelectual de consciência social de Firmina contra o estigma dos negros, no Brasil, indo além de um manifesto contra a escravidão já que se percebe um grande viés político quando interpretado mais a fundo. Apesar das diferenças de enredo entre o conto e o romance *Úrsula*, existe um ponto em comum, pois Maria Firmina dos Reis continua a mostrar através de seus personagens negros valores morais que faltam aos senhores de escravos.

O conto é iniciado “em um salão onde se achavam reunidas muitas pessoas distintas e bem colocadas na sociedade” (Reis, 2017, p. 359) que após dialogarem sobre diversos temas, acabam por tratar acerca do negro como elemento servil. Nesses primeiros diálogos, percebe-se um posicionamento prévio a partir das falas introdutórias que a personagem-narradora da trama manifesta, uma vez que de acordo com ela “Por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e será sempre um grande mal” (Reis, 2017, p. 360). Para defender seu ponto de vista, afirma quão prejudicial é a escravidão tanto para aqueles que a endossam como para aqueles que são suas vítimas é que nossa narradora começa a contar para os ouvintes a história que dá forma ao conto.

Ao encontrar com Gabriel nossa personagem-narradora o descreve como:

O rosto negro, e descarnado; suposto seu juvenil aspecto aljofarado de copioso suor, seus membros alquebrados de cansaço, seus olhos rasgados, ora deferindo luz errante, e trêmula, agitada e incerta traduzindo a excitação, e o terror, tinham um quê de altamente interessante. No fundo do coração daquele pobre rapaz, devia haver rasgos de amor, e generosidade (Reis, 2017, p. 363).

É possível perceber que a descrição do rapaz negro mesmo que inicial já aponta para as qualidades que, mais à frente, vão ser percebidas com mais clareza: seu amor e sua generosidade. Mais uma vez, a autora maranhense coloca o negro como exemplo de retidão apesar dos sofrimentos vivenciados pelo cativo. Gabriel não foge simplesmente para se ver livre, ele o faz para resgatar e proteger, mesmo ciente dos duros castigos que irá enfrentar por isso. Mesmo sua mãe sendo classificada como doida, ele a ama e dela cuida de tal maneira que se arrisca por ela.

A mãe de Gabriel, assim como a personagem Preta Suzanna do romance *Úrsula*, é uma mãe que foi separada de seus filhos

pela escravidão apresentado uma realidade ainda mais drástica. Enquanto Preta Suzanna foi afastada da filha por conta de seu sequestro, a mãe de Gabriel é separada de seu filho, por este ter nascido escravo, não a pertencendo, portanto, e vendido pelo seu senhor levando-a a loucura.

Deste modo, as imagens que Firmina apresenta no romance através dos personagens negros até aqui analisados, representam as relações que se mantinham no contexto sociocultural do país e da época em que foi escrito. O negro apesar de suas boas qualidades era continuamente vítima do sistema opressor, seu medo e suas necessidades eram desconsiderados pelo discurso de desumanização dos escravos que fomentava ainda mais a opressão social que era vivida. A partir da narrativa do romance *Úrsula* e da construção psicológica dos personagens, há uma defesa da humanidade dos que eram escravizados. No momento em que Túlio, Preta Suzanna e Antero possuem grandes falas para contar sua história e descrever as atrocidades vividas no cativeiro

A recorrência da figura positiva do negro nas obras analisadas deixa claro o posicionamento ideológico de Maria Firmina dos Reis, o que reflete e evidencia o que é chamado nas Ciências Sociais de *reflexividade*. Segundo Paugam (2015), o olhar reflexivo do sociólogo(a), do pesquisador(a), o que estendemos aqui ao olhar também do escritor(a) (por que não???), é revelado “ao longo de toda a sua postura analítica, sua relação com o campo pesquisado, sua interpretação dos resultados, seu engajamento na vida da cidade” (Paugam, 2015, p. 355) e dos cenários vislumbrados, e da maneira como constroem suas narrativas. Sendo assim, é possível afirmar que, tendo em vista que as grandes disputas ideológicas quanto à raça, como por exemplo a ideologia do branqueamento e a causa abolicionista, que foram travadas no século XIX, a maneira como Maria Firmina dos Reis constrói suas narrativas aqui analisadas é fortemente marcada pela reflexividade.

Cumprindo ainda destacar que a autora supracitada ainda utiliza de argumentos bíblicos para compor suas narrativas como um recurso de autoridade, haja vista ser o Brasil, especialmente o da

época, eminentemente cristão e da Igreja gozar de autoridade ao ser vista de modo privilegiado como fonte do conhecimento e da verdade nesse período da história brasileira. A repetição do lugar do negro enquanto vítima em suas obras evidenciam os crimes cometidos por um sistema escravagista e eugênico contra vidas inocentes, contra pessoas de boa alma e de bom caráter que foram injustiçadas pela ciência e pela sociedade de modo mais geral.

Tendo em vista toda a obra de Maria Firmina dos Reis, é possível registrar que ela através de seus escritos fez muitas denúncias do sistema opressor e violento que engendra a sociedade brasileira oitocentista. A autora, de maneira bem articulada, deu voz aos que eram silenciados pelo sistema de escravidão que por muito tempo atrasou o país e explorou inocentes. Seus personagens negros demonstram a variedade de histórias de sofrimentos que foram vivenciadas pelo e no cativo, sem deixarem de mostrar que as distinções entre os seres humanos devem ser realizadas a partir de julgamentos e avaliações não deterministas do ponto de vista étnico-racial.

Referências

ADLER, Dilercy Aragão. A mulher Maria Firmina dos Reis: uma maranhense. In: DUARTE, C. L.; TOLENTINO, L.; BARBOSA, M. L.; COELHO, M. do S. V. (Orgs.). **Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

BAUMGARTEN, C. A. A historiografia literária brasileira: experiências contemporâneas. **Revista Todas as Letras** (MACKENZIE. Online), v. 16, p. 27-38, 2014.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CUNHA, Celso Ferreira da. CINTRA, Luis Filipe Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016.

FERNANDES, Florestan. **O Negro no Mundo dos Brancos**. Difusão Europeia do Livro: São Paulo, 1972.

MENDES, Algemira Macedo. **Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na História da Literatura Brasileira**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Curso de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2006.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. Maria Firmina dos Reis em diálogo com romancistas negras brasileiras. In: DUARTE, C. L.; TOLENTINO, L.; BARBOSA, M. L.; COELHO, M. do S. V. (Orgs.). **Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Silêncio prescritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859 - 2006)**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MOISES, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

MORAIS, Guilherme Augusto Louzada Ferreira de. O conceito de experiência de Walter Benjamin, análogo às narrativas heroicas clássicas. **Periódico Letras escreve**, v. 7, n. 3, 2017.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. A construção do negro no romance *Úrsula*. In: DUARTE, C. L.; TOLENTINO, L.; BARBOSA, M. L.; COELHO, M. do S. V. (Orgs.). **Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

PAUGAM, Serge. A Reflexividade do Sociólogo. In: PAUGAM, Serge (coord.). **A Pesquisa Sociológica**. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 355-358.

PINTO-BAILEY, Cristina Ferreira. A escrava, de Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, C. L.; TOLENTINO, L.; BARBOSA, M. L.; COELHO, M. do S. V. (Orgs.). **Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX. In: ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Madras, 2008.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. In: FURTADO, Lucciani M. **Memorial de Maria Firmina dos Reis**. São Paulo: Editora Uirapuru, 2017.

REIS, Maria Firmina dos. A escrava. In: FURTADO, Lucciani M. **Memorial de Maria Firmina dos Reis**. São Paulo: Editora Uirapuru, 2017.

VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ZIN, Rafael Balseiro. Maria Firmina dos Reis e seu conto A escrava: consolidando uma literatura abolicionista. In: DUARTE, C. L.; TOLENTINO, L.; BARBOSA, M. L.; COELHO, M. do S. V. (Orgs.). **Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

ZIN, Rafael Balseiro. **Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista**. São Paulo: Aetia Editorial, 2019.

LIMA BARRETO E MAURA LOPES CANÇADO: OS FORAS DA LITERATURA

Abdias Correia de Cantalice Neto

Introdução

O que propomos neste estudo é analisar nas obras *Diário do Hospício* de Lima Barreto e *Hospício é Deus* de Maura Lopes Cançado como se desenvolve a questão do fora da linguagem ou, mais especificamente, o fora da literatura, ou a literatura enquanto fora. As obras em estudo foram produzidas em espaços nos quais os autores se encontravam confinados, a saber, o hospício. Nesse sentido, denominamos as produções estudadas como uma escrita que parte de uma experiência: a experiência de ter transitado por espaços marcadamente criados para o confinamento da loucura. Notadamente, faz-se necessário discutir, e assim adotaremos questões relacionadas com a ideia de confinamento no que tange ao sistema manicomial, assim como a questão da loucura que assumiu, ao longo dos séculos, novos desdobramentos, como por exemplo, o conceito de desrazão. Conceito caro à crítica moderna que permite reposicionar os discursos em torno da loucura em outras perspectivas. Uma delas na esteira de Peter Pál Pelbart, que traz um contraponto entre loucura e desrazão. Para Pelbart, a desrazão é “uma modalidade de experiência e saber exterior à razão e, por isso,

não contraditória com ela, mas com a qual uma ‘comunicação’ não estava excluída” (Pelbart, 2009, p. 51, grifo do autor). Assim, o texto literário produzido num hospício, por exemplo, tende a reforçar a experiência do confinamento pelo sujeito da escrita em um espaço que tende a anular não menos que o sujeito que se propõe a ter voz, a própria voz inscrita e escrita no papel.

A produção literária do confinamento transita em torno de questões relacionadas com as operações que o poder exerce sobre os corpos. Aqueles que se encontram sobre controle do Estado dentro de uma instituição total representam, nessa estrutura de controle e domesticação dos corpos, a impossibilidade de qualquer emancipação do sujeito confinado, pois se tornam dóceis ante a imposição e opressão de um Estado disciplinador.

Na esteira de Foucault, as relações de poder se estruturavam em torno das operações que envolvem os dispositivos disciplinares, instituindo-se a “formação de uma sociedade disciplinar nesse movimento que vai das disciplinas fechadas, espécie de ‘quarentena’ social, até o mecanismo indefinidamente generalizável do ‘panoptismo’” (Foucault, 2013, p. 204, grifos do autor). Assim, a sociedade, classificada pelo estudioso francês como uma sociedade disciplinar, produz “os efeitos de poder até os elementos mais tênues e mais longínquos”. E “assegura uma distribuição infinitesimal das relações de poder” (Foucault, 2013, p. 204) e organiza a partir da configuração da sociedade europeia no período de ascensão do capitalismo e contínua queda do regime monárquico absolutista.

As narrativas produzidas dentro do hospício trazem como destaque a experiência do confinamento. Estas narrativas passaram a pertencer ao *corpus* de análise por serem produções em que os autores, com destaque para Lima Barreto e Maura Lopes Cançado, produziram suas obras numa intrínseca relação com a própria ideia de espaço, de lugar fechado, de uma instituição total, ou de controle. A literatura originária de um confinamento tende a ser ela o próprio fora. Pois a literatura é capaz de criar não o mundo real do sujeito delirante, mas o mundo em que a percepção desse sujeito é revelada. Dessa forma, quando se fala de um mundo criado pela

literatura e sua relação com o fora, “não se fala de um mundo que se encontra além ou aquém do nosso. Fala-se precisamente deste mundo, mas desdobrado em sua outra versão” (Levy, 2011, p. 26), portanto, a produção literária de confinamento é esse mundo desdobrado. Nesse sentido, o mundo criado por Lima Barreto e Maura Lopes Cançado é o próprio fora. A escrita do confinamento é a voz excluída de um sujeito violado em um dentro que a linguagem literária consegue romper.

A literatura do hospício: narrativas de confinamento e o fora da literatura

As produções literárias de Lima Barreto e Maura Lopes Cançado, quando estes se encontravam confinados em um manicômio, tendem a apresentar-se numa intrínseca relação com a realidade à sua volta. A escrita de hospício se apresenta como uma forma de resistência às barreiras impostas pela própria intencionalidade e estruturação da manicomialização – espaço criado para depositar, numa ética biopolítica, os “anormais”, os “dejetos sociais”, o louco. A relação entre espaços de produção e o como a literatura alcança, a partir desse fechamento, o fora representa de fato o que nos propomos a analisar: a linguagem literária como possibilidade de afirmação da experiência apreendida, projetando, de certa forma, a literatura para o fora que só escrita literária pode alcançar. Assim, na esteira de Blanchot (2011a), a literatura é capaz de fundar seu próprio mundo, pois a “arte é real na obra. A obra é real no mundo, porque aí se realiza (de acordo com ele, mesmo no abalo e na ruptura) porque ela ajuda a sua realização e só terá repouso no mundo onde o homem será por excelência” (Blanchot, 2011a, p. 231). A produção literária oriunda da experiência do sujeito marginalizado e depositado numa instituição de controle se abre para o fora. Fora este que faz com que o discurso literário não seja limitado, mas, a partir desta abertura da linguagem, possibilite, na própria literatura de experiência do hospício, a criação de mundos impossíveis.

Nesse sentido, a literatura do hospício é uma forma de resistência aos espaços criados para serem instituições totais que têm como função principal, na esteira de Goffman (1974), impor barreiras entre os confinados e a exterioridade. Por se tratar de obras produzidas em espaços de confinamento, lugar em que as vozes subalternas são cerceadas, condicionadas ao controle do poder, produzir literatura nesses espaços é, além de quebrar as lógicas da própria ideia de espacialização no hospício, romper com a lógica da escrita em si. Assim, a produção literária originária da experiência do hospício representa o fora na literatura de confinamento.

O autor confinado produz o relato, a partir de um medo de quem assim o condicionou, sobre a manifestação de si. Como lembra Butler sobre a escrita de si “são o medo e o terror que nos tornam moralmente responsáveis” (Butler, 2019, p. 22). O relato de si, a autobiografia ou o diário como produtos literários são narrativas que transformam um sujeito da escrita, louco ou preso, nas palavras da Butler (2019, p. 23), “seres autonarrativos”. O que permite que suas narrativas sirvam também como uma forma de resistência contra o contexto de produção de sua escrita. As produções do sujeito louco se opõem aos vários sistemas de controles que o poder exerce sobre os corpos de todo aquele que se encontra dominado, subordinado nesses espaços de confinamento.

Lima Barreto com seu *Diário do hospício* inicia sua experiência literária enquanto produtor de narrativa de si. As narrativas oriundas de espaços de confinamento partem da escrita de um sujeito que se opõe a um *ethos* coletivo. *Ethos* que opera, nesse sentido, como um instrumento de força sobre aquele que narra a si, principalmente pela sua condição de confinado. O louco, de certa forma, é o detentor da escrita. Lima Barreto, assim como Maura Lopes Cançado, em seu diário, instituem uma narrativa de si. A voz do autor, marcada na narrativa, representa uma ruptura na barreira da própria loucura. O sujeito em seu delírio narra-se. A loucura, nesse caso, é a própria fenda. Fenda que faz com que a loucura se torne doença e a literatura sua cura, (Deleuze, 2019).

Lima Barreto produziu sua narrativa de si mesmo, em especial, seu *Diário do hospício* quando se encontrava em uma instituição de controle. Nesse mesmo contexto, a escritora Maura Lopes Cançado, em seu diário, constrói uma narrativa de si na qual ela, Maura, é a personagem central em seu estágio delirante. Confinada em um hospício, Maura Lopes Cançado consegue, através de sua escrita, ultrapassar os limites da própria condição como escritora louca.

A literatura do hospício e sua relação com o fora

Dessa forma, as reflexões elencadas acima podem ser compreendidas a partir de uma única palavra: confinamento. Claro que a ideia de produção do confinamento está diretamente relacionada com as condições de produção e de como tal obra literária, oriunda desse espaço, possa alcançar o fora. Ao enveredar pelo confinamento, pautamos a nossa interpretação para um dos vários significados que o termo venha a ter. Trazemos o confinamento como espaço reservado para a inserção de detritos sociais. Os, nas palavras de Foucault, “anormais”. Aquele que deve ser colocado fora do convívio de seus pares. Assim quando ligamos o significante “confinamento” à produção de uma escrita em lugares fechados, institui-se, assim, uma intrínseca relação com a literatura que o espaço de confinamento deu origem. Neste sentido, o condicionamento do sujeito da escrita em ser produtor de literatura num lugar em que a escrita do confinado não seria possível.

Os discursos produzidos nos espaços de confinamentos tendem a direcionar para um outro lugar, num permanente diálogo entre o dentro e o fora. Para Maingueneau, “a paratopia envolve o processo criador, que também a envolve: fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra” (Maingueneau, 2012, p. 109), permitindo que a narrativa, de todo modo, condicione em si as particularidades inerentes à literatura. A escrita de confinamento, neste caso, além do próprio ato de escrever e do próprio espaço de produção se torna uma ruptura na linguagem literária.

A produção literária da loucura representa a capacidade que a literatura tem de enveredar pelos espaços de produção, pelos contextos nos quais as obras são produzidas. Sendo que, não são apenas nesses espaços de produção que a literatura posiciona o discurso com relação a seu fora, mas também no que há de anterior e interior ao próprio ato de escrever, pois na interioridade da obra que se encontra o fora:

[...] exterioridade radical à prova da qual a obra se forma, como se o que está mais fora dela fosse sempre, para aquele que escreve, seu ponto mais íntimo, de modo que ele precisa, por um movimento muito arriscado, ir incessantemente até o extremo limite do espaço, manter-se como que no fim de si mesmo, no fim do gênero que ele acredita seguir, da história que acredita contar, e de toda escrita, ali onde não pode mais continuar: é ali que ele deve ficar, sem ceder, para que ali, em certo momento, tudo comece (Blanchot, 2018, p. 131).

Apesar de a ideia de espaço de confinamento ser o elemento condutor por se tratar da experiência marcadamente presente na escrita da loucura, nota-se que a escrita literária da loucura deixa transparecer o papel fundamental desse fora enquanto produto da escrita, não mais em um interior, ou anterior a própria escrita, mas além da própria literatura enquanto criação em um espaço fechado.

A escrita literária produzida, de certa forma, pela loucura não a ausência de obra, mas sua pertinência no campo da escrita enquanto produto de um autor louco. Nas palavras de Cançado (1991, p. 24), o delírio institucionaliza a escrita da loucura, pois:

Estarei sendo severa comigo mesma? Teria sido diferente meu modo de ser se meus pais soubessem orientar-me? Naturalmente, creio que sim. [...] Uma boa orientação, entretanto, poderia ter corrigido esse defeito de

personalidade. Ou não? Terei atingido o que eles jamais poderiam alcançar? Estaria deslocada no meio deles? Acredito que sim e os fatos provam. Verdade que adquiri (não sei como) liberdade total em relação a tudo e todos que me cercavam, desde a mais pequena infância. Faltavam-me meios para fugir àquele clima de asfixia. Então eu sonhava.

A loucura em *Cançado*, não necessariamente é um dentro. Mas já dar indícios dessa crise em torno da razoabilidade. A literatura enquanto linguagem subjetivada produzida pelo sujeito do confinamento, em si, é uma quebra na linguagem. Dar vazão a essa voz, mesmo que essa linguagem tenha sido tratada ao longo dos anos como ausência, vazio, excluída, o sujeito da escrita assume sua experiência como expressão de sua linguagem. Assim, ela transita entre a racionalidade marcada pelo reconhecimento, pois “adquiri (não sei como) liberdade total em relação a tudo e todos que me cercavam, desde a mais pequena infância” (*Cançado*, 1991, p. 24) e o delírio, marcado pelo que ela mesma afirmava, “então eu sonhava” (*Cançado*, 1991, p. 24). A escrita da loucura se torna literatura a partir do momento em que o sujeito da criação consegue através da escrita narrar suas experiências. Maura Lopes *Cançado* é escrita. Ela, em seu diário, narra suas experiências ao longo do tempo em que esteve interna em um hospício. Assim, pode-se afirmar que Maura Lopes *Cançado* e Lima Barreto produzem literatura.

A linguagem, aparentemente sem sentido, da loucura possibilitou a Maura Lopes *Cançado* delirar em seu “sonho”. Dessa forma, ela é parte da fenda que a linguagem literária produz. A escrita da loucura é a parte da linguagem em que se expõe o quanto a literatura produz e é capaz de produzir o possível naquilo que ela é: potência. Ao se encontrar marcada no papel se torna o que de fato já é: o fora da literatura. Maura Lopes *Cançado* enquanto ser da loucura reposiciona na literatura o discurso enquanto experiência do confinamento. Da mesma forma Lima Barreto também assim o faz. Lima Barreto transita numa relação de concomitância entre o

produto da desrazão, quando este se encontrava em delírio alcoólico, e a razoabilidade contida na linguagem literária. Para o autor carioca, a loucura é também visão de si. Lima Barreto em seu confinamento afirma que:

De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há seis anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: deliro (Barreto, 2017, p. 34).

Ao reconhecer o espaço de confinamento da loucura no contexto em que se encontra, o autor se situa num conflito contrário ao próprio lugar. Lugar de indignância. Mas também, lugar de reificação. Lima Barreto reivindica na escrita uma reflexão em torno daquilo que para ele é desumano, cruel. Ele se inquieta em sua potência literária ao perceber que a instituição na qual ele se encontra depositado arranca-lhe sua intimidade, pois “tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão” (Barreto, 2017, p. 34). Essa imposição sobre a loucura tem sua relação com a própria intenção do poder de regular a loucura e o louco em seu assujeitamento. Nessa relação de poder, os corpos dóceis “são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre” (Barreto, 2017, p. 38). Lima Barreto, ao tempo que escreve, denuncia as misérias impostas a uma sociedade marginalizada, inserida dentro das muralhas de um hospício. Lima Barreto aprisionado nos espaços de confinamento da loucura, de certa forma, racionaliza como verdade essas barreiras nas quais ele, o sujeito autor se aprisiona, pois a própria ideia de loucura se torna confusa em sua produção “o que há em mim, meu Deus? Loucura? Quem sabe lá?” (Barreto, 2017, p. 53). Nesse sentido, a imposição que o poder se utiliza da loucura o condiciona a aceitar a normatização da ciência. Essa manifestação artística da linguagem transita entre a obra e sua ruptura como desdobramento. Lima Barreto é o

sujeito da desrazão, mas que ao narrar suas experiências no *Diário do hospício* se encontra ante a um produto literário, muito além do próprio conceito de diário, produzindo, em sua singularidade, a voz do sujeito delirante que permite condicioná-lo a ser o além da própria escrita.

O diário de Lima Barreto e o diário de Maura Lopes representam uma chave para expressar a experiência do hospício na sua singular qualificação. A literatura dos autores estudados vai muito além do cientificismo contido no próprio saber médico, o saber em torno da linguagem, pois:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário (Blanchot, 2018, p. 270).

O sujeito delirante, neste caso, é o sujeito produtor. A linguagem, sua ferramenta mesmo na loucura, transforma-se em literatura. Não só no interior da própria linguagem, enquanto arte da escrita, mas como externalidade através da literatura na qual o autor reposiciona sua voz, pois como aponta Barreto “A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela” (Barreto, 2017, p. 36). Dessa forma, o trânsito entre linguagem literária e sua relação com o sujeito produtor transforma essa linguagem em potência. Potência não necessariamente desse sujeito da escrita, mas naquilo no qual o sujeito se transformou. O sujeito da desrazão opera sua escrita contrária à institucionalização da ideia de um “Eu” detentor do discurso, tornando-se, assim, produtor da escrita de confinamento.

A arte da escrita já representa uma certa radicalidade num espaço livre de intervenções. Quando essa passa a ser produzida nos espaços reservados a sistematização, a dominação, a

domesticação do sujeito, representa a potência que só se encontra na literatura. Neste caso, estamos diante de uma potência da potência. Uma potência ao quadrado. Produzir no hospício é radicalizar a própria ideia de fechamento. É abrir a literatura para um fora. No caso da escrita da loucura, a resistência contra o poder que oprime é na própria literatura. A literatura é ruptura. A literatura é uma dobra sobre si que extrapola os espaços de confinamentos. O corpo do louco passa a ser moldado pela racionalidade imposta socialmente aos corpos assujeitados. São nos confrontos entre os sujeitos confinados, estes subalternizados pelas relações de poder, e seus dispositivos de controle que as relações passam a ser “mediadas pela instância superior do poder” (Safatle, 2016, p. 39). Sendo, portanto, sujeitos controlados que, somente pela linguagem escrita, se alcança o fora da literatura. A literatura do hospício por não pertencer a uma lógica de escrituração convencional, ultrapassa as fendas deixadas pela própria linguagem.

A literatura produzida no hospício: o confinamento da loucura

Lima Barreto, que, em estágio de delírio, é aprisionado em um hospício, resistiu à própria ideia de loucura, pois, como o próprio autor afirma em seu diário, “de mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas... de quando em quando dou sinais de loucura: delírio” (Barreto, 2017, p. 34). A consciência de Lima Barreto remete para a não aceitação da loucura em si. Esta, por sinal, institucionalizada e imposta pela sociedade como produto de um saber-poder. O pensamento do louco ao se tornar literatura põe em evidência a marca da própria literatura enquanto resistência. Resistência ao discurso normatizado da ciência e ruptura com o espaço de inserção do sujeito. Nesse sentido, observa-se o que o autor afirma sobre seu estágio enquanto interno de um hospício:

Penso assim, às vezes, mas, em outras, queria matar em mim todo o desejo, aniquilar aos poucos a minha vida e sumir-me no todo universal.

Esta passagem várias vezes no Hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor (Barreto, 2017, p. 34).

A dor expressa na escrita literária de Lima Barreto representa um estágio em que a razão contida na linguagem proposta pelo autor o transforma no sujeito da voz. O autor, estando confinado em um hospício, recebe para si as mazelas do próprio hospício.

Maura Lopes Cançado narra em seu livro mais conhecido, *Hospício é Deus*, a história de vida. Nesse livro, a autora faz da própria arte sua história de vida ou da própria vida uma obra de arte. Para Maura Lopes Cançado, o hospício é nebuloso. O hospício é aquilo que a escrita consegue expressar. Foi através da literatura que a autora conseguiu narrar a experiência trágica da internalização, afirmando que “há tempos escrevi um conto, no qual dizia ser aqui ‘uma cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos’” (Cançado, 1991, p. 30-31, grifo da autora). Nota-se que a literatura serve não apenas como percepção da realidade à sua volta, como também construção do sujeito da escrita. Neste caso, o louco, que passa a ter em sua arte uma ruptura com a normatização da loucura, consegue, através da escrita, romper as barreiras de própria normatização da loucura pela literatura.

Na narrativa, Maura Lopes Cançado faz da arte de escrever essa fuga. A autora afirma que o lugar de produção é seu campo de visão sobre o mundo sombrio à sua volta. Mundo no qual a autora tende a ultrapassar os muros do hospício, fazendo de sua arte um permanente apontar para o fora. Apontar para fora como possibilidade criadora, pois “a literatura não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de *vivenciar* o outro do mundo” (Levy, 2011, p. 27, grifo da autora). Isto é, a arte de Maura Lopes Cançado ao criar mundos reposiciona a literatura enquanto fora. pois:

Aqui estou de novo nesta “cidade triste”, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei essas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para

serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento. Sou uma que veio voluntariamente para esta cidade – talvez seja a única diferença. Com o que escrevo poderia mandar aos “que não sabem” uma mensagem do nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém – parece fazê-lo para elas mesmas. Jamais consegui entender-lhes a mensagem. Isto talvez não tenha a menor importância (Cançado, 1991, p. 30-31, grifos da autora).

Nota-se que o alcance de sua escrita já ultrapassa as barreiras do confinamento. Primeira ruptura ao projetar sua escrita. As demais internas, segundo a autora, escrevem, mas não alcançam a projeção que qualquer outra escrita poderia alcançar, pois “o que escrevem não chega a ninguém” (Cançado, 1991, p. 31). É importante salientar que a autora de *Hospício é Deus* tem na escrita uma forma de romper com as barreiras da própria loucura, pois esta, além de ter consciência da própria loucura, detém o privilégio de pertencer a um grupo seletivo da sociedade, a classe alta. A escrita de Cançado entra para a posteridade como um exemplo de fuga da autora, pois mesmo na loucura, ela propõe a loucura enquanto devir. Assim, a autora afirma, “não sei se rasgarei essas páginas [...] se as guardarei para serem lidas mais tarde”. Esta posteridade contida em sua obra num permanente devir da loucura representa uma quebra na lógica do poder. O fora, nesse caso, é a própria literatura que permanece.

Maura Lopes Cançado, ao escrever seu diário, rompe com aquele que, não só domina, mas humilha o sujeito louco a se enquadrar naquilo que a sociedade lhe impõe como forma de controle daqueles que não mais se adequam às relações sociais:

Um dia, em que um dos médicos entrou na seção, pedi-lhe com arrogância que me deixasse sair. Fingiu não escutar-me. Irritei-me:’

- Se o senhor continuar negando-se a ouvir-me, quebrarei toda esta seção. Darei um verdadeiro show'. Ele não respondeu. Olhou para o enfermeiro que o acompanhava. Subitamente me vi atirada ao chão por um golpe. Fiquei surpresa e humilhada. Olhei para o médico e perguntei-lhe: '- O senhor teve coragem? Como pôde?' Riu e disse: '- Ainda vai dar o show, dona Maura? Ainda vai?' Muitas internadas presentes olhavam-me quietas. Levantei-me impotente e humilhada. Imediatamente o enfermeiro atirou-me ao chão (Cançado, 1991, p.139).

O espaço de fechamento do louco enquanto aprisionamento da loucura foi pensado pelas instâncias de poder para controlar os corpos dóceis a partir de um saber, mais especificamente, um saber médico. A loucura como quebra nessa lógica traz em seu bojo significativo uma potência e uma afirmação. A violência produzida, por parte da sociedade, contra aqueles que são tratados como fora da regra é contínua e manifesta. Uma sociedade que produz uma separação para se ter aquilo que de fato ela deseja: gerar sujeitos pacificados e receptores das operações do poder através de seus dispositivos, é uma sociedade opressora. A condição do louco enquanto sujeito subordinado, dominado, aprisionado se abre para o fora através da literatura. Nessa esteira de domesticação dos corpos, Cançado aponta para essa espacialização no controle do doente:

Doentes mentais, ou como tais considerados. Além do hospital onde me encontro existem: IP (Instituto de Psiquiatria), onde se fazem internações (estive lá dois meses. É caótico.) Bloco Médico-Cirúrgico, Isolamento (Hospital Braule Pinto – doenças contagiosas, tuberculose principalmente), Hospital Pedro II e Instituto de Neuropsiquiatria Infantil. (...) Há também o Serviço de Ocupação Terapêutica do Centro. Serve, ou devia servir, a todos os hospitais (Cançado, 1991, p. 31).

Pode-se observar que o hospício ou qualquer instituição de controle produzida pelas instâncias de poder operam na esteira daquilo que Arbex (2019) denomina de espaço propício a um genocídio do sujeito louco, ou daqueles que não se adequam a uma racionalidade imposta pela sociedade que deseja se livrar de seus sujeitos delirantes. As instituições psiquiátricas aqui do Brasil, não diferente das pensadas na Europa, servem para controlar os sujeitos do delírio ou o sujeito desarrazoado, pois tais instituições “parecem mais com *campos de concentração para pobres*, ou com empresas públicas de depósito industrial dos dejetos sociais” (Wacquant, 2011, p. 13, grifos do autor).

Nessa realidade biopolítica do controle sobre a vida, o saber, em especial, o saber médico, por exemplo, através da psiquiatrização e a medicalização da loucura, opera sobre os corpos dos loucos a fim de impor, não a verdade imbuída nesse saber da literatura, mas o saber da ciência, no intuito de impor um controle sobre a loucura com os possíveis dispositivos de poder. A escrita, produzida em espaços de confinamento da loucura, representa, de certa forma, uma ruptura contra a imposição do saber médico. Esse poder que opera na ciência produz efeitos norteadores sobre os corpos que resistem, através da escrita, em Lima Barreto e Maura Lopes Cançado.

A literatura da loucura passa a ser uma dobra na linguagem que se emancipa com o discurso do louco como um saber que permite ter consciência da externalidade da linguagem, pois ao escrever, de certa forma, resistindo aos impérios do saber científico, Maura Lopes Cançado reposiciona seu discurso em torno da escrita de si como a dobra que a literatura consegue fazer sobre outra linguagem, o saber médico, por exemplo:

Compreendi: o absurdo disto. É monstruoso. Os médicos são de uma incoerência escandalosa; por mais que queiram negar, estão de acordo com os ‘castigos’, aprovam-nos ou mandam até mesmo aplicá-los. [...] Entretanto, o médico, depois de rotular um indivíduo de

irresponsável, inconsciente, exige deste mesmo indivíduo a responsabilidade de seus atos, ao mandar (ou permitir que se faça) castigá-lo. De que falta pode um louco ser acusado? De ser louco? É o que venho observando e sentindo na carne (Cançado, 1991, p. 78).

A literatura perpassa, a partir desse núcleo produtor representado pelas obras de Lima Barreto e Maura Lopes Cançado, esse processo rizomático, para lembrar Deleuze (2017) que extrapola, em suas ramificações para um outro espaço não mais fechado, mas aberto ao mundo das possibilidades de criação, só encontrado na literatura. Ao escrever um diário, Lima Barreto (2017) e Maura Lopes Cançado (1991) instalam, em seu estatuto literário, uma produção artística com teor de verdade. Literatura que se torna desdobramento da linguagem, rompendo com as idiosincrasias da loucura.

Conclusão

A literatura, de certa forma, não é só denúncia, mas é, principalmente, resistência, indicando nela mesma a potência enquanto escrita de um sujeito louco. Este ao produzir literatura, por se encontrar em um espaço de controle, expõe uma não possibilidade de escrita. O espaço é de dominação. Escrever em tais espaços é uma abertura para o fora. O sujeito da ação escrita é “uma oscilação contínua da potência, uma contínua reconfiguração da possibilidade efetiva de que a potência se torne mundo. O sujeito é o ponto sobre o qual se estabelece a constituição da potência” (Negri, 2015, p. 339). Isto é, a literatura é uma potência que resiste. Resistência contra as mazelas nas quais o sujeito louco é submetido. Só a linguagem, a escrita literária, enquanto resistência, supera essa dominação.

A escritura, ou a escrita literária da loucura, rompe com as barreiras. Mesmo que estas barreiras sejam sufocadas pelo tempo, ou

elas, as barreiras, sejam os próprios muros dos hospícios, nos quais os loucos foram depositados. A escrita em lugares próprios para a loucura reforça a ideia de que a literatura é resistência. Escrever é uma busca. A escrita em espaços de confinamento da loucura permite ao louco sua inserção no campo do saber. Dessa forma, Maura Lopes Cançado reforça a tese da escrita da loucura dá vazão aos pensamentos da autora, pois esta demonstra que “gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo” (Cançado, 1991, p. 55), reforçando, nesse sentido, o caráter da experiência da loucura por quem de fato a detém. O louco e sua escrita representam a voz que as instâncias de controle tentam sufocar. A literatura tem potência. Potência de quem a produz.

A literatura produzida pelo sujeito confinado em um hospício rompe com as imposições de dominação da psiquiatria através de sua medicalização. Assim, a medicalização, por mais que aponte para uma solução naquilo que se classifica como doença, é também uma forma de controle do saber. O saber-poder da dominação presente na psiquiatrização se torna fragmentado pelo saber enquanto escrita literária. A loucura se afirma enquanto potência nas palavras de Maura Lopes Cançado, assim como nas palavras de Lima Barreto. A literatura produzida em espaço próprio para a loucura não é apenas o dentro, através da manicomialização em que se encontra aquele que produz arte, isto é, o louco que se encontra dominado pelo saber-poder através do confinamento, mas literatura enquanto fora que só a linguagem literária alcança.

Referências

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

BARRETO, A. H. Lima. **Diário do Hospício e Cemitério dos vivos**. São Paulo. Companhia das Letras, 2017.

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa. Edições 70. 1984.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**; trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2019.
- CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus**: diário I. São Paulo: Círculo do livro, 1991.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica** I. 2. ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. de Roberto Machado. 7 ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France de 2 de dezembro de 1970. 24. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. 12. ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Linguagem e literatura**. In: MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MACHADO, R. **Foucault, a ciência e o saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. 2. ed. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

A IRONIA EM “FILHOS DA PÁTRIA”, DE JOÃO MELO

José Carlos Alves Silva

Introdução

As literaturas africanas vêm, gradualmente, ganhando bastante espaço no Brasil e conquistando cada vez mais leitores. No contexto acadêmico, tanto as obras literárias, quanto o contexto africano são, atualmente, objeto de estudo de diversos pesquisadores que se especializaram nesta área. Desses diversos estudiosos, destacamos as pesquisadoras Rita Chaves, Laura Padilha, Ana Mafalda Leite, Inocência Mata e Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco.

Na presente pesquisa, utilizamos como *corpus* de análise o livro *Filhos da Pátria* (2001), do escritor angolano João Melo. O objetivo principal deste artigo é discutirmos o modo como o autor utiliza a ironia para abordar, criticar e denunciar os problemas enfrentados por Angola pós-independente. Para alcançarmos tal objetivo, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica e realizamos a análise do conto intitulado *O elevador*, por meio do método qualitativo.

O escritor João de Souza da Silva Melo, conhecido por João Melo, nasceu em Luanda, capital de Angola, no ano de 1955. Aos quinze anos de idade, o escritor referido começou a escrever seus primeiros poemas, mas seu primeiro livro intitulado *Definição* só

foi publicado em 1985. Ele dedicou muito tempo de sua carreira literária exclusivamente à produção poética, visto que só após a publicação dos sete primeiros livros de poemas que ele publicou seu primeiro livro de contos intitulado *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, em 1998.

Na próxima seção, discutiremos sobre a ironia na literatura angolana. Inicialmente, realizaremos uma abordagem teórica sobre algumas formas de ocorrência da ironia e, em seguida, refletiremos sobre a presença da ironia na literatura de alguns escritores.

Ironia na literatura angolana

Em sua definição mais simples, a qual aprendemos com as gramáticas da língua portuguesa, a ironia consiste em alguém afirmar o contrário do que está pensando ou sendo dito. Esta utilização é muito comum na comunicação verbal cotidiana, porém, quando abordamos a ironia na literatura, seu estudo é ampliado de maneira significativa.

O estudioso Douglas Colin Muecke, na obra *Ironia e o irônico* (2008), faz uma discussão muito significativa sobre a ironia, na qual enfatiza justamente a presença e a importância dela na literatura. Muecke (2018) divide a ironia em dois tipos: (1) *A ironia verbal* ou *instrumental* (alguém sendo irônico); e (2) *As ironias observáveis* (coisas são vistas ou apresentadas como irônicas), ou seja, uma grande área em que está contida a ironia situacional, ironia de eventos, ironia de ideias, ironia teatral e assim por diante.

Um bom exemplo de ironia verbal pode ser encontrado na própria obra do escritor João Melo. No conto *O localizador*, do livro *O homem que não tira o palito da boca* (2009), o personagem narrador faz a seguinte afirmação:

A minha vida mudou completamente por causa de uma notícia. Para ser mais enfático, transfigurou-se. Essa notícia, claro, saiu na imprensa lusitana. Onde mais seria possível encontrar

informações fidedignas, actualizadas, imparciais e justas sobre Angola senão na imprensa portuguesa? (Melo, 2009, p. 75)¹

O personagem, na citação acima, elogia com bastante ênfase a imprensa portuguesa, mas a própria quantidade exagerada de adjetivos, no contexto da narrativa, e a maneira como no período colonial os colonizadores distorciam as informações a respeito dos povos colonizados permitem o leitor perceber que há uma ironia instrumental presente no texto, ou seja, o personagem está sendo irônico e as palavras que ele utiliza para, aparentemente, elogiar significam justamente o oposto, pois não estão empregadas em seu sentido literal.

As variadas formas de *ironias observáveis* também são muito frequentes na literatura. Para Muecke (2018), trata-se da ironia de um ladrão sendo roubado. Um exemplo citado pelo autor é retirado do livro XXI da Odisseia: “Ulisses retorna a Ítaca e, sentando-se disfarçado de mendigo em seu próprio palácio, ouve um dos pretendentes expressar a ideia de que ele (Ulisses) nunca mais poderia regressar ao lar” (Muecke, 2008, p. 29). Neste caso, trata-se de uma *ironia situacional*.

É importante destacar a existência de dois elementos indispensáveis para a ocorrência da ironia: o receptor e o contexto. É o contexto que auxilia o receptor a entender a mensagem irônica do emissor. É o contexto que oferece as “pistas” necessárias para a compreensão daquilo que o sujeito irônico tenta transmitir ou de alguma situação que acaba se caracterizando como ironia. O contexto é necessário para ajudar na compreensão da mensagem que o autor, por meio do texto literário, deseja transmitir ao leitor. Sendo assim, torna-se um aliado indispensável para a identificação das ironias presentes na obra.

1 O livro *Filhos da pátria* (2001) é escrito em português de Angola.

A estudiosa Camila da Silva Alavarce, no livro *A ironia e suas refrações* (2009), destaca a importância do contexto para que a ironia seja percebida pelo receptor, que no caso específico de um texto literário, é o leitor da obra:

É preciso, então, que se compreenda justamente o oposto daquilo que é dito. Essa “exigência” é realizada pelo contexto. Dessa maneira, quando leva em conta a situação em que esse enunciado foi produzido, o receptor não pode admitir uma interpretação literal. Portanto, diante da ironia observável, tem-se uma situação ou uma cena que devem ser percebidas pelo observador e julgadas irônicas, não existindo, assim, “alguém sendo irônico”. Já na ironia verbal, há uma atitude irônica expressa por um sujeito, que faz uso de uma inversão semântica para transmitir sua mensagem [...]. É interessante notar, entretanto, que, mesmo se tratando de uma ironia verbal, é preciso que o contexto/situação seja observado, caso contrário, o sentido pretendido pelo emissor não é alcançado pelo receptor (Alavarce, 2009, p. 26).

Observamos que a ausência do contexto pode levar, em relação à ironia na literatura, o leitor a não compreender adequadamente a mensagem irônica pretendida pelo autor na obra.

Ao discutirmos a ironia no texto literário é importante destacar que, além do contexto, o leitor exerce uma função muito importante para o entendimento adequado daquilo que o autor deseja transmitir, ou seja, o papel do leitor é identificar o contraste entre uma aparência e uma realidade, que é um traço básico de toda ironia, segundo Muecke (2008).

O autor ironista convoca o leitor a sair de uma leitura passiva e atuar de maneira ativa na construção de sentido do texto,

identificando as falas irônicas de alguns personagens, bem como algumas situações irônicas presentes no texto:

Como se sabe, os principais participantes do jogo da ironia são o interpretador e o ironista. Acreditamos, entretanto, que a participação do interpretador ou do receptor ou ainda do leitor, no caso da ironia literária, é decisiva, na medida em que está nas mãos desse receptor decodificar – ou não – a significação irônica (Alavarce, 2009, p. 18).

A existência da ironia no texto literário depende, justamente, dessa harmonia entre o ironista e o interpretador. O leitor, que é o receptor e interpretador da mensagem, dependendo de seu conhecimento de mundo sobre o contexto abordado, em uma determinada obra literária, pode não conseguir perceber a ironia presente no texto e, assim, há uma “falha” no objetivo pretendido pelo autor.

O escritor João Melo é um autor engajado em mostrar ao leitor os diversos problemas enfrentados pelo povo angolano. Um ponto em comum entre João Melo e alguns escritores angolanos é a presença do recurso da ironia em seus respectivos textos, principalmente nas narrativas. Esses autores, ao utilizarem o recurso da ironia, tiram os leitores de uma situação passiva de espectadores e os convocam para participar ativamente da construção de sentido do texto.

Um bom exemplo é o escritor Manuel Rui, que faz uso do recurso da ironia para criticar os problemas sociais em Angola. De acordo com Souza (2021, p. 77), “O escritor faz uso, pois, da ironia como estratégia discursiva que expõe as contradições sociais tanto na construção do enredo quanto na configuração dos personagens”. Na obra *Quem me dera ser onda* (1991), observamos uma forte presença da ironia ao longo de toda a narrativa. O livro conta a história de uma família moradora de um edifício em que era proibido animais. A confusão começa quando Diogo, o chefe da família, leva

um porco para criar no seu apartamento, com o objetivo de engordar o animal e comê-lo posteriormente, uma vez que a família só comia peixe frito com arroz há bastante tempo. Porém, os filhos de Diogo, Lucas e Ruças, aos poucos, foram se afeiçoando ao porquinho, nomeando-o de *Carnaval da Vitória*. Sendo assim, ao longo da história, irão tentar livrá-lo de ter um fim trágico.

Manuel Rui, em *Quem me dera ser onda* (1991), apresenta um livro cuja narrativa frequentemente leva o leitor ao riso. O autor, com muita ironia, revela a realidade de Luanda pós-independente, fazendo críticas à desigualdade social, às consequências da guerra e à corrupção praticada pelos novos governantes do país. De acordo com Fonseca e Moreira (2007, p. 26):

O riso e a ironia são as armas com que esse escritor angolano disseca o cotidiano das gentes simples ou critica o modo de vida dos mais abastados. Em *Quem me dera ser onda*, um porco simboliza situações típicas de uma Angola que tem de conviver com a construção de um novo tempo e com a precariedade dos instrumentos de que dispõe para fazê-lo.

O livro revela ao leitor, de forma irônica, que, para os mais pobres, o progresso é extremamente lento, mas, para os corruptos, a qualidade de vida e a situação financeira mudam de modo bastante rápido. Segundo Francisco (2016, p. 16), “a obra *Quem me dera ser onda* é marcada pela ironia, que pode ser vista nas várias ações decorrentes das relações sociopolíticas entre os personagens”. Na narrativa, um grupo de pessoas deixa os musseques para morar em um prédio de Luanda. Esta mudança representa um pequeno avanço na condição social, porém as dificuldades financeiras e a falta de instrução sobre como (con)viver em um prédio, com vários andares, são evidentes.

Outro escritor angolano que também observamos a utilização do recurso da ironia em seus textos é o Pepetela, um autor muito

conhecido entre os leitores brasileiros, haja vista as diversas obras publicadas. Santos (2011, p. 99), ao realizar uma discussão sobre a literatura angolana, faz a seguinte afirmação:

Em Angola há também uma forte consciência crítica, que encontra expressão na ironia de muita da literatura de 1980. O trabalho de Pepetela e Manuel Rui, por exemplo, põe em evidência o humor, a paródia e até o grotesco. Ser irônico acerca da sociedade angolana é uma maneira de ser crítico acerca das mudanças sociais e históricas que tiveram ou não lugar desde a Independência [...] Manuel Rui e Pepetela são escritores que optaram pela ironia nas suas narrativas de Angola pós-colonial. Eles tendem a escrever acerca do mundo de Luanda após a independência, focando as vidas das personagens de diferentes classes sociais. As suas estratégias narrativas visam a sátira e a caricatura como maneira de nos trazer humor e comédia mais do que tragédia (Santos, 2011, p. 99).

O escritor Pepetela, assim como Manuel Rui, faz opção pela utilização da ironia em sua narrativa, a fim de realizar críticas sobre os problemas enfrentados pelos moradores de Luanda pós-independente. A obra, intitulada *Predadores* (2005), é um bom exemplo da presença da ironia na escrita de Pepetela. A narrativa aborda, de forma bastante irônica, a realidade social de Angola pós-independente e faz duras críticas em relação à burguesia corrupta que se formou no país, que enriqueceram por meio da desonestidade. Um desses “predadores” angolanos é o personagem Vladimiro Caposso, um homem sem escrúpulos que entra para o governo do MPLA apenas para se aproveitar da máquina pública e, por meio de muita corrupção, torna-se um homem rico: “Que se lixe a política, o partido e o marxismo! Quero é acumular fortuna e todos me respeitarem, pedirão favores [...]” (Pepetela, 2005, p. 153).

A ironia está presente em outros textos ficcionais do autor, fazendo parte do estilo de escrita tanto de Pepetela, quanto de diversos escritores africanos. Em entrevista concedida à Fernanda Castro, Pepetela faz a seguinte afirmação sobre a presença da ironia em seus textos e na literatura de escritores africanos, de modo geral: “A ironia é própria dos angolanos, talvez mesmo dos africanos em geral. Por isso me parece normal que eu a utilize no que escrevo, faz parte da nossa cultura” (Castro, 2014, p. 210). A afirmação de Pepetela confirma o que estamos discutindo, ou seja, a forte presença da ironia na literatura de escritores angolanos, em específico, e africanos, em geral.

Outro exemplo de escritor angolano é o escritor Ondjaki, autor de diversos livros de contos, romances e poemas. No romance intitulado *Os transparentes* (2013), observamos que Ondjaki, utilizando-se de muita ironia, aborda a realidade da sociedade angolana pós-independente, mais especificamente, o cenário da capital Luanda. A narrativa apresenta diversos personagens e vários deles moram em um prédio de sete andares, localizado em Luanda.

O escritor Ondjaki faz o leitor refletir, ao longo da narrativa, sobre as dificuldades enfrentadas pela sociedade luandense e o modo como as pessoas mais pobres se tornam “transparentes” ou invisíveis pelo poder público omissivo. O personagem Odonato, por exemplo, é um homem que está ficando literalmente transparente devido aos problemas financeiros e pessoais que vem enfrentando. Há, também, personagens que revelam o lado “podre” da sociedade, ou seja, casos de corrupção no governo, nos quais uma polícia sempre cobra suborno e fiscais são aproveitadores, além daqueles mais ricos que fazem parte da vida política e pública, moradores da capital Luanda. Para Ribeiro (2022, p. 6):

Os Transparentes, de Ondjaki, também faz repercutir a crítica sobre corrupção em espaços de poder na sociedade angolana, ironiza e satiriza personagens do meio político. Na

narrativa, sobressai a linguagem carnavalesca, entrecortada de fina ironia, que permite criticar o desgoverno e a corrupção no aparelho administrativo do Estado.

A presença da ironia na obra de Ondjaki auxilia o autor a transmitir sua mensagem crítica para o público leitor, que, por sua vez, precisa sair de uma posição passiva para buscar entender o contexto e os não ditos presentes na narrativa.

A obra *Os Transparentes* (2013) apresenta uma forte ironia na relação entre os nomes dos personagens e suas atitudes, a exemplo do personagem RibeiroSeco, o qual também era chamado pelas pessoas de DomCristalino. Ele almejava a privatização da água em Angola e, por meio de transações ilegais, havia dado muitos passos nessa direção. DomCristalino já tinha conseguido privatizar montanhas com nascentes, comprar vastas porções de terra com rios e riachos e, gradativamente, acumular ilhas de terreno ricas em água, de modo que era possível perceber que uma grande parte do país estava em seu nome e no de seus familiares (Ondjaki, 2013).

Ironicamente ao desejo de privatizar a água em Angola, RibeiroSeco é um homem com muitas terras, com vários rios e riachos. A maneira como ele era chamado, DomCristalino, também apresenta uma forte ironia, pois de “cristalino” o personagem não tem absolutamente nada. Para Freire (2017, p. 94-95):

Se RibeiroSeco se transformou em DomCristalino foi por vias de transações ilegais. Através dos acordos que faz com o Ministro, conseguirá privatizar a água de Luanda, mesmo que para isso tenha que ameaçar até estrangeiros [...] O nome DomCristalino também pode sugerir ironia com relação a transparências. Cristalino é homem de poucas palavras e hábitos adquiridos, não se mostra, fala pouco. Como pode ser cristalino um sujeito que está ligado a um partido, às ideologias desse partido, e que

privatiza a água de um país? DomCristalino, portanto, é a representação mais próxima das elites parasitárias, dos sujeitos que fazem uso dos mesmos métodos de exploração dos colonizadores, isto é, privatizam e extraem os bens naturais sem pensar na coletividade e em um equilíbrio socioeconômico duradouro. Desse modo, seu comportamento remeteria muito mais a algo turvo, que não expõe o que está por trás facilmente, do que a algo cristalino, constituindo assim a ironia do seu nome.

A ironia está presente também nos nomes de outros personagens do livro *Os Transparentes* (2013), de Ondjaki, quando observamos o contexto. Ironicamente, o personagem Papaizinho não tem filhos e o CamaradaMudo é um personagem que fala perfeitamente.

Ironia em “Filhos da Pátria”

Conforme já discutimos, a ironia é um recurso muito comum nas obras literárias dos escritores angolanos. O escritor angolano João Melo não é uma exceção, pelo contrário, a ironia é um recurso muito utilizado pelo autor em sua vasta produção literária em prosa. Dos dez contos que compõem o livro *Filhos da Pátria* (2001), nossa análise será focada no conto intitulado *O elevador*.

O conto *O elevador* apresenta um narrador que dialoga com o leitor de forma muito crítica e irônica sobre Angola pós-independente. Os dois personagens principais são: O Soares Manuel João, conhecido na época das lutas pela independência como Funje com Pão, mas atualmente, em sua nova condição financeira, chamado Camarada Excelência; e o Pedro Sanga, amigo de Camarada Excelência, que também lutou na guerra contra a colonização portuguesa.

Já no início da narrativa, o narrador questiona o modo como a maioria dos angolanos, que lutaram contra o poder colonial, aceitaram de forma passiva a situação atual do país independente:

Estar adaptado, portanto, seja a uma pessoa, a uma instituição ou a uma situação, quer dizer, a um *status quo* (expressão que infelizmente tem caído em desuso, talvez porque, nos tempos que correm, o *status quo* é só um, ou seja, perdeu o *quo*, transformando-se em estado unânime e universal, também chamado global, de tal maneira que hoje praticamente mais ninguém luta contra o *status quo*, a não ser que tenha suficiente força anímica para suportar os rótulos pouco abonatórios com que passará imediatamente a ser designado), é não fazer ondas? É ser dócil, mesmo quando se é espezinhado? Em suma, a adaptação implica concordar em se ser domesticado, como um simples cão cabiri? (Melo, 2001, p. 13-14, grifos do autor).

O narrador do conto *O elevador* se utiliza da ironia para fazer uma crítica ao modo como a maioria da sociedade angolana não luta contra o *status quo* do país no período posterior à vitória contra os colonizadores, ou seja, contra o capitalismo, a corrupção generalizada e a desigualdade social alarmante. É importante destacar que o contexto do conto e do livro *Filhos da Pátria* (2001), de maneira geral, deixam claro que essa mesma sociedade se uniu na luta contra o *status quo* colonial, porém acomodou-se diante dos problemas do país pós-independente.

O trecho do conto revela também um tipo específico de ironia que está presente em vários momentos da narrativa, a saber: a ironia romântica. De acordo com a pesquisadora Avaralce (2009, p. 32-33):

Distanciando-se da abordagem mais comum de ironia – um significante para dois significados –, a ironia romântica é fruto da intervenção

do narrador em seu relato. Assim, a narrativa prossegue normalmente até que, em determinado momento, e, obviamente, almejando fins específicos, o narrador “intromete-se”, revela-se, tecendo comentários, críticas ou mesmo refletindo sobre a criação literária. Odil de Oliveira Filho nomeia esse narrador de *contador de histórias*, uma vez que, inserindo-se no relato e deixando momentaneamente a objetividade de lado, se aproximaria justamente das narrativas orais, marcadas pela presença de uma categoria mais popular, que é a do contador.

Esse narrador contador de histórias revela-se na narrativa e faz diversas intromissões ao longo do conto *O elevador* para realizar comentários críticos, irônicos e, frequentemente, humorísticos tanto sobre os personagens, quanto sobre os problemas relacionados à corrupção em Angola, o assunto principal discutido no conto.

O narrador também faz uma intromissão no desenvolvimento da narrativa para tratar, de maneira irônica, sobre o preconceito com as pessoas mulatas:

Pedro Sanga olha para a jovem que está com ele no elevador, a pele de um preto esbranquiçado (tonalidade que apenas será uma contradição em termos, como se costuma dizer, para quem não conhece **este fantástico país chamado Angola, a terra do futuro...**), uma cabeleira loira visivelmente artificial. (Melo, 2001, p. 14, grifo nosso).

Angola pós-independente está muito longe de ser um país fantástico e muito menos ser considerada a terra do futuro. A ironia do narrador só surte o efeito desejado se o leitor conhecer o contexto no qual o conto está inserido. Observamos, nas obras ficcionais de João Melo, que o preconceito com as mulheres mulatas é mais

comum e mais abordado nas narrativas. Vejamos um trecho retirado do conto *O elevador*:

[...] Soares, mal chegou a Luanda, deixou a mulher e passou a viver com uma mulata (“*As mulatas são o animal doméstico mais perigoso do mundo! Nunca leves nenhuma pra casa!...*”, dizia ele antigamente. Será que já se esqueceu?). (MELO, 2001, p. 21, grifos do autor).

A grande ironia está, justamente, nas contradições em torno das atitudes de alguns angolanos. O Soares nutria um grande preconceito em relação às mulheres angolanas mulatas, mas quando retornou dos combates pela libertação do país, deixou sua esposa e passou a viver com uma mulata.

A ironia em torno das contradições do personagem Soares não se restringe apenas às mulheres mulatas, mas também à mudança de seus ideais, uma vez que aqueles que antes eram oprimidos pelos colonizadores se tornam opressores depois da conquista da independência do país:

Nessa “Angola do futuro” que o Soares projectava, seria criado “*um homem novo*”, que teria a missão de edificar o socialismo científico, o regime mais avançado da história da humanidade, onde todos os homens são iguais, sem burgueses, nem proletários, nem brancos, nem mulatos [...]. (Melo, 2001, p. 19, grifos do autor)

Ironicamente, o personagem deixa de lado os ideais que tinha na época em que lutava junto com seu amigo Pedro Sanga pela descolonização do país, aderindo ao capitalismo e ao esquema de corrupção que o torna um dos homens mais ricos de Angola pós-independente. O homem que defendia um país com menos

desigualdade social, transformou-se num capitalista corrupto, conforme o trecho a seguir:

O tipo sempre foi o mais radical do nosso grupo, defendia que na Angola do futuro as classes deveriam ser abolidas e a exploração do homem pelo homem, extinta para todo sempre – como é que se transformou assim num novo-rico nojento? [...] Se observarmos bem, todos os dias nos deparamos com uma quantidade considerável de radicais que, na prática, renega as suas próprias teses ou então – o que constitui o outro lado da moeda – passa a defender com o mesmo radicalismo teses diametralmente opostas (Melo, 2001, p. 21).

O Soares e vários outros aproveitadores passam a ter atitudes semelhantes às praticadas pelos colonizadores portugueses, qual seja, tomar para si grande parte das riquezas do país enquanto a maioria da população vive em péssimas condições financeiras, vivendo na pobreza.

No conto *O elevador*, o narrador se utiliza também da ironia para fazer críticas ao sistema capitalista:

Talvez (esta hipótese é da minha lavra, mas podia ter sido perfeitamente inventada pela personagem, por quem o narrador, se lhe for permitido confessá-lo, nutre, como já terão os leitores percebido, uma igualmente notória simpatia) o novo estilo de vida do ex-ministro tivesse criado uma espécie de bloqueio na cabeça de Pedro Sanga, impedindo-o de procurar pelo velho amigo, agora convertido, segundo os mujimbo, às maravilhas do capitalismo (Melo, 2001, p. 25).

O contexto do conto nos faz perceber a ironia presente no trecho “as maravilhas do capitalismo”, uma vez que não só em *O elevador*, mas na prosa de João Melo, de modo geral, há duras críticas a esse sistema financeiro que gera desigualdades sociais gigantescas.

No início do conto, o narrador apresenta Pedro Sanga como um homem honesto e defensor dos mesmos ideais de quando lutou junto com o Soares pela independência do país. O texto provoca uma ironia situacional, pois a narrativa possui rumos diferentes do esperado e o leitor se depara, no final, com Pedro aceitando a proposta de suborno feita pelo Soares e cobrando um valor acima do prometido pelo amigo.

Considerações Finais

O escritor angolano João Melo tem uma riquíssima produção literária que proporciona ao leitor a conhecer Angola sem nunca ter estado lá, apenas pela leitura de seus textos literários. Ao lermos os livros escritos por João Melo, verificamos que ele é um autor extremamente engajado em revelar a realidade de seu país. O livro *Filhos da Pátria* (2001) reúne em uma só obra o estilo de escrever do autor e sua maneira crítica, humorada e irônica de fazer literatura. Nesta obra, o escritor dá voz a personagens que representam os diversos problemas enfrentados pelos marginalizados e excluídos da sociedade angolana, as quais transitam de vítima dos colonizadores a algozes de seu próprio povo.

Verificamos, em nosso estudo, que a ironia é um recurso muito utilizado pelo escritor João Melo e também por outros escritores angolanos como Manuel Rui, Pepetela e Ondjaki, autores que fazem uso da ironia para discutir, denunciar e criticar problemas enfrentados por Angola pós-independente.

No conto intitulado *O elevador*, verificamos que a narrativa apresenta um narrador extremamente irônico, que se intromete constantemente para fazer duras críticas à sociedade angolana pós-independente. A ironia crítica geralmente vem acompanhada por

um toque de humor para tratar temas difíceis, como a desigualdade social, o preconceito racial e a corrupção praticada pelos novos governantes e pelos novos ricos do país.

O personagem rico e corrupto chamado Soares Manuel João representa os novos colonizadores de Angola pós-independente, visto que ele lutou pela descolonização do país, mas abandonou totalmente seus ideais e se tornou um homem cujo objetivo é apenas o de enriquecer por meios ilícitos, sem se importar com a maioria esmagadora da população, que vive na miséria por causa de pessoas gananciosas como ele.

O escritor João Melo utiliza no conto *O elevador* vários tipos de ironias, uma vez que o objetivo principal é dialogar com o leitor, tirando-o de uma leitura passiva e o conduzindo, de modo que ele complete os sentidos dos textos por meio da identificação dos não ditos irônicos presentes nas entrelinhas das narrativas. A ironia no conto reforça o objetivo do escritor que é levar o leitor a refletir sobre a crítica feita aos diversos problemas enfrentados pelo povo angolano pós-independente. A partir de nossa leitura e análise, identificamos a presença no conto *O elevador* das ironias verbal, romântica e observável (principalmente as situacionais).

Verificamos que o escritor angolano João Melo não se limita a utilizar apenas a forma simples de ironia em seus textos literários, ou seja, alguém afirmando o contrário do que está pensando. Os outros tipos de ironia tornam as narrativas ainda mais complexas e requerem do leitor uma leitura atenciosa para captar as mensagens que o escritor deseja transmitir, ou seja, os não ditos irônicos presentes no texto.

Finalizamos esta discussão afirmando que as narrativas em prosa de João Melo apresentam um estilo de escrita marcada pela forte presença da ironia, do risível, do sarcasmo e de elementos que fazem referência à tradição oral africana.

Referências

ALAVARCE, C. da S. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

CASTRO, F. Entrevista a Pepetela. Navegações. **Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa**, v.7, p.209-213, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28137/1/Fernanda%20Castro.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

FONSECA, M. N. S.; MOREIRA, T. T. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, v. 16, p. 13-69, 2007. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/bernardo/files/nazareth_moreira_-_panorama_das_literaturas_africanas_de_lingua_portuguesa.pdf. Acesso em: 12 fev. 2023.

FRANCISCO, C. Humor e ironia nos estudos pós-coloniais: leitura de Xefina e quem me dera ser onda. **Revista Língua & Literatura**, v. 18, n. 32, p. 4 - 22, dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2459>. Acesso em: 20 fev. 2023.

FREIRE, A. I. S. **A representação das personagens pobres em *Os transparentes, de Ondjaki***. 121f. 2017. Brasília, 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/23569/1/2017_AnnaIsabelSantosFreire.pdf. Acesso em: 13 fev. 2023.

MELO, J. **Filhos da pátria**. Lisboa: Caminho, 2001.

MELO, J. **O homem que não tira o palito da boca**. Lisboa: Caminho, 2009.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ONDJAKI. **Os transparentes**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

PEPETELA. **Predadores**. Portugal: Dom Quixote, 2005.

RIBEIRO, A. C da S. Lei 10.639/03 e a literatura angolana: Pepetela e Ondjaki. *In: Pensares em Revista*, n. 24, p. 61-79, 2022.

RUI, M. **Quem me dera ser onda**. Lisboa: Cotovia Limitada, 1991.

SANTOS, Fernanda. A emergência de um cânone literário na literatura angolana. **Letras Com Vida-Literatura, Cultura e Arte**, v. 4, p. 95-105, 2011. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28825/1/fernanda_santos.pdf. Acesso em: 13 fev. 2023.

SOUZA, R. C. G. de. Poder, estratificação social e subalternização em dois contos de João Melo. **Romanica Olomucensia**, n. 2, p. 315-328, 2021. Disponível em: https://romanica.upol.cz/artkey/rom-202102-0008_poder-estratifica-227-o-social-e-subalterniza-227-o-em-dois-contos-de-jo-227-o-melo.php. Acesso em: 10 fev. 2023.

LIMIARES

APESAR DO ENSAIO, O POEMA: MODOS DE TESTAR A POESIA

Jailma da Costa Ferreira

Certas ideias de poesia

Definir a poesia, ou seja, traçar-lhes as fronteiras, foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético.

A. Berardinelli

O território da poesia está cada vez mais movediço, haja vista as inúmeras formas do fazer poético na contemporaneidade. E se há inumeráveis formas de escrevê-la, há também diferentes maneiras de compreendê-la. A poesia de Marília Garcia se mostra profusa nesse sentido, uma vez que testa modos de escrita dialogando, inclusive, com outras manifestações artísticas, como o cinema e a fotografia.

Parque das ruínas (2018) é um modo de testar a poesia através da imagem e da palavra, a partir dos limiares dos gêneros poema e ensaio. Nesse livro, o *status* de poesia é levado às fronteiras, a poesia é posta em crise, para usar as palavras de Garramuño (2014).

Nosso objetivo é, portanto, pensar a escrita de Marília Garcia a partir da chave da literatura contemporânea fora de si, a qual é “atravessada por forças que a descentram e também a perfuram, sendo elas essenciais para uma definição dessa literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma” (Garramuño, 2014, p. 31).

É fora de si e das especificidades que encontramos a poesia de Marília, tanto no tangente à forma como na desliricização do poema. Desta feita, compreendemos sua poesia dentro dos atravessamentos referidos por Garramuño (2014, p. 40), os quais apreendem “uma forte pulsão narrativa e uma decidida vontade de transgredir os limites do lírico”.

No texto “O poema no tubo de ensaio” (Garcia, 2018), objeto de análise deste trabalho, a poetisa ensaia a poesia nas diferentes possibilidades de escrita e de abordagem temática. O gênero poético se confunde com o ensaístico de modo que não é possível analisar os limites entre um e outro; sua escrita testa limites e transgride definições. Diferentes testes nos são apresentados, sendo o experimento poético o principal deles.

Modos de testar a poesia

O livro *Parque das ruínas* (2018) é composto por dois poemas: “Parque das ruínas” e “O poema no tubo de ensaio”, além de uma nota *post scriptum*. O primeiro poema reúne texto e fotografias construindo uma narrativa visual, híbrida, em que poema e ensaio se confundem. O segundo apresenta diferentes testes: do mundo, da memória, da vista, dos resistores, da solidão, das etiquetas, do espaço e, especialmente, da poesia. A nota, que também, em alguma medida, podemos entender como poema, retoma os dois textos anteriores, situando o leitor no seu processo de produção e divulgação.

“O poema no tubo de ensaio”, como o título já sugere, acontece nessa possibilidade de ensaiar, de testar o poema, ao passo que nos

entrega uma metapoesia, ao tratar por diversas vezes da sua feitura, dando-nos acesso à tessitura de seus versos. O extenso poema é dividido em nove “testes” ou em nove partes, e cada um pode ser lido de forma independente. Para fins de análise, abordaremos apenas aqueles que discutem mais enfaticamente a ideia de teste relacionada à escrita do poema e do ensaio.

A primeira parte, “[1, 2, 3 testando]”, contextualiza como foi escrito o texto. O aspecto metalinguístico, metapoético se sobressai, a poetisa apresenta o seu procedimento de escrita na construção do poema.

quando comecei a escrever esse texto
para uma jornada sobre o ensaio na unifesp
eu queria falar de um poema do escritor americano
charles bernstein o poema era um teste
chamado “um teste de poesia”
eu queria começar falando
daquele teste mas acabei sendo levada a falar de
outro teste
(Garcia, 2018, p. 59).

Inicialmente, a voz poética conta que pensou em escrever sobre o poema “Um teste de poesia”, do escritor americano Charles Bernstein e mencionará esse desejo diversas vezes ao longo do texto. Contudo, só na sua última parte voltará ‘de fato’ ao poema de Bernstein. Na verdade, desistirá de lê-lo, mas direciona o leitor a fazer a sua leitura através de um link onde pode encontrar o texto traduzido. Como se lê:

que o leitor não desista
e possa ler a tradução do haroldo de campos:
<http://sibila.com.br/poemas/a-test-of-poetry/3154>
(Garcia, 2018, p. 78).

Conta Garcia (2018) que um chinês estava traduzindo um poema de Bernstein e precisou tirar algumas dúvidas, para tanto enviou uma carta cheia de perguntas. Versificando essas perguntas, o poeta escreveu “Um teste de poesia”. Embora decida falar de outro teste, é nessa mesma perspectiva, de testar a poesia, que escreve a poeta, mas especialmente testando os limites do poema e do ensaio, haja vista esse poema ter sido escrito para um evento sobre o gênero ensaio.

Percebe-se, desse modo, que, em uma jornada sobre o ensaio, Marília queria escrever sobre um poema e, por isso, realiza uma testagem não apenas a respeito dos limites e das restrições da própria jornada sobre o ensaio, mas também da poesia enquanto gênero textual, visto que, neste caso, o seu poema precisaria conter alguma carga teórica pertinente sobre o gênero ensaio (Bittencourt; Mayer, 2022, p. 38-39).

O poema se constitui, portanto, desse hibridismo entre os gêneros, “ora repete traços característicos do gênero poesia, ora repete traços característicos do gênero ensaio, convertendo seu trabalho em exercício de experimentação” (Bittencourt; Mayer, 2022, p. 39). E esta experimentação não acontece apenas no âmbito dos gêneros, mas também concerne nos diferentes testes que a escritora vai se referir ao longo do texto.

Não falando do teste de poesia, de Bernstein, o outro teste do qual a poetisa falará, ainda nesta primeira parte do poema, trata-se de um teste laboratorial, o teste do ebola, o que para ela “extrapolou a condição de teste laboratorial/ foi um teste que virou teste coletivo” (Garcia, 2018, p. 59).

Em meio ao surto mundial do ebola, no ano de 2014, um homem vindo da Guiné ao Brasil foi internado com sintomas associados à doença, o teste fora realizado e dera negativo. Contudo, ressalva Garcia:

mas desde que a suspeita de contaminação tinha aparecido o teste laboratorial passou a levantar algumas questões éticas ligadas à possibilidade de patrulhamento das fronteiras e nos submeteu a vários questionamentos provocados pela ideia de teste (Garcia, 2018, P. 60).

É movida por esses questionamentos, certamente, que discute as diversas ideias de testes. Ao retomar a escrita do texto, quatro meses depois, a poetisa relata que precisou passar por uma série de testes realizados pela polícia francesa, ao fazer uma viagem à França, onde passaria sete meses, “o teste é composto de várias etapas [...]” (Garcia, 2018, p. 60), como entrevista, exames oftalmológicos e um raio-x. Após a realização dos testes no setor da imigração, a escritora conta que sonhou que faria um teste, no sonho o teste era um texto: “eu escrevia um texto e entregava para alguém/ a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado/ a pessoa me explicava que o texto precisava ser refeito” (Garcia, 2018, p. 60).

Ao refazer o texto, a poetisa se dá conta de que estava escrevendo e não traduzindo, mas a pessoa afirmava que era uma tradução. Com isso, a escritora percebe que, no sonho, escrever e traduzir eram a mesma coisa,

tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando de descobrir algo escrevendo: descobrir com a mão entrar na escrita ao modo da tradução (Garcia, 2018, p. 62).

A estratégia de experimentar as palavras, como se faz na tradução, é sem dúvidas um dos recursos utilizados por Marília para escrever esse poema. Aqui também se encontram outros significados para a palavra teste: o experimento que por si só já é um teste; a tradução como forma de experimento das palavras: e a escrita tal qual essa possibilidade de testar, de experimentar as palavras.

O experimento dos vocábulos não diz respeito apenas às escolhas lexicais, mas ao entrecruzamento de outros discursos que incluem diálogos com fragmentos, dizeres de outros escritores; com outras manifestações artísticas, como o cinema e a fotografia; com os acontecimentos mundiais/nacionais; com o tempo e o espaço onde estão inseridos. Haja vista, parte da poesia contemporânea construir “um discurso-percurso-corpo pontuado por citações afetivas ou, em outras palavras, por momentos de encontros discursivos” (Di Leone, 2015, p. 132).

Podemos compreender este estilo de poesia sob a mesma chave que Garramuño (2014) define a literatura fora de si, uma literatura que supõe a imaginação de novas comunidades. Segundo a autora, as comunidades construídas nesses textos

[...] não se referem a tradições nacionais, nem a espaços fixos e fechados, nem ainda a trajetórias sócio-históricas semelhantes, mas a fluxos contingentes de amizades, leituras e mútuas inspirações transnacionais (Garramuño, 2014, p. 31).

Além desses fluxos, no texto de Marília Garcia, há vários engendramentos de uma poesia fora de si, quando trata, por exemplo, da experiência cotidiana, abordando as várias formas de testar a nossa vida no dia a dia. Na abordagem dessa experiência, retoma à leitura de Avital Ronell, professora e crítica literária, no livro *The test drive*,

em que analisa a centralidade do teste na experiência cotidiana: desde os testes de QI aos testes de comércio os motores [...]
segundo ela não há nada no mundo hoje que não seja testado ou ao menos sujeito ao teste (Garcia, 2018, p. 62-63).

Marília Garcia discute os diversos significados para a palavra teste; empreende várias e diferentes formas de testar, testa o limite da poesia, testa as palavras, as formas de expressão, testa o leitor.

no sonho que descrevi eu fazia um teste
não importava tanto o resultado mas sim testar
aqui eu começo testando esse texto: [alô 1 2 3 testando]
eu testo a paciência de vocês testo o tempo de leitura
de cada um
(Garcia, 2018, p. 63).

O poema em si já é uma forma de teste, ao experimentar os limites desse gênero em contrapartida ao ensaio. No trecho “[testar o mundo]”, a poetisa compreende o ensaio como teste, experimento e prova; apresenta algumas definições para o ensaio, segundo Max Bense e Jean Starobinski; e relaciona essas definições com o seu procedimento de escrita. Para Max Bense, o ensaio significa tentativa, “assim o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa/ de falar* – como aqui eu tento falar – e ao mesmo tempo/ como uma *tentativa de testar o mundo* (Garcia, 2018, 64).

para usar as palavras de jean starobinski
numa definição que se aproxima da de bense
“os ensaios levantam a possibilidade de pôr à prova
o mundo mas também a própria capacidade de testar”
(Garcia, 2018, p. 64).

Conforme Garcia (2018), essa capacidade de teste que há no ensaio poderia ser usada para sua definição, mas, na verdade, aponta para uma indefinição. O procedimento do ensaio de testar o mundo é o mesmo para testar a si mesmo, para isso dispõe de restrições.

a cada vez é preciso produzir as *restrições*
como diz o jacques roubaud
um texto produzido a partir de uma restrição
fala desta mesma restrição.
(Garcia, 2014, p. 65).

Neste texto, em que são entretecidos ensaio e poema, não há como examinar as restrições de um e de outro gênero, logo a poetisa não produz a partir das restrições, mas excede seus limites. Com isso, causa incômodo num leitor circunspecto. Lemos poema ou ensaio? Onde estão os limites de cada um? Onde começa o ensaio? Onde há poesia? O que os define?

Questiona-nos a poetisa em “[testar a memória]”, retomando uma entrevista concedida pelo escritor francês Emmanuel Hocquard:

em que medida o poema pode formular um pensamento?
quais questões levanta? como faz isso?
qual forma utiliza qual dispositivo?
se escrever ensaisticamente é escrever experimentando
será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?
[...]
será que um poema pode ser colocado no tubo de ensaio?
(Garcia, 2018, p. 66-67).

Formular pensamentos, levantar questões, escrever experimentando, é assim que Marília Garcia coloca o poema no tubo de ensaio, testa os limites entre os gêneros e burla as restrições. Testar a poesia é um procedimento da escrita da própria escritora, como lembra em “[testar os resistores]”:

em 2014 publiquei um livro que era um teste
e que conversava com o livro de hocquard
tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio

Na última parte do poema, em “[testar a poesia]”, a poetisa nos traz o poema “O que faz um poema ser um poema?”, de Charles Bernstein, e ainda disponibiliza o link do *Youtube*, onde se pode assistir sua leitura. Segue abaixo o texto:

“O que faz um poema ser um poema?”

Não é a rima das palavras no fim do verso

Não é a forma

Não é a estrutura

Não é a solidão

Não é o espaço

Não é o céu

Não é o amor

Não é a luminosidade

Não é o sentimento

Não é a metrificação

Não é o lugar

Não é a intenção

Não é o desejo

Não é o tempo

Não é a esperança

Não é o tema escolhido

Não é a morte

Não é o nascimento

Não é a paisagem

Não é a palavra

Não é o que há entre as palavras

Não é a metrificação

Não é a...

(Garcia, 2018, p. 79).

Em torno da pergunta sobre o que define o poema, quais são seus parâmetros, a resposta que surge é uma série de negações acerca do texto poético, isto é, evidencia-se aquilo que ele não é, mas

não se alcança uma definição do que ele seja. Segundo Florência Garramuño (2016), quando perguntamos acerca do lugar da poesia, na verdade, visto de outra perspectiva, estamos buscando uma definição de poesia, a qual é constantemente adiada e lançada para frente. Desta feita, conclui a crítica, “a poesia constrói para si um lugar que melhor caberia descrever como *impróprio*” (Garramuño, 2016, p. 11).

Penso que esse lugar impróprio da poesia contemporânea se relaciona de modo estreito com a elaboração de um trabalho com o impessoal que, para além da doutrina modernista do impessoalismo em poesia, se define como limiar entre o pessoal e o impessoal que faz da voz lírica um lugar impróprio (Garramuño, 2016, p. 11).

Parte dessa impropriedade está relacionada ao fato de não termos um conceito definitivo de poesia, mas acepções. Portanto, não há um lugar, uma definição de poesia. Por outro lado, o impessoalismo, do qual trata Garramuño (2016), diz respeito ao sujeito despido de toda interioridade. Com isso, não há o apagamento ou a ausência do sujeito, mas este “se volta para a exterioridade de situações, relações e experiências” (Garramuño, 2016, p. 12).

As experiências de outras leituras, dos lugares por onde passou, dos eventos que participou ecoam fortemente na poesia de Garcia. Embora sua escrita parta, em grande parte das vezes, das suas próprias experiências, não há nela um eu identitário que sobressai, mas “a voz escreve, sempre, entre: entre lugares, entre pessoas, entre coisas” (Garramuño, 2016, p. 12).

Perfazendo o teste de poesia

O que define a poesia? Esta é a pergunta que nos acompanha no decurso deste trabalho. Nosso objetivo nunca foi respondê-la, mas junto com Marília Garcia e na leitura de seu poema refletir sobre como acontece a poesia na contemporaneidade. Em Marília, a poesia é acontecimento, é ação, é um modo de ver o mundo de modo performático, experimental. No seu procedimento de escrita está implicada a sua visão, o seu modo de pensar e ver a poesia.

O potencial que habita sua escrita se manifesta nesta tensão que impossibilita definir o que é poesia, “esse bicho que tanto amamos odiar” (Justino, 2021). Não há possibilidade para discriminar e/ou obedecer a seus parâmetros. Contudo, se não a define, faz de sua poesia crítica da poesia. Atravessando-a com o ensaio? Não somente. Mas, sobretudo, ao nos fazer pensar sobre o poema, ao nos permitir estudar a poesia, a partir de suas concepções e compreensões, no próprio poema.

O caráter crítico engendrado nos seus poemas faz com que eles deixem de ser poemas? A reflexão crítica determina o que é ou não um poema? Conforme Mattoni (2016), esse aspecto crítico da poesia existe desde os primórdios da modernidade, entretanto, a forma do poema ainda estava atrelada a uma personalidade dominante: o eu.

A poesia contemporânea, de modo geral, tem produzido a impessoalidade, isto é, o esvaziamento do lugar do sujeito (Garramuño, 2016), e não só por negar o lugar desse sujeito, mas, sobretudo, por assumir uma voz imprópria “que não assume a propriedade nem sobre si mesma nem sobre os lugares ou sobre os discursos que a habitam” (Garramuño, 2016, p. 12).

A nosso ver, este lugar impróprio da poesia contemporânea também se constrói ao passo que se confunde com outras manifestações artísticas ou outros gêneros textuais/literários, como ocorre em “O poema no tubo do ensaio”, que facilmente se confunde com o ensaio, mas, especialmente, porque nos faz questionar: “o que faz um poema ser um poema?”; “quais são seus parâmetros?”.

Referências

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BITTENCOURT, R. L. de F; MAYER, B. R. Será que esse teste poderia ser um ensaio? A repetição e a fuga em “O poema no tubo de ensaio”, de Marília Garcia. **Texto Poético**, v. 18, n. 37, p. 37-58, set/dez. 2022. GARCIA, M. Um teste de poesia. **Je pays n’est pas la carte**. Disponível em: <http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/2012/01/um-teste-de-poesia-charles-bernstein.html>. Acesso em: 16 de fev. de 2023.

DI LEONE, L. Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. **O duplo estado da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 125-134.

GARCIA, M. **Um teste de resistores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

GARCIA, M. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

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

GARRAMUÑO, F. A poesia contemporânea como confim. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. **Linhas de fuga**: poesia, modernidade e contemporaneidade, 2016, p. 11-17.

JUSTINO, L. **Poesia, não-poesia, Marília Garcia**. 2021. Disponível em: <https://medium.com/objorc/semi%C3%B3tica-negra-c6c2b-2cddc88>. Acesso em: 16 de fev. de 2023.

MATTONI, S. Retorno ao rascunho. Anotações sobre Ponge. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. **Linhas de fuga**: poesia, modernidade e contemporaneidade, 2016, p. 31-40.

“PESSOA”: A BABEL DA TEXTURA, DO VOLUME E DO RITMO

Andreia da Silva Santos

O videopoema apresentado neste artigo é intitulado *Pessoa* (0.55s), sexto vídeo da obra *Nome* (Antunes, 2006), expõe ao leitor/espectador uma espécie de “sujeito-pessoa” e concentra três planos distintos e, simultaneamente, complementares: o verbal, o visual e o sonoro. Em um primeiro momento, o que se percebe na tela é um fundo branco repleto de “rabiscos”. Em seguida, aparecem frases em rolamento horizontal (da direita para a esquerda). Ao mesmo tempo em que as frases surgem na tela, Antunes “declama” uma análise morfossintática.

No videopoema, Antunes explora a linguagem até as últimas consequências e, por conta disso, provoca “estranhamento” e “dúvidas” no leitor-espectador, isto posto, em relação à poesia “convencional” dos livros. Assim, para fomentar a compreensão, seguem as três partes distintas, mas (in)dissociáveis do videopoema, as quais serão analisadas ao longo do artigo. Tem-se, aos sete segundos de apresentação do vídeo, o primeiro frame (Figura 1):

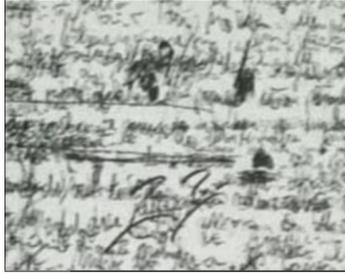


Figura 1 - Frame de *Pessoa* (0.7's).

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Os “rabiscos” e o silêncio permanecem no vídeo por nove segundos. Após este tempo, surge na tela rolando, horizontalmente, a seguinte frase: “Coisa que acaba” (Figura 2), ao passo que Antunes declama: “sujeito-sujeito”:

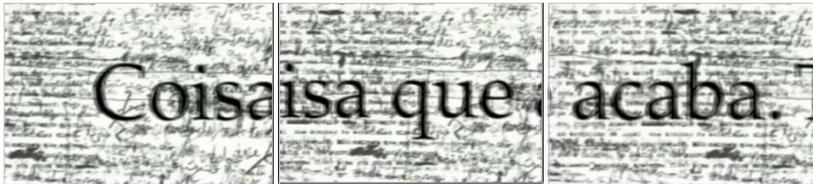


Figura 2 - Frames *Pessoa*: coisa que acaba (9-10's)

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Trata-se, dessa forma, da primeira frase (Figura 2) dos 55 segundos dedicados às definições de “pessoa/sujeito” e/ou “sujeito/pessoa”, que aparecem horizontalmente na tela. Pode-se observar uma parte dessas frases (Figuras 3 e 4):

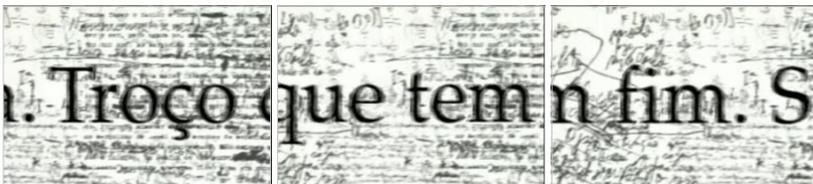


Figura 3 - Frames *Pessoa*: Troço que tem fim (12-15's)

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

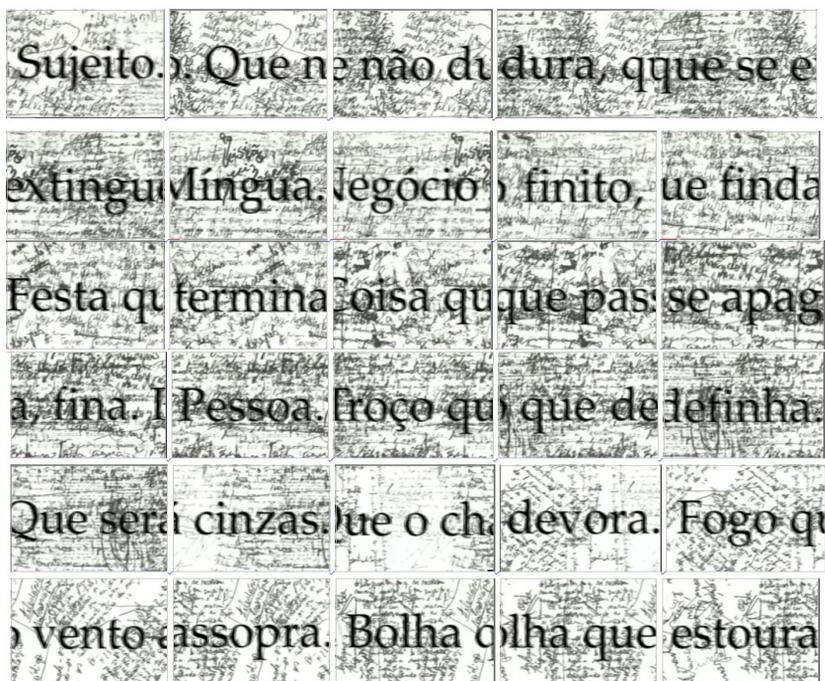


Figura 4 - Frames frases Pessoa: (15-52's)

Fonte: Nome (vídeo-2006).

Para uma leitura linear, segue o texto completo como aparece na tela em forma de rolagento horizontal:

Coisa que acaba. Troço que tem fim. **Sujeito.** Que não dura, que se extingue. Língua. Negócio infinito, que finda. Festa que termina. Coisa que passa, se apaga, fina. **Pessoa.** Troço que define. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura. **Sujeito.** Líquido que evapora. Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se perde não se repete. **Pessoa.** Pedaco de perda. Coisa

que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome. **Sujeito**. Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece (Antunes, 2006, não paginado).

Enquanto as frases surgem na tela, Antunes declama uma análise morfossintática¹

Sujeito sujeito predicado ponto aspecto terminativo ponto substantivo ponto pronome advérbio verbo no presente vírgula oração subordinada adjetiva ponto oração pressuposta ponto nome adjetivo vírgula intransitividade ponto antiactante ponto **sujeito** pronome relativo verbo vírgula reflexivo vírgula verbo ponto **sujeito** ponto **sujeito sujeito** terceira pessoa ponto relator futuro predicativo ponto oração adjetiva ponto objeto direto morfema gramatical artigo morfema lexical verbo intransitivo ponto **sujeito anti-sujeito** ponto nome comum ponto proparoxítona relator indicativo ponto objeto abjeto pronome índice de indeterminação do **sujeito** verbo advérbio ponto definição vírgula sintagma verbal vírgula predicado ponto relator neutralização presente ponto artigo substantivo verbo determinante nome verbo verbo sintagma nominal sintagma verbal artigo substantivo predicado verbo pronominal advérbio pronome reflexivo verbo ponto denominação ponto Definição ponto lexema **sujeito** verbo da primeira conjugação vírgula da segunda conjugação vírgula verbo intransitivo ponto falta liquidação da falta ponto lexia gramema sintagma verbal

1 De acordo com os créditos de Nome (2006), a análise gramatical declamada por Antunes foi realizada por Luiz Tatit.

vírgula relator objeto direito aspecto terminativo ponto **Sujeito** simples ponto objeto direto gramema determinante nome predicado verbal vírgula pronome artigo definido substantivo verbo ponto forma pronominal neutra morfema independente presente vírgula indicativo vírgula intransitivo ponto vocábulo vírgula lexia vírgula nome ponto objeto pronome relativo pronome reflexivo verbo transitivo direto ponto final (Antunes, 2006, não paginado).

Pessoa possui esta possibilidade comunicativa e inventiva, do leitor-telespectador ver “algo” na tela, ler “outro” e ouvir um “outro”, criando, com isso, uma multiplicidade de percepção. A leitura/visão e análise de um videopoema de Antunes faz com que se vislumbrem signos por todos os lados, estruturados em jogos de linguagem e num tom *nonsense*, irônico e “quase infantil”.

Em *Pessoa*, o que se percebe é uma “contaminação” da linguagem (cultura/informal) e as inúmeras possibilidades semânticas, além de conseguir um diálogo com outras artes, subverte a própria escrita e aponta, através de linhas horizontais e verticais, para outras possibilidades comunicativas. Essas linhas podem ser comparadas à lógica do hipertexto. Apresentam-se, por meio dessas linhas, espaços sem costuras lógicas, as contaminações. Ademais, mostra que existem normas/amarras/convenções. Isto pode ser visto por meio da análise morfossintática.

Sobre a possibilidade da contaminação/mistura de meios, Ranciére (2012, p. 124-125) ressalta:

A arte da era estética não deixou de se valer da possibilidade que cada mídia podia oferecer de misturar seus efeitos aos das outras, de assumir seu papel e de criar figuras novas, redespertando possibilidades sensíveis que haviam esgotado. As técnicas e os suportes novos oferecem possibilidades inéditas a essas metamorfoses. A imagem não deixará tão cedo de ser pensativa.

A partir disso, questiona-se: o texto declamado em *voicer* pelo próprio autor são as palavras que rolam na tela? Os rabiscos ao fundo da tela, por sua vez, seriam as frases que rolam na tela horizontalmente ou a análise morfossintática que é declamada? Dessa forma, esses três planos do vídeo unem-se para caracterizar um/uma “sujeito-pessoa”.

Pessoa, ao contato (olhar) inicial do leitor/espectador, revela em primeiro plano uma tela branca, ou um fundo branco, repleta/o de rabiscos na cor preta. Estes rabiscos aparecem ao longo do videopoema de forma estática, ou seja, permanecem ao longo da exibição do vídeo no fundo da tela; a câmera os “sobrevoa”, tudo está em silêncio. As frases rolam horizontalmente por “cima” deles, causando certa confusão na leitura. Para viabilizar a compreensão, apresentam-se os frames com o que convencionou-se chamar, neste estudo, de elementos assignificantes, utilizando uma expressão proposta por Santaella (2005), (Figura 5):

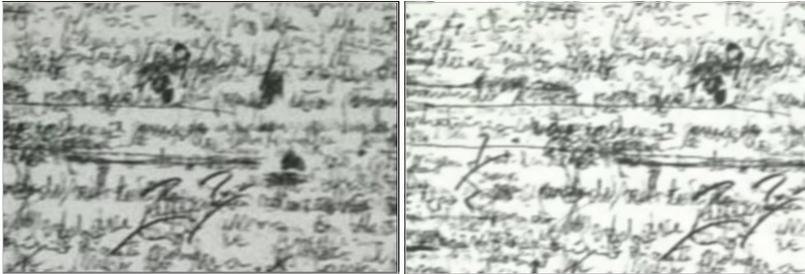


Figura 5 - Pessoa Rabiscos (7-8's)
Fonte: Nome (vídeo- 2006).

Sobre os elementos assignificantes, Santaella explica que, como marca do gesto, ou seja, quando as qualidades não possuem nenhum domínio no que tange à referencialidade, isso em relação ao mundo exterior, dessa forma, estas marcas apontam para o gesto que lhes deu origem. Desse modo, as qualidades se imprimem através das marcas de como foram produzidas. Não se trata apenas do

gesto corporal-humano, mas do gesto produtor em geral, ou seja, marcas físicas impressas na qualidade das formas e dos suportes dessas formas.

Quando há o rolamento das frases, causa certa ambiguidade, pois perde-se um pouco a percepção no momento da leitura. Sendo assim, por meio da semiótica de origem peirceana, o poder representativo desses rabiscos fica no nível da sugestão. Os rabiscos em si mesmos chamam a atenção para as cores, traços, volumes, contrastes, texturas. Nisto, concentram-se apenas as qualidades, pois os rabiscos não representam “nada”, embora façam uma alusão a algo. No entanto, eles evocam a indicialidade, visto que representam o gesto, traços/caligrafia de alguém que, em *Pessoa*, pode ser do poeta/videopeta.

Enquanto a câmera percorre os rabiscos, não há som. Os rabiscos são a parte escrita-estática que dura oito segundos. Depois deste tempo, surgem na tela frases, as quais “rolam” em posição vertical. As letras são apresentadas na cor preta e possuem serifas². As letras, no que tange à tipografia, são classificadas em cinco grupos, “com base em estudos feitos por Francis Thibedau, em meados do século XVIII, na França” (Collaro, 2000, p. 17). Ao analisar o videopoema, vê-se que a letra que aparece na tela é do tipo “Romana Antiga”. Isto também é outra contradição no videopoema, pois a letra do tipo “Romana Antiga” em tipografia pretende criar um clima harmonioso, leve. As serifas ornamentam as aparas das extremidades das letras. Elas “[...] proporcionam ao leitor um inconsciente descanso visual” (Collaro, 2000, p.18), algo que não é visto em *Pessoa*. Observa-se a fonte das letras no videopoema (Figura 6):

2 “Aparas que algumas letras apresentam em suas formas” (Collaro, 2000, p. 17).



Figura 6 - Tipologia letra – Pessoa
Fonte: Nome (vídeo 2006).

O vídeo é produzido em preto-e-branco, sendo a tela branca e os elementos assignificantes pretos, assim como as letras que rolam na tela horizontalmente. Após serem mostrados os elementos assignificantes por nove segundos, surgem na tela frases em rolamento horizontal, da direita para a esquerda (Figuras 4 e 5). Essas frases aparecem a partir de dez segundos e seguem até final do videopoema. As frases conferem significados aos vocábulos “pessoa” e “sujeito”. Rolam na tela em forma sequencial e num ritmo legível as seguintes expressões:

Coisa que acaba. Troço que tem fim. **Sujeito**.
Que não dura, que se extingue. Míngua.
Negócio infinito, que finda. **Pessoa**. Troço que
definha. Que será cinzas. Que o chão devora.
Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura.
Sujeito. Líquido que evapora. Lixo que se joga
fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora.
Que nada fixa. A foto amarela o filme queima
embolora a memória falha o papel se perde
não se repete. **Pessoa**. Pedaco de perda. Coisa
que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia.
Negócio que some, que se consome. **Sujeito**.
Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que
morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto.
Nome que se esquece (Antunes, 2006, não
paginado).

Observando as palavras que estão dispostas no rolamento, percebe-se que não se trata de significados dicionarizados, e, sim, formas coloquiais, em franco contraste com a análise sintática proferida em *voicer*. Percebe-se uma tensão (tradição/não-tradição). Muitas vezes, a fala é tida como lugar da informalidade e a escrita como formal.

No elemento escrito do videopoema, o ritmo é avançando, embora não haja um prejuízo na leitura. No entanto, também não é possível a contemplação. São frases rápidas que percorrem a tela. O vídeo se caracteriza não apenas pela brevidade e pelo ritmo moderado das letras na tela, mas pela imobilidade discursiva.

A não-linearidade também é um aspecto que deve ser observado neste videopoema. Mesmo que as frases formem sequências, o vídeo apresenta-se desconfigurado desde o início da apresentação por conta dos elementos elementares, apontando o manuscrito para o gestual, ou seja, o traço do poeta, apesar de figurar em um meio eletrônico, ainda consegue apresentar traços manuais. Em seguida, despontam palavras rolando na tela e uma declamação realizada por uma “voz dramática”.

Quando surgem os vocábulos em rolamento, também se inicia o elemento sonoro do videopoema. Dessa forma, em *voicer*, Arnaldo Antunes declama uma análise morfossintática que se apoia em um discurso formal e atribui significados à “pessoa/sujeito” “sujeito/pessoa”, como declamado na análise morfossintática,

Ao observar o conteúdo do videopoema, percebe-se, na declamação de Antunes, um “sujeito oralizado”, descrito por meio de uma gramática contraposta a um “sujeito da escrita” caracterizado pela informalidade. Pode-se dizer que, na oralidade, trata-se do “sujeito” e, na escrita, “pessoa”. Nessa senda, “[...] a questão sobre a escrita e a oralidade gera, nos dias de hoje, uma situação de angústia vivificante para o poeta, o escritor [...]” (Glissant, 2005, p. 43). Tal conflito é verificado em *Pessoa*, presente entre as partes (oral, escrita, estática). As expressões verbais (frases em rolamento) do videopoema revelam que essa/esse pessoa-sujeito é apresentada/o sempre

por meio do nada, do vazio, de uma classificação infinita, que a/o vai denigrando. No poema, não há rimas e/ou estrofes.

Na parte escrita do vídeo, o vocábulo “sujeito” aparece três vezes e “pessoa”, duas. O poeta narra um sujeito que está sempre ligado à destruição e, por fim, ao decrépito. Este é o duplo da poesia, formalidade/informalidade e/ou tradição/não-tradição. Vê-se, no videopoema, que pessoa é o ser da escrita, por seu caráter de informalidade, enquanto o sujeito está voltado à oralidade. Tem-se, então, um “sujeito” à beira da extinção:

Coisa que acaba. Troço que tem fim. **Sujeito**.
Que não dura, que se extingue. Míngua.
Negócio infinito, que finda. **Pessoa**. Troço que
definha. Que será cinzas. Que o chão devora.
Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura.
Sujeito. Líquido que evapora. Lixo que se joga
fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora.
Que nada fixa. A foto amarela o filme queima
embolora a memória falha o papel se perde
não se repete. **Pessoa**. Pedaco de perda. Coisa
que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia.
Negócio que some, que se consome. **Sujeito**.
Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que
morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto.
Nome que se esquece (Antunes, 2006, não
paginado).

No vídeo *Pessoa*, em se tratando da oralidade do vídeo, a palavra “sujeito” é dita dez vezes e é possível observar a entonação de Antunes de forma densa/tensa. Quanto à primeiridade relacionada à voz, constata-se que ela revela a marca sonora do videopoeta³, mesmo que, no vídeo, outras pessoas façam parte da execução. Expressões do tom de voz, a emoção, o timbre. Quanto ao som, na

3 De acordo com os créditos de **Nome**, a voz que se ouve em *Pessoa* é de Arnaldo Antunes e os baixos acústico e elétrico ficam por conta de Rodolfo Stroeter.

teoria semiótica, com relação ao aspecto mais evidenciado no quali-signo-icônico, remático (Peirce, 2010).

[...] não significa que a música não exiba mistura de signos. [...]. Isso, no entanto, não implica a ausência de um centro irradiador que cumpra a função justamente de definir por predominância de uma classe de signos sobre outras, o caráter signico da música na sua constituição de linguagem (Santaella, 2005, p. 104).

Sobre a potência da voz, Minarelli (2010, p. 13) explica que “as variações na voz são o efeito da intensidade da emoção. [...]. Assim cresce o poder das palavras proferidas, palavras grávidas de energia”. Ainda segundo este mesmo autor, “o uso da voz em si é um ato, um gesto da arte, uma atividade, até a sua audição requer emoção”.

A voz grave de Antunes, uma marca do artista, neste videopoema, aliada à percussão, confere um tom “funesto” à *Pessoa*. Essa marca da oralidade, que é igualmente a marca do poeta, revela que “O som é um signo: fornece uma informação ao ouvinte; mexe com seu sistema nervoso e cria emoção. Som é algo mais que uma voz encadeando signos linguísticos” (Rodríguez, 2006, p. 12).

Observando este aspecto da oralidade na poesia, Zumthor (2010), na obra *Introdução à poesia oral*, realiza um estudo sobre as marcas da voz na poesia e observa: “Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e Outro, a voz permanece inobjetével, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade” (Zumthor, 2010, p. 15).

É importante ressaltar a distinção entre a voz sem nenhum recurso tecnológico, a qual seria, de acordo com os teóricos, “uma voz pura”, e a voz manipulada pela tecnologia:

A voz gravada assume valores tecnológicos ao ser lançada para dentro do corpo do ouvinte que, em sua defesa, poderá regular a

intensidade acústica com um simples giro do botão do volume. Mas isso de nada adianta, pois a voz tecnológica do poeta é irreprimível: é o sopro do vendo. Basta expor-se para sentir a brisa. Dilui-se o ofuscamento acústico sob a forma de vibração envolvente, liberada pelos alto-falantes, volteia e paira no ar, vai do ouvido à alma. Os que sustentam uma atávica virgindade na voz do poeta, intocada na sua pureza, sem o pecado original da cumplicidade de cabos, plugues e conectares, acreditam, não sem erro, que, ao longo do processo que vai do natural ao eletrônico, a voz sofra danos irreversíveis e mesmo perdas letais. A voz que vem do microfone se transforma em sinal eletrônico, então, por meio de uma amostragem analógico-digital, torna-se código binário para finalmente ser lida por uma agulha ou raio laser. Esta trajetória enobrece a voz, transformando-a em energia potente, autoritária, onipresente (Minarelli, 2010, p. 26).

Em Pessoa, há um “jogo” de palavras (escritas e faladas) em sobreposição, chegando a ser, até certo ponto, conflitantes. Confere-se, então, outro sentido à leitura e mesmo ao entendimento deste videopoema. “A ambiguidade de sentidos tem um alto poder de penetração psíquica e afetiva” (Santaella, 2005, p. 64). Como pode ser observado na análise, o que o autor declama não são as frases surgidas na tela em rolamento horizontal. Seriam os rabiscos ao fundo da tela? Tentativa de ler, entender o que se ouve, de decifrar os rabiscos.

Jogo do senso comum expresso em frases cotidianas que definem um sujeito que está definindo, em tom jocoso, irônico e até violento. Assim se descreve este ser decadente. Ao mesmo tempo, esse sujeito aparece na voz grave de Antunes e é tão irônica esta constatação, pois, por meio da fala, entoando uma análise morfosintática, ele delineia este sujeito. Não se vê mais, desta feita, a palavra *pessoa*. O sujeito é culto.

Conclusão

O videopoema *Pessoa* possui nuances *rizomáticas*. Um rizoma, para Guatarri & Deleuze (2011), é algo que não tem início nem fim. Ele sempre é encontrado no meio. Pode haver uma quebra do rizoma em qualquer lugar e, para além disso pode ser retomado de qualquer posição. O rizoma não se refere apenas a um traço linguístico, e, sim, a uma cadeia semiótica, pois as codificações e decodificações são diversas. “Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda” (Guatarri; Deleuze, 2011, p. 20).

Do ponto de vista da escrita, em *Pessoa*, na parte estática (rabiscos ao fundo), tem-se um emaranhado de informações que não se sabe bem ao certo o que representa. A ideia de rizoma, termo proposto por Deleuze & Guatarri (2011) e proveniente da biologia, está ligada ao caule das plantas, à raiz, ao tubérculo. Para estes autores, é uma metáfora para designar o múltiplo, o fragmentado, o movimento para qualquer lado, como para todos os lados. Ele liga uma cadeia semiótica.

Ao observar a videopoesia de Antunes, vê-se que não se trata de um traço acidental; os signos na superfície são ilegíveis, propositalmente. Por outro lado, o texto que flui em primeiro plano remete às experiências altamente elaboradas. Essa descrição de rizoma é perfeitamente aplicável ao videopoema *Pessoa* (0.55 min), pois não há um ponto de partida. O videopoema é uma cadeia semiótica em sua pluralidade de signos, verbais, visuais e sonoros.

Se um rizoma é composto por linhas, *Pessoa* é a tradução, pois exhibe “traços” (rabiscos) que convergem para todos os lados. Não se sabe onde está o centro nem tampouco as margens. Trata-se de um emaranhado de letras, rabiscos e linhas. A ruptura assignificante, em comparação a um rizoma, denota que um texto pode ser partido em qualquer ponto. Não há nada que marque o centro e também este texto pode constituir-se em outro(s), havendo uma autonomia entre suas partes em relação à totalidade.

Na verdade, o estranhamento que surge a partir da leitura desse videopoema tange o limite entre o mais banal e o mais extravagante. Tem-se a aparição das letras em rolamento, a se confundir com o fundo rabiscado; por cima, surge uma voz.

O poema em análise apresenta um conflito tanto do ponto de vista linguístico quanto estético. O *sujeito*, em *Pessoa*, apresenta-se por meio da própria definição de *sujeito*. Este *sujeito/pessoa* é mostrado no videopoema sempre de forma a definir-se, denegrindo-se, ou seja, um ser acabando-se, findando.

Do ponto de vista estético, há um emaranhado de palavras ou fios, conduzindo a um rizoma. O poema como um todo implica diversos aspectos a serem observados. O sujeito/pessoa não é um ser em construção, e, sim, um ser que está desmoronando, acabando, findando-se. Todas as frases relatam esta decadência de um “sujeito-pessoa”. É iniciado com “*Coisa que acaba. Troço que tem fim*”. Assim, do início ao fim do poema, Antunes mostra frases desse sujeito/pessoa em desconstrução.

Há um duplo na poesia *Pessoa*, de Antunes, que se apresenta através do sujeito/pessoa. Esse duplo se revela através da oralidade e da escrita. Seguindo o percurso de uma análise descritiva do poema *Pessoa*, percebe-se que a relação sujeito/pessoa, quando apresentada através da linguagem oral, é coloquial. Quando expressada por meio da escrita, há, então, o esgotamento do sujeito/pessoa.

Pessoa (0.55 min), sem costura lógica, sem pontos de interseção. O que se ouve é uma longa sequência de definições “sujeito/pessoa” propostas por Antunes, apresentadas de forma exaustiva, beirando a esquizofrenia. O que se vê são rabiscos e palavras que rolam na tela. Assim, há uma situação conflituosa em quem assiste à videopoesia: prestar atenção ao que se lê ou ao que se escuta, ou ainda tentar decifrar os “rabiscos” ao fundo da tela.

O videopoema em suas “três faces” abre-se à continuidade, mas simultaneamente há essa impossibilidade, pois há marcas distintas. A marca da oralidade, ironicamente sinalizada pelo culto, e a marca da escrita (palavras em rolamento na tela), mostrada de

forma coloquial, e ainda os rabiscos “estáticos” ao fundo da tela. *Pessoa* introjeta no leitor-espectador a possibilidade de múltiplas leituras. Um sujeito singular e, ao mesmo tempo, plural. O que se escuta não é o que se mostra, nem tampouco o que está “atrás” da tela.

Em seguida, as palavras que estão rolando verticalmente na tela começam a se apresentar de forma mais rápida, tornando-se quase ilegíveis, a acompanhar o ritmo da voz do poeta, que também se acelera. Isto causa uma sensação vertiginosa no leitor-espectador. “O que permitiu ao indivíduo, de maneira cada vez mais perceptível a partir do Renascimento, perceber-se como ‘sujeito’ e perceber o mundo como uma coisa separada dele por um abismo, como o ‘objeto’” (Elias, 1994, p. 7).

De acordo com o dicionário de filosofia, sujeito deriva do latim *subjectum, suppositum*. Esse termo teve dois significados fundamentais. Primeiramente, “aquilo de que se fala ou a que se atribuem qualidades ou determinações ou a que são inerentes qualidades ou determinações” (Abbagnano, 2012, p. 1.096).

“Pessoa” vem do latim, *persona*. No sentido mais comum do termo, o homem em suas relações com o mundo ou consigo mesmo. No sentido mais geral (porquanto essa palavra foi aplicada também a Deus), um sujeito de relações. É possível distinguir as seguintes fases desse conceito: 1º) função e relação-substância; 2º) autorrelação (relação consigo mesmo); 3º) heterorrelação (relação com o mundo); 4º) coincidência entre autorrelação e heterorrelação. Essa palavra deriva de *persona*, que, em latim, significa máscara (no sentido de personagem). Foi introduzida com esse sentido na linguagem filosófica pelo estoicismo popular, para designar os papéis lembrados pelo homem na vida.

Em *Pessoa*, o problema da objetivação da imagem não mais se coloca, portanto, exclusivamente em relação a um *suporte-superfície* qualquer, de papel ou celuloide, ou seja, em relação a um espaço de referência material, mas, antes, em relação ao tempo, a este tempo de exposição que dá a ver ou não permite mais ver. Em *Pessoa*, a simultaneidade alia-se ao experimentalismo da língua.

Evidencia que o autor explora as potencialidades do signo linguístico, buscando na relação som/silêncio, palavra/imagem ou “tudo ao mesmo tempo agora” atingir os limites de captação e subversão do signo. *Pessoa* se problematiza, toma o sentido do *nonsense* no contexto dinâmico da lógica do vídeo, cuja velocidade de informação é cada vez maior. Ao inserir a poesia em franco diálogo neste espaço, o poeta pressupõe um novo receptor, portador de outra forma de ver e ouvir.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 6 ed. São Paulo, Editora WMF: Martins Fontes, 2012.

ANTUNES, Arnaldo. **Nome**. DVD realizado por Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. Contém 31 videopoemas (49min59s). Produzido e distribuído no polo Industrial de Manaus por Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda. Sob licença da Sony BMG Music Entertainment (Brasil), 2006.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual**: vídeo poesia. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COLLARO, Antonio Celso. **Projeto gráfico**: teoria e prática da diagramação. 4. ed. São Paulo: Summus, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. 1ª reimpressão. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2005.

PEIRCE, Charles. Sanders. **Semiótica**. 4. ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RANCIÈRE, Jaques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem visual**. Tradução de Rosângela Dantas. São Paulo: Senac, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A INTERPRETAÇÃO LIMÍTROFE EM DUAS CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS

Anacã Agra

A interpretação

Tendo princípio no Ocidente, provavelmente, com Aristóteles¹, que parece ser o iniciador de quase todos os debates literários, a interpretação literária se desenvolveu principalmente no século XIX (a partir dos estudos hermenêuticos bíblicos). Desde então, diversas propostas de modelos interpretativos vieram à tona.

Umberto Eco, por exemplo, pensa em três tipos de interpretação: “interpretação como pesquisa da *intentio auctoris*, interpretação como pesquisa da *intentio operis* e interpretação como imposição da *intentio lectoris*” (Eco, 2015 [1990], p. 6).

1 Talvez seja falho determinar o livro *Da Interpretação*, de Aristóteles (2013), como sendo o início dos estudos de interpretação literária, afinal, trata-se muito mais de um texto sobre a enunciação. No entanto, na *Poética*, na *Retórica* e em diversos outros escritos, Aristóteles aventa, de certa forma, interpretações de textos literários, dando então, provavelmente, início a esses estudos.

Similarmente, Jonathan Culler elenca fatores que podem determinar o sentido de um texto. Diz ele:

O que determina o sentido? Às vezes, dizemos que o sentido de uma elocução é o que alguém quer dizer com ela, como se a intenção de um falante determinasse o sentido. Às vezes, dizemos que o sentido está no texto – você pode ter pretendido dizer x, mas o que você disse realmente significa y – como se o sentido fosse o produto da própria linguagem. Às vezes, dizemos que o contexto é o que determina o sentido: para saber o que essa elocução específica significa, você tem de examinar as circunstâncias ou o contexto histórico no qual ela figura. Alguns críticos afirmam (...) que o sentido de um texto é a experiência do leitor. Intenção, texto, contexto, leitor – o que determina o sentido? (Culler, 1999, p. 68).

Dentre esses fatores determinantes do sentido do texto, a intenção do autor foi o principal parâmetro interpretativo no século XIX:

A hermenêutica, tal como deriva de Schleiermacher e Dilthey, tendeu a identificar a interpretação com a categoria de “compreensão” e a definir a compreensão como o reconhecimento da intenção de um autor do ponto de vista dos endereçados primitivos, na situação original do discurso (Ricoeur, 2009 [1976] p. 38).

Mas, se não antes, em 1954, Wimsatt e Beardsley, do *New Criticism* estadunidense, deram início à derrocada de tal ideia, no famoso texto “The Intentional Fallacy”, em que defendem que o critério de julgamento de um texto por parte do crítico não deve ser a intenção do autor: “a intenção do autor não é nem acessível nem desejável como padrão para julgar-se o êxito de uma obra de

arte” (Wimsatt & Beardsley, 2002, p. 641). Nesse artigo, os autores também desenvolvem as categorias de “prova interna” e “prova externa”, sendo as provas internas aquelas que dizem respeito às marcas textuais e as provas externas a intenção do autor, recuperada através de cartas, diários etc. (Wimsatt & Beardsley, 2002, p. 647). A partir daí, os estudos de interpretação começaram a considerar a intenção do autor como um critério inválido para a compreensão e, conseqüentemente, para a interpretação do texto.

O “contexto” (como chama Jonathan Culler) é a “circunstância”, em Umberto Eco:

O contexto é o ambiente no qual uma dada expressão ocorre juntamente com outras expressões pertencentes ao mesmo sistema de signos. Uma circunstância é a situação externa em que uma expressão, juntamente com seu contexto, pode ocorrer (Eco, 2015 [1990], p. 230).

Ou seja, “contexto” é um termo que deve ser aplicado, nesse campo da interpretação literária, à relação de uma palavra ou expressão com as outras palavras e expressões do texto (o que remete à *intentio operis*), enquanto “circunstância” é de fato o que conhecemos como “contexto histórico-cultural”. Mas a circunstância apenas ajuda a compreender o texto, não deve ser base para sua explicação, para sua interpretação. Como esclarece Tzvetan Todorov: “A investigação das circunstâncias nunca se torna um fim em si mesma; ela é submetida a um objetivo superior, que é a compreensão do texto” (Todorov, 2014 [1978], p. 170).

Quanto ao “leitor”, é preciso “rédeas” para que ele não saia fazendo “associações pessoais fortuitas” (Eagleton, 2019 [2013], p. 150). Como diz Umberto Eco:

O debate clássico tinha por objetivo descobrir num texto ou o que seu autor pretendia dizer, ou o que o texto dizia independentemente das intenções de seu autor. Só depois de aceitar a

segunda alternativa do dilema é que podemos perguntar se aquilo que foi encontrado é o que o texto diz em virtude de sua coerência textual e de um sistema de significação original subjacente, ou é o que os destinatários descobriram nele em virtude de seus próprios sistemas de expectativas (Eco, 2018 [1992], p. 74-75).

Fica claro que Eco privilegia a intenção da obra sobre a intenção do leitor; também quando afirma: “a coerência interna do texto domina os impulsos do leitor, de outro modo incontroláveis” (Eco, 2018 [1992], p. 76).

Desse modo, resta-nos apenas o próprio texto como parâmetro, como base para a comprovação da interpretação. Como diz Eagleton²:

Não existe uma interpretação correta única (...) de qualquer (...) obra literária. Mesmo assim, existem maneiras mais ou menos plausíveis de entendê-la. Uma leitura convincente precisa levar em conta os dados do texto, embora estabelecendo que esses próprios dados supõem interpretação (Eagleton, 2019 [2013], p. 151).

Como veremos, embora nem todos os fatores possam ser usados para comprovar a interpretação como válida, todos eles podem auxiliar no percurso até ela³, seja para fortalecer a interpretação, seja para enfraquecê-la.

Ademais, embora os teóricos geralmente tomem a questão da interpretação como “válida” ou “inválida”, algumas interpretações parecem existir em uma espécie de limbo, ou melhor, em uma

2 A mesma ideia já foi pensada por outros, como Todorov (2014 [1978], p. 22) e Umberto Eco (que citarei nas seções seguintes).

3 Inclusive a “intenção do autor”: “não se trata então de usar o texto para conhecer seu autor, mas usar o autor para conhecer o texto” (Todorov, 2014 [1978], p. 191).

fronteira entre o válido e o inválido. Trata-se de um tipo de interpretação que chamarei de *interpretação limítrofe*.

“Mulheres”

Em 1996, quando eu cursava o primeiro ano de Licenciatura em Letras, ouvi, de um então meu professor, Adeildo Pereira, em uma mesa de bar, que “Mulheres”, de Martinho da Vila, não era sobre o que eu pensava. Eu achava, assim como a maioria das pessoas, acredito, que era sobre um homem que não conseguira encontrar amor em nenhuma mulher depois de ter se separado daquela que ele um dia amara. Meu então professor me disse que, no entanto, a música era sobre um homem que descobrira a homossexualidade.

Décadas depois, a jornalista Julia Tolezano (JoutJout, enquanto *youtuber*) postou um vídeo em seu canal analisando a canção de Martinho da Vila dessa mesma maneira, como um homem falando para outro homem. Não lembro os argumentos dela, mas fazendo uma espécie de *close reading*⁴ do texto, as marcas para tal interpretação são muitas. Vejamos.

Nos dez primeiros versos, o eu lírico apenas elenca diversos tipos de mulheres que ele já “teve”, o que é obviamente sexual, sendo tal campo semântico reforçado por palavras como “casada”, “solteira”, “donzela”, “meretriz”. Assim, é o contexto, como vimos em Umberto Eco, que determina o campo semântico sexual. Daí que, a menos que estejamos falando de incesto, o “você” a que o eu lírico se refere não é sua mãe⁵. A meu ver, interpretar esse “você” como a mãe do eu lírico é um caso de superinterpretação, já que o contexto não corrobora esse caminho de leitura.

4 *Close reading* é uma leitura que toma como foco todos os elementos internos de um texto, em relação uns com os outros, para chegar a uma interpretação “válida”. Trata-se de uma abordagem imanente do texto literário, e foi desenvolvida por Cleanth Brooks (1949).

5 Levanto a questão porque diversos alunos meus já lançaram essa possibilidade em sala de aula.

Umberto Eco não chega a definir categoricamente o que ele entende por “superinterpretação”, pelo menos não nos quatro livros dele que tenho a respeito do assunto: *Lector In Fabula*; *Obra Aberta*; *Interpretação e Superinterpretação*; e *Os Limites da Interpretação*. Porém, pelos diversos exemplos que ele dá, entendemos que a superinterpretação é aquela que não é corroborada pelo texto, que não atende à *intentio operis*. Penso que a superinterpretação ocorre quando os indícios (ou marcas textuais, em termos mais gerais e menos semióticos) são interpretados quebrando uma ou mais de três regras. Segundo Umberto Eco, o indício é bem interpretado desde que:

[...] não possa ser explicado de modo mais econômico; (...) aponte em direção a uma única causa (ou a uma classe restrita de causas possíveis) e não a uma pluralidade indeterminada e disforme de causas; e (...) possa somar *sistema* com outros indícios (Eco, 2015 [1990], p. 63).

Uma interpretação que aponta para metáforas ou termos fora do texto, apela para causas diversas ou não consegue se explicar no texto por inteiro (é preciso apostar em “isotopias constantes”, diz Eco (2018 [1992], p. 74) não tem validade, é uma superinterpretação.

Assim, fazer uma leitura de “Mulheres” em que o “você” seria a mãe do eu lírico, além de precisar de um elemento que não possui indícios no texto (a mãe), apela para uma interpretação de certos elementos que contradiz outros, como o fato de que há claramente uma relação de amor sexual entre o eu lírico e as mulheres que ele “teve”, o que implica também, de certa forma, o “você” a que ele se refere.

O que temos nesses dez primeiros versos, então, é um eu lírico relatando suas diversas aventuras amoroso-sexuais. Mas daí, nos versos onze e doze, ele diz: “Mas nenhuma delas me fez tão feliz / Como você me faz”. Até aqui, bem poderia ser uma mulher, mas

esse “você” não tem determinação de gênero, como fica comprovado pelo restante do texto:

Procurei em todas as mulheres a felicidade,
Mas eu não encontrei e fiquei na saudade.
Foi começando bem, mas tudo teve um fim.
Você é o sol da minha vida, a minha vontade.
Você não é mentira, você é verdade.
É tudo o que um dia eu sonhei pra mim.

Nesses últimos versos, aparecem todas as marcas da interpretação da “homossexualidade” (ou bissexualidade!).⁶ Como diz Umberto Eco: “via de regra, a interpretação cabível é viabilizada por um recurso – sempre conjectural – ao *topic* discursivo” (Eco, 2015 [1990], p. 79). O *topic* discursivo, ou tópico discursivo, ou (em outra semiótica) isotopia, que conjeturo aqui é “homossexualidade”.

Ele não procurou a felicidade em algumas mulheres, mas em *todas*. Claro que, de um ponto de vista “seguro”, o “todas” aqui é apenas uma hipérbole, porém estou buscando me aproximar de um limite interpretativo, de uma interpretação limítrofe, então penso que, pelo menos por esse prisma, quando o eu lírico fala “todas”, ele quer dizer, mesmo que hiperbolicamente, que procurou “em tantas mulheres que é o mesmo que ter procurado em todas de fato”, de modo que o sentido se torna quase literal. Então, se ele procurou a felicidade (amorosa e sexual, como vimos) em “todas” as mulheres, e não encontrou, não podemos estar aqui diante de um você-mulher, mas de um você-homem.⁷

6 Não há definição também do gênero do eu lírico. Interpretar o eu lírico como sendo uma mulher que buscou em outras mulheres a felicidade, mas só encontrou em um homem, seria um caso de superinterpretação? Certamente seria problemático do ponto de vista social, pois cairia em um machismo talvez ainda pior do que aquele que a canção parece representar em uma interpretação segura: a do “mulherengo”.

7 Dois pontos corroboram esse pensamento binário. Primeiro, “é preciso conhecer a língua da época” (Todorov, 2014 [1978], p. 167). E, na língua da época, não existia outra opção: ou era “ele” ou “ela”. Depois, a circunstância (ou “contexto cultural”)

Há ainda dois versos que viabilizam a interpretação da homossexualidade: “Você é o sol da minha vida, a minha vontade. / Você não é mentira, você é verdade”. O único momento em que o eu lírico designa algum tipo de gênero para o “você” metaforizado é masculino: “o sol”. Bem que ele poderia ter dito algo como “Você é a luz da minha vida”. Mas, não, ele disse “Você é o sol”. “O”. Quanto ao par “mentira/verdade”, ambos termos femininos, estamos aqui diante de coisas abstratas, nada tão concreto como o sol. No entanto, esse verso leva a outra questão. Em circunstância de Brasil em 1995, temos uma sociedade em que a homossexualidade ainda era vista, muito fortemente, como uma doença, algo que precisaria de tratamento, como uma “mentira”. No entanto, o eu lírico deixa claro que ele, o sol da sua vida, não é mentira, é verdade.

Dessa forma, o texto trata de um sujeito que, diante da perspectiva de uma homossexualidade (provavelmente, no passado, teve um caso amoroso com um homem), procurou encontrar felicidade nas mulheres, mas, sem obter êxito, voltou para *ele*, único “você” que o satisfaz. Embora, como veremos, essa interpretação possa quebrar com algumas “regras”, parece, a princípio, que se trata de uma interpretação que “permite ‘integrar’ o número mais elevado de elementos textuais”, que, segundo Todorov, é “a melhor interpretação” (Todorov, 2014 [1978], p. 43).

Tal interpretação chegou aos ouvidos de Martinho da Vila, que, embora não tenha escrito a letra (ela é assinada por Toninho Geraes), reconheceu que se trata de uma interpretação válida: “Não pensei nessa interpretação quando gravei a música, mas acho bem bacana” (Cunha, 2018). A resposta de Martinho da Vila parece muito com a resposta que Umberto Eco aventa como uma das possíveis ao autor interpelado por uma interpretação que não condiz com sua intenção: “Não era isso o que eu queria dizer, mas devo convir que

precisa ser levada em consideração. Trata-se, ainda em anos 1990, de uma sociedade bastante machista, o que parece contradizer a interpretação “homossexual”, pelo menos a princípio.

o texto o diz, e agradeço ao leitor por informar-me a respeito” (Eco, 2018 [1992], p. 87).

Ainda que o “autor empírico” não tivesse aprovado a interpretação, no entanto, ela permaneceria tendo certa validade, mesmo que validade limítrofe. O que quero dizer é que quando uma interpretação de um texto não tem, explicitamente, a aprovação do autor, ela apenas *se direciona* para o polo da superinterpretação, não necessariamente tornando-se uma.

Quanto às possíveis leituras, há pelo menos uma interpretação segura (aquela em que o “você” é uma mulher, pois é essa que condiz com a circunstância da canção e, pelo que vimos, com a intenção do autor) e uma interpretação limítrofe, pois se trata de uma leitura que não é condizente com a intenção do autor (o que não importa tanto), mas também de uma leitura em que a interpretação de algumas marcas textuais parece um tanto forçada (o que influencia mais no direcionamento da interpretação para o polo da superinterpretação).

Mas o grande ponto para que haja esse direcionamento, nesse caso, é o quadro cultural da época, a circunstância. Tzvetan Todorov chama de “indícios paradigmáticos” aqueles que dizem respeito a uma “memória coletiva” (Todorov, 2014 [1978], p. 33). No confronto do enunciado com a memória coletiva de uma sociedade, é preciso haver “verossimilhança”: “É enfim o verossimilhante cultural, isto é, o conjunto das normas e dos valores que determinam o que é conveniente no seio de uma sociedade” (Todorov, 2014 [1978], p. 34).

Pensando em “Mulheres”, é obviamente a interpretação “segura” que convém à circunstância cultural da época. Daí que, interpretando pelo lado da homossexualidade, há um pendor para o limite interpretativo coerente.

“Fricote”

Em 1997, no álbum “Minha História”, Luiz Caldas lançou a música “Fricote”, que se tornou um grande sucesso na época. De minha lembrança, não houve então qualquer debate sobre a letra da canção. Alguns anos depois, no entanto, ficou fácil identificar o racismo no texto verbal da música.

Ela se inicia com os versos: “Nêga do cabelo duro, / Que não gosta de pentear”. Obviamente, além do “nêga”, o “cabelo duro” é uma expressão pejorativa e racista utilizada ainda hoje como recurso para depreciar o negro (principalmente a mulher negra). Ademais, o verso seguinte, “Que não gosta de pentear”, coloca uma espécie de preguiça como a causa do “cabelo duro”, fazendo parecer que a “culpa” de o cabelo ser “duro” é da própria pessoa.

Mas a canção consegue ir mais longe na opressão e objetificação da mulher. A breve narrativa do texto verbal diz que, quando a “nêga” “passa na Baixa do Tubo”, “O negão começa a gritar:”. E aqui se inicia um diálogo:

Pega ela aí, pega ela aí!
Pra quê? (Pra passar batom).
Que cor? (De violeta).
Na boca e na bochecha.

Um primeiro sujeito, chamemo-lo “negão”, como diz a música, grita para outro sujeito, dizendo para ele “pegar ela”. O sujeito então pergunta “Pra quê?” e o “negão” responde: “pra passar batom”. Como não se trata de uma narrativa surrealista, só podemos imaginar que o batom é metafórico. O batom representa alguma outra coisa. O sujeito então questiona: “Que cor?”. Obviamente, não se trata de uma pergunta funcional, de modo que a pergunta só pode existir para que exista a resposta: “violeta”. Então o “negão” conclui, dizendo em que partes do corpo dela eles vão “passar batom”: “Na boca e na bochecha”.

Se vamos acreditar em Jakobson, a rima, como outros fenômenos sonoros em um poema, “implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas” (Jakobson, 2010 [1967], p. 185). Há, no texto verbal de “Fricote”, um caso de significação rítmica um tanto rara (acredito). Existe nele uma rima que incomoda: violeta/bochecha. Incomoda, a princípio, por ser uma rima parcial em uma canção popular, mas também porque facilmente se identifica que a bochecha é, assim como o batom, uma metáfora. A rima “correta”, a rima completa, total, soante, se daria melhor com o termo “boceta” (em seu significado comum atual, hoje chulo). O “batom”, objeto fálico, fica facilmente identificado com o pênis (embora o tamanho não seja compatível). A cor violeta semelha a cor do pênis do “negão”, que ele pretende, em ato violento (“pega ela aí!”), “passar” na boca e na “bochecha”. A rima, então, cria uma relação sonora (como se uma palavra entrasse na outra) que sugere uma relação semântica: o pênis entrando na vagina. Mas, prestemos atenção, a rima é “errada” (pois não é feita com “eta”, e sim com “echa”: a “entrada” é “forçada”. O tópico discursivo que conjeturo aqui é “estupro”.

Mas ainda é possível piorar a situação do texto com o contexto restante. Na estrofe seguinte, o eu lírico diz:

Pega ela aí, pega ela aí!
(Pra quê?) Pra passar batom
(Que cor?) De cor azul
Na boca e na porta do céu.

O “negão” repete a ordem “pega ela aí”, e a pergunta também se repete: “Pra quê?”. Ora, se o sujeito 1 já sabia que era pra “passar batom”, então agora fala um sujeito 2. A cor agora é outra: azul. O batom agora é outro, trata-se do pênis de outro, quem sabe do sujeito 1. Assim como no caso da rima “violeta / bochecha”, no par “azul / céu”, a semelhança sonora é “forçada”. Dentro do tópico discursivo que já estamos explorando, fica fácil perceber que a palavra que “céu” substitui, na metáfora, é “cu”, que rima perfeitamente

com “azul”, em português brasileiro, pronunciado “azu”⁸. Como diz Todorov: “Nesses *jogos de palavras*, como em todos os calembures, de ‘bom’ ou de ‘mau’ gosto, funda-se ou justifica-se a relação dos sentidos por aquele dos sons” (Todorov, 2014 [1978] p. 91). A “escrotagem” poética (perdão pelo termo) em “Fricote” é tão grande, que o eu lírico (ou o autor implícito⁹, nesse caso, mais especificamente) faz um jogo com a palavra “céu”, que é formada de “cé” + “u”, “c+u”, ou seja, “cu”.

Parece que há três sujeitos no diálogo da canção (ou, no caso de serem “apenas” dois, um deles é meio estúpido, pois pergunta duas vezes “pra quê”). Esses sujeitos múltiplos (sejam dois ou três) “pegam” uma moça e “passam” seus “batons” nela, na boca (literal), na bochecha (metafórica) e na “porta do céu” (metafórica). Ou seja, o tópico discursivo não é apenas estupro, mas estupro coletivo.

Vimos, a partir de Jonathan Culler e de Umberto Eco, que quatro fatores já foram aventados como possíveis determinantes do sentido de um texto: intenção, circunstância, leitor, texto.

Embora, como já foi explicado, o leitor (assim como a intenção e a circunstância) tenha sido “descartado” como elemento determinante do sentido, é óbvio que é necessário um sujeito para realizar a interpretação do texto, de modo que a experiência do leitor vai influenciar na interpretação. Jonathan Culler conclui:

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou

8 E, se vamos superinterpretar, podemos dizer que uma terceira rima parcial do texto também reverbera a entrada forçada do pênis na vagina: duro/tubo. O “duro” remetendo ao estado intumescido do pênis no ato sexual e o “tubo” remetendo ao canal vaginal. Claro que, para isso, teríamos que retirar as palavras de seu contexto: “cabelo duro”, “baixa do tubo”. A única rima total do texto é “pentear/gritar”, que parece não ser significativa.

9 O conceito de “autor implícito” foi popularizado por Wayne Booth (1983, [1961]), e aparece em Umberto Eco, com pequenas alterações, como autor-modelo. Trata-se daquele sujeito que articula o texto por trás do texto, sem que se identifique necessariamente com o autor-real, empírico.

a experiência de um leitor. (...) É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade do texto. É tanto aquilo que compreendemos como o que, no texto, tentamos compreender (Culler, 1999, p. 69).

Acredito que todos os fatores podem influenciar e/ou auxiliar o ato interpretativo. Eu, enquanto leitor, já estou colocando aqui minha posição de intérprete, então, minha experiência pessoal e subjetiva. Agora vejamos como a circunstância e a intenção podem ser chamadas a auxiliar na interpretação.

A circunstância da canção “Fricote”, à primeira vista, corrobora a interpretação. Em 1997, a cultura do estupro era muito mais forte do que hoje, era tão forte que, muitas vezes, as pessoas repetiam o discurso dessa cultura sem sequer se dar conta, o que (espero!) deve ser o caso de Luiz Caldas nessa música. Umberto Eco diz que é preciso respeitar o “pano de fundo cultural e linguístico” de um texto (Eco, 2018 [1992], p. 81). Mas a questão é mais complexa, como veremos mais abaixo.

Quanto à intenção do autor, recuso-me a acreditar que um ser humano estivesse de fato, publicamente, defendendo, fazendo apologia ao estupro coletivo. Talvez eu seja muito inocente, mas é mais fácil para mim acreditar que a repetição do discurso foi inadvertida, que o autor da letra estava apenas achando aquilo “engraçado”, “divertido”, sem se dar conta, de fato, do que estava dizendo. Talvez eu esteja querendo “compreender o autor melhor do que ele compreendeu a si mesmo”, tarefa que Paul Ricoeur diz ser errônea (Ricoeur, 2009 [1976], p. 39).

A letra (a parte verbal da canção) foi composta por Paulinho Camafeu. Até onde sei, nem ele (morto em 2021) nem Luiz Caldas reconheceram ou souberam da apologia ao estupro coletivo que é feita na música (se esta interpretação se confirma como válida)¹⁰.

10 Luiz Caldas, segundo alguns veículos da mídia, recusa-se a cantar “Fricote” novamente, mas por seu conteúdo racista. (Splash uol, 2021).

Umberto Eco diz:

Minha ideia de interpretação textual como a descoberta da estratégia com intenção de produzir um leitor-modelo, concebido como a contrapartida ideal de um autor-modelo (que aparece apenas como uma estratégia textual), torna a ideia da intenção do autor empírico radicalmente inútil (Eco, 2018 [1992], p. 77).

Se a intenção do autor empírico é de fato inútil e não há razão de apelar para um bom senso desse tal autor real, a interpretação do estupro coletivo certamente se firma como válida.

Na procura por uma validade da interpretação, Umberto Eco determina os caminhos corretos para a busca da *intentio operis*: “deve-se buscar no texto aquilo que ele diz, independentemente das intenções do autor” e “é preciso buscar no texto aquilo que ele diz relativamente à sua própria coerência contextual e à situação dos sistemas de significação em que se respalda” (Eco, 2015 [1990], p. 7).

Considerando o ponto de vista social como um sistema de significação para a interpretação do texto, fica claro que há uma discrepância entre a interpretação do estupro coletivo e uma leitura aceitável do ponto de vista social. Quer dizer, a única forma de interpretar a canção como sendo sobre estupro coletivo é considerando que se trata de um discurso inadvertido, não consciente. Tomando como um discurso consciente, é preciso interpretar de outra forma, que se seja condizente com o que é aceito socialmente¹¹.

Uma interpretação mais segura consideraria que os sujeitos falantes no texto estão apenas brincando com a moça, conhecida deles, que, quem sabe em um contexto carnavalesco (pelo estilo

11 Não acredito que, por mais que a cultura do estupro fosse forte nos anos 1990, tal cultura fosse algo de que se orgulhar, de que se pudesse fazer apologia, abertamente.

musical, pelo clima descontraído e pelo ritmo divertido), em contexto de festa popular, é levada a passar batons de cores diferentes, como modo de “se fantasiar”, de se adornar, na boca, na bochecha e na “porta do céu” (o que quer que isso possa ser nesse caso). Embora seja difícil encaixar essa “porta do céu” nessa leitura mais segura, ela é, claramente, mais próxima do senso comum a respeito da canção. E, como diz Umberto Eco: “sempre existe uma *intentio operis* que se manifesta aos leitores dotados de senso comum” (Eco, 2015 [1990], p. 15). Ou seja, se estamos indo contra o senso comum, é bem possível que estejamos também indo contra a intenção da obra.

Mas as duas interpretações podem também ser válidas (ou ambas inválidas). Como afirma Umberto Eco:

A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Isso não significa que só se possa fazer sobre um texto uma e apenas uma conjectura interpretativa. Em princípio, podemos fazer uma infinidade delas. Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e a coerência textual só restará desaprová-las as conjecturas levianas (Eco, 2015 [1990], p. 15).

O único “nó” que faltou dar na interpretação segura foi a questão da “porta do céu”. Não consegui ver como o termo, através de qual solução metafórica, se coloca com propriedade no tópico discursivo da “brincadeira de carnaval”. Mas isso talvez seja apenas uma falha minha.

De uma forma ou de outra, a discrepância com uma leitura socialmente aceitável, aliada a uma rejeição de uma possível apologia pública ao estupro coletivo, leva a interpretação do estupro coletivo, ainda que bastante cabível no texto, a uma fronteira, aquela entre a interpretação e a superinterpretação, ficando, assim,

como uma interpretação limítrofe. Além disso, aponta também para uma interpretação limítrofe o recurso a palavras externas ao texto (“boceta” e “cu”), embora possa-se argumentar que seriam palavras censuradas naquela época (em que ainda se mantinha certo pudor linguístico nas canções populares brasileiras). Como afirmam Todorov e Umberto Eco: “para compreender um texto é preciso conhecer a *língua* da época” (Todorov, 2014 [1978], p.167); “um leitor sensível e responsável (...) tem o dever de levar em conta o sistema léxico da época” (Eco, 2018 [1992], p. 80-81).

Conclusão

Umberto Eco está constantemente, em seus textos aqui referidos, pensando de uma maneira maniqueísta, em interpretações válidas e inválidas, interpretações e superinterpretações, como nas citações a seguir, retiradas de Eco (2015, p. 33): “a diferença entre a interpretação sã e a interpretação paranoica”; “É impossível dizer qual a melhor interpretação de um texto, mas é possível dizer quais as interpretações erradas” (Eco, 2015, p. 81). “É difícil decidirmos se uma dada interpretação é boa; mais fácil, ao contrário, é reconhecermos as más” (Eco, 2015, p. 291).

Concordo com a ideia inicial de interpretação de Eco, em que ele afirma que um texto pode significar muitas coisas, mas não *qualquer coisa*, como ele defende em vários ensaios, como, por exemplo na introdução do livro *Os Limites da Interpretação*.

Porém, acredito que o problema da validade da interpretação se coloca muito mais como um *espectro* do que de maneira maniqueísta. Quer dizer, não vejo as interpretações como válidas ou inválidas, mas como mais próximas da interpretação segura ou mais próximas da superinterpretação.¹²

12 Acredito, na verdade, que todos os problemas literários, senão artísticos, podem ser melhor abordados sob a ideia de espectro. Assim como a questão da interpretação, o próprio problema ontológico do texto verbal, enquanto literário ou não, pode ser visto em um espectro, com o polo extremo (e talvez inalcançável) do texto

Assim, variando pelo espectro interpretativo, temos: 1. interpretações seguras (aquelas que condizem com a “intenção do autor”, com a circunstância e com o texto); 2. interpretações limítrofes (que parecem quebrar algumas regras, mas se apoia no texto, como veremos); e 3. superinterpretações (que quebram todas as regras e/ou não se apoiam no texto).

Para definir a “interpretação limítrofe”, recorro às palavras de Terry Eagleton: “A leitura provavelmente está encontrando no texto mais do que ele pode sustentar razoavelmente, mas não mais do que pode sustentar *logicamente*” (Eagleton, 2019 [2013], p. 146).

Ora, se todos os fatores da interpretação (autor, circunstância, leitor, texto) podem auxiliar a leitura do texto (seja para aprovar, seja para desaprovar), a comprovação final da interpretação só pode ser feita tendo como base o próprio texto. Daí que: 1. se o leitor busca suas “provas” fora do texto e não considera a circunstância nem o autor, sua interpretação será, muito provavelmente, uma superinterpretação; 2. se o leitor interpreta o texto de maneira não-condizente com o autor e/ou a circunstância, mas comprova a leitura a partir do texto, sua interpretação se direciona para o limite interpretativo válido, torna-se o que chamo de “interpretação limítrofe”.

Por fim, recorro às palavras de Jonathan Culler para elucidar minha opinião sobre interpretações seguras e limítrofes¹³:

[...] a interpretação só é interessante quando é extrema. A interpretação moderada, que articula um consenso, embora possa ter valor em certas circunstâncias, é de pouco interesse.

(...).

puramente literário de um lado e o polo extremo (também talvez inalcançável) do texto completamente não-literário do outro, ficando os textos empíricos pelo meio do caminho, uns mais próximos de um polo, outros do outro.

13 Discordo de Jonathan Culler apenas por ele tratar (nas páginas seguintes à última citação) a interpretação “extrema” como sendo uma superinterpretação.

Muitas interpretações “extremas”, como muitas interpretações moderadas, sem dúvida terão pouco impacto, por serem consideradas pouco convincentes, redundantes, irrelevantes ou aborrecidas, mas, se forem extremas, terão mais possibilidade, parece-me, de esclarecer ligações ou implicações ainda não percebidas ou sobre as quais ainda não se refletiu, do que se tentarem manter-se “seguras” ou moderadas (Culler, 2018 [1992], p. 130-131).

As interpretações que propus aqui certamente não são seguras nem moderadas (a incredulidade de meus alunos diante dessas leituras são prova disso), então talvez (como interpretações limítrofes ou “extremas”) elas sejam interessantes; mas, acredito, não chegam a ser superinterpretações.

Referências

ARISTÓTELES. **Da Interpretação**. 1 ed. São Paulo: Unesp, 2013.

BOOTH, Wayne. **The Rhetoric of Fiction**. 2 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983 [1961].

BROOKS, Cleanth. **The Well Wrought Urn: studies in the structure of poetry**. London: Dobson Books, 1949.

CUNHA, Gustavo. *Martinho da Vila reconhece que a música 'Mulheres' pode ser sobre homem gay*. **Extra globo**, 2018. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/martinho-da-vila-reconhece-que-musica-mulheres-pode-ser-sobre-homem-gay-22673384.html>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2023.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

CULLER, Jonathan. *Em defesa da superinterpretação*. In: ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018 [1992].

EAGLETON, Terry. **Como Ler Literatura**. 1 ed. Porto Alegre: L&PM, 2019 [2013].

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018 [1992].

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015 [1990].

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2010 [1967].

RIKOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 2009 [1976].

Luiz Caldas diz que não canta mais 'Fricote' por letra racista. **Splash uol**, 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/10/25/luiz-caldas-diz-que-nao-canta-mais-fricote-por-letra-considerada-racista.htm>>.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e Interpretação**. 1 ed. São Paulo: Unesp, 2014 [1978].

WIMSATT, W. K. & BEARDSLEY, M. C. *A Falácia Intencional*. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

“O CÉU DE SUELY”: A AUTONOMIA DA PERSONAGEM FEMININA NA FICÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA NEORREGIONALISTA

Sayara Saraiva Pires (PPGEL-UFPI)

Considerações iniciais

Frente ao desenvolvimento social e a mudança comportamental inerente a este, os elementos artísticos são fomentos não somente para a representação do indivíduo, mas, sobretudo, são instrumentos de reflexão, questionamento e instigação sobre o sujeito enquanto ser social. Dessa forma, à medida que a diversidade cultural se expande, a narratividade tende a mutar suas configurações estéticas para melhor alocar as emergências discursivas de cada geração. Assim, na contemporaneidade, as angústias individuais e coletivas refratadas na arte são constituídas pela conjuntura dos novos preceitos sociais, eclodidas pelo embate entre tradição e modernidade e a ideia de pertencimento/não pertencimento espacial.

Nessa perspectiva, é necessária a imersão das teorias literárias nas transmutações narratológicas, almejando a compreensão dos efeitos estruturais e discursivos, bem como a percepção do diálogo entre diferentes artes e do efeito de sentido produzido por

essas especificações. Desse modo, é pertinente notar que a estética regionalista permanece como forte mecanismo de representação e aproximação com a sociedade. Contudo, naturalmente, há mudanças em seu curso de narratividade, que promovem a concepção de novas posições, figuração e personificação das personagens dentro do espaço narrativo das obras. Assim, constitui-se a formação da estética neorregionalista.

Dentro desse espectro, ocorre a transgressão da personagem feminina nas obras narratológicas, a exemplo da Literatura e do Cinema, em que esta estabelece uma nova posição social, desenvolvendo personalidades incisivas e conscientes de si, características marcadas pelos ditames da era pós-moderna. Sob essas propriedades, tomemos como modelo a personagem Hermila, do filme *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, no qual a personagem-protagonista se constitui da estética neorregionalista, possuindo uma personalidade construída em vínculo com o espaço-social, as experiências vivenciadas e suas projeções futuras; concepções estas que são formadas sob as novas roupagens do cenário rural nordestino.

Neorregionalismo: novas construções da personagem feminina

A literatura, por seu traço de verossimilhança, tem grande prestígio por seu caráter discursivo e questionante da realidade, podendo levar o seu leitor a uma catarse reflexiva que transcende sua capacidade de entretenimento. Dessa forma, a alta literatura se insere cada vez mais em um ambiente de inquietação, no qual projeta problematizações sociais, incentivando o pensamento crítico. Com isso, faz-se da arte narratológica instrumento de percepções e questionamentos de intercursos sociais, sejam esses ora individuais ora coletivos.

Seguindo essa premissa, as artes audiovisuais, como o cinema, também cresceram paralelamente à escrita literária como instrumentos de profusão reflexiva da convivência social. Nessas condições, as obras cinematográficas contemporâneas garantiram que a representação de uma personagem fragmentada, representante

de determinado espaço e tempo recortado em uma determinada sociedade, seja vista como prognóstico para uma problematização grupal, de diferentes culturas e gerações. Dessa forma, uma reflexão que se inicia de forma singular (Eu) se abrange para uma reflexão plural (Nós). Com isso, é possível diagnosticar e dissuadir problemas interiores, ao mesmo tempo em que se observa a dissolução destes em grau social, podendo ser utilizados como denúncia, persuasão e reflexão sobre determinados grupos conectados por características comuns.

Dessarte, a estética regionalista se instaura no âmbito da narrativa problematizadora, em que colocou em voga a dimensão da relação do sujeito com o seu meio. Assim, o Neorregionalismo, como configuração contemporânea da estética regionalista, clareia a percepção de que as mudanças sociais efetivaram alterações comportamentais entre os grupos sociais. Nota-se, pois, que os desígnios da globalização efetivaram a autonomia das personagens femininas, a equalização do espaço-personagem e a importância da memória cultural. Esses aspectos operam na formação das personagens, inferindo diretamente nas suas ações e reações perante suas experiências. Logo, o projeto neorregional incide na centralização da personagem em adesão às transmutações sociais.

Nessa égide, percebe-se que essas mudanças ocorreram, sobretudo, a partir da transição do rural para o urbano. A urbanização modificou não apenas os aspectos físicos regionais, mas a construção comportamental da população. As mudanças comportamentais eclodiram em novas problematizações psicológicas do ser, distinções internas e externas dos indivíduos, bem como nas diferenciações por gênero, raça, e demais classificações grupais. Assim, o Neorregionalismo tem características marcantes, as quais mostram que não aboliram o exercício das narrativas vigentes, mas deram continuidade àquilo que já vinha sendo feito, porém trazendo o que as mudanças sociais exigiram. Dessa forma,

Os autores do Neorregionalismo continuaram a fazer dialogar o estético com o social. Problematizaram os dilemas nacionais sem

cair em discursos reivindicativos distantes do trabalho de produção literária. [...] as produções contemporâneas, pautadas na pluralidade de construções narrativas e de temáticas, serviram para a retomada do Regionalismo de maneira mais valorativa, sendo visto sem os estigmas de narrativa exótica ou pitoresca (Brito, 2017, p. 46).

Nesse engajamento, o Neorregionalismo expandiu a discussão sobre universalidade dentro das obras, estimulando a discussão de diversas problemáticas a partir da observação de um núcleo específico. Em outras palavras, as obras neorregionalistas ultrapassam fronteiras, pois deixaram de ser reducionistas, oriundas e restritas apenas ao local abordado – como acontecia recorrentemente em alguns momentos do Regionalismo; mas passou a explorar questões intrínsecas à sociedade geral, baseadas no Regionalismo de 30.

No que se refere à autonomia da personagem feminina, nesse cenário, é crucial compreender os deslocamentos desta dentro das narrativas ficcionais. De fato, a condução da mulher dentro do espaço narrativo acompanha as suas conquistas sociais, o que implica dizer que por muito tempo esta foi ofuscada pelos ditames patriarcais que limitavam a sua representação e comprometiam a evolução das suas personagens, prendendo-as a papéis secundários e frívolos. As pretensões neorregionalistas quanto à figura feminina buscam mostrar uma divergente figuração da mulher, a qual abandonou o papel de coadjuvante para abrilhantar o protagonismo, não apenas em posição de destaque, mas em um rompimento da ligação falocêntrica enraizada outrora, apresentando-a como um ser complexo e instigante, tal qual os dilemas fálicos.

A vida das mulheres está sob limitação e condicionamentos desde os tempos primórdios. Sua situação comumente era de submissão, não somente em relação aos homens com parentesco, mas também tinham dominação da sociedade que se ergue nos

ditames do patriarcalismo. A imagem da mulher foi marcada por vigorosos discursos ideológicos e conservadores. Seu comportamento foi moldado pela sociedade, regulando seus pensamentos e papel social, acarretando a influência dos seus ideais e aspirações. Esses critérios preestabelecidos socialmente impuseram a imagem feminina majoritariamente na posição do outro, nunca a de sujeito, em que ela sempre estava representada como objeto do *ethos* masculino (Del Priore, 1994). Essa cultura propagada – em todas as mídias – funcionou como uma forma de disseminação da submissão e inferioridade dadas à mulher, dificultando a sua equidade social.

Todavia, a evolução social deu liberdade para simples ações que antes o sistema patriarcalista tirava da mulher enquanto ser social. Em razão disso, as personagens femininas ganharam novas versões, e cada vez mais se distanciam das personagens tradicionais. Apresentada como uma figura frágil e sensível, a mulher rural (tradicional) tem sua representação baseada em três sujeitos: dona de casa, mãe e esposa. Todos esses papéis são dependentes de uma figura masculina. Inconscientemente, a sociedade patriarcal estruturou substancialmente o perfil da mulher como algo inseparável ao homem, no qual ele controla as situações, ações e vontades. Atos do movimento feminista deram voz a elas dentro desse sistema até então considerado irrevogável, dando-lhes uma forma própria e legítima. A partir disso, a urbanização trouxe consigo a transformação dessas mulheres rurais em mulheres urbanas (modernas).

As mulheres urbanas são representadas na contemporaneidade nas obras neorregionalistas em papéis que contrapõem o sistema patriarcalista, em tentativas de modificação de pensamentos incididos dessa educação. Os principais enfoques estão a cargo de dramas sofridos em decorrência da sujeição; no corpo e na dependência. Destacam-se mulheres autônomas (sem dependência de outrem), empoderadas e sensuais/sexuais (independentemente do biótipo). O mundo urbano construiu mulheres integradas na esfera social, independentes (financeira e fisicamente). Sua realização

pessoal está acima de outros objetivos – seja esta encontrada na família, no emprego ou no amor. Percebe-se, pois, que:

Diretoras (e diretores) tiram da realidade elementos para estruturar seus arcabouços narrativos, dramáticos, expressivos. Assim, experiências que constituem suas realidades se inscreverão, de alguma forma, no que produzem. [...] (Holanda, 2017, p. 44).

Dessa perspectiva, vemos que – como uma crítica aos hábitos patriarcalistas do ambiente interiorano – o cinema neorregionalista abriu espaço para a autonomia feminina. Através da urbanização adentrando no âmbito rural, constata-se que a mulher mudou os seus costumes. Diante do novo, a mulher representada nas telas assumiu um posicionamento de aceitação ao empoderamento que a modernidade a pode oferecer. Esta consciência possibilitou a aquisição da emancipação individual e coletiva para a superação da dependência que outrora dominava.

De Hermila a Suely: a autonomia do ser

A arte cinematográfica, através do seu curso de narratividade, é um dos célebres instrumentos de percepção da realidade. Ao fazer uso da verossimilhança tal qual a literatura, utiliza seus próprios elementos imagéticos para projetar não somente cenários espelhados, mas, sobretudo, inspira-se na diagramação social para desferir reflexões e inquietudes sobre os sujeitos, enquanto pertencentes a uma cultura, contemplando implicações de cunho individual e grupal. Dessa forma, o cinema é fonte de representação mimética, assim, de acordo com Walter Benjamin (1984), esta infere na sua capacidade de agência de massificação.

Nessa perspectiva, ao tempo em que obras fílmicas representam os sistemas de ideias de uma época, também são capazes de questionar estes e proliferar ideologias. Com isso, contribuem para

a formação de um imaginário coletivo por meio dos discursos presentes. Desse modo, é pertinente notar que essa aptidão discursiva é realizada por meio da união representativa de elementos estéticos, ideológicos e simbólicos. Com a montagem desses elementos é possível a construção dialógica do discurso artístico com as imâncias críticas de seus espectadores.

Nesse sentido, a obra fílmica de Karim Aïnouz, *O céu de Suely*, lançada em 2006, traz um construto que designa a observação do fenômeno da conjectura de renovação das narrativas contemporâneas, alinhada aos novos ditames sociais. Nela, pode-se entender que a personagem feminina ganha uma ascendência de localização espacial e de densidade crítica, resultando na constituição de uma profundidade discursiva que abarca as problematizações referentes ao corpo, à personalidade, e ao enquadramento social da mulher na atualidade. Desse modo, a personagem Hermila, pertencente ao Sertão nordestino do Brasil, figura a roupagem da mulher contemporânea no cenário interiorano, afluindo embates quanto à questão de pertencimento e de autonomia frente às contestações entre tradição e modernidade.

Nessa égide, a estética da obra fílmica de Aïnouz permeia a transformação física do Sertão nordestino. Os traços da urbanização adentrando o rural não estão postos apenas como cenário, mas contemplam, para além da transmutação arquitetônica das cidades, a transformação comportamental da sua população. Congruente a isso, é notável que a moção psíquica dos sujeitos também é, em consequência, tangida. Dessa forma, o espaço agreste do Sertão, que outrora foi representado pela dificuldade de sobrevivência que emanava aos seus habitantes, dá lugar ao Sertão urbano. Este, por sua vez, motiva as suas próprias objeções.

A relação entre sujeito e espaço, na obra cinematográfica referida, é exposta desde o início do filme, quando se é apresentada a cidade de Iguatu, localizada no interior do Ceará. A partir da placa de entrada, veem-se entrecortes de imagens montados de forma que explicitam a introdução do urbanismo, a princípio, de modo físico no campo rural. Os primeiros dez minutos do longa-metragem são

marcados por uma sequência de planos abertos, expostos a seguir, no quadro 1, que nitidamente têm a função de demarcar subjetivamente o espaço da narrativa. Este atua como personagem conforme intermedeia as escolhas atuantes dos indivíduos que ali habitam.

Quadro 1 - Cenas entre os minutos 3:10 a 9:54



Fonte: Filme *O céu de Suely* (2006).

Observa-se, pois, que o plano aberto, em todas as imagens apresentadas, explora a hibridação entre a comunidade interiorana e a cidade urbana que se mesclam em um mesmo momento espaço-temporal. Isso é exemplificado pela disposição do asfalto, do posto de gasolina, da luz e fiação elétrica, do meio de telecomunicação, das ferrovias e transporte de carga por trem, dos transportes automotivos, tudo isso em meio à aridez do cerrado, à brincadeira das crianças no terraço de areia e à horizontalização das casas de arquitetura simples. Logo, é constatado que os conflitos que se desenvolverão emergem da proposição desse entrecruzamento.

Yi-Fu Tuan, em *Espaço e lugar* (1983), acentua que o lugar é “inerte” de significação até que seja incorporado de simbologia através das experiências vivenciadas nele. Por esse ponto de vista, as tecnologias que chegam a um campo limítrofe, como Iguatu – CE, ultrapassam a barreira de praticidade quando ampliam as perspectivas de comunicação e, conseqüentemente, a expansão de possibilidades de intercurso das relações interpessoais. Nesse ínterim, a

população da pequena cidade, através de redes variadas, além de dispor de um maior alcance de saberes mundiais, introduzem estes em seu corpo espacial. Isso é espelhado no posto de gasolina, por exemplo, que se chama Veneza (assim como a cidade italiana); as músicas que tocam em bares são versões em forró (estilo musical patrimonial nordestino) em português de músicas *pop* americanas; as vestimentas, acessórios e adereços de moda são influenciados por um protótipo metropolitano.

Diante disso, fundamentada no isolamento geográfico do Sertão que agora capta os efeitos da globalização, a sua representação ficcional direciona um efeito discursivo vário. Conforme Sylvie Debs explana, já na década de 1930, “o sertão, e mais frequentemente o Nordeste, aparece como um elemento pertinente ao quadro de constituição da imagem de identidade da nação brasileira através da literatura e do cinema” (Debs, 2010, p. 28), logo, apresentar as alterações sociológicas desse espaço também é mostrar a mudança cultural da nação. Assim, deve-se considerar a movimentação ideológica a partir da mutação estética.

Por esse ângulo, factualmente, a construção de uma cidade urbanizada conduz o sistema social para outros direcionamentos ideológicos. Na sociedade pós-moderna, o que se vê de forma mais enfática é a pluralidade, seja em escopo de personalidades seja de personificações. Isso é percebido nas representações por narrativas ficcionais, quando estas, para além das palavras, fazem uso de elementos visuais e sonoros para demarcar a presença de negros, mulheres, estrangeiros e interioranos; músicas “marginais”; favelas. Com isso, o padrão ideológico – considerado digno de narrativa – é penetrado pela multiplicidade de características culturais encontradas nos grupos sociais diversos.

Ademais, o caráter da mudança na contemporaneidade não se aplica apenas na estruturação visual e física da sociedade. Ao tempo em que esta se fragmenta, torna-se fragmentado o indivíduo social mutuamente. O impacto decorrente disso afeta diretamente a formação de identidade cultural das pessoas. Por essa concepção, implica dizermos que o sujeito contemporâneo, antes fixo e

estável, está se deslocando pelas diversificadas experiências inovadas e pelo grande número de informações alcançadas, abrindo-se, com isso, para inúmeras dúvidas e incertezas. O sujeito sociológico, então, reflete a complexidade do mundo.

A partir da interação entre sujeito e sociedade, criam-se costumes, tradições, anseios e aspirações característicos de cada época. Essas tradições perpassam gerações e sofrem modificações e adaptações à medida que a sociedade vai se transformando e aderindo novos sentidos àquilo considerado ultrapassado. Influenciados pelas variações em sua volta, os sujeitos estão também em constante mutações. De tal modo, as sociedades pós-modernas, portanto, estão em manifesta transformação, rápida e contínua, de forma geral.

Na narrativa fílmica de Aïnouz, a inovação a padrões de cunho estrutural da sociedade perpassa a princípio pela constituição da família de Hermila, que se ampara pela base de três mulheres, sendo estas as responsáveis pelo sustento financeiro e condução da moradia. Para tanto, é inusitado ver que Maria, tia da protagonista, trabalha como mototaxista – profissão comumente associada ao gênero masculino. Infere-se, pois, que, na sociedade interiorana contemporânea, as mulheres estão se alocando em lugares que outrora eram designados a homens. Isso ocorre não somente de forma substancial, factualmente elas se encontram em espaços mútuos com eles, como é exposto na imagem 1:



Imagem 1 - Cena 15:50

Fonte: Filme O céu de Suely (2006).

No panorama apresentado, é possível observar que Maria se encontra rodeada por homens, fardados e não fardados. O ponto atrativo da cena é que ela não está como objeto de atenção, mas se situa agregada ao ambiente deles, onde há apenas ela de figura feminina, porém em uma homogeneização que exala a postura promissora da mulher em buscar espaços antes renegados, bem como a conduta de aceitação da atuação pelo corpo social. A personagem, então, assim como sua mãe, representa o empoderamento feminino ante o alicerce do trabalho digno socialmente, que é um dos meios de seguridade da presença feminina como um ser social.

Paralelamente, Hermila desponta, ao retornar à cidade após um período de experiência na metrópole de São Paulo, também uma personalidade de empoderamento. Todavia, esta é percebida por outro viés, é atestada pela liberdade de expressão, ora pelo aspecto físico ora pelo comportamental. Explicitamente, Hermila trouxe para a cidade natal marcas da sua vivência na cidade grande. Sua presença fortificada através da feição física é abordada pelas destacadas mechas loiras no cabelo, que são ironizadas por Maria, ao interpelar que essa moda não chegou ainda naquela localidade. Somado a isso, a personagem esbanja um olhar penetrante e um sorriso dominante, demonstrando leveza e plenitude. Esses aspectos são enaltecidos na sua dança em um bar local, desacompanhada do marido, em que a observação da população é analítica, direcionada pelos enquadramentos da câmera – a exemplo da imagem 2 –, que se unem para qualificar uma personagem feminina impassível.



Imagem 2 - Cena 11:29

Fonte: Filme O céu de Suely (2006).

É notável, por conseguinte, que a personalidade de Hermila, nas primeiras tomadas da película, é estruturada em torno da mulher experiente e convicta, porém ainda interligada à figura masculina do marido. Todavia, seu semblante ganha outra compleição quando constata que Matheus, pai de seu filho, havia abandonado ambos, como é captado na imagem 3. É nesse momento que a narrativa muda para um tom crítico e problematizador. Enredo já conhecido socialmente, o progenitor de Matheusinho (filho) quebra o acordo e não retorna a Iguatu, assim como não atende às ligações e mensagens de Hermila. Esta situação condiciona a personagem feminina a criar o filho sozinha, tendo que projetar meios de sustentação financeira e proeminências futuras. A partir disso, à mulher é designado o termo de mãe solteira em uma cidade interiorana.



Imagem 3 - Cena 25:17

Fonte: Filme O céu de Suely (2006).

A condição em que o destino aloca Hermila aflora o embate entre tradição e modernidade, quando é entendido que o desenvolvimento tecnológico advindo da urbanização não é acompanhado simultaneamente pela evolução das ideologias patriarcais. Ao tempo em que as mulheres conquistam seus espaços no mundo do trabalho e no âmbito social fora do lar, a circunstância da maternidade produz limitações. Estas não estão somente no contexto fisiológico, mas, sobretudo, nas imposições sociais. Além do descontentamento da avó de Hermila, surpreende a atitude desfavorável da ex-sogra. Na cena anteriormente citada, ao esperar o apoio

da avó de seu filho, de forma hedionda, Hermila escuta dela que Matheus é jovem e almeja uma carreira profissional promissora, justificativa válida para manter-se distante. Em prol do bem-estar do filho, a senhora aniquila a noção de que o casal tem praticamente a mesma idade e ambos buscam um futuro melhor, todavia a mulher-mãe deve abdicar de sua individualidade.

O pensamento despejado pela ex-sogra não parte de uma consciência interior, ele é construído e manipulado pelos ditames patriarcais, que ainda são encontrados em âmbito social. Não obstante, a recepção destes, principalmente pela geração mais jovem, não é amena. Os conceitos pós-modernos despertam o entendimento de posição de igualdade entre gêneros ante o sistema social. Dessa forma, as metas e os objetivos da mulher não se inferiorizam à limitação da imposição da função de esposa, mãe e dona do lar, como até há pouco tempo eram sobrepostos por uma cultura falocêntrica.

Seguindo esse nexos, Hermila adota uma nova compostura, e a densidade da narrativa se direciona para um outro conflito. A personagem sente vontade e necessidade de mais uma vez ir embora da pequena cidade, pois não se considera pertencente àquele lugar, ainda que este tenha propriedades de suas raízes culturais, e ao qual conserva afeto. A protagonista procura, então, na rodoviária o lugar mais longe da cidade, o que implica observar que não importa para onde iria, contanto que a distância não deixasse resquícios da sua vida presente. Para tanto, passa a realizar trabalhos braçais, como lavar carros e postos de gasolina, para gerar renda econômica. Mais uma vez a narrativa coloca a figura feminina em um ambiente que remotamente era postergado para o gênero. Contudo, esses afazeres não são suficientes para as necessidades da família. Isso influencia a tomada de decisão de rifar o próprio corpo, para o que denomina de “uma noite no paraíso”. Para tal ato, a jovem igatuense assume o pseudônimo Suely.

Suely entra na narrativa para revalidar uma nova personalidade de Hermila. Transtornada e revoltada pelo abandono do seu marido, ela passa a fazer uso de bebidas alcóolicas e outras

drogas; sua rifa faz cada vez mais sucesso, incluindo entre homens comprometidos. Tudo isso a faz ser vista como uma meretriz diante da sociedade, crescendo o julgamento tanto por mulheres como por homens. Para completude de ambientação, a estética visual do filme se torna mais obscura, com sombreamento acentuado, gerando uma tonalidade densa. Há, além disso, a admissão da violência, quando a avó e a cunhada de um dos compradores da rifa agridem Hermila.

A tensão estética criada acompanha as angústias internas da personagem. Convém discernir que através da observação da sociedade, Hermila conclui que a objetificação do corpo feminino gera lucro. É interessante analisar que esta conjunção não é intrínseca da sociedade pós-moderna, há muito o sistema ultraja o dinamismo do sujeito feminino, como em quando os casamentos eram arranjados em troca de dotes, quando os patrões pagam valores menores às mulheres em cargos comuns a homens, e quando a própria sociedade empurra mulheres à prostituição. Desse modo, historicamente, a sociedade coloca a mulher em circunstâncias incômodas, ao tempo que a própria rede social estigmatiza preconceitos advindos destas.

Nessa perspectiva, Suely propõe um jogo em que fere os valores morais. Porém, ela sofre mais com os julgamentos do que com a objetificação do seu corpo. Nota-se, pois, que a população somente se desestabilizara quando Hermila sugere rifar o corpo, o que não aconteceu quando ela se encontrou abandonada para criar o filho sozinha. Depreende-se, então, que o escândalo moral ocorre apenas pelos desvios dos princípios criados pormenorizadamente pelo patriarcalismo, em detrimento dos reais problemas. Salienta-se, ainda, que o grupo social, ancorado pelos ditames fálicos, julga-se proprietário de concessão do corpo de outrem, determinando o que deve ou não ser feito. Cabe destacar que esse interesse é regido apenas para o corpo feminino.

Diante da proposta de Suely, os aspirantes à rifa partilham um desejo subdividido entre posse, fetiche, carinho, e até mesmo agressão. Como ela anteviu, seu plano funcionou em função da

submissão feminina, que induz a objetificação de seus corpos. Isso é concretizado na noite da premiação, em que o ganhador tem relações sexuais como recompensa, em um motel. Assim como nas cenas de caracterização de Hermina como uma mulher feliz e confiante, marcadas por meio da imagem 2, é através da dança que novamente se expressa a idiossincrasia da personagem. Contudo, agora tomada por um olhar coletivo carregado de insultos, após uma jornada árdua, a jovem possui uma expressão ressentida. Sua dança tímida, ambientada por uma penumbra melancólica – exibida no quadro 2 –, manifesta o desconforto da situação, mas reafirma a concepção de que ela está utilizando seu corpo para um fim, não um meio.

Quadro 2 - Imagens entre os minutos 1:12:50 e 1:15:21



Fonte: Filme *O céu de Suely* (2006).

A cena em questão culmina a problematização presente em todo o drama, o conflito entre tradição e modernidade diante da autonomia feminina. Claramente Suely é usada como um objeto sexual descartável, efetivando o cultivo da insignificância do prazer sexual da mulher, uma vez que a satisfação falocêntrica prevalece. Todavia, o episódio atua como analogia à autonomia permitida à mulher contemporânea, uma vez que ela escolheu estar nessa posição. O embate se desfaz, portanto, na austeridade da personagem feminina pelo domínio da circunstância. Com isso, Hermila é colocada – a exemplo de outras figuras dramáticas contemporâneas – em outro posicionamento de representação. Encontra-se em plano de destaque, com autonomia do seu corpo, e com autoridade sob suas ações.

Dessarte, essa concepção é constatada no desfecho do enredo, com o desenlace da relação entre Hermila e João – sua paixão de adolescência, a qual ainda mantém uma relação incerta. Em conjunto com a discussão crítica da obra fílmica, a narrativa desvia-se dos enredos tradicionais e foge do “felizes para sempre”. Tal conjuntura aponta com reafirmação a inovação estética das narrativas contemporâneas, enfatizando mais uma vez a emancipação da mulher ante a ancoragem masculina. Frente à visão malevolente lançada às ações de Hermila, é de João que surge o entendimento, o afeto e a compaixão. Todavia, a ruptura do filme com os romances habituais acontece nos últimos planos do longa-metragem – compilados no quadro 3 –, nos quais mostra ela partindo sozinha da pequena cidade. O que nos permite a releitura de concepções estabelecidas por ideologias atribuídas a realidades ilusórias padronizadas.

Quadro 3 - Imagens entre os minutos 1:18:01 a 1:21:15



Fonte: Filme *O céu de Suely* (2006).

Nessa perspectiva, forma e conteúdo caminham para a construção de uma diegese que se completa na sua dimensão ficcional. Reiteradamente, através de um plano aberto, é exibida a confluência da estrada de asfalto cortando o árido Sertão. Desta vez, a parte traseira do ônibus seguindo nessa rodovia representa a partida. Enquanto João, em sua moto, lança-se a uma tentativa de detê-la, Hermila aparece em um plano-fechado, o qual explana um discreto sorriso e um semblante de convicção pela decisão tomada. Apesar do carinho que Hermila exprime a João, a certeza do não pertencimento a faz se afastar daquele espaço. Assim, a resolução final extraordinária dessa intriga rompe convenções com o cinema de consumo, emancipando não somente a personagem, mas os espectadores habituados a estética *kitsch*.

Essa sequência de imagens desbota o julgamento de um corpo sendo vendido por dinheiro e revela uma pessoa autêntica se transformando em vetor para se entregar as experiências do mundo externo às limitações geográficas do lugar em que nasceu. Sobretudo, mostra a quebra da submissão feminina, pela qual assume uma postura autônoma. Nesse sentido, o último plano destaca a placa de saída da cidade, apresentando um eufemismo que, para além de suavizar o adeus, elucida a presença da saudade, ainda que sobressaiam a necessidade da partida e o desvinculamento de Hermila a um lugar que não suporta a dimensão do ser social que se tornou.

Portanto, percebe-se nessa dramaturgia a força da representatividade da mulher como uma personagem principal de uma obra, assim como um sujeito representativo da realidade externa contemporânea. Isso reproduz o que Ismail Xavier anteviu em seus estudos quando aponta que “o trajeto do cinema brasileiro mostra sua transformação, sua pluralidade, seu diálogo com o movimento geral da sociedade” (Xavier, 2001, p. 125). Dessa forma, a obra cinematográfica de Karim Aïnouz é figurativa quanto à moção das narrativas neorregionalistas, pelas quais são retratadas as transformações estéticas da conjuntura social a partir das mudanças sistêmicas eclodidas principalmente pela introdução da urbanização, em que claramente é surtido o deslocamento da figura feminina.

Considerações Finais

Tendo em vista as proposições expostas, é perceptível que as características da narrativa neorregionalista se encontram presentes dentro do cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo, fazem-se presentes na configuração da representação da mulher dentro das produções, espaço em que esta ganhou autonomia comparada ao seu papel de outrora. Além disso, compreende-se como as mudanças sociais influenciaram a constituição desse seguimento.

Diante da discussão proposta, fica evidenciado que, em todas as instâncias, a edificação da representação mimética ocorre como um reflexo dos indivíduos e da malha social. Por conseguinte, a atuação da arte cinematográfica dentro da sociedade atua como agente de reflexão e discussão do próprio meio social. Dessa forma, as discussões eclodidas a partir da cinematografia alimentam o desenvolvimento dos indivíduos enquanto seres individuais, bem como em sociedade, gerando um fluxo de criticidade que proporciona inquietação e problematização sobre as mudanças sistemáticas circundantes.

Ademais, a necessidade de se pensar e discutir sobre as mudanças sociais ascendeu uma nova construção estética de narrativa. São perceptíveis as transformações estruturais da ficção ao longo dos anos, e a evolução das indagações problematizadoras. O padrão estético dominante se modificou, assim como as discussões em torno dessa mudança. Através do sistema iconográfico e sonoro, o cinema inovou a forma antropológica de pensar sobre o sujeito social; a linguagem singular dessa arte ocasionou uma maior aproximação com o público. Dessa maneira, o cinema pôde ser produzido de maneira mais coerente para dialogar de forma direta com grupos sociais.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. – São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. **Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira**. Teresina: EDUFPI, 2017.

DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil: Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. 2^a ed. – Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcante (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. – Campinas, SP: Papirus, 2017.

O Céu de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Brasil: VideoFilmes Produções Artísticas Ltda. Distribuidora: VideoFilmes, 2006. 1 filme (90min), 35mm, COR, 2100m, 24q, Dolby Digital.

PRIORE, Mary Del. **A Mulher na História do Brasil**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SOBRE OS AUTORES

Anacã Agra possui doutorado em Literatura pela Universidade Federal da Paraíba (2011), em que defendeu tese a respeito da poesia fílmica (intitulada “O Poético no Cinema”), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2006), em que defendeu dissertação intitulada “2001: Uma Odisseia da Palavra à Imagem Poética”, graduação em Licenciatura Plena em Letras (Língua Vernácula) pela Universidade Federal da Paraíba (2001) e graduação em Licenciatura Plena em Letras (Língua Inglesa) pela Universidade Federal da Paraíba (2002). Dirigiu, escreveu, produziu e editou alguns curtas-metragens (com destaque para “O Hóspede”, de 2011) e escreveu outros roteiros em conjunto com outros autores (tendo destaque “O Nó do Diabo”, de 2017). Escreveu os romances “O Circo da Galileia” (publicado independentemente em 2022) e “Amadis de Riorraso” (publicado em formato de *ebook* em 2023). Atualmente é professor efetivo da Universidade Estadual da Paraíba, em Campina Grande, onde ensina teoria literária e literaturas de língua portuguesa e ministra uma oficina de criação literária desde 2017.

Andreia da Silva Santos é graduada em Comunicação Social- Universidade Estadual da Paraíba- UEPB, especialista em Literatura e Estudos Culturais- UEPB, mestre e doutora em Literatura e Interculturalidade- Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade- PPGLI-UEPB. É professora nos cursos de graduação e pós-graduação da Faculdade de Integração do Sertão- FIS, em Serra Talhada-PE. Lecionou nos cursos de Jornalismo e Publicidade do Centro Universitário UniFavip Wyden.

Annie Tarsis Morais Figueiredo, em travessia, vive entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte. É professora no Curso de Letras Língua Portuguesa do *Campus* Avançado de Patu (UERN). Vê a educação enquanto via principal para a abertura de trilhas contra-hegemônicas. Atua no ensino de teorias da literatura e literaturas de língua portuguesa. Desenvolve pesquisa sobre literaturas contemporâneas de língua portuguesa em diálogo com os temas: biopolítica afirmativa, antifascismo e comunidade luminosa. É doutora e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Integra os grupos de pesquisa: Literatura e cultura afro-brasileira, africana e da diáspora (UEPB) e BIOS - Núcleo de Estudos em Biopolítica e Filosofia (UEPB). Lidera o Grupo de Pesquisa em Ensino, Literatura e Linguagem (GELIN/UERN). Áreas que envereda através das orientações de trabalhos acadêmicos: literaturas contemporâneas de língua portuguesa e suas relações com outras áreas de conhecimento, ensino de literatura e teoria/crítica literárias.

Bruno Santos Melo é graduado em Letras Português, mestre e doutorando em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Atualmente desenvolve um trabalho de tese sobre a atuação dos personagens secundários no arco de Guerra Civil, da Marvel. Tem interesse por discussões em torno da literatura brasileira contemporânea, literatura e intermedialidade e história em quadrinhos em diálogo com outras artes.

Cindy Conceição Oliveira Costa, doutoranda em Letras, com área de concentração em Literatura, pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Possui Mestrado em Letras/Literatura, pela mesma instituição. É graduada em Licenciatura Plena em Letras/Português, pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Possui interesse de pesquisa em Literatura Brasileira Contemporânea, com foco em autorias femininas. É membro do Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENIN/CNPq), do Grupo de Pesquisa em Literatura, Enunciação e Cultura (LECult) e do Grupo de Estudos em História

e Literatura (GEHISLIT). E-mail: cindyoliveira87@gmail.com / cindycosta@ufpi.edu.br.

Egberto Vital é doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, na UEPB, onde também graduou-se em Letras; é mestre em Linguagem e Ensino pela UFCG e membro do grupo de pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas Menores” (CNPq/UEPB).

Elisabete Borges Agra possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (2002), mestrado e doutorado em Literatura e Interculturalidade pela mesma instituição. Foi professora do Instituto Federal do Sertão Pernambucano. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura e Ensino. É professora do quadro efetivo da UFPB/BANANEIRAS.

Herasmo Braga de Oliveira Brito, professor permanente do programa de pós-graduação em Letras (UFPI), do Mestrado Profissional em Letras (UESPI), da graduação em Letras Portuguesas (UESPI), doutor em Doutor em Literatura Comparada (UFRN), com estágio pós-doutoral na área de Filosofia Contemporânea com a pesquisa: Hermenêutica e Narrativa: a teoria da narrativa na filosofia de Paul Ricoeur pelo programa de pós-graduação em Filosofia (UFPI). Membro na ANPOLL (GT de Literatura e Sociedade) e da ANPOF (GT Filosofia Hermenêutica). Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENIN/CNPq). Desenvolve pesquisas no campo da Linguística, Letras e Artes, sendo que o foco de suas investigações recai sobre a Literatura Comparada e Literatura Brasileira. Possui produção científica primordialmente voltada para os seguintes temas: Literatura Contemporânea, Crítica Literária e Teoria Literária. É autor dos livros Neorregionalismo Brasileiro: análise de uma nova tendência na Literatura Brasileira, Entre o Riso e a Sátira na poesia de Luiz Gama, Toda Palavra e outros textos críticos e da organização com Vanderlei Carneiro e Elielton Sousa de Hospitalidade hermenêutica na filosofia de Paul Ricoeur. herasmo-braga@ufpi.edu.br

Jailma da Costa Ferreira possui licenciatura em Letras/ Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e mestrado em Literatura e Interculturalidade, pela mesma instituição de ensino, com pesquisa desenvolvida sobre os movimentos para fora do eu e a produção de singularidades na poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, onde desenvolve pesquisa sobre as relações intermediáticas e a produção de singularidades na poesia de Marília Garcia.

João Matias de Oliveira Neto é Professor vinculado ao Departamento de Educação (Campus III/UEPB). Doutor em Sociologia (UFPE). Mestre e Bacharel em Ciências Sociais (UFCG). E-mail: j.matias@msn.com

Johniere Alves Ribeiro é doutor e mestre em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/ UEPB) no qual desenvolveu estudos sobre Literatura Nordestina Contemporânea. Graduado em Licenciatura Plena em Letras (UFCG). Poeta. Ensaísta. Resenhista. Professor de Literatura Brasileira Contemporânea. Ganhador do 1º Concurso de Poesia e Contos do SESC / Campina Grande, categoria poema. Autor dos livros de poemas “Página para versos”, “ Fogueira de espelhos ou A alquimia do cais” e o mais recente “Nordeste nunca houve”. Tem poemas publicados em livros antologias coletivas de poesia, como também em revistas e suplementos literários, impressos e on-line.

José Carlos Alves Silva possui graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Tem especialização em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa pelo Centro Universitário Internacional UNINTER. Em 2023 concluiu o curso de mestrado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB – PPGLI). É servidor técnico-administrativo da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), exercendo o cargo de assistente em administração desde 2011. Tem interesse por pesquisas na área de literaturas africanas de língua portuguesa.

Josimere Maria da Silva é professora do IFAL- Campus Maceió, doutora e mestra em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI da Universidade Estadual da Paraíba. É Docente do curso de Letras Ead/UAB/IFAL e professora convidada na Especialização em Linguagem e Práticas sociais do IFPE-Campus Garanhuns.

Luciano Barbosa Justino é docente do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade e da Graduação em Letras da UEPB, onde também é Coordenador Geral da Pós-graduação stricto sensu. É autor dos livros de ensaio “Literatura de multidão e intermedialidade” (<https://static.scielo.org/scielobooks/x6bh8/pdf/justino-9788578792404.pdf>) e “Literatura de multidão, crítica literária e trabalho imaterial” (https://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/literatura_de_multidao.pdf), e do livro de poemas “480 poemas pretos + 3” (<https://zenodo.org/records/5749655>). É líder do Grupo de Pesquisa “Observatório de crítica literária e literaturas menores” (CNPq/UEPB).

Melânia Nóbrega Pereira de Farias possui graduação em Ciências Sociais (bacharel em Antropologia) pela Universidade Federal da Paraíba (2001), mestrado em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (2004) e doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande (2017). Atua como professora efetiva da Universidade Estadual da Paraíba – Campus VI e também atua como professora permanente do Mestrado Profissional de Sociologia em Rede Nacional – PROFSOCIO/UFCG/CDSA. Vice Líder do grupo de pesquisa intitulado Núcleo de Estudos e Pesquisas em Etnicidade e Cultura (NEPEC) (UACIS/CDSA/UFCG) cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Tem experiência na área de Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: etnicidade, identidade negra, cultura e educação, políticas de ação afirmativa no campo da Educação (cotas étnico-raciais no ensino superior), cultura e linguagem, leitura interdisciplinar da obra literária e educação e direitos humanos.

Monaliza Cristina do Nascimento Sousa, atualmente é mes-tranda em Letras, área de concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí. Licenciada em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (2022). É membro do Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENIN/CNPq). Realiza estudos sobre a poética do escritor João Anzanello Carrascoza e Mal-estar na Literatura Brasileira Contemporânea. Interessa-se pelos seguintes temas: Teoria Literária, Literatura Brasileira, narrativas contemporâneas, Literatura e Filosofia, Mal-estar na Literatura Brasileira Contemporânea. monalizacristina92@gmail.com

Mylena Queiroz é Mestre e Doutora em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI da UEPB. Professora da Universidade Estadual do Ceará. E-mail: mylena.queiroz@uece.br

Sárem Rebeca de Sá Alves é técnica em manutenção e suporte em informática pelo IFPB/Monteiro, licenciada em Letras/Português pela UEPB/Campus VI e graduanda em Letras/Inglês pela UNINASSAU. Atua como professora de línguas na Educação Básica na cidade de Monteiro/PB. Tendo uma paixão por literatura, aos 25 anos, intenta aprofundar os estudos que iniciou ainda na universidade sobre raça, cultura e literatura através dos Programas de Iniciação Científica desenvolvidos entre 2018-2020, especialmente do projeto “A identidade negra em perspectiva: leitura interdisciplinar da obra de Maria Firmina dos Reis” (PIBIC/UEPB) cota 2019-2020), onde atuou como bolsista sob a orientação e coordenação da professora Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB/Campus VI). Paraibana, acredita que seu trabalho de conclusão de curso intitulado “Questões de Sangue: Uma Leitura Interdisciplinar de “Morro dos Ventos Uivantes” (1847), de Emily Brontë e de Úrsula (1859), de Maria Firmina dos Reis” (UEPB/Campus VI – 2021), para além das pesquisas anteriormente desenvolvidas, de certo modo, deu continuidade ao de Horácio de Almeida quando resolveu homenagear a escritora pioneira do primeiro romance feminino a dar voz ao negro no Brasil, Maria Firmina dos Reis. Considera que a beleza da pesquisa e da escrita está “no meio

da travessia”, no autoconhecimento e no conhecimento deixado como herança por aqueles foram luta e resistência contra a segregação e o preconceito racial e busca contribuir com a crítica social e literária.

Sayara Saraiva Pires, possui Graduação em Licenciatura Plena em Letras/Português, pela Universidade Estadual do Piauí; Especialização em Docência do Ensino Superior e Gestão Escolar, pelo Instituto Superior de Educação São Judas Tadeu; Mestrado acadêmico em Letras, pela Universidade Estadual do Piauí. É membro do Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENIN/CNPq). Doutoranda em Letras, pela Universidade Federal do Piauí/ sayara_sp@hotmail.com

Silvana Kelly Gomes de Oliveira é doutora em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Professora substituta de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Possui pesquisa com ênfase em literatura contemporânea, literatura de multidão, trabalho imaterial, identidade e autoria de mulheres. Participa de grupos de pesquisa voltados para as literaturas menores e contemporâneas (GELCCO/CNPq e Observatório/CNPq).

Sílvia Jussara Barbosa dos Santos Domingos é professora na Asces/Unita, nos cursos de Psicologia, Pedagogia e História; de língua portuguesa na rede pública; mestra em Letras (UFPB) e Doutora em Literatura e Interculturalidade (UEPB).

Tainah Palmeira Rocha é mestre em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Graduada em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). É professora de Literatura e Língua Portuguesa na rede privada de ensino. Seu trabalho reside na pesquisa e exploração da literatura escrita por mulheres na contemporaneidade, especialmente no âmbito da poesia, a qual investiga as relações entre uma escrita do corpo feminino, questões de sexualidade e gênero, reafirmando o compromisso de dar voz a escritoras sub-representadas.

Tatiane Pereira Fernandes é doutoranda pelo programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), na

linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), onde também cursou o mestrado em Literatura. Graduada em Licenciatura plena em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, pela mesma instituição de ensino. É membro do Grupo de Pesquisa “Observatório de Crítica e Literaturas Menores” (CNPq).

Sobre o livro

Projeto Gráfico, Editoração e Capa	Leonardo Araújo
Revisão Linguística e Normatização	Elizete Amaral de Medeiros
Formato	15 x 21 cm
Mancha Gráfica	11 x 17 cm
Tipologias utilizadas	Caladea 11 pt

O livro que o leitor tem em mãos é fruto das pesquisas desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa “Observatório de Crítica Literária e Literaturas Menores” (UEPB/PPGLI/CNPq) e de sua articulação com pesquisadores da Universidade Federal do Piauí, algumas já concluídas e outras ainda em andamento, o que, de certo modo, os próprios artigos revelam.

Quatro grandes eixos temáticos estruturam as atividades do Grupo, aos quais os artigos dos organizadores, colocados à parte, também se agrupam, a saber: comunidade dos sem comunidade, semioses do corpo, potências alteritárias e limiares, que agrupam pesquisas na área mais ampla da intermedialidade. Por óbvio, a maior parte dos artigos poderiam migrar de um eixo para o outro, visto esta ser uma divisão mais didática que determinista.

