

**Algemira de Macêdo Mendes
Débora Lopes dos Santos
Lanna Caroline Silva de Almeida
Nágila Alves da Silva
(ORG)**



VI

**Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade**

IV

**Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas Latino-
Americanas**

E-Book

2023

Anais

**VI Colóquio Internacional de Literatura e
Gênero: *Decolonialidade e Interseccionalidade***

**IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: *Escritoras Indígenas Latino-
Americanas***

31 de maio a 02 de junho de 2023

Teresina - PI



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI



Rafael Tajra Fonteles
Themístocles de Sampaio Pereira Filho
Evandro Alberto de Sousa
Jesus Antônio de Carvalho Abreu

Governador do Estado
Vice-Governador do Estado
Reitor
Vice-Reitor

Administração Superior

Mônica Maria Feitosa Braga Gentil
Josiane Silva Araújo
Rauirys Alencar de Oliveira
Fábia de Kássia Mendes Viana Buenos Aires
Rosineide Candeia de Araújo
Lucídio Beserra Primo
Joseane de Carvalho Leão
Ivoneide Pereira de Alencar

Pró-Reitora de Ensino de Graduação
Pró-Reitora Adj. de Ensino de Graduação
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Pró-Reitora de Administração
Pró-Reitora Adj. de Administração
Pró-Reitor de Planejamento e Finanças
Pró-Reitora Adj. de Planejamento e Finanças
Pró-Reitora de Extensão, Assuntos Estudantis e Comunitários

Expediente

Marcelo de Sousa Neto
Autores
Edson Rodrigues Cavalcante

Editor
Revisão
Capa e Diagramação

[Editora e Gráfica UESPI](https://editora.uespi.br/index.php/editora/catalog/book/166) **E-book**

Endereço eletrônico da publicação: <https://editora.uespi.br/index.php/editora/catalog/book/166>

C718a Colóquio Internacional de Literatura e Gênero (6.:2023: Teresina, PI).
Anais do VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero: decolonialidade e interseccionalidade; IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina Homenagem: escritoras indígenas latino-americanas, realizado no período de 31 de maio a 02 de junho de 2023 / Organizado por Algemira de Macêdo Mendes ... [et al.]. – Teresina, PI: UESPI, 2023.
975 p.
ISBN versão digital: 978-65-89616-63-4
1. Literatura e Gênero. 2. Imprensa Feminina. 3. Estudos Literários. I. Mendes, Algemira de Macêdo (Org.). II. Título.

CDD: 305.42

Ficha Catalográfica elaborada pelo Serviço de Catalogação da Universidade Estadual do Piauí – UESPI
Nayla Kedma de Carvalho Santos (Bibliotecária) CRB 3a Região / 1188

Editora da Universidade Estadual do Piauí - EdUESPI
Rua João Cabral • n. 2231 • Bairro Pirajá • Teresina-PI
Todos os Direitos Reservados

INSTITUIÇÕES PROMOTORAS

Mestrado Acadêmico em Letras / UESPI

NELG - Núcleo de Literatura e Gênero

NELIPI - Núcleo de Estudos Literários Piauiense

INSTITUIÇÕES DE APOIO

Universidade Estadual do Maranhão

Universidad de Jaén -Espanha

Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD

Universidade Estadual do Piauí /UESPI/ NELG / NELIPI

Universidade Estadual do Maranhão/UEMA

Universidade Federal do Maranhão

CESA-Centro de Estudo sobre África e Desenvolvimento–Universidade de Lisboa

GPCF-Grupo de Pesquisa de Critica Feminista-UFGD

GEMETAFIC- Grupo de Estudos Metaficcionais em Narrativas Literárias(UESPI)

INTERLIT – Estudos Interdisciplinares de Literatura(UESPI)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Algemira de Macêdo Mendes UESPI/UEMA- Coordenadora Geral

Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)

Cláudia Leticia Gonçalves Moraes- (UFMA)

Geovana Quinalha de Oliveira (UFMS)

José Henrique de Paula Borralho (UEMA)

Joselita Izabel de Jesus (UESPI)

Maria Suely de Oliveira Lopes (UESPI)

Nágila Alves da Silva(UESPI)

Silvana Maria Pantoja do Santos (UESPI/UEMA)

Rayron Lennon Costa Sousa UFMA

Ruan Nunes Silva (UESPI)

COMISSÃO DE APOIO

Débora Lopes dos Santos

Lanna Caroline Silva de Almeida

Mateus de Oliveira Feitosa

Silvana Alves O.C.Silva

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)

Ana Mafalda Leite (UL/PT)

Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ)

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI/UFPI)

Encarnación Medina Arjona, (Universidad de Jaen)

Fabio Mario da Silva (U FRP)

Fernanda Aparecida Ribeiro (UNIFAL-MG)

Iara Barroca (Univ. Federal de Viçosa)

Iêdo de Oliveira Paes (UFRPE)

José Wanderson Lima Torres (UESPI)

Maria Suely de Oliveira Lopes (UESPI)

Margareth Torres de Alencar Costa(UESPI/UFPI)

Magdalena González Almada (Universidad de Córdoba)

Marageth Torres-UESPI/UFPI

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)

Sebastião Lopes-(UFPI)

Orlando Luís Araújo- (Univ.Federal do Ceará)

APRESENTAÇÃO

O presente e-book é uma reunião dos trabalhos apresentados nos simpósios temáticos do VI COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO IV COLÓQUIO NACIONAL DE IMPRENSA FEMININA, realizado de 31 de maio a 02 de junho de 2023, na Universidade Estadual do Piauí no formato híbrido. Evento que visou, sobretudo, o intercâmbio e o diálogo científico, pedagógico e cultural entre a comunidade acadêmica, professores e pesquisadores de diferentes regiões do Brasil, e de outros países como Portugal, França, Moçambique, Cabo Verde, Espanha, Argentina, Chile, dentre outros. A proposta foi uma iniciativa do grupo de pesquisa centrado nos estudos de Literatura e gênero-NELG/NELIPI, (Núcleo de estudo de Literatura e Gênero/Núcleo de Estudos Literários Piauienses), vinculado ao Programa de Pós- Graduação em Letras da UESPI, voltado para a divulgação da produção científica sobre A Mulher na Literatura, junto à comunidade acadêmica da IES promotora, do grupo de Pesquisa de Crítica Feminista , e de outras instituições de ensino superior instituições de outros Estados , de docentes e discentes do Ensino Básico. Nesta edição, contamos com os apoios da CAPES, pesquisadores do CESA (Centro de Estudo sobre África e Desenvolvimento - Universidade de Lisboa) Universidade Estadual do Maranhão, Universidad de Jaén-Espanha, Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD, Universidade Estadual do Maranhão/UEMA, Universidade Federal do Maranhão/UFMA e FAPEPI. Por fim vale lembrar que esse evento atente a tríade que rege as universidades públicas tendo como direcionamento a pesquisa a extensão e o ensino.

As Organizadoras

SUMÁRIO

- 1** **A (RE)FICCIONALIZAÇÃO DE VICTORIA OCAMPO EM “1979 – VICTORIA EN LA ÍNSULA DE FANI” (2021), DE MARÍA ROSA LOJO** 10
Guilherme Tardelli Fujikawa (UNESP/Assis)
- 2** **A ANIMALIZAÇÃO DA MULHER-MÃE NO ROMANCE A CACHORRA, DE PILAR QUINTANA** 21
Amanda Caroline Gomes RAMOS (UEPB)
Deise Luci Silva CUNHA (UEPB)
Silvanna Kelly Gomes de OLIVEIRA (UEPB)
- 3** **A CONQUISTA DE SE ENTREGAR: UM CAMINHO ENTRE LOUCURA E A LIBERDADE EM HOSPÍCIO É DEUS, DE MAURA LOPES CANÇADO** 33
Diana Gonzaga PEREIRA (Universidade Federal Fluminense)
- 4** **A COSMOLOGIA SOCIAL DE CAROLINA MARIA DE JESUS: UM ESTUDO DO POEMA “OS FEIJÕES”** 41
Yasmim Mirele Xavier dos SANTOS (UESPI, Campus Piripiri)
Maria do Carmo Moreira de CARVALHO (UESPI)
Sara Regina de Oliveira LIMA (UESPI/UFPI)
- 5** **A CRÍTICA FEMINISTA: UM OLHAR SOBRE A OBRA “O ARQUIPÉLAGO DA PAIXÃO”, DE VERA DUARTE** 53
Antônio Carlos Viana de SOUSA (UESPI)
Algemira de Macêdo MENDES (UEMA/UESPI)
- 6** **A ETNOPOÉTICA DA TRANSCULTURALIDADE EM CANTO MESTIZO E TEAR DA PALAVRA DE GRAÇA GRAÚNA** 63
Isabela Batista dos SANTOS (UFS)
Rosivânia dos SANTOS (UFS)
- 7** **A FIGURA FEMININA E A QUESTÃO PATRIARCAL NO CONTO O FUTURO PARECE BOM, DE LESLEY NNEKA ARIMAH** 76
Ghabriel da Silva VALENTE (UFRA – Universidade Federal Rural da Amazônia)
Cíntia Acosta KÜTTER (UFRA – Universidade Federal Rural da Amazônia)
- 8** **A FOME NA POÉTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO** 84
Sabrina Lobo Tito (UFF)
- 9** **A FORÇA DA VOZ INDÍGENA FEMININA EVIDENCIADA A PARTIR DAS SUAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS: UMA ANÁLISE DA OBRA METADE CARA, METADE MÁSCARA** 103
Maria Luciléia Gonçalves da Silva (Universidade Regional do Cariri)
Maria Carla Da Silva Pereira (Universidade Regional do Cariri)
Francisca Carolina Da Silva Lima (Universidade Regional do Cariri)

- 10** **A LIDERANÇA DA MULHER INDÍGENA: LUTA E RESISTÊNCIA EM DOIS POEMAS DE JULIANA KEREXU**
Rosely Sobral Gimenez POLVANI (Unioeste)
Franciele Lucia LIBARDI (Unioeste)
Valdeci Batista de Melo OLIVEIRA (Unioeste) **114**
- 11** **A LÍRICA SUBALTERNA DA CANÇÃO “ELZA”, DE RIMAS & MELODIAS: A MULHER DO FIM DO MUNDO, O RECONHECIMENTO E O EMPODERAMENTO**
Lidiane COSSETIN ALVES (Unioeste) **125**
- 12** **A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE ANA MIRANDA: UMA LEITURA DAS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS-FICCIONAIS *BOCA DO INFERNO E DIAS & DIAS***
Sueny Barbosa de Araújo GALVÃO (Uespi)
Mônica Maria Feitosa Braga GENTIL (Uespi) **140**
- 13** **CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE & JEFERSON TENÓRIO**
Renildo Rene de Oliveira MEDEIROS (UFRN)
Tânia Maria de Araújo LIMA (UFRN) **153**
- 14** **A POÉTICA FEMINISTA AFRO-LATINA-AMERICANA DE A LÍNGUA QUANDO POEMA**
Tássia Tavares de OLIVEIRA (UFCG) **164**
- 15** **A POÉTICA FEMINISTA DO SLAM E A (RE)CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL**
Érica Alessandra Paiva ROSA (Universidade Estadual de Londrina) **174**
- 16** **A RECEPÇÃO DO LIVRO *ÚRSULA* DE MARIA FIRMINA DOS REIS NO CLUBE DE LEITURA VIRTUAL JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA**
Luciana Ferreira LEAL (Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR) **184**
- 17** **A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NO ROMANCE DO SÉCULO XIX: UMA ANÁLISE DA OBRA *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR**
Carolina Morais Lima (UFPI)
Lisa Sthefanny Rodrigues da Silva (UFPI)
Cristiane Viana da Silva Fronza (UFPI) **196**
- 18** **A REPRESENTAÇÃO DA MULHER INDÍGENA EM *RESSUSCITADOS*, DE RAIMUNDO MORAIS**
Solania do Rosário ALCÂNTARA (UNIFAP)
Yurgel Pantoja CALDAS (UNIFAP) **206**
- 19** **A REPÚBLICA DOS SONHOS DE NÉLIDA PIÑON: UM OLHAR DA CRÍTICA FEMINISTA**
Tatiane Silva MORAIS (UESPI) **216**
- 20** **A RESISTÊNCIA INFILTRADA NO TEATRO SOB A PERSPECTIVA DA ESCRIVÊNCIA**
Cristina Gomes de BRITO (UFPI) **228**

- 21** **A SUCURSAL DO INFERNO NA REVISTA O CRUZEIRO (1961):**
REFLEXÕES ACERCA DA NARRATIVA JORNALÍSTICA E DO DISCURSO
NO DIZER SOBRE A LOUCURA E AS LOUCAS DE TODOS NÓS 243
Sônia Maria dos Santos CARVALHO (UESPI/UFPE)
- 22** **A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA DE HORROR**
LATINO-AMERICANA: INOVAÇÕES ESTÉTICAS EM “MONSTROS”, DE 257
MARIA FERNANDA AMPUERO
Fábio Farias BOTELHO (Universidade Federal de Sergipe - UFS)
- 23** **A VIOLÊNCIA FEMININA HODIERNA NO ROMANCE TORTO ARADO:**
DESIGUALDADE DE GÊNERO 269
Crislayde Maria de SOUSA (UESPI)
Maria Suely de Oliveira LOPES (UESPI)
- 24** **AMEFRICANIDADES NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA E**
EXPRESSÃO FRANCESA DO CARIBE E DA AMÉRICA DO SUL: 282
SEXUALIDADES E COLONIALIDADE DE GÊNERO
José Barreto Romariz SANTOS JUNIOR (UNIFAP)
- 25** **ANÁLISE DA MATERNIDADE COMPULSÓRIA NA OBRA A CACHORRA,**
DE PILAR QUINTANA 295
Thainá Pereira Gonçalves (UFCAT)
- 26** **AS DORES DA MATERNIDADE NEGRA: A RELAÇÃO AMBÍGUA ENTRE**
MÃE-FILHA NA POÉTICA DE VANESSA PASSOS 308
Ivanildo da Silva SANTOS (UFPB)
Maiza Rodrigues do Nascimento OLIVEIRA (UFPB)
- 27** **AS MÚLTIPLAS VIOLÊNCIAS NO CONTO YASMINA DE ISABELLE**
EBERHARDT 320
Paola Karyne Azevedo JOCHIMSEN (Universidade de Coimbra)
- 28** **AS “SANTAS MÃEZINHAS” E A MATERNIDADE INTERROMPIDA: A**
CONSTRUÇÃO DAS MATERNIDADES NA OBRA LITERÁRIA DE MARIA 333
FIRMINA DOS REIS
Larissa da Silva SOUSA (Unifesspa/UEM)
- 29** **AS VOZES FEMININAS DE JARID ARRAES: O DISCURSO DECOLONIAL**
ATRAVESSADO EM “GESSO” 347
Carina Targino GOMES (UFPB)
Israela Rana de Araújo LACERDA (UFPB)
Ana Cláudia Félix GUALBERTO (UFPB)
- 30** **BUCHI E ADAH: AS CIDADÃS DE SEGUNDA CLASSE DENTRO DO**
CORPO FEMININO 357
Andrea da CONCEIÇÃO (UERJ/ EREREBA)
- 31** **CIRANDA DE PEDRA: CAMINHOS E PERCALÇOS NA TRAVESSIA DA**
MEMÓRIA 365
Maria do Carmo Cardoso Costa (UESPI)

- 32** **COLONIALIDADES EM JEAN RHYS: VASTO MAR DE SARGAÇOS E O PODER COLONIAL** 390
Ana Paula Herculano BARBOSA (UFPB)
Liane SCHNEIDER (UFPB)
- 33** **CONTRACOLONIALIDADE, PRÁTICA DE LIBERDADE E INVENÇÃO** 401
Leonardo Moreno Ribeiro dos Santos (CAPES/UERJ)
Luiz Carlos Coelho de Oliveira (CAPES/UERJ)
Maria Eduarda Pereira Costa (CAPES/UERJ)
- 34** **DESMARGINAÇÃO DO FEMININO NA TETRALOGIA NAPOLITANA DE ELENA FERRANTE** 412
Emília Rafaelly Soares SILVA
(Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí- IFPI)
- 35** **DO OUTRO LADO DO ESPELHO: IMAGENS – AÇÃO DO VAQUEIRO NORDESTINO NO FILME BOI NEON DE GABRIEL MASCARO E IMAGENS – SOBREVIVENTES NA FILMOGRAFIA NACIONAL DOS ANOS 2000 A 2015** 424
Gleice Linhares de AZEVÊDO (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)
- 36** **ECOS DA MITOLOGIA AMAZÔNICA NA OBRA DE PATRÍCIA MELO: A REPRESENTAÇÃO DAS GUERREIRAS ICAMIABAS EM MULHERES EMPILHADAS** 437
Paula Grinko PEZZINI (UNIOESTE)
- 37** **ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO: DESLOCAMENTOS EM UM DEFEITO DE COR** 450
Zidelmar Alves SANTOS (UESC)
- 38** **ENTRE A LUA E O CHÃO: O COLONIZADO QUE REIVINDICA SUA TERRA NAS LINHAS DE NOÉMIA DE SOUSA** 462
Anália Vitória Costa FERREIRA (UERN)
Maria Isis da SILVA (UERN)
- 39** **ENTRE A “MÃE AMOROSA” E A “MÃE TERRÍVEL”: ESCRIVÊNCIA E BUSCA DE SI EM DOIS CONTOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO** 475
Maria Alciene NEVES (IFS/UFFS)
- 40** **ENTRE REALIDADE E FICÇÃO EM MULHERES EMPILHADAS, DE PATRÍCIA MELO: CORPOS FEMININOS INDÍGENAS** 488
Paula de Vasconcelos REGO (UFMS)
Marta Francisco de OLIVEIRA (UFMS)
- 41** **ESCRIVÊNCIA E SUBVERSÃO: A ESCRITA DA MULHER NEGRA EM INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES, DE CONCEIÇÃO EVARISTO** 498
Amélia Vieira FALEIRO (Universidade Federal de Goiás)

- 42** **ESPAÇOS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS DA CRÔNICA "TANTA GENTE", DE ENEIDA DE MORAES** 510
Joelma Lobo de LIRA (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará-UNIFESSPA)
- 43** **FEMINISMO E LITERATURA NA REVISTA A MENSAGEIRA** 521
Guilherme BARP (UFRGS)
Cecil Jeanine Albert ZINANI (UCS)
- 44** **FEMINISMO PERFUMADO X REPRESENTATIVIDADE FEMINISTA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DE ALFONSINA STORNI** 529
Cristiane de Mesquita ALVES (UFPA/USP)
- 45** **HEROÍNAS NEGRAS DO BRASIL ATRAVÉS DO CORDEL: UMA ANÁLISE SOBRE O FEMINISMO NEGRO DECOLONIAL** 537
Lisa Sthefanny Rodrigues da Silva (UFPI)
Cristiane Viana da Silva Fronza (UFPI)
- 46** **IDENTIDADE E TERRITÓRIO INDÍGENAS EM AY KARYRI TAMA, DE MÁRCIA WAYNA KAMBEBA** 550
Carlos Magno Santos GOMES (UFS)
Daynara Lorena Aragão CÔRTEZ (UFS)
- 47** **INDEFESAS OU TRANSGRESSORAS? RELEITURAS DA PERSONAGEM GÓTICA EM "MULHERES DESESPERADAS", DE SAMANTA SCHWEBLIN** 562
Fabianna Simão Bellizzi CARNEIRO (UFCAT/UFU)
- 48** **INTERSECCIONALIDADES ENTRE CHIMAMANDA ADICHIE E O "ROMANCE DE SEU SILVA COSTA", DE FRANCISCO JOSÉ TENREIRO** 570
Álvaro Lopes Silva da ROCHA (UFRN)
Tânia Maria de Araújo LIMA (UFRN)
- 49** **KATHERINE MANSFIELD E MARGUERITE DURAS: MEMÓRIA E IDENTIDADE FEMININAS NO ABRIR E FECHAR DO SÉCULO XX** 580
Tainah Freitas ROSA (Universidade Federal de Uberlândia)
- 50** **MATERNIDADE E VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NO ROMANCE A LOUCA DE SERRANO, DE DINA SALÚSTIO** 592
Francisca Patrícia Pompeu BRASIL (PUC -Minas)
- 51** **MEMÓRIA E RESISTÊNCIA FEMININA EM MUJERES DE NEGRO** 604
Leticia Zago de OLIVEIRA (Universidade Estadual do Oeste do Paraná)
- 52** **METODOLOGIA ARQUEOFEMINISTA, TEORIAS FEMINISTAS E (RE)CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA: O CARÁTER POLÍTICO DAS DAMAS EM MARGUERITE PORETE** 614
Yasmin de Andrade ALVES (UFPB)

- 53** **MINHA MÃE SEMPRE COSTUROU A VIDA COM FIOS DE FERRO: A MATERNIDADE NEGRA A PARTIR DE MARIA FIRMINA DOS REIS, CONCEIÇÃO EVARISTO E JÚLIA ROCHA** 627
Patricia Silva de SOUZA (UFF)
- 54** **MULHERES E SEUS CORPOS EM CHAMAS: REFLEXÕES SOBRE FEMINISMOS E LITERATURA LATINO-AMERICANA ESCRITA POR MULHERES** 642
Daisy da Silva César (IFRS)
Cinara Antunes Ferreira (UFRGS)
- 55** **MULHERES METAFÓRICAS: UMA ANÁLISE DE POEMAS DE *NO FUNDO DO CANTO*, DE ODETE SEMEDO** 651
Maria Isis da Silva (UERN)
Débora Maria Cardoso de Oliveira (UERN)
Concísia Lopes dos Santos (UERN)
- 56** **NÃO HÁ FRONTEIRAS PARA O PERTENCIMENTO: EU SOU MACUXI** 661
Maria Luana Caminha VALOIS (UFPE)
- 57** **O DESPERTAR DE RAIMUNDA: RELAÇÕES DE GÊNERO NA PEÇA TEATRAL “RAIMUNDA PINTO SIM SENHOR”, DE FRANCISCO PEREIRA DA SILVA** 673
Francisco José Sampaio MELO (Instituto Federal do Piauí/IFPI)
- 58** **O DEVER-CRIANÇA COMO FUGA DAS OPRESSÕES NA OBRA *SEIS VEZES LUCAS*, DE LYGIA BOJUNGA NUNES** 680
Ana Caroline Freire PESSOA (UERN)
Concísia Lopes dos SANTOS (UERN)
- 59** **O ELO TRANSCULTURAL EM *O CRIME DO CAIS DO VALONGO*, DE ELIANA ALVES CRUZ** 689
Isabela Batista dos SANTOS (PPGL- UFS)
Rosivânia dos SANTOS (PPGL- UFS)
- 60** **O ESTUPRO COMO TÁTICA DE GUERRA NO GENOCÍDIO DE RUANDA: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS RETRATADAS NAS OBRAS *LES CAFARDS E LA FEMME AUX PIEDS NUS*, DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA** 700
Emanoelle Maria Brasil de VASCONCELOS (UEPB-PPGLI)
Maria Simone Marinho NOGUEIRA (UEPB-PPGLI)
- 61** **O INSURGENTE DISCURSO PROTOFEMINISTA NA OBRA DE MARIA FIRMINA DOS REIS** 711
Cícero Barros FEITOSA FILHO (UFCAT)
- 62** **O RESGATE DE MARIA FIRMINA DOS REIS E AS PERSPECTIVAS EXPLORADAS POR INTELLECTUAIS MARANHENSES E PELA CRÍTICA FEMINISTA** 723
Renato Kerly Marques SILVA (UFSC)

- 63** **O RESGATE DE UMA VIDA EXCLUÍDA NA OBRA “VOLTAR PARA CASA” DE TONI MORRISON** 735
Francymary da Silva Santana (UFPI)
- 64** **OLHARES DO FEMINISMO DECOLONIAL A PARTIR DAS OBRAS PARQUE INDUSTRIAL DE PATRÍCIA REHDER GALVÃO E SUÍTE TÓQUIO DE GIOVANA MADALOSSO** 747
Elaine Cristina Senko LEME (PPGL Unioeste)
Leticia Barros SOARES (PPGL Unioeste)
- 65** **PERSPECTIVAS SOBRE O COLONIALISMO POR MEIO DA REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA EM LUCY, DE JAMAICA KINCAID** 760
Nívea Rufino de OLIVEIRA (Universidade Federal de Alfenas)
Juliana Pimenta ATTIE (Universidade Federal de Alfenas)
- 66** **POESIA E RESISTÊNCIA NO CANTO DE NOÉMIA DE SOUSA: REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA NA OBRA SANGUE NEGRO** 767
Josilene Dos Santos Sousa (PPGLETRAS/UEMA)
Algemira de Macêdo Mendes (UESPI)
- 67** **PRETA É A MINHA PELE: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA EM QUARTO DE DESPEJO** 776
Maxswell Brito OLIVEIRA (UESPI)
- 68** **QUANDO FALAR É ACOLHIMENTO E DENÚNCIA: A RELAÇÃO FAMILIAR ENTRE SUSANA E TÚLIO, EM ÚRSULA** 790
Pollianna dos Santos F. S. SILVA (UFBA)
Amanda Gomes da SILVA (UFBA)
- 69** **REMINISCÊNCIA FEMININA EM PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS DE ALINE BEI** 798
Neilde Silva de França BOIS (UNIOESTE)
Priscila Andressa Crepaldi VENTURIN (UNIOESTE)
- 70** **REPRESENTAÇÕES DISSIDENTES EM DOURADOS/MS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA** 807
Adriano Paes dos SANTOS (UFGD)
Gil de Medeiros ESPER (UFGD)
Júnia Cristina PEREIRA (UFGD)
- 71** **REPRESENTAÇÕES E PLURALIDADE: A LITERATURA DE JARID ARRAES COMO LUGAR DE (RE)CONHECIMENTO** 818
Ana Cláudia Félix GUALBERTO (UFPB)
Carina Targino GOMES (UFPB)
Joana Antonino da Silva RODRIGUES (UFPB)
- 72** **RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA EM O CRIME DO CAIS DO VALONGO, DE ELIANA ALVES CRUZ** 827
Débora Lopes dos Santos (UESPI)
Maria do Socorro de A. Abreu (UESPI)
Silvana Maria Pantoja dos Santos (UEMA)

- 73** **SEXUALIDADE E COLONIALISMO EM *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS*, DE ISABELA FIGUEIREDO** 840
Leandro Noronha da FONSECA (UNESP/Araraquara)
- 74** **SUZZANNÝ DINAMARKA, UM GIRO DECOLONIAL, EM “A PALAVRA QUE RESTA” (2021) DE STÊNIO GARDEL** 853
Leocádia Aparecida CHAVES (Universidade de Brasília)
- 75** **TERRA-MULHER-ESCRITA: A AGÊNCIA DA MULHER INDÍGENA FRENTE A VIOLÊNCIAS TERRITORIAL, CORPÓREA E SIMBÓLICA EM *METADE CARA, METADE MÁSCARA*, DE ELIANE POTIGUARA** 862
Sayara Saraiva PIRES (UFPI)
Rebeca Freitas LOPES (UESPI)
- 76** **TRANSCULTURALIDADE DAS POETAS CONTEMPORÂNEAS ENTRE O MALAWI E O BRASIL** 875
Jeciely Ildfonso de OLIVEIRA (UNIOESTE)
- 77** **TUDO QUE VOCÊ TEM PERTENCE A MIM!: UM OLHAR FEMINISTA SOBRE A VIOLÊNCIA PATRIMONIAL NA SÉRIE MAID (2021) DA NETFLIX** 884
Esther Pereira ARAUJO (Uespi)
Renata Cristina da CUNHA (Uespi)
- 78** **UMA LEITURA INTERSECCIONAL DA FICÇÃO DE EZILDA MILANEZ BARRETO** 894
Raimundo Mélo NETO SEGUNDO (UEPB)
Marcelo Medeiros da SILVA (UEPB)
- 79** **UMA NOVA CONSCIÊNCIA A PARTIR DA LITERATURA DE GLORIA ANZALDÚA** 906
Marcos Vinicius RODRIGUES (Universidade Federal da Grande Dourados)
Leoné Astride BARZOTTO (Universidade Federal da Grande Dourados)
- 80** **VIOLÊNCIA RACIAL E ANTISSEMITISMO NA NARRATIVA DE FILIAÇÃO O *DIÁRIO DE ANNE FRANK*** 917
Paulo Sérgio Machado Araújo (UESPI)
- 81** **VIVÊNCIAS E FIGURAÇÕES FEMININAS NA OBRA *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO** 934
Luciana Monteiro da ROCHA (Universidade Estadual do Piauí - UESPI)
Assunção de Maria Sousa e SILVA (Universidade Estadual do Piauí - UESPI)
- 82** **VOLTEI À POESIA PARA FICAR VIVA: A RESISTÊNCIA À COLONIALIDADE E O CULTIVO DE UMA VITALIDADE NA PROSA DE CIDINHA DA SILVA** 943
Clarice de Mattos GOULART (Universidade Federal da Grande Dourados)
- 83** **VOZES DA RESISTÊNCIA EM CONEXÃO ANCESTRAL ALDA ESPÍRITO SANTO E CONCEIÇÃO EVARISTO** 951
Fabiane Marques da SILVA (UFRN)
Tânia Maria de Araujo LIMA (UFRN)

84

**VOZES MACHISTAS EM MULHERES EMPILHADAS: A SENTENÇA DA
VIOLÊNCIA CONTRA O FEMININO**
Lorena Nogueira Costa Oliveira (Universidade Federal de Sergipe - UFS)
Fabiane Marques da SILVA (UFRN)
Tânia Maria de Araujo LIMA (UFRN)

965



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A (RE)FICCIONALIZAÇÃO DE VICTORIA OCAMPO EM “1979 – VICTORIA EN LA ÍNSULA DE FANI” (2021), DE MARÍA ROSA LOJO

Guilherme Tardelli Fujikawa (UNESP/Assis)

RESUMO: O trabalho apresenta uma análise do engendramento dos papéis sociais da subserviência das personagens Victoria Ocampo e Fani no conto “1979 – Victoria en la ínsula de Fani”, da escritora argentina María Rosa Lojo (1954-), presente no livro *Así los trata la muerte* (2021). Este texto pretende apresentar considerações relativas à ficcionalização de personagens no âmbito da narrativa histórica escrita por mulher (CUNHA, 2004), acerca do patriarcalismo moderno no contrato do casamento e do trabalho assalariado (PATEMAN, 1988).

Palavras-chave: María Rosa Lojo. Conto. Escrita de autoria feminina. Crítica feminista.

ABSTRACT: The work presents an analysis of the engendering of the social roles of subservience of the characters Victoria Ocampo and Fani in the short story “1979 – Victoria en la ínsula de Fani”, by the Argentine writer María Rosa Lojo (1954-), present in the book *Así los Trata the death* (2021). This text intends to present considerations regarding the fictionalization of characters within the scope of the historical narrative written by a woman (CUNHA, 2004), about modern patriarchy in the marriage contract and salaried work (PATEMAN, 1988).

Keywords: María Rosa Lojo. Tale. Writing by female author. Feminist criticism.

INTRODUÇÃO

– ¿Qué querías, mujer?
– Lo que hice. Nada más que ser libre. O nada menos.
(LOJO, 2021 p. 215)

Esta proposta fez parte do trabalho final da disciplina “Crítica literária feminista e escrita de mulheres” e tem o objetivo geral de analisar um texto literário de autoria feminina. Para tal, a

análise pretende levantar questões relativas ao engendramento dos papéis sociais da subserviência da protagonista Victoria Ocampo e da personagem Fani, presentes no conto intitulado “1979 – Victoria en la ínsula de Fani” (2021), de María Rosa Lojo.

María Rosa Lojo é argentina, nascida em Buenos Aires, autora de uma destacada produção de romances, contos, microficcões e poemas, com publicações internacionais de seus livros traduzidos em vários idiomas. É pesquisadora membro do CONICET, especializada em Literatura Argentina na *Universidad de Buenos Aires* (UBA), e professora da *Universidad del Salvador* (Buenos Aires).

A escritora argentina também se destaca por suas premiações, das quais se evidencia o Primeiro Prêmio Municipal de Narrativa de Buenos Aires (1996), o Prêmio Internacional de Poesia Antonio Viccaro (2017) no Canadá, entre outros. Recentemente recebeu o Grande Prêmio de Honra 2020, da Fundação Argentina para a Poesia e a Medalha Europeia de Poesia e Arte Homero (Bruxelas) 2021.

Para Esteves (2019), a autora ostenta, desde a sua estreia em meados dos anos oitenta no panteão argentino, sua principal marca: a circulação pelo entre-lugar discursivo que floresce e se mistura entre os gêneros literários, sendo a sua escrita híbrida e que apaga as fronteiras entre os gêneros tradicionais, produzindo um diálogo que recupera antigas vozes invisibilizadas ou apagadas pelos discursos hegemônicos — como é o caso de Victoria Ocampo.

Para a professora Fernanda A. Ribeiro (2011), em seu artigo “A recriação da personagem Victoria Ocampo em *Las libres del sur*, de María Rosa Lojo”, as narrativas que integram a obra da autora inserem-se no romance histórico, com base na teoria de Lukács (1885-1971), conhecido como o romance histórico clássico que, em linhas gerais, tem como característica comum um plano de fundo de cunho histórico, no qual as personagens históricas e fictícias são inseridas a participarem consoante ao momento descrito e os episódios registrados pela história empírica. Contudo, é nesse plano de fundo que se desenvolvem também situações e anedotas fictícias com as personagens históricas ficcionalizadas.

De acordo com Giuffré (2004), o romance histórico argentino, a partir dos anos de 1970, teve como uma de suas finalidades a revisão do passado histórico, inclusive, alguns escritores optaram pelo caminho chamado contradiscurso; entretanto, no decorrer do tempo, uma grande parte de escritores — inclusive Lojo — não desconsidera as fontes históricas, mas faz a partir delas a busca e o questionamento das interpretações oferecidas pela história oficial, inserindo-as no

discurso ficcional das personagens históricas, de modo a avivar o debate sobre a identidade nacional por meio de uma pluralidade de vozes e perspectivas.

Feminismo e Escrita de mulheres

Desde os anos 1960, o feminismo, primeiramente como um movimento sociocultural de reivindicação, desenvolve-se como objeto de estudo no âmbito da Sociologia, História, Psicanálise e Antropologia. Não obstante, na Literatura e na Crítica Literária não foi diferente, como apresenta Lúcia Osana Zolin (2005), para quem, no tocante à posição da mulher e sua presença no universo literário, essa relação deve muito ao feminismo, pois há de se considerar as circunstâncias sócio-históricas e o seu contexto em relação ao objeto de estudo e às produções literárias.

Diante disso, em meio a produções de autoria feminina, que se centra na escrita sobre mulheres, María Rosa Lojo tem sido objeto de estudo nesta linha. Contudo, vale destacar que para Lojo, como assinala Cárcano (2014), em seu artigo “De mujeres e identidades: sobre el diálogo y la identidad femenina en las Libres del sur, de María Rosa Lojo, e Irse de casa, de Carmen Martín Gaité”, a autora é mais escéptica e furta-se dos enquadramentos:

Personalmente, escribo con “conciencia de género” pero no me siento limitada por una “posición de género”, ni creo en roles fijos para las mujeres ni para las mujeres escritoras en particular. Ante todo, soy una persona sexuada y socialmente situada, pero una persona que escribe con libertad creativa. Un individuo (o mejor, individuo) única y singular, sin ningún deseo de ser puesta en el “rincón de las chicas” como un paquete carente de rasgos diferenciados¹.
(Abad, Díaz, 2004) apud Cárcano (2014 p. 57).

Para Cunha (2004), em *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas* (2004), é a partir de meados do século XX que surgem as inovações técnicas e a contestação da história para as narrativas literárias. Na narrativa histórica contemporânea, então, traz uma releitura da história do passado das obras escritas por homens e mulheres e dá às escritoras a liberdade para a sua escrita – como defende Lojo. Assim, é por meio dessa escrita mais livre que se pode oferecer novas interpretações da história, com a intenção de refutá-la por meio de críticas ou completá-la

¹ “Pessoalmente escrevo com “consciência de gênero”, mas não me sinto limitada por uma “posição de gênero”, nem acredito em papéis fixos para as mulheres nem para as mulheres escritoras em particular. Antes de tudo, sou uma pessoa sexuada e socialmente situada, mas uma pessoa que escreve com liberdade criativa. Um indivíduo (ou melhor, indivíduo) única e singular sem nenhum desejo de ser posta em “um lugar das meninas” com um pacote de características diferenciadas.” (Abad, Díaz, 2004) apud Cárcano (2013 p. 57). (Tradução nossa).

a partir de uma perspectiva da escrita do autor(a). É, portanto, um objetivo político a ser alcançado pelos diferentes modelos literários de recriação histórica, para a autora “uno, que se puede considerar el tradicional por mantenerte apegado a la narración realista, se emplea principalmente para recuperar figuras históricas ignoradas o sucesos históricos olvidados desde perspectivas nuevas” (Cunha, 2004, p. 15).²

Así los trata la muerte (2021)

Depois de mais de uma década, a escritora argentina torna a ficcionalizar Victoria na sua obra; mas agora presente em um conto. O texto integra o a coletânea *Así los trata la muerte* (2021), que contém 9 contos.

No prólogo da obra, a autora menciona que em cada escrito é apresentado um relato de pelo menos um personagem histórico já ficcionalizado em uma de suas obras. Em todos os contos há um denominador comum: foram enterrados no cemitério Recoleta, cuja necrópole mantém uma vasta trajetória histórica que se panteia nas personalidades intelectuais, políticas e da alta classe argentina, enterradas ali. É desse lugar que a autora busca para produzir as narrativas dessa coletânea, pois para *Lojo* (2021) o lugar é um território literário que é de uma fascinação e prazer visitá-lo.

Ainda sobre a obra, os títulos dos contos são datados cada um com ano de falecimento da personagem histórica da narrativa. Os textos nos contam não apenas como foram sua vida terrena, mas também como a morte os vela no transmundo que lhes foi posto, cada um em um lugar diferente do pós-vida.

Vale destacar que nas palavras da autora, no prólogo, o pós-vida na narrativa é tanto no sentido metafórico como literal, pois as histórias são contadas, sempre, uma vez passada a barreira da morte, a partir do outro lugar não tão distante deste como pudéssemos acreditar. Ademais, o que seria o “outro lado”? Céu ou inferno, purgatório? Não se faz necessário uma aplicar nenhuma dessas denominações de um antigo sistema familiar, não servem para estes espaços instáveis e ambíguos.

É sobre a história desse “outro lado”, presente no conto em pauta, que este trabalho

² “Um, que se pode considerar o tradicional por manter-se apegado à narração realística, ocupa-se principalmente de recuperar figuras históricas ignoradas ou acontecimentos históricos esquecidos pelas perspectivas novas”. (Cunha, 2004, p. 15) (Tradução nossa).

pretende versar, enfocando a chegada de Victoria Ocampo à ilha de Fani e consigo algumas questões terrenas pendentes, como às vezes o surgimento de companhias inesperadas (algumas com base empírica), de pessoas que compartilharam uma parte ou boa parte de suas vidas, ou momentos decisivos e que com isso pode-se por fim conhecer(-se) e conhecer, e coroar a aprendizagem da Terra, como aponta Lojo (2021 p. 12).

Victoria Ocampo e Fani

Victoria Ocampo (1890-1979) foi uma personagem histórica proeminente no âmbito cultural argentino, fundadora e mecenas da revista *Sur* e já ficcionalizada por Lojo no romance *Las libres del Sur* (2004).

Fani, forma reduzida de Estefanía, cuidadora e criada durante muitos anos na residência dos Ocampo, foi para Victoria mais que sua ama. Segundo Schwartzman (1996), em *Victoria Ocampo: una ínsula para Fani*³, a criada chega à família pela tia Ana. Mas é em 1908, quando os pais de V.O. vão de viagem à Europa e precisam de uma cuidadora de companhia para suas filhas, que Fani definitivamente começa a fazer parte da jornada de Victoria. Portanto, esta foi a primeira troca de "patrões", que permitiu ao Sr. Ocampo, o pai, enquadrar a criada nos moldes patriarcais engendrados na residência da família.

Schwartzman (1996, p. 95-96) recupera uma citação autobiográfica de Victoria dizendo que a criada foi a eminência acinzentada da casa após o seu enterro

Al enterrar a Fani, Victoria Ocampo vacila en nombrar su oficio; una especie de pudor la detiene; apela a la coartada *bastardilla* del francés: *bonne à tout faire, femme de chambre*, hasta que, puesta en la encrucijada de definir, opta por los descartes, las intensificaciones, los títulos simbólicos: Más que mucama, más que ama de llaves, se convirtió en la eminencia gris de la casa.⁴

Dada a sua eficácia como serviçal, Fani foi transformando-se no centro da organização da casa dos Ocampo. Assim, quando Victoria se casa, ocorre a segunda a troca, definitiva, de "patrões" de Fani, estreitando-se os laços entre as duas, que perdurou até o fim da sua vida.

³Victoria Ocampo: uma ilha para Fani. (Tradução livre).

⁴ Ao enterrar Fani, Victoria Ocampo vacila em nomear o seu ofício; uma espécie de pudor a detém; apela à uma disfarçada *bastardilla* do francês: *bonne à tout faire, femme de chambre*, (empregada, empregada), até que, posta na encrusilhada de definir, opta pelos descartes, pelas intensificações, os títulos simbólicos: *Mais que criada, mais que governanta, se converteu em eminência cinza da casa*. Victoria Ocampo (Schwartzman, 1996, p. 95-96, tradução nossa)

“1979 – Victoria en la ínsula de Fani”

É por meio dessa relação entre as duas que a autora do conto as ficcionaliza novamente em sua obra. Lojo, então, arma uma trama narrativa no pós-vida, o reencontro entre V.O. e Fani, quem passou vastos anos de sua vida e em momentos decisivos, para reabrir algumas questões terrenas talvez mal resolvidas.

O conto é iniciado por uma citação da quinta parte do livro *Testimonios* (1999), escrito por Victoria Ocampo, intitulado “Fani”:

¿A quién le hubiese podido explicar con palabras adecuadas lo que era Fani para mí? Ni siquiera a ella misma. ¿A quién le hubiese podido explicar lo que me pasaba en ese momento, lo que sentía? Quién podía entender que volver a casa, para mí, era un volver a Fani? Y que sin Fani no habría casa a donde volver?
De los ‘dares y tomares’ que hubo entre ella y yo, pensaba aquella noche, los dares fueron suyos y míos los tomares.
No sé con qué ‘ínsula’ hubiese podido demostrarle todo lo que la sencillez de su condición y la fidelidad de su trato me inspiraban, y merecían, a no ser con esta ínsula del corazón.⁵

Victoria Ocampo (Lojo, p. 201, 2021)

A escritora argentina busca nessa quinta parte do livro póstumo de V.O. para intitular o seu conto. A menção da “ínsula” de Fani e a citação da ilha imaterial “ilha do coração”, assim escrito por Victoria em seu texto, é a justificativa de uma oferenda (reconhecimento), de uma última retribuição de V.O. aos serviços de Fani. (Schvartzman, 1996, p. 96)

Fani, portanto, foi para Victoria mais que uma criada da família com a confidencialidade entre as duas; Fani foi a extensão de seu pai para as condutas de Victoria Ocampo. Embora Victoria tenha se casado para libertar-se, Fani, trabalhando como governanta em suas residências, foi a sombra figurada de seu pai que a acompanhou durante a sua vida, modalizando-a de suas vacilações, bem como o sr. Ocampo fazia ao cercear V.O com seu desejo de ser atriz, a vocação pelas letras durante a sua juventude.

A exemplo, um trecho do conto em que a criada afirma ter sido encarregada de ser

⁵ A quem se poderia explicar com palavras adequadas o que era Fani para mim? Nem se quer ela mesma. A quem se poderia explicar o que me passava nesse momento o que eu sentia? Quem podia entender que voltar à casa, para mim, era um voltar a Fani? E que sem Fani não havia casa a onde voltar? Dos “dares e tomares” que houve entre ela e eu, pensava aquela noite, os dares foram seus e os meus os tomares. Não sei com que “ilha” tivesse podido demonstrar a ela tudo o que a simplicidade de sua condição e a fidelidade de seu trato me inspiravam, e mereciam, a não ser com essa ilha do coração. (Lojo, p. 201) (tradução nossa)

responsável pela menina Victoria: “Siempre escupiendo al cielo [...]. Cuando se casó con el profesor Luis Bernardo, por cierto sin que nadie la obligase, ella la puso a usted bajo mi cuidado, Esa mi responsabilidad, no soy las que muerden la mano que les dio de comer” ⁶(Lojo, 2021, p. 213).

Diante disso, vemos a relação de subordinação de Fani e Victoria ao patriarcado moderno engendrado na família Ocampo e passado para a criada. Segundo Carole Pateman (1988, p. 178), em Contrato sexual, “O casamento e o trabalho moderno são contratuais, mas isso não significa que, concretamente, toda semelhança com as antigas formas de status (impostas). O contrato é o meio caracteristicamente moderado para se criarem relações de subordinação [...]”.

Diante disso, nessa subordinação na ilha (família) Ocampo foi se engendrando pelo *status* social da época em que a família se encontrava. Logo, Fani, empregada, foi submetida ao contrato por conta de seu trabalho. Victoria, submetida às relações de *status* por ser filha.

Um outro exemplo, na narrativa Victoria, a oligarca membro de uma linhagem endinheirada onde as mulheres estavam destinadas a ser elegantes e a casar-se (Sarlo, 2007). Victoria não consegue se adaptar ao enquadramento desses papéis femininos naturalizados por sua família aristocrata, sentindo-se aprisionada na ilha que era a sua casa com seus pais, como apresenta a narrativa: “Una tristeza rencorosa la agita. Solo se sintió libre para subir a esos teatros cuando dejó de existir el padre que había amenazado con volarse la tapa de los sesos el día en que su hija mayor pisara un escenario.” ⁷(Lojo, 2021, p. 211). Sobretudo, nenhuma mulher da oligarquia argentina na época podia transpassar o umbral entre as inclinações estéticas, vistas como um adorno da feminilidade, e a arte como vocação (Sarlo, 2007, p. 143).

Victoria Ocampo também se incompatibiliza com a imagem de uma menina educada à francesa e ser subserviente ao seu predestino por razões de sua classe social e gênero. Segundo Sarlo (2007), na família Ocampo, sua educação foi com instrutoras francesas e a instruíram os limites de seu sexo ao modo da sua classe social: “las niñas sólo deberían aprender un poco de francés, un poco de música, tener buena caligrafía para escribir cartas y gastar con distinción una riqueza tan fácil que parecía caer del cielo⁸” (Sarlo, 2007, p. 139).

⁶ “Sempre cuspiendo para o céu [...] quando se casou com o professor Luis Bernardo, por certo que ninguém a obrigasse, ela a colocou você sob meus cuidados. Era minha responsabilidade. Não sou das que mordem a mão de quem deu de comer.” (LOJO, 2021, p. 213, tradução nossa).

⁷ “Uma tristeza rancorosa a agita. Só se sentiu livre para subir a esses teatros quando seu pai deixou de existir que havia ameaçado estourar-se os miolos da cabeça o dia que sua filha maior pisasse em um palco”. (Tradução nossa).

⁸ “As meninas só deveriam aprender um pouco de francês, um pouco de música, ter boa caligrafia para escrever cartas e gastar com distinção uma riqueza tão fácil que parecia que caía do céu.” (Tradução nossa).

Então, para fugir da ilha que seu pai havia criado para todas as mulheres que viviam em San Isidro, Victoria entrou em um casamento com um homem a quem não amava. Embora Fani tenha dito que ela se casasse sem que ninguém a obrigasse, sabia da infelicidade de Victoria e a empregada seguia a sua lealdade aos moldes patriarcais: “La Lealtad de Fani está hecha de titanio. Incorruptible, durísima, resistente a todo [...]. Ella y su marido vivieron ocho años separados dentro de la misma enorme casa, que daba margen para no encontrarse nunca.”⁹(Lojo, 2021 p. 213).

Em seus escritos, Pateman (1988) evoca no capítulo 5, “As mulheres, os escravos e os escravos assalariados”, a John Stuart Mill e ao socialista William Thompson: “[...] ele argumenta que as mulheres não tem nenhuma alternativa e são forçadas a se casarem. E a posição de “esposa” é só a que se permite na sua criação, tendo em vista a sua privação de educação e de instrução, e as pressões legais e sociais reais permitidas em aberto para elas.” (Pateman, 1988, p. 241).

Victoria não tinha suas deficiências de educação, pelo contrário, foi muito bem instruída, mas tinha sua educação limitada à ilha Ocampo, longe da realidade da cidade de Buenos Aires. E, por conseguinte, ao conformar-se com a tutela da família passa para o seu marido, mediada pela lealdade de Fani, Victoria se enquadraria ao que Pateman (1988, p. 237) considera que a mulher após o contrato matrimonial passa a ser excluída de qualquer forma de relação intelectual e social e dos prazeres, e o que ela buscava era a liberdade.

É na primeira parte do texto que se dá o encontro das personagens num imponente palacete ao alto, em que Victoria avista Fani, descrita como da seguinte maneira: “La mujer, robusta, sólida, y extrañamente rejuvenecida que la abraza y a quién se abraza, huele a infancia, a patio, a quinta, a dulce de membrillo preparado con deleite sobre un brasero. Huele a madre, aunque no lo es”.¹⁰(Lojo, 2021, p. 202-203)

No transmundo, Fani é descrita também como uma mulher na casa dos trinta anos, com uma pele de porcelana, que come e descansa bem. Veste-se insólita e elegantemente, como era Victoria Ocampo em vida. Nesse lugar, a governanta da ilha diz que cada um pode ver e ver-se como queira, e sobretudo o que ela queira (LOJO, 2021, p. 203).

⁹ “A lealdade de Fani está feita de titânio. Incorruptível, duríssima, resistente a tudo [...] Ela e seu marido viveram oito anos separados dentro da mesma enorme casa, que dava margem para não se encontrarem nunca”.

¹⁰A mulher, robusta, sólida, e curiosamente rejuvenescida que a abraça e a quem se abraça, cheira à infância, a pátio, à quinta, a doce de marmelo preparado um deleite sobre um braseiro. Cheira a mãe, embora não o é. (tradução nossa)

Na narrativa, Victoria não identifica o lugar em que está, não sabe em que país ou continente celestial da fantasia de Fani se encontra. A governanta da ilha esclarece que a sua fantasia não vai muito longe; a ilha se encontra em sua terra de origem, no povoado de Carrea, em Astúrias (LOJO, 2021, p. 207-208).

É interessante notar que na narrativa Fani sempre chama Victoria Ocampo de “niña Victoria” – menina Victoria, em português. Essa é uma marca da subserviência aprendida nos seus anos de trabalho na ilha Ocampo. Para Pateman (1988, p. 181), “Ser um escravo ou ser uma mulher casada era [...] estar em perpétua menoridade, da qual as mulheres ainda não se libertaram totalmente. Escravos adultos eram chamados de “meninos” e mulheres casadas adultas eram — e ainda são — chamadas de “meninas”.

A narrativa apresenta que, no transmundo fantasiado pela governadora da ilha, algumas pessoas se apresentam ao seu mundo porque muitas vezes quer e muitas vezes porque deve. Ao introduzir a figura do ex-marido de Victoria na história, ela se enfurece por Fani admiti-lo; a governanta diz que nesse lugar não pode trazer ninguém à força e tampouco pode não admitir a sua entrada, que ali alguns e algumas têm que completar a sua educação.

Para Ribeiro (2011, p. 6), as mulheres da época não podiam conversar muito com os seus futuros maridos enquanto noivos. O status social era que uma filha “bem casada” com um homem de considerável fortuna, nesse contexto, a mulher era o objeto a ser negociado entre os homens. A protagonista Victoria em *Las libres del Sur* comenta: “Pero nos habíamos visto y hablado tan pocas veces. El protocolo del cortejo no permitía otra cosa. Si no hubiera sido para escapar de la tutela permanente de mi casa, no me habría lanzado en ese matrimonio” ¹¹(Lojo, 2004, p. 35). Ambos começam a discutir as suas pendências terrenas em relação ao matrimônio:

“[...] congelados ambos en la memoria de Fani, antes de su matrimonio. [...]

— Lo incomprendible fue que nos casáramos. (Victoria)

— Eso es cierto. Creía que eras otra. Te tomé por otra.

— Creíste que me podrías transformar en otra Y usaste todos los medios a tu alcance para conseguirlo (Victoria)

— Vos tampoco me viste. O sí me viste y nunca te interesó lo que era importante para mí.

— ¿Qué? ¿La vida familiar? Las convenciones? Un hijo?

— Me lo negaste.

— También me lo negué a mí misma. [...]”¹²

¹¹ “Mas tínhamos nos visto e falado tão poucas vezes. O protocolo do cortejo não permitia outra coisa. Se não tivesse escapado da tutela permanente de minha casa, não me havia lançado nesse matrimônio”. (LOJO, 2004, p. 35).

¹² “[...] Congelados ambos na memória de Fani, antes de seu casamento. [...]

— O incompreensível foi que nos casáramos. (Victoria)

(Lojo, 2021 p. 214)

É o que se pode perceber no conto, bem como no romance *Las libres del Sur* (2004), no qual Lojo recria a personagem histórica Victoria Ocampo como um sujeito feminino que sai de uma situação passiva para se tornar livre. Victoria não aceita a naturalização do seu predestino durante a sua vida terrena e emancipa-se desses padrões e obstáculos postos por quem a rodeava: “Todos los obstáculos te dejamos pronto. Tu padre, tu madre, yo. Todavía era posible. Vivir con el otro. Tener un hijo.”¹³(Lojo, 2021, p. 215); e no pós-vida ela reconhece o que mais almejava: ser livre.

No capítulo 6, Pateman (1988, p. 236) menciona que Thompson acrescenta uma relevante observação: “mesmo que um marido renuncie ao seu poder, a liberdade de sua esposa está sempre condicionada à vontade dele em manter essa renúncia.” Embora o ex-marido de Victoria Ocampo pudesse permitir que ela disfrutasse uma vida conjugal ou até mesmo extraconjugal com seu amante e verdadeiro amor, Julián (LOJO, 2021, p. 212), ela ainda estaria sob a dependência da benevolência dele, continuando de alguma forma presa às modalizações que vivia na ilha de seu pai, antes de seu matrimônio.

Considerações finais

Apesar de haver muitas outras questões a se tratar sobre o conto, o mote principal neste recorte foi tratar sobre a narrativa das relações de Victoria Ocampo a primeira e segunda parte do conto que trata da apresentação das personagens e as questões matrimoniais que se mostravam latentes desde o romance de Lojo publicado em 2004. Em vista disso, a personagem Victoria Ocampo que passou por desenvolvimento dentro da narrativa (RIBEIRO, 2011, p. 8), opondo-se aos ideais de *status* de sua família, mostra uma mulher-sujeito livre para tomar suas decisões, mas sempre a *niña* Victoria para Fani, agora, em sua ilha.

REFERÊNCIAS

-
- Isso é certo, achei que era outra. Tomei por outra
 - Você acreditou que poderia me transformar em outra. E usou todos os meios a teu alcance para consegui-lo. (Victoria)
 - Você tampouco me viu. Ou sim me viu e nunca se interessou o que era mais importante para mim.
 - O quê? A vida familiar? As convenções? um filho?” (LOJO, p. 214)
 - Você o negou a mim.
 - Também me o neguei a mim mesma. (Victoria) (Tradução e alteração nossa)
- ¹³ “[...] Todos os obstáculos te deixamos pronto. Teu pai, tua mãe, eu. Ainda era possível. Viver com o outro. Ter um filho.” (Lojo, 2021, p. 215, tradução nossa).

- CUNHA, G. da (Org.). La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas. In: _____. *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004. p. 11-27.
- CÁRCANO, Enzo. *De mujeres e identidades: sobre el diálogo y la identidad femenina en Las libres del Sur, de María Rosa Lojo, e Irse de casa, de Carmen Martín Gaité*. 2014. Revista Cifra Nueva. (pp. 55-62). Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/103658>
- ESTEVEZ, A. R. *História e memória em María Rosa Lojo* (Tributo a Marilene Weinhardt). Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 94, jun./dez., 2019, p. 69-87
- GIUFFRÉ, M. (Org.). *En busca de la identidad* (La Novela Histórica en Argentina). Buenos Aires: Ed. del Signo, 2004.
- LOJO, M. R. *Así los trata la muerte*. Buenos Aires: Alfaguara, 2021.
- LOJO, María Rosa. *Las libres del Sur*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- LUKÁCS, Georges. *La novela histórica*. Trad. Jasmim Reuter. 3.ed. México: Era, 1977.
- OCAMPO, V. *Testimonios. Serie Primera a Quinta, y Serie Sexta a Décima*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- PATEMAN, Carole. *As mulheres, os escravos e os escravos assalariados*. In: O Contrato _____. Sexual. Trad. Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 175-230.
- RIBEIRO, Fernanda A. *A recriação da personagem Victoria Ocampo em Las libres del sur, de María Rosa Lojo*. 2011. p. 1-9.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. 1ed. Buenos Aires. Siglo XXI Editores Argentina, 2007, p. 137-141.
- SCHVARZMAN, Julio. *Victoria Ocampo: una ínsula para Fani*. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer. n. 2, 1996, Editora AIEM, Buenos Aires, Argentina. p. 95-100.
- ZOLIN, Lúcia O. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (Org.) *Teoría literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 181-203.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A ANIMALIZAÇÃO DA MULHER-MÃE NO ROMANCE A CACHORRA, DE PILAR QUINTANA

Amanda Caroline Gomes RAMOS (UEPB)¹

Deise Luci Silva CUNHA (UEPB)²

Silvanna Kelly Gomes de OLIVEIRA (UEPB)³

RESUMO: As escritas latino-americanas têm ganhado visibilidade nos debates contemporâneos, e os estudos decoloniais trazem produções que passam ao largo de uma perspectiva imposta aos povos subalternizados, fazendo com que a literatura seja atravessada pelas questões étnico-raciais, de gênero, geográficas, linguísticas e culturais. Tal constatação fica evidente em escritoras como Pilar Quintana, colombiana, autora do romance *A Cachorra* (2020), uma de suas obras de maior destaque, na qual existe uma forte relação com a sua própria experiência de vida. Essa obra situa-se em uma inóspita região litorânea de Buenaventura, Colômbia, onde reside a personagem Damaris, que deseja fortemente a maternidade e a projeta em um animal de estimação. Logo, o artigo tem como objetivo analisar a animalização da mulher-mãe e sua subalternidade, perpassando o debate de gênero em relação à figura da mãe, as noções de animalidade na literatura e a perspectiva decolonial da escrita do romance, a partir de Maciel (2016); D'Ávila (2019); Alves (2022); hooks (2019); Hollanda (2019); Mignolo (2017); Lugones (2014), entre outros.

Palavras-chave: Animalidade; Mulher-mãe; Decolonialidade; Gênero.

ABSTRACT

Latin American writings have been gaining visibility in contemporary debates, and decolonial studies bring forth productions that diverge from an imposed perspective on subalternized peoples, causing literature to be crossed by ethnic-racial, gender, geographical, linguistic, and cultural issues. This observation becomes evident in writers like Pilar Quintana, a Colombian author of the novel *A Cachorra* (2020), one of her most prominent works, in which there is a

¹ Graduação em Letras - Inglês pela Universidade Estadual da Paraíba. Bolsista CAPES da Residência Pedagógica (UEPB). E-mail: amandagomescr@gmail.com

² Mestrado em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). E-mail: deisesilvacunha0108@gmail.com

³ Doutorado em Literatura e Interculturalidade Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). E-mail: silvannakoliveira@gmail.com

strong connection with her own life experience. This work is set in an inhospitable coastal region of Buenaventura, Colombia, where the character Damaris, who strongly desires motherhood, projects it onto a pet. Therefore, the article aims to analyze the animalization of the mother-woman and her subalternity, going through the gender debate concerning the mother figure, notions of animality in literature, and the decolonial perspective of the novel's writing, based on Maciel (2016); D'Ávila (2019); Alves (2022); hooks (2019); Hollanda (2019); Mignolo (2017); Lugones (2014), among others.

Keywords: Animality; Mother-woman; Decoloniality; Gender.

INTRODUÇÃO

Pilar Quintana (1972) é uma escritora colombiana, autora de obras como *A Cachorra* (2020) e *Os Abismos* (2022). De acordo com o *website* Portal da Literatura, é considerada uma das escritoras mais lidas e aplaudidas da América Latina. Foi, ainda, escolhida em 2007 pelo *Hay Festival* – festival de literatura realizado anualmente no País de Gales – como um dos escritores latino-americanos mais notáveis com menos de 39 anos. Em suas obras, marcada por uma escrita poética e sensível, a autora joga luz sobre temas como maternidade, identidade e pertencimento levantando questionamentos de um ponto de vista decolonial.

Os referidos tópicos podem ser identificados na sua obra *A Cachorra* (2020), objeto de estudo desta pesquisa. O livro conta a história da protagonista Damaris que, apesar de viver com o companheiro Rogelio, sente uma solidão que poderia ter sido suprida pelo filho que nunca teve. Como forma de distração da culpa que carrega pelo que acredita ser uma omissão no passado, Damaris cuida da casa de veraneio abandonada da família Reyes, apesar de isso não trazer alívio para ela.

Até que certo dia, Damaris resolve adotar uma cachorra de uma ninhada da vizinha e, dessa maneira, seu foco sai das tentativas de engravidar e se direciona para o animal. Esse desejo de maternar, então, não se concretiza em filhos, mas sim em uma cachorra vira-lata, chamada Chirli, que começa a fazer parte de sua vida. À medida que Damaris se aproxima do animal, as emoções tidas como maternas, tais como os instintos protetores e violentos, afloram. A relação entre as duas progride de maneira simbólica e expõe as profundas camadas de sofrimento que Damaris sente, evidenciando suas angústias e a solidão que vive.

Diante deste contexto literário, e tendo em vista que a animalização da mulher é um tema frequente e profundo na literatura – pois representa a subalternização e objetificação da figura feminina, na qual características animais são atribuídas a mulheres, desumanizando-as –,

esta pesquisa tem como objetivo analisar a animalização da mulher-mãe e sua subalternidade na obra, além de perpassar o debate de gênero em relação à figura da mãe e às noções de animalidade na literatura, apoiando-se nas contribuições de Lugones (2014), Maciel (2016), Hollanda (2019) e hooks (2019). Compreende-se que a abordagem da animalização da mulher possibilita explorar as opressões de gênero e as estruturas de opressão presentes no corpo social.

Somado a isso, o artigo objetiva abordar a perspectiva decolonial da escrita do romance, se utilizando das contribuições de Mignolo (2017) e Alves (2022), uma vez que a decolonialidade é uma importante construção social, literária e cultural pensada através de séculos de opressão colonial, bem como na reconfiguração/desconstrução desse modelo. A escolha se deve ao atravessamento da matriz colonial do poder no enredo da obra literária analisada, assim como ao fato de ela se desenvolver em um contexto latino-americano.

Este trabalho, logo, se alinha com a abordagem metodológica qualitativa analítica e bibliográfica apoiado nas contribuições de Prodanov e Freitas (2013), por considerar que a interpretação e atribuição de significados são aspectos resultantes da interação entre mundo e sujeito, sendo, portanto, aspectos que concernem à pesquisa qualitativa, já que a subjetividade do sujeito não é algo que se traduz em números e estatísticas.

DECOLONIALIDADE E GÊNERO

É possível afirmar que o projeto colonial fabrica armadilhas para o discurso, fazendo com que a literatura seja um dos “braços” do poder no sentido de se comportar como uma máquina repleta de hierarquias do cânone – escolha de obras clássicas, com critérios excludentes – e da própria crítica literária que, muitas vezes, reproduz o diálogo com o elitismo cultural:

A analítica da colonialidade (o pensamento descolonial) consiste no trabalho inexorável de desvendar como a matriz funciona, e a opção descolonial é o projeto inexorável de tirar todos da miragem da modernidade e da armadilha da colonialidade. Todos são conectados pela lógica que gera, reproduz, modifica e mantém hierarquias interconectadas (MIGNOLO, 2017, p. 10).

Por outra via, os estudos decoloniais vêm ganhando visibilidade devido ao seu caráter abrangente, sobretudo no que se refere ao campo literário. As obras passam a ser lidas de uma perspectiva horizontal, ou seja, atravessadas pelo debate de gênero, raça, etnia, origem geográfica, sem uma relação hierárquica, desconstruindo moldes fixos da instituição literária,

bem como o ideal de literariedade restrito apenas ao plano estético. Esse patamar teórico foi estudado na América Latina, na década de 1980.

A descentralização europeia e o questionamento dos modelos em que as obras contemporâneas se situam, bem como a crítica, afirmam um novo viés para a leitura analítica de tais obras. Sendo assim, percebe-se que n’*A cachorra* (2020), de Pilar Quintana, a decolonialidade já se apresenta pela questão geográfica – Colômbia, país onde a autora nasceu –, situando a narrativa num espaço inóspito, chamado Buenaventura, região litorânea colombiana, na qual existem relações fortemente atravessadas por sentimentos de inadequação familiar e de pobreza:

[...] o homem que emprenhou sua mãe, um soldado que prestara o serviço militar na região, a abandonou quando estava grávida, e ela, para sustentar a filha, teve que ir trabalhar em uma casa de família em Buenaventura [...] Damaris cresceu em um casebre que o tio Eliécer e a tia Gilma tinham no terreno [...] (QUINTANA, 2020, p. 28).

Além da questão do ambiente onde se desenrola o enredo, essa passagem expressa a ancestralidade – representada pela sua mãe – da personagem Damaris, revelando a interseção social a que a protagonista pertence. Em momentos específicos, ela observa como o seu status econômico se diferencia dos ricos, pois “O casebre onde moravam não ficava na praia, e sim em um rochedo cercado de mata onde as pessoas brancas da cidade tinham casas de veraneio grandes e bonitas, com jardins, caminhos de pedras e piscinas” (QUINTANA, 2020, p. 15).

Nesse sentido, o casebre em que morava possuía quartos apertados, um banheiro sem chuveiro e uma bancada sem pia, onde contavam com um fogão à lenha, o que economizava o dinheiro do botijão de gás. Há, ainda, a marcação enunciativa através da expressão “pessoas brancas”, que já traz a questão racial e social como uma categoria da diferença, ao colocar que tal grupo, nesse espaço, obtém um poder aquisitivo discrepante da realidade da família de Damaris:

Por isso, o pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descoloniais – uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais (MIGNOLO, 2017, p. 6).

Mesmo que haja personagens descoloniais – subalternizados no viés social –, a voz do narrador delinea falas que denunciam o estigma que perpassa a cor da pele e o comportamento considerado reprovável, por meio das palavras “pobres” e “malvestidos” como correspondentes

– em contraposição a “pessoas brancas e ricas” correspondendo a “casas de veraneio grandes e bonitas”:

Eram uma cambada de negros pobres e malvestidos usando as coisas dos ricos. Uns insolentes era o que as pessoas pensariam, e Damaris queria morrer, porque, para ela, ser insolente era algo tão terrível ou descabido quanto o incesto ou um crime (QUINTANA, 2020, p. 59).

Isto é, a voz do narrador reproduz a matriz colonial do poder, da qual Mignolo (2017) fala, mas a abordagem analítica aqui proposta se debruça sobre a complexidade que rodeia Damaris, pois o fato de ela passar por um processo de empobrecimento não a isenta de possuir outras subjetividades, como os sentimentos de amor pela cachorra, de tristeza por não conseguir ser mãe, da alegria de reencontrar seu animal perdido, da inveja da sua prima que tem filhos, da angústia da morte de Nicolasito – seu amigo de infância; ou seja, não a isenta de descumprir o estereótipo colonial da “mulher pobre” e nada mais.

Desse modo, ainda em se tratando de Damaris, sua caracterização é submetida às armadilhas de gênero, pois desde muito cedo sofre violência, inclusive do seu próprio tio Eliécer, que a agride por dias consecutivos após o desaparecimento de seu filho Nicolasito, morto em um acidente trágico no mar, quando ela o acompanhava: “Então o tio pegava um galho de goiabeira duro e elástico e a açoitava. [...] Suas coxas pareciam as costas de Cristo” (QUINTANA, 2020, p. 30-31). Portanto, essa violência física revela sua vulnerabilidade – social, de idade e de gênero – em meio à família de Eliécer, a qual possuía terrenos e bens, contexto que lembra a exploração dos colonizadores em relação aos colonizados, a fim de manter a estrutura desigual.

No entanto, em idade mais avançada, a protagonista passa a desejar a maternidade como uma forma de validar seu lugar no mundo, tentando por várias vezes engravidar, sem sucesso. Então, ela adota a cachorra, a nomeia como Chirli e a toma como uma filha, deslocando-se das amarras coloniais que a prendiam meramente ao trabalho braçal, à culpa pela morte de Nicolasito, bem como à subserviência e ao silêncio imposto pela convivência com seu marido Rogelio. Ela se reconhece nesse lugar e desenvolve uma subjetividade transgressora em relação à vida sofrida e pacata institucionalmente montada para ela:

Durante o dia, Damaris levava a cachorra enfiada no sutiã, entre os seios macios e fartos, para mantê-la quentinha. À noite, deixava-a na caixa de papelão que seu Jaime tinha dado a ela, com uma garrafa de água quente e a camiseta usada por ela naquele dia, para que não sentisse falta de seu cheiro (QUINTANA, 2020, p. 16).

Esse afeto derramado sobre a cachorra reforça o que Lugones fala sobre o feminismo decolonial, ao afirmar que “É o movimento rumo à coalizão o que nos impulsiona a conhecer uma à outra como entes que são densos, relacionais, em socialidades alternativas e alicerçadas nos lugares tensos e criativos da diferença colonial” (LUGONES, 2014, p. 942). Desse modo, Damaris se apresenta com um afeto que ultrapassa as categorias coloniais que imprimem a centralidade ao humano, à mulher branca, construída sob o signo da opressão. Assumir o amor pelo animal é uma transgressão.

Ademais, a descrição de Rogelio se contrapunha à amorosidade que Damaris – ela não se restringe a isso, pois também age mediante episódios violentos –, uma vez que se tratava de um “negro grande e musculoso, com uma cara zangada permanente” (QUINTANA, 2020, p. 15). Esse personagem não escapa da colonialidade do poder devido a suas violências “permitidas” pelo lugar social de homem, embora continue marginalizado pelo quesito racial.

“Pegou-o pela ponta do rabo, ergueu seu facão e, antes que Damaris pudesse se dar conta do que ia fazer, cortou-o num talho só. Ganindo, Mosco saiu correndo e Damaris olhou horrorizada para Rogelio” (QUINTANA, 2020, p. 13). Esse trecho indica o comportamento agressivo praticado contra seu próprio cão, reforçando uma violência historicamente atribuída a homens, referências nas guerras e nas estatísticas de feminicídio na América Latina. Ademais, “Fazia muito tempo que Damaris e Rogelio dormiam em quartos separados, e nessas noites ela se levantava depressa, antes que ele pudesse dizer ou fazer algo” (QUINTANA, 2020, p. 16), demonstrando o receio que Damaris tinha de uma possível agressão à cachorra Chirli.

Rogelio, mesmo que aja com virilidade em relação aos animais, possui momentos de empatia e companheirismo em relação à Damaris, que deseja incansavelmente ser mãe, ajudando-a também na busca pela cachorra. Todavia, esse fato não altera seu privilégio de gênero que beneficia o maquinário capitalista, o qual sobrevive das hierarquias sexuais para o prosseguimento da estrutura do patriarcado:

Proponho o sistema moderno colonial de gênero como uma lente através da qual aprofundar a teorização da lógica opressiva da modernidade colonial, seu uso de dicotomias hierárquicas e de lógica categorial. Quero enfatizar que a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade (LUGONES, 2014, p. 935).

Por último, é válido ressaltar que esse sistema colonial de raça, classe e gênero é muito presente na América Latina, a ambientação da obra, haja vista que pressupõe um sistema de

castas. Como afirma Alves (2022), a classe não poderia ser tomada separadamente das outras duas categorias, raça e gênero, ou como menos importante na constituição identitária em território latinoamericano, em que o matiz da casta permanece. Logo, essa lógica molda os poderes que delinham, mas não limitam as vivências da personagem Damaris: mãe, mulher negra, colombiana.

ANIMALIZAÇÃO DA MULHER-MÃE

Ainda em relação à Damaris, é perceptível que Hollanda (2020) ratifica a discussão quando descobre um sentido racista para a generalização do termo “mulher”, pois há uma seleção do grupo dominante – mulheres brancas, burguesas e heterossexuais –, a qual esconde a brutalização, o abuso e a desumanização que a colonialidade de gênero implica. Ela ainda ressalta que as feministas da hegemonia branca “não entenderam a si mesmas em termos interseccionais [...]. Como não perceberam essas diferenças profundas, [...] assumiram que existia uma irmandade, uma sororidade, um vínculo já existe forjado pela sujeição de gênero” (HOLLANDA, 2020, p. 75).

Desse modo, no cenário contemporâneo, a “sororidade” é um tema que vem sendo bastante debatido quando se trata do tema da maternidade, mesmo que nem sempre sejam validadas as diferenças raciais e sociais existentes:

Evidente que para nós feministas a maternidade não é a única opção, mas fazer de conta que ela não existe para quebrar ou romper o que está preestabelecido socialmente para as mulheres é esconder a dor, a invisibilidade e a opressão que milhares de mulheres sofrem por serem mães (D’ÁVILLA, 2019, p. 138).

Isto é, a maternidade é um campo que é coletivo e Manuela d’Ávilla (2019) relata sua experiência com sua filha Laura, em meio aos afazeres políticos e aos privilégios, lançando uma reflexão sobre as múltiplas maternidades. Sabe-se, com isso, que a questão de gênero e seus mecanismos de poder reverberam também na construção do ideal maternal restrito a comportamentos padrões, tais como a amabilidade, a disponibilidade para jornadas exaustivas de trabalho doméstico, a mácula cristã em torno da mulher, a abdicação de vida social, entre muitos outros. Dessa forma, observa-se que essa visão idealizada predomina socialmente, embora nem todas as mulheres a cumpram.

Curiosamente, Damaris participa da desconstrução desse ideal em relação à sua filha-cachorra, no momento em que se percebe sentindo ódio, rancor, frustração, como subjetividades que escapam ao espaço previsível da maternidade:

Quando voltou para casa, tomou banho no tanque. Estava mais zangada que preocupada. Ficou com raiva por a cachorra ter ido embora, por desta vez ter ido sozinha, sem a influência dos outros cachorros, por ter sido obrigada a gritar e a procurá-la daquela maneira, por ter ficado angustiada e, sobretudo, por Rogelio ter razão e a cachorra ter de fato aprontado (QUINTANA, 2020, p. 62).

Essa ressignificação do lugar de mãe em que Damaris se coloca também pode ser lido à luz de Chirli, a cachorra, no momento em que ela também se torna uma fêmea-mãe, abandonando seus filhotes, querendo distanciar-se deles e se obrigando ao ato de amamentar. A cachorra, com isso, participa da narrativa como uma metáfora do sujeito mulher numa perspectiva decolonial, já que rasura a categoria idealizada:

A cachorra se revelou uma péssima mãe. Na segunda noite comeu um dos filhotes e nos dias seguintes abandonou os três que restaram para tomar sol na plataforma da piscina ou para se estirar no tanque, onde sempre estava fresco, ou debaixo de uma das casas com os outros cachorros, ficava em qualquer canto, contanto que estivesse longe deles. Damaris tinha que pegá-la à força, levá-la de volta ao quiosque e obrigá-la a ficar deitada para que eles pudessem mamar (QUINTANA, 2020, p. 68).

Dessa maneira, há uma espécie de “inversão” de lugares, em que ora a cachorra torna-se humana, ora Damaris torna-se animal, lançando um hibridismo muito comum aos personagens contemporâneos. Eles transitam entre as complexidades de sujeito imerso em um mundo afetado pelo esfacelamento das identidades, e os animais – assim como a clássica cachorra Baleia, de *Vidas Secas*⁴ – podem ser analisados de maneira humanizada nas obras literárias, tendo em vista que no âmbito da ficção ganham roupagens de comportamentos metafóricos da sociedade circundante, além de possuírem sentimentos, sensações, padrões comportamentais representativos de uma realidade maior.

Há, portanto, na literatura uma complexa e densa relação entre animal humano e animal não humano, possibilitando uma convivência entre eles através de aproximações e distanciamentos; familiaridade e estranhamentos; semelhanças e diferenças; afetos e repulsa. Na

⁴ A alusão à obra clássica *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicada originalmente em 1938, se deve à presença da personagem da cachorra Baleia, parecida com Chirli em alguns aspectos, uma vez que ganha uma dimensão humanizada em relação aos outros personagens. Baleia sonha com os preás, se comunica pelo olhar, acompanha fielmente seus donos e sente as intempéries das cheias e das secas, em uma eterna fuga da difícil realidade.

obra aqui analisada, essa complexa relação é enfatizada durante toda a narrativa. Os sentimentos que Damaris demonstra ter por Chirli oscilam à medida que a cachorra não atende às expectativas que Damaris apresenta sobre a maternidade. Inicialmente, a convivência de Damaris e Chirli foi marcada por aproximações e familiaridades. A personagem que desejava ser mãe, ao adotar a cachorra, projeta nessa adoção o nascimento de um filho:

Luzmila perguntou com cara de nojo qual era o nome da cachorra, e Damaris teve que contar que era Chirli. Elas eram primas-irmãs e tinham sido criadas juntas desde que nasceram, então sabiam tudo uma da outra. — Chirli, como a miss? — Luzmila riu. — Não era esse o nome que você queria dar para a sua filha? (QUINTANA, 2020, p. 17-18).

Com o excerto acima, percebemos que a presença do animal não humano está em alto relevo na obra, a começar pelo título: “A cachorra”. O comportamento de Chirli é o fio condutor do enredo, influenciando e definindo as reações de Damaris. A relevância da filha-cachorra ganha outras significações e desconstrói a perspectiva ocidental e tradicional de separar o âmbito animal do âmbito humano. Na narrativa, a animalidade borra “as fronteiras entre os mundos humano e não humano, por meio dos devires e das metamorfoses” (MACIEL, 2016, p.23). A estudiosa Maria Esther Maciel (2016) atribui à animalidade uma simbologia desconcertante para nós humanos “desacostumados por um devir-bicho”, além disso, compreende a literatura como um espaço fértil para a alteridade animal

No que tange à literatura, por exemplo, sabe-se que as tentativas de sondagem da alteridade animal nunca deixaram de instigar a imaginação e a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências. E as maneiras distintas com que eles entraram na esfera da animalidade conferiram uma nova relevância a essa questão. Tanto que, nos últimos anos, o termo “zooliteratura” começou a ser usado para designar o conjunto de diferentes práticas literárias ou obras (de um autor, de um país, de uma época) que se voltam para os animais. Nesse sentido, é bem mais aberto e menos cristalizado que o termo bestiário, uma vez que este se inscreve sobretudo na ordem do inventário (MACIEL, 2016, p.14).

A escritora Pilar Quintana converge com as concepções de Maciel (2016) sobre a animalidade, por apresentar um olhar “mais aberto e menos cristalizado” com relação aos animais na literatura. O animal não humano é fonte de subjetificação e de identificação. É o que trata a citação a seguir:

As feridas se curaram e logo a cachorra engordou, mas Damaris continuou tratando-a como se ainda estivesse fraca e já não se importava mais em chamá-

la de Chirli ou de mimá-la na frente dos outros, nem mesmo de Luzmila, quando ela veio comemorar o Dia das Mães (QUINTANA, 2020, p. 59).

A projeção da maternidade na filha-cachorra entra em declínio, pois Damaris não compreendia a não romantização do ato de matinar. Chirli não seguiu o projeto idealizado da maternidade, não era um exemplo de “mãe padrão”, e, ironicamente, ao concluir a narrativa, percebemos que Damaris apresenta comportamento semelhante ao da cachorra no que se refere à falta de cuidado com os filhotes:

Então viu a cachorra. Estava no fundo do quiosque, estirada junto ao fogão de lenha, atrás das outras cortinas, que ela não tinha tocado e continuavam penduradas. Furiosa, Damaris pegou uma corda de amarrar lanchas, fez um nó corrediço, saiu do quiosque pelo lado que dava para a piscina, o rodeou, entrou pelo lado do fogão e enlaçou a cachorra por trás, antes que ela pudesse perceber o que estava acontecendo. Puxou a corda para que o nó se apertasse, mas, em vez de parar ali, tirar-lhe a corda do pescoço e cruzá-la, continuou apertando e apertando, lutando com toda a sua força enquanto a cachorra se retorcia diante de seus olhos, aparentemente incapazes de registrar o que viam, nada além das tetas inchadas do animal (QUINTANA, 2020, p. 91).

O fragmento acima relata a fúria de Damaris ao perceber que Chirli está grávida novamente e, através de um gesto de desespero, enlaça a cachorra com a corda até que Chirli não resiste e morre. A animalidade assume um lugar de trânsito na narrativa, pois o animal humano, Damaris, assume um comportamento do animal não humano vivenciado por Chirli, ilustrando, em narrativas decoloniais, a complexa relação de animalidade entre o humano e o não humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa trouxe uma relevante reflexão sobre os elos tecidos entre a colonialidade/decolonialidade e a questão social/racial/de gênero, bem como sobre os novos movimentos que a crítica contemporânea pode realizar em direção a análises mais horizontais dos personagens. Sendo assim, esses sujeitos ficcionais encontram-se enredados em múltiplas relações de poder, confirmando a hipótese de que é preciso desmontar as categorias engessadas da “diferença colonial” nas obras literárias, como fizemos na leitura de *A Cachorra* (2020), de Pilar Quintana.

Além disso, o artigo explorou o tema da animalização da mulher-mãe. No decorrer deste trabalho, nos aprofundamos na complexidade da obra literária, evidenciando camadas importantes e significativas que se relacionam com a maternidade, o debate de gênero e a figura

animal. Analisamos como a protagonista, Damaris, sofre com as pressões sociais acerca da maternidade e como a ela são atribuídas características animais e contraditórias – uma (des)humanização enquanto mulher e mãe.

Por outro lado, a cachorra Chirli ganha matizes humanas, desconstruindo a hierarquia entre humano e animal, quando tanto Damaris quanto ela se hibridizam (as duas se distanciam e posteriormente se aproximam através de seus comportamentos “maternais”), ratificando a desierarquização das categorias de gênero voltadas para as mulheres. Ora Damaris se comporta como a fêmea-mãe, instintiva e movida pelos seus impulsos; ora a cachorra é aproximada à “péssima mãe humana” pelo seu tratamento para com os filhotes e pela ingratidão do abandono.

Desse modo, Quintana, através de sua escrita sensível, nos convida a ponderar a respeito da complexidade das relações humanas, bem como sobre as construções sociais da maternidade e dos papéis de gênero na coletividade contemporânea. Sobre isso, hooks (2019) já nos alertava que “[...] é crucial que as mulheres façam denúncias em uma sociedade patriarcal que nos socializa para nos reprimir e conter, também é essencial o que dizemos, como dizemos, quais são as nossas políticas” (p. 137). *A Cachorra* (2020) é, também, uma metáfora potente sobre as questões de identidade, opressão e liberdade.

Por fim, essa pesquisa instiga a reflexão do papel da mulher-mãe-animal na sociedade, através da literatura contemporânea latino-americana e suas subjetividades, e convida a novas análises literárias que possam contribuir para o debate de gênero, animalidade e decolonialidade no campo da ficção.

REFERÊNCIAS

ALVES, W. **Travessias críticas:** temporalidades e territórios na narrativa latino-americana das últimas décadas. 21. ed. Campina Grande: EDUEPB, 2022.

D’ÁVILLA, M. **Revolução Laura:** Reflexões sobre maternidade e resistência. 1º ed. Rio Grande do Sul: Belas Artes, 2019. *E-book*.

HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro:** Formação e contexto. Bazar do Tempo, 2019.

HOOKS, b. **Olhares negros:** raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo decolonial. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, 2014.

MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade**. 1º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MIGNOLO, W. D. COLONIALIDADE: O LADO MAIS ESCURO DA MODERNIDADE. **Rev. Bras. Ci. Soc.** [online]. 2017, vol.32, n.94, e329402. Epub June 22, 2017.

PILAR Quintana. **Portal da Literatura**. Autores. Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=4369>>. Acesso em: 28 jul. 2023.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2ª ed. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2013.

QUINTANA, P. **A Cachorra**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A CONQUISTA DE SE ENTREGAR: UM CAMINHO ENTRE LOUCURA E A LIBERDADE EM *HOSPÍCIO É DEUS*, DE MAURA LOPES CANÇADO

Diana Gonzaga PEREIRA (Universidade Federal Fluminense)¹

RESUMO: O conceito de loucura há muito desperta a atenção da filosofia, da sociologia e de muitas áreas do saber. Ao longo da história, entretanto, ainda não foi possível defini-lo, isto porque, segundo Michel Foucault, a loucura é um termo socialmente construído, ou seja, ele se transforma à medida em que a sociedade também o faz e, desta forma, estudá-la é sempre uma importante ferramenta epistemológica. Dentre os variados vieses pelos quais se pode analisar o fenômeno, (transtorno mental, incapacidade, estigma, resistência, entre outros) um que sempre vem, comumente interligado, é a relação entre o feminino e a loucura. É por este caminho que esta proposta se envereda, um olhar sobre a loucura na obra **Hospício é Deus**, de Maura Lopes Cançado. Busca-se, portanto, compreender os limites entre a "normalidade" e a insanidade, as formas de resistência numa sociedade excludora e, sobretudo, a escrita de si como instrumento de tratamento e de resistência para um elemento ainda pouco conhecido como a mente humana. Como suporte teórico para esta análise estão os estudos de Foucault, Cooper e Goffman, assim como um estudo do gênero "diário", testemunha da luta pessoal e denunciador das instituições manicomiais brasileiras.

Palavras-chave: Literatura; Loucura; Sociedade; Mulher.

ABSTRACT: The concept of madness has long attracted the attention of philosophy, sociology and many areas of knowledge. Throughout history, however, it has not yet been possible to define it, because, according to Michel Foucault, madness is a socially constructed term, that is, it transforms as society also does and, in this way, studying it is always an important epistemological tool. Among the various biases through which the phenomenon can be analyzed (mental disorder, disability, stigma, resistance, among others) one that always comes, commonly interconnected, is the relationship between the feminine and madness. This proposal follows this path, a look at madness in the work **Hospício é Deus**, by Maura Lopes Cançado. Therefore, the aim is to

¹ Doutoranda em Estudos literários pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: dianagonzagapereira@gmail.com.

understand the limits between "normality" and insanity, the forms of resistance in an exclusive society and, above all, self-writing as an instrument of treatment and resistance for an element still little known as the human mind. As theoretical support for this analysis are the studies of Foucault, Cooper and Goffman, as well as a study of the "diary" genre, witness of the personal struggle and betrayer of Brazilian asylum institutions.

Keywords: Literature; Madness; Society; Woman.

INTRODUÇÃO

Os estudos de Michel Foucault a respeito da loucura apontam para a instituição manicomial como um elemento importante para compreensão do lugar e do tratamento dispensados ao indivíduo destoante do considerado normal, seja este por apresentar algum transtorno psíquico ou por não se adequar ao padrão que rege as sociedades. Dependentes químicos, desempregados, mendigos, prostitutas, mães-solteiras e uma sorte de marginalizados compuseram esse segundo grupo ao longo da história.

A instituição surge, assim, menos como um espaço de tratamento do que como um local de reclusão, de retirada desses indivíduos da sociedade. Esta limpeza social e a docilidade dos corpos eram conseguidos com a exclusão e terapias como eletrochoques, drogas, violência, privações. O objetivo de limpar a sociedade, deste modo, foi bem sucedido. O progresso na dignidade humana, ao contrário, dá testemunho da barbárie e da redução dos sujeitos a doentes, incapacitados, escória. Erving Goffman, em **Manicômios, Prisões e Conventos** (1974), define esta perda, inclusive do status de sujeito, como a mortificação do eu. Segundo o sociólogo:

Na linguagem exata de alguma de nossas mais antigas instituições totais, começa uma série de rebaixamentos, degradações, humilhações e profanações do eu. O seu eu é sistematicamente, embora muitas vezes não intencionalmente, mortificado (GOFFMAN, 1974, p. 24).

A vida de Maura Lopes Cançado é exemplo de todos estes processos de isolamento, de tratamentos agressivos e ineficientes (do ponto de vista sanitário e humano), da tentativa de aniquilação da subjetividade dentro de inúmeros hospitais psiquiátricos pelos quais passou.

Maura, cujo pai era um abastado e influente fazendeiro em Minas Gerais e a mãe, também mulher de muitas posses, sempre teve da família a atenção e os mimos que uma moça rica, bonita e inteligente podia ter. Sua condição de mulher e o cenário em que nasceu, entretanto, revelam, muito cedo, a violência e o sofrimento desencadeado na infância:

Na fazenda tínhamos uma loja. O rapaz, empregado da loja, sempre se recusava a nos dar balas a mim e minhas irmãs menores. Uma tarde fui sozinha. Pedi-lhe. Disse que sim. Sentou-me no balcão e teve relação sexual comigo, nas minhas pernas. Não tive nenhuma reação, creio haver sentido prazer e nojo. Sentindo-me molhada, julguei que ele houvesse feito pipi nas minhas pernas (eu devia ter cinco anos). Deu-me as balas e fui para casa. Era de tarde. Todos se achavam sentados na varanda. Mamãe também. Usava um vestido branco, parece-me. Ao ver-me, tentou pôr-me no colo. Recusei-me. Achei-a limpa, inocente e bonita. Corri para casa, deitei-me sob os lençóis, sem me lavar. Mais tarde, durante muito tempo, ao me deitar para dormir, à noite, olhando mamãe andar pelo quarto, lembrava-me do que acontecera e chorava (o rapaz desapareceu na madrugada do dia seguinte, deixando a impressão de que ficara louco. Não compreendi a razão de sua fuga, nada revelei a ninguém). Mais tarde, dois outros empregados repetiram o mesmo. (CANÇADO, 1978, p. 17-18).

Insônia e as posteriores crises de epilepsia igualmente davam indícios da desordem mental e do trauma, embora ainda não interpretado como tal, de uma futura condição que a levaria a destoar dos demais, de sua família e da sociedade ao seu redor:

Aos sete anos fui vítima [de] um ataque convulsivo que muito preocupou meus pais. Deu-se enquanto eu dormia, e não sofri. Apenas dor de cabeça ao acordar. Aos doze anos, estudando interna, tive outra crise, nas mesmas condições. Também não me preocupou. Ao contrário, vi-me alvo de muitas atenções. Mas aos quatorze anos, estava acordada, tive uma crise e foi horrível. Creio ter ficado inconsciente mais de nove horas, depois do quê me veio uma certa amnésia que durou um dia. Outra crise se repetiu em condição análoga, logo após meu casamento, durante a gravidez, e a última, aos quinze anos, depois da morte de papai. Não se repetiram até hoje. Tenho tido constantemente crises equivalentes. As auras epilépticas me são quase que cotidianamente familiares. (CANÇADO, 1978, p. 18-19).

Casou-se antes dos 15 anos, teve um filho e divorciou-se doze meses depois. De personalidade ousada e impulsiva, tinha sempre as vontades feitas, embora, o seu lugar de mulher, desde a infância até a juventude, quando é discriminada por sua condição de mulher divorciada nas escolas onde tentara ingressar, pesara para a sua tentativa de seguir o seu próprio caminho.

Sua primeira internação numa instituição psiquiátrica se dá por iniciativa própria, em 1949, na Casa de Saúde Santa Maria, em Belo Horizonte, aos 20 anos de idade. Ali, diagnosticada com epilepsia e acometida por profunda depressão, tem início a sua peregrinação por diversos hospitais ao longo da vida, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro.

Os transtornos de personalidade e as reações aos eletrochoques, aos quartos-fortes e às privações que vivenciou nestas instituições, entretanto, não dão testemunho apenas do infortúnio de um paciente num hospital psiquiátrico. A vida de Maura pode ser compreendida sob o viés de sua condição de mulher louca, extravagante, destoante, mas o seu caráter artístico igualmente se sobressai, reforçado pelo fato de que a sua produção é constituída, quase em sua

totalidade, no hospício.

A loucura, comumente, reduzida à doença, à incapacidade, produz indivíduos encarcerados em si mesmos e nas instituições que os abrigam. Dali, não se aprende nada, tampouco, entregam algo à sociedade. Neste sentido, não é raro que se cruzem os caminhos da arte e da loucura e, quando esse encontro é possível, tem-se a primeira como uma fuga, um refúgio para a segunda. Através da arte, o indivíduo consegue produzir, expressar-se e, sobretudo, reafirmar-se enquanto sujeito de si e capaz de analisar o mundo a sua volta. Sobre isso, David Cooper estabelece:

o artista trabalha a partir de um desespero total perante as forças repressivas e alienantes do mundo, mas nunca perde uma certa visão, pelo menos, de duradoura alegria há muito perdida. A obra de arte é revolucionária por definição, na medida em que desestrutura os sistemas normais e alienados de percepção no centro da sua dialética criadora (...) também na loucura existem todos estes caracteres, mas não são necessárias explicações em termos de pré-disposição genética patológica para dar conta da vitimização da loucura e do abortar do seu momento criativo; existem inúmeros factores inteligíveis científicos, as pressões familiares hiper-normalizantes, a vigilância e o controlo maciços e arbitrários, as influências formativas e educacionais específicas (...) para dar conta do facto de que o artista pode influenciar poderosamente o mundo enquanto é destruída a potência do louco — e, todavia, ambos aterrorizam igualmente o mundo normal. (COOPER, 1978, p. 84-85)

No caso de Maura, a literatura foi o caminho que possibilitou um sentido à sua existência. Nos manicômios onde esteve internada por dois terços de toda a sua vida, a escrita de um diário, onde narra, sem pudores e com honestidade, seus sentimentos e ações torna-se a terapia mais eficaz e a maneira mais válida de não perder a lucidez e a liberdade de pensamento.

Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas. Justamente nestas relações está contida toda minha pobreza e superficialidade. Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado. (CANÇADO, 2015, p. 131-132).

Neste sentido, a urgência de Maura em escrever reafirma o caráter libertário da literatura. Através de sua escrita, pode compreender as relações entre o hospício e o mundo de fora e contribui para reafirmar a característica dialética da loucura que, ao mesmo tempo em que anula o ser acometido por ela, revela uma visão singular e crítica sobre a sociedade e a cultura. Esta característica, confirma o pensamento de Foucault ao observar que a loucura é relacional, ou seja, que ela “existe em relação à razão ou pelo menos, em relação aos ‘outros’ que, em sua generalidade anônima, encarregam-se de representá-la e atribuir-lhe valor de exigência”

(FOUCAULT, 2010, p. 184).

Em sua escrita, Maura revela as suas angústias, mas sinaliza uma capacidade de autoanálise que lhe garante uma brecha única entre a aridez da loucura e a permanência da razão, um “entregar-se a si”, isto é, uma autorização para ser ela mesma e, simultaneamente, um exercício de liberdade que a impede, por vezes, de sucumbir naquele cenário.

Em diálogo consigo mesma no espelho, certa vez, já no hospício, a escritora tenta uma espécie de reconciliação consigo mesma e reafirma o papel da escrita como forma de promover este reencontro com seu eu do passado, que a levara até ali, e o daquele momento, em que vive as consequências de suas atitudes passadas:

— Maura, quanto à sobrevivência de uma de nós, nada posso dizer, a não ser que temo a morte. Nem sei mesmo se estou viva em função de você, ou se você permanece, para que eu me destrua aos poucos, apodrecendo cada dia – lábios pintados, lutando para tomar-lhe o lugar. Sinto ter-lhe feito algum mal: vejo em seus olhos. Creio que a amo muito, embora através de um rastro de saudade – porque você é uma que deveria ter sido, e não a compreendo participando da minha vida, ou pior, tentando enxotar-me. Você não sabe nada do mundo, Maura. (CANÇADO, 1991, p. 83).

Em outro excerto, a dualidade entre a culpa e a redenção que carrega atrelada em si, aparece e é a escrita que a atrai, como maneira de expressar-se livremente, ainda que não reconhecesse portadora deste direito:

Em que momento exato devia parar? Indagou-se até onde seria capaz de escrever sem mentir, até onde a crueldade da qual se armara contra si mesma lhe permitiria ser honesta. A ela parecendo tão necessário ser cruel como se a crueldade constituísse a única arma capaz de fazê-la sair daquele corpo adorado que era o seu. A palavra brilhava insistente, atraindo-a, crescendo cada vez mais de significação. E a ela, a tudo que representava, entregava-se com volúpia, não isenta de certo sentimento terno. Mas nesse dar-se a maior emoção ainda parecia brotar da lembrança dela mesma, ou do que representara a seus olhos e ao mundo. Representara, pois o que fora e o que era, esteve e continuava intocado (CANÇADO, 1978, p. 79).

Escrever, entretanto, é um ato solitário e, por vezes, requer o distanciamento para que, assim, seja capaz de ver-se de maneira ampliada, isto é, olhando-a de fora. Ao consegui-lo, é possível observar além do modo como as coisas se apresentam. Torna-se, então a autora em personagem de sua obra.

Este processo, porém, acarreta um desconhecimento entre o papel que cada parte em si (autora ou personagem) está assegurada e neste labirinto da linguagem, a realidade se instaura no imaginário e é aí que se torna possível transitar pela realidade, suportá-la. É a obra realizando-se num contexto que é só ausência.

Nesta busca por conferir sentido à sua vida através da escrita, Maura recorre à memória e à escrita, mesmo nas condições precarizadas em que se situa. Sempre, no limiar de uma vida que segue em tênue linha de pares opostos: loucura e lucidez; liberdade e verdade; vida e morte, razão e emoção; as suas palavras dão testemunho do sofrimento psíquico e da possibilidade de escapar da miséria humana. Ao mesmo tempo em que denuncia aspectos cruéis das instituições legitimadas pelo Estado, Maura, uma sobrevivente marginalizada, se encerra em mundos ambíguos em que ficção e realidade se confundem.

A autora, entretanto, demonstra saber onde ela se insere diante da instituição manicomial e do que estar ali pode significar. No seu caso, entretanto, é possível notar que a lucidez e a convicção de que se encontrar ali, encarcerada, algumas vezes, por opção própria, não faz com que ela perca de vista quem ela é, as suas capacidades e, sobretudo, que perceba o papel que a instituição desempenha. Sobre isso, revela:

Estar internado no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. [...] Se existe vergonha é na luta: perder o lugar no mundo, afetividade, direitos (direitos?). [...]. Transposta a barreira, completamente definidos, passam a outro estado - que prefiro chamar de Santidade. [...] embora todos tenhamos de morrer um dia, poucos alcançam a santidade da loucura (e quem prova estar o louco sujeito à morte, se passou para uma realidade que desconhecemos)" (CANÇADO, 1978, p. 29)

A escrita de Maura Lopes Cançado, portanto, não é apenas um exercício de desabafo ou de catarse pessoal; é, antes de tudo, uma afirmação da própria subjetividade, uma resistência diante do cárcere institucionalizado. A sua literatura se torna uma arma poderosa para romper com as amarras que tentavam silenciá-la, permitindo que sua voz ecoasse mesmo em um ambiente que buscava lhe negar a humanidade.

Nesse contexto, a relação entre arte e loucura assume um papel crucial, pois a escrita torna-se um refúgio e uma forma de preservar a sanidade mental em meio ao caos dos hospícios. Através da escrita de seu diário, Maura cria um espaço íntimo de diálogo consigo mesma, onde pode explorar suas angústias, temores e anseios. A literatura lhe oferece uma chance de se reconectar com o passado e o presente, de confrontar as dualidades que a habitam e buscar uma reconciliação com suas próprias contradições.

Ao mergulhar no universo da escrita, Maura também tem acesso à crueldade que habita seu ser, entendendo que o autoconhecimento pode ser doloroso, mas se torna essencial para a construção de sua identidade. A palavra se torna sua aliada e instrumento para desnudar a

realidade e a si mesma, ultrapassando as barreiras da loucura e resgatando sua humanidade fragmentada.

Estou de novo aqui, e isto é - Por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? - Estou no Hospício, deus [...]. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue - e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro - como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos não sei onde - paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o que, porque Hospício é deus (CANÇADO, 1978, p. 29-30).

Nesta busca, que levou boa parte de sua vida, Maura enfrenta a solidão inerente ao ato de escrever, mas é justamente nesse isolamento que encontra a possibilidade de se tornar personagem de sua própria obra. Essa identificação entre autora e personagem resulta em um olhar ampliado sobre sua própria existência, e a realidade ganha novas nuances, revelando-se no entrelaçamento entre a experiência vivida e a ficção criada.

É importante ressaltar que o ato de escrever em um hospício é um ato de resistência à marginalização imposta pela sociedade. Ao não se resignar a ser apenas mais uma interna esquecida nos corredores de uma instituição, Maura reafirma sua existência ao produzir literatura, tornando-se uma testemunha viva das mazelas e das atrocidades cometidas contra aqueles que destoam das normas estabelecidas.

Ao registrar, assim, sua narrativa literária a partir da vivência no hospício, Maura se insere na tradição de autores que se utilizam da arte como instrumento de denúncia social. Sua escrita não é apenas uma fuga da realidade, mas sim uma forma de revelá-la em toda a sua complexidade, expondo as falhas e contradições do sistema que a aprisiona.

Desse modo, a autora não se torna apenas uma figura trágica e marginalizada pela loucura, mas uma voz que se ergueu contra a opressão, transformando o sofrimento em arte e reivindicando sua identidade e lugar no mundo. A literatura se torna, portanto, uma ferramenta de resiliência, resistência e libertação, possibilitando que a autora ultrapasse as fronteiras da instituição e da insanidade, ao mesmo tempo em que alcança a universalidade da experiência humana. Isso fica bastante evidenciado em seu diário, de modo que a atividade da escrita, se torna, para ela, como uma terapia: “Não me importaria entrar para um Convento, onde pudesse escrever, se tivesse cama e comida. [...] E não tenho disposição para coisa alguma, a não ser escrever” (CANÇADO, 1978, p. 154).

Sua obra, desse modo, nos convida a refletir sobre o tratamento dado aos indivíduos

considerados desviantes pela sociedade e sobre a importância da arte como forma de resgate da humanidade em meio à barbárie.

Em síntese, a vida e a obra de Maura Lopes Cançado nos mostram a força da escrita como um ato de resistência e resgate da subjetividade em meio ao caos dos hospícios e das instituições totalitárias. Sua literatura se torna uma denúncia corajosa das atrocidades cometidas contra os marginalizados e uma afirmação da própria humanidade, transcendendo sua experiência pessoal e alcançando a universalidade da experiência humana. Através de suas palavras, Maura nos convida a refletir sobre a importância da arte na luta contra a opressão e sobre a busca por uma sociedade mais justa e inclusiva.

REFERÊNCIAS

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

COOPER, David. **A linguagem da loucura**. Trad. de Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1988.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A COSMOLOGIA SOCIAL DE CAROLINA MARIA DE JESUS: UM ESTUDO DO POEMA “OS FEIJÕES”

Yasmim Mirele Xavier dos SANTOS (UESPI, Campus Piripiri)¹

Maria do Carmo Moreira de CARVALHO (UESPI)²

Sara Regina de Oliveira LIMA (UESPI/UFPI)³

RESUMO: O termo “cosmologia” deriva das expressões cosmos e logos, universo e razão, respectivamente. A cosmologia social refere-se ao modo de enxergar o universo, as crenças e o impacto na sociedade. Carolina Maria de Jesus possui a sua cosmologia social, a sua maneira de vislumbrar o mundo, as suas vivências e o efeito dos seus escritos. Nesse ínterim, este artigo pretende discutir a cosmologia social que se faz presente na poesia da escritora, buscando analisar os aspectos de gênero, raça e classe com foco no poema fundamental intitulado “Os feijões” pertencente a obra *Clíris: poemas recolhidos* (2019) de Carolina Maria de Jesus, sob organização de Raffaella Fernandez e Ary Pimentel. A análise revela que a escrita da autora proporciona reflexões aos leitores e expõe as múltiplas opressões sofridas e a resistência de pessoas negras, principalmente das mulheres, assim sendo, revela uma voz que perpassa por adversidades e apresenta percepções sobre racismo e relações étnico raciais, tornando-se uma porta-voz daqueles que são silenciados. Trata-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico, descritivo e analítico, visando produzir conhecimento e reconhecimento a respeito da poesia de Carolina Maria de Jesus. Para isso, utilizam-se os teóricos: Octavio Paz (1956); Antonio Candido (2006); Angela Davis (2016); bell hooks (2014); e Lélia Gonzalez (2019).

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; Poesia; Raça; Classe;

ABSTRACT: The term 'cosmology' derives from the expressions cosmos and logos, universe and reason, respectively. Social cosmology refers to the way of seeing the universe, the beliefs and the impact on society. Carolina Maria de Jesus has her own social cosmology, her way of seeing the world, her experiences and the effect of her writings. In the meantime, this article aims to

¹ Graduanda em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí, campus Antônio Giovanne Alves de Sousa. E-mail: yasmim.mirele@gmail.com

² Graduanda em Letras Português (UESPI) e mestra em Letras, com atuação em Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí. E-mail: mariamc91196@gmail.com

³ Graduanda em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Piauí, mestre em Literatura pela Universidade Federal do Piauí e doutoranda em Letras. E-mail: sararegina@prp.uespi.br

discuss the social cosmology that is present in the poetry of the writer, seeking to analyse the aspects of gender, race and class with a focus on the fundamental poem entitled "Os feijões" belonging to the work *Clíris: poemas recolhidos* (2019) by Carolina Maria de Jesus, under the organization of Raffaella Fernandez and Ary Pimentel. The analysis reveals that the author's writing provides reflections to readers and exposes the multiple oppressions suffered and the resistance of black people, especially women, thus revealing a voice that goes through adversities and presents perceptions about racism and ethnic-racial relations, becoming a spokesperson for those who are silenced. This is a bibliographical, descriptive and analytical research, aiming to produce knowledge and recognition about the poetry of Carolina Maria de Jesus. For this, the theorists are used: Octavio Paz (1956); Antonio Candido (2006); Angela Davis (2016); bell hooks (2014); and Lélia Gonzalez (2019).

Keywords: Carolina Maria de Jesus; Poetry; Race; Class;

INTRODUÇÃO

O presente artigo propõe analisar a cosmologia social presente na poesia de Carolina Maria de Jesus, diante dos aspectos de gênero, raça e classe representado no poema "Os feijões" presente na obra *Clíris: poemas recolhidos* (2019), de Carolina Maria de Jesus, sob organização de Raffaella Fernandez e Ary Pimentel. O objetivo central desta pesquisa será averiguar abordagens representativas raciais, classistas e de gênero presente no poema escolhido, bem como examinar a estrutura de composição, ou seja, o plano de expressão, analisar a representação da mulher negra como voz eu-lírico e constatar as denúncias de gênero, raça e classe por meio do embasamento teórico dos autores selecionados. O presente trabalho busca apontar de que forma Carolina traz denúncias, de forma direta, e com enunciações bastante incômodas a uma sociedade brasileira tão racista, patriarcal e fundada na divisão de classes.

Por fim, o artigo está estruturado em tópicos e subtópicos. Primeiramente, a introdução será apresentada inicialmente, seguida dos principais teóricos que fundamentaram esta pesquisa, como: Octavio Paz, Antonio Candido, Angela Davis, Lélia Gonzalez e bell hooks. Segundamente, será apresentada a vida e obra de Carolina Maria de Jesus, encaminhando para a análise do poema escolhido e um tópico final, com as considerações finais.

POESIA E COSMOLOGIA SOCIAL

Levando em consideração que o presente artigo tem como propósito a análise de um poema com temáticas voltadas para a sociedade, faz-se aqui uma breve sistematização dos principais pressupostos teóricos que serão abordados, em que caracterizam e explicam a

definição de poesia, seu vínculo com a sociedade e os aspectos sociais.

LÍRICA E SOCIEDADE

Octavio Paz exerceu um grandioso trabalho teórico e prático na área da poesia, sendo conhecido um dos maiores poetas hispânicos de todos os tempos. Publicou diversos ensaios de literatura, arte e cultura, e também uma diversidade de livros sobre poesia, incluindo *O arco e a lira* (1956), um dos livros fundamentais para a compreensão da experiência poética e, principalmente, da poesia. Ao pensar em poesia, logo se tem a comum definição literária, da arte de compor ou escrever versos, sendo estes livres ou precedidos por rima, gerados a partir de associações harmoniosas de palavras, sons, imagens e ritmos. Já ao pensar em poema vêm à tona a definição de texto literário distribuídos em estrofes, sendo assim a poesia se torna um conceito mais amplo que envolve outros campos da arte.

No capítulo “Poesia e poema” em *O arco e a lira* (1956), Paz traz a sua definição para o conceito de poesia:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Isola; une. Convite à viagem; [...] Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras (PAZ, 1956, p.15).

A poesia tem a capacidade de ser enxergada de acordo com o que cada um carrega dentro de si, pode estar em qualquer lugar, é capaz de transbordar sentimentos, ir além do corpo, da alma, engloba uma pluralidade de conteúdos no fazer poético. Octavio Paz afirma que o conhecimento da unidade da poesia se dá, e só pode ser instruída através do trato com o poema. É importante ressaltar, que o poema não é aquele texto literário construído de acordo com as leis da métrica, ou seja, não são as rimas, estrofes e os metros que fazem do poema uma forma literária e poética, é necessário que para o ter, a poesia deve ter sido aludida, pois é só no poema que a poesia se revela.

Pois bem, quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando - passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo - o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega, se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixamos de convencê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa (PAZ, 1956, p. 16-17).

No que se diz respeito à sociedade, define-se a literatura como a arte das palavras, assim sendo, bem como as outras formas artísticas, ela possui suas funções e a sua importância perante ao corpo social. Tem como função transmitir conhecimento, relatar fatos e períodos históricos, gerar admiração pelo belo, “porque o belo consiste na grandeza e na ordem” (ARISTÓTELES, 1987, p. 207), definindo o belo como causa de contemplação e não de desejo. E também provocar uma espécie de explosão de sentimentos, ou seja, catarse.

A arte literária é importante por possuir um poder transformador, pois vê-se como um elemento fundamental para o pensamento social, deste modo, propicia o homem a reflexão do seu modo de ver a vida, observar o mundo e o meio em que está inserido. Antonio Candido em sua obra *Literatura e sociedade*, reitera que “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2006, p. 28). Para que essa literatura e, de tal maneira, a poesia sejam realizadas é necessário uma esfera que depende de autor, obra e público que juntos influenciam o meio, ou seja, o corpo social. Desta forma, Candido declara:

[...] a arte é - como foi apresentada aqui - um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador (CANDIDO, 2006, p. 46-47).

Nesse ínterim, o teórico aponta ainda três funções oriundas da literatura oral - levando em consideração a sua integridade estética. A função total tem como objetivo transmitir uma visão de mundo através de instrumentos expressivos adequados, tratando assim da intemporalidade e da universalidade.

Por outro lado, a função social enxerga como a obra em questão se adequa na sociedade e como esta se insere acerca dos valores culturais. No entanto, a função ideológica se integra numa junção das duas, observando a recepção e os sistemas de ideias da sociedade. Nesse âmbito, compreende-se que para entender a grandeza da arte literária, é necessário perceber a importância que essas três funções causam juntas e a complexidade de cada elemento que as integram.

MULHERES NEGRAS E INTERSECCIONALIDADE

O conceito de interseccionalidade foi ordenado pela primeira vez no ano de 1989 no artigo *Demarginalizing The Intersection Of Race And Sex: A Black Feminist Critique Of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory And Antiracist Politics*. (Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas), da professora crítica de raça e feminista norte-americana Kimberlé Crenshaw.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Em síntese, a interseccionalidade é um dos meios existentes para entender as múltiplas opressões em que nossa sociedade está inserida. É importante entender que a interseccionalidade não estabelece uma hierarquia ou até mesmo uma somatória de opressões, tais como sexismo, racismo e patriarcalismo, mas sim um cruzamento delas. Davis (2016), aborda a importância do estudo de interseccionalidade ao se ter noção das opressões sofridas e que a partir delas surgem vertentes para as práticas de exploração, dominação e políticas de coerção. Em vista disso, a feminista realiza um percurso histórico a partir do sistema escravista, ou seja, o método em que os negros eram vistos como ferramentas de trabalhos forçados, lucrativos e compulsórios.

O sistema escravista definia o povo negro como propriedade. Já que as mulheres eram vistas, não menos do que os homens, como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos elas poderiam ser desprovidas de gênero. [...] “a mulher escrava era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa” (DAVIS, 2016, p. 24).

Em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (2019), Lélia Gonzalez aborda acerca do mito da democracia racial e indaga sobre o que ocorreu para que este tenha tido tanta aceitação e divulgação. Gonzalez constata que o lugar em que se situa é o que determina “nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo” (GONZALEZ, 2019, p. 262). Antes postos de formas fragmentadas, as esferas entre racismo e sexismo, de ora em diante, se articulam entre si. À vista disso, é necessário compreender que o vínculo entre o racismo e o sexismo são práticas que “produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (*ibidem*,

2019, p. 262), pois o racismo é visto como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira.

A escritora e ativista antirracista bell hooks (2014), evidencia que no sistema escravagista, o sexismo se tornava muito maior que o racismo na vida das mulheres negras e escravas, isso porque o patriarcado “formou a base da estrutura social americana bem como o imperialismo racial” (hooks, 2014, p. 19). Tal pelo motivo de que o corpo da mulher negra virou terreno de discussão, ou seja, um “campo de convergência entre racismo e sexualidade” (*ibidem*, 2019, p. 132), assim como reitera:

Enquanto o sexismo foi um sistema social que protegeu a sexualidade dos homens negros, ele (socialmente) legitimou a exploração sexual das mulheres negras. A escrava negra viveu em constante consciência da sua vulnerabilidade sexual e em perpétuo receio que algum homem, branco ou negro, tivesse o direito sobre ela de lhe assaltar e vitimizar (hooks, 2014, p. 28).

Desde o período colonial aos dias hodiernos é possível notar que as questões de gênero, raça e classe perpetuam-se e ganham força criando raízes, ao atentar-se os dominadores e os dominados, principalmente, quando se tratam das mulheres negras. Lélia Gonzalez (2019, p. 271) provoca uma reflexão quanto à teoria do lugar natural quando questiona o por que o lugar natural do grupo branco é sempre nas moradias mais saudáveis e com empregos de elite? E por que com o corpo negro é o oposto? Por que o lugar natural do negro é sempre nas favelas, cortiços e ocupando sempre cargos em serviços braçais ou que exigem pouco preparo? A resposta se dá pois “(...) o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço” (GONZALEZ, 2019, p. 271).

CAROLINA MARIA DE JESUS (1914-1977): VIDA E OBRA

Carolina Maria de Jesus nasceu em território mineiro, na cidade de Sacramento, no estado de Minas Gerais, em 14 de março de 1914. Vinda de uma família extremamente pobre, neta de escravizados e filha de uma lavadeira analfabeta, possuía mais sete irmãos e desde cedo teve que trabalhar a fim de ajudar no sustento de casa. Aos sete anos de idade ingressa no Colégio Allan Kardec, onde cursa a primeira e segunda série do ensino fundamental. Com uma vida regada de dificuldades, teve de deixar a escola e passou a morar na roça com a família. Mesmo com pouco tempo de frequência, Jesus desenvolveu seu gosto pela leitura e pela escrita.

No ano de 1937, Carolina Maria de Jesus alcança a famosa cidade de São Paulo, onde seria o palco para os mais diversos acontecimentos de sua vida. Com suas raízes, agora, fincadas em terras paulistas, a autora exerceu diversos serviços como o de faxineira, lavadeira e empregada doméstica.

Carolina Maria de Jesus, além de amante da literatura e das artes, também foi mãe. Sua primeira filha nasceu em 1945 e chamava-se Carolina, no entanto, nasceu morta. Engravidou de seu segundo filho, João José, em 1948, abandonada pelo genitor da criança e expulsa da casa de família em que trabalhava, Carolina alojou-se na favela do Canindé, às margens do rio Tietê. Teve ainda outros dois filhos, José Carlos e Vera Eunice, dos quais nunca revelara a identidade dos genitores.

Na favela do Canindé, revezava sua vida em catar papel como meio para sobreviver, cuidar dos três filhos e ainda escrever os seus diários, que mais tarde virariam livros, nos quais alimentavam o seu desejo incessante de se tornar uma autora famosa. Em seus diários registra suas memórias, preocupações cotidianas, vivências na favela, indignações acerca do governo e as frustrações quanto aos seus vizinhos, surgindo a partir daí *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), com a ajuda do jornalista Audálio Dantas.

O poema “Os feijões” foi escrito por Carolina Maria de Jesus e publicado no livro *Clíris: poemas recolhidos* (2019), organizado por Raffaella Fernandez e por Ary Pimentel, sendo esta versão a ser utilizada para análise. No entanto, foi veiculado também na versão *Um Brasil para brasileiros*, divulgado em 2014 pela revista *O Menelink* 2º ato.

Com uma escrita marcada por uma linguagem lírica e com marcas de oralidade, sua linguagem é apontada, principalmente, por ser simples e rebuscada ao mesmo tempo. Foi uma mulher negra, pobre e favelada que sofreu na carne e na alma a marginalização social, considerada uma das primeiras e mais ilustres escritoras negras brasileiras, sendo parte da cultura afrodescendente que a cada dia precisa ser resgatada. As principais obras de Carolina Maria de Jesus são: *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços de Fome* (1963), *Provérbios* (1963), *Diário de Bitita* (1982) e *Antologia Pessoal* (1996). Faleceu em 13 de fevereiro de 1977, vítima de uma crise de asma.

OS FEIJÕES: APONTAMENTOS SOBRE DISCRIMINAÇÃO RACIAL

Carolina Maria de Jesus foi uma grande escritora que abordava em seus diários, poemas e escritos as suas vivências e críticas àquela sociedade marcada pelas questões políticas, sociais, raciais, ou seja, marcada historicamente pela desigualdade e discriminação. Observa-se tal produção poética no poema *Os feijões*.

Os feijões

- 1 Será que entre os feijões
 - 2 Existe o preconceito?
 - 3 Será que o feijão branco
 - 4 Não gosta do feijão preto?
 - 5 Será que o feijão preto é revoltado
 - 6 Com seu predominação?
 - 7 Percebe que é subjugado?
 - 8 O feijão branco será um ditador?

 - 9 Será que existem rivalidades,
 - 10 Cada um no seu lugar?
 - 11 O feijão branco é da alta sociedade,
 - 12 Na sua casa o feijão preto não pode entrar?
 - 13 Será que existem desigualdades
 - 14 Que deixam o feijão preto lamentar?
 - 15 Nas grandes universidades
 - 16 O feijão preto não pode ingressar?
 - 17 Será que existem as seleções,
 - 18 Preto pra cá e branco pra lá?
 - 19 E nas grandes reuniões
 - 20 O feijão preto é vedado entrar?
 - 21 Creio que no núcleo dos feijões
 - 22 Não existem as segregações.
- (JESUS, 2019, p. 25)

O poema de Jesus traz em sua composição apenas duas estrofes, sendo a primeira com oito versos e a segunda assinalada por quatorze. Usualmente em seus poemas, a escritora faz uso de rimas alternadas, conhecidas pelo esquema ABAB. Nesse tipo, rimam os versos ímpares, o primeiro com o terceiro, e os versos pares, o segundo com o quarto, e assim por diante.

Carolina Maria de Jesus inicia o poema provocando uma indagação entre uma das classes mais familiares da cultura brasileira, a classe dos feijões, fazendo assim uma comparação entre o povo brasileiro e o alimento, que é um dos mais consumidos em todo o mundo. Ao questionar se o feijão branco não gosta do feijão preto, a escritora traz um questionamento relativo às questões preconceituosas e nas discriminações baseadas nas percepções sociais consistentes nas diferenças entre raças. Bem como Grada Kilomba traz em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019, p. 75), a definição de racismo:

No racismo estão presentes, de modo simultâneo, três características: a primeira é a construção *de/da diferença*. A pessoa é vista como "diferente" devido a sua origem racial e/ou pertença religiosa. Aqui, temos de perguntar: quem é "diferente" de quem? É o *sujeito negro* "diferente do *sujeito branco* ou o contrário, é o *branco* "diferente" do negro? Só se torna "diferente" porque se "difere" de um grupo que tem o poder de se definir como norma - a norma *branca*. Todas/os aquelas/es que não são brancas/os são construídas/os então como "diferentes". A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os "*Outras/os*" raciais "diferem". Nesse sentido, não se é "diferente", torna-se "diferente" por meio do processo de discriminação (KILOMBA, 2019, p. 75).

Destarte, o racismo é um conjunto de ideais, pensamentos e ações que parte do pressuposto da existência de raças superiores e inferiores, um grupo em detrimento do outro – nesse caso, a branquitude acima da negritude. No entanto, ao se tratar de racismo, Gonzalez (2019, p. 264) assevera, que a sociedade acha que é algo natural, normal e, muitas das vezes, inexistente, ou seja, uma democracia racial. Todavia, um mito. E assim como todo mito, "o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. [...] constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra" (GONZALEZ, 2019, p. 266).

O poema é marcado pela palavra "será" no início de cada verso, a fim de provocar uma reflexão e trazer um questionamento: será que entre a classe dos feijões há racismo? Será que a cor do feijão, branco ou preto, influencia também em sua "vida", assim como acontece em nossa sociedade brasileira? Assim, Carolina Maria de Jesus aborda com sabedoria uma das funções da arte literária: estimular o pensamento e o senso crítico do leitor.

"Será que o feijão preto é revoltado / Com seu predomador? / Percebe que é subjugado? / O feijão branco será um ditador?" (JESUS, 2019, p. 25), a autora traz com maestria o sistema de preconceito usando, simbolicamente, os feijões. Ela não subverte a ordem das cores, branco e preto, de quem é o dominador e o dominado. Aponta ainda as questões escravocratas, vividas pelo nosso povo e relembrando que foram os brancos que escravizaram os negros, assim como traz os tópicos de valores hierárquicos presentes em uma sociedade, articulada, como Grada Kilomba (2019, p. 75) afirma, "através do estigma, da desonra e da inferioridade".

Nos versos "Será que existem rivalidades / Cada um no seu lugar? / O feijão branco é da alta sociedade / Na sua casa o feijão preto não pode entrar?", a poeta traz à tona indagações a respeito da divisão de classes reais e presentes em nosso meio. Quando Jesus expõe sobre a alta sociedade do feijão branco, ela manifesta a estrutura de poder, ou seja, os privilégios e espaços que este possui e está inserido, em relação ao outro, nos trazendo o questionamento de que por qual razão, por exemplo, em um determinado restaurante, muitas das vezes as pessoas negras

são as que estão ali servindo, cozinhando ou limpando para as pessoas brancas? Como fundamenta hooks (2019):

Ao longo da nossa história, os afro-americanos reconheceram o valor subversivo do lar, de ter acesso ao espaço privado, onde não deparamos diretamente com a agressão racista branca. Seja qual for a forma e a direção da luta pela libertação negra, [...] o espaço doméstico tem sido um lugar fundamental de organização, de formação da solidariedade política. O lar tem sido um local de resistência. A estrutura do lar era definida menos pelo fato de as mulheres e os homens negros estarem ou não agindo em conformidade com as normas do comportamento machista, e mais pela nossa luta por valorização como povo, nossa luta para resistir à dominação racista e à opressão (HOOKS, 2019, p. 114-115).

Nos versos 16 e 17, a escritora expõe sua crítica, ainda atual, sobre o ingresso de pessoas negras nas universidades, ou seja, o sistema de cotas. Se conhece por Lei Federal de Cotas a ação afirmativa contra a desigualdade em um sistema, de opressão, que privilegia um determinado grupo em detrimento de outros. O art. 3º da lei nº 12.711, consolidada em agosto de 2012, garante:

Em cada instituição federal de ensino superior, as vagas de que trata o art. 1º desta Lei serão preenchidas, por curso e turno, por autodeclarados pretos, pardos e indígenas e por pessoas com deficiência, nos termos da legislação, em proporção ao total de vagas no mínimo igual à proporção respectiva de pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência na população da unidade da Federação onde está instalada a instituição, segundo o último censo da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (BRASIL, 2012).

Segundo dados do IBGE em julho de 2022, 56% do povo brasileiro são representados por pessoas pretas e pardas. Apesar de ser maioria na República Federativa do Brasil, a população negra ainda é minoria na academia, totalizando cerca de, aproximadamente, 38% dos estudantes. Isso acontece, porque “o racismo institucional impede a mobilidade social e o acesso da população negra a esses espaços” (RIBEIRO, 2018, p. 72). Os versos de Jesus “Nas grandes universidades / O feijão preto não pode ingressar?” refletem em como “a sociedade é excludente e injusta com a população negra” (*ibidem*, 2018, p. 72) e em como as ações afirmativas são justas, primordiais e efetivas. Assim como no poema de Carolina Maria de Jesus, Bia Ferreira traz na música *Cota não é esmola*, de 2018, denúncias acerca da desigualdade social sofrida pela população negra, ademais, ao sistema de cotas, sistema bastante discutido na sociedade.

Ao enunciar: “Experimenta nascer preto e pobre na comunidade / Você vai ver como são diferentes as oportunidades” e em “Vai pagar a faculdade, porque preto e pobre não vai pra USP / Foi o que disse a professora que ensinava lá na escola / Que todos são iguais e que cota é esmola”, Ferreira (2018) esclarece como esses discursos opressores produzem manifestações

racistas e, também, a ausência de uma visão interseccional. Assim sendo, *Cota não é esmola* não é apenas uma obra musical, mas também uma manifestação antirracista, assim como os versos de Jesus, que alegam o quão importante se faz essa lei, a maior lei de reparação de política de ações afirmativas existente. Djamilia Ribeiro discursa em *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018), o quanto elas são valorosas.

Cotas raciais são necessárias porque este país possui uma dívida histórica para com a população negra. Dizer-se antirracista e ser contra as cotas é, no mínimo, uma contradição cognitiva e, no máximo, racismo. Ou se lida com isso, ou se repensa e questiona os próprios privilégios. Fazer-se de vítima é reclamar de exclusões que nunca se sofreu (RIBEIRO, 2019, p. 74).

Nos últimos versos de “Os feijões”, Carolina Maria de Jesus ao indagar se “ Será que existem as seleções, / Preto pra cá e branco pra lá?” (JESUS, 2019, p. 25), reflete sobre a política de tratamento desigual baseada nos preconceitos étnicos e raciais, ou seja, o segregacionismo. Ao se tratar dessas divisões é importante citar acerca de “ansiedades e medos raciais *brancos* sobre o contágio somático” (MARRIOTT, 1998 *apud* KILOMBA, 2019, p. 167). A branquitude teme que o sujeito negro “contamine” o seu território, por esse motivo criam a narrativa segregacionista de brancos de um lado e negros do outro, um sem ultrapassar os limites e os privilégios do outro. Jesus finaliza o poema com a afirmação de que “Creio que no núcleo dos feijões / Não existem as segregações.” (JESUS, 2019, p. 25) trazendo o alimento como sujeitos civilizados e conscientes de tal modo que, a sociedade em que eles vivem, é totalmente diferente da nossa – sem racismo, sem segregação e sem preconceito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste artigo foi mostrar a cosmologia social de Carolina Maria de Jesus através de sua poética, buscando trazer enfoque nas questões de gênero, raça e classe. Jesus durante sua vida rompeu paradigmas e o silêncio imposto usando sua arte, sua literatura e suas escrevivências como seu principal instrumento para desbravar as barreiras. Com uma literatura voltada para as denúncias sociais, a escritora se tornou a voz para os excluídos com uma escrita tão particular e com um estilo próprio de fazer arte literária.

Pertencente ao livro *Cliris: poemas recolhidos* (2019), o poema “Os feijões” é a prova fiel de como Bitita utilizava seus escritos como forma de denúncia, protesto e resistência. Ao denunciar em suas poesias, os aspectos de discriminação racial usando o alimento como

simbologia, Jesus expõe as diferentes opressões e resistências, nas questões de raça, gênero e classe, dialogando assim com uma perspectiva interseccional. Ademais, é importante ressaltar a dimensão de Carolina Maria de Jesus e suas obras, é essencial apresentar seus poemas, livros, canções e cantos a fim de incentivar pesquisas com base nos manuscritos da autora e buscar inspiração nessa mulher negra cuja escrita é símbolo de poder, força, esperança e resistência.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidades**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação à Distância, 2019. E-book. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30892>. Acesso em: 28 fev. 2023.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CRENSHAW, Kimberle. **Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics**. 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>. Acesso em: 28 fev. 2023.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe** [recurso eletrônico]. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERREIRA, Bia. **Cota não é esmola**. Sofar Curitiba. YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/QcQlaoHajoM>. Acesso em: 16 mar. 2023.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. **Clíris: poemas recolhidos**. Org. Raffaella Fernandez e Ary Pimentel. Rio de Janeiro: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PAZ, Octavio. Poesia e poema. *In*: _____. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A CRÍTICA FEMINISTA: UM OLHAR SOBRE A OBRA “O ARQUIPÉLAGO DA PAIXÃO”, DE VERA DUARTE

Antônio Carlos Viana de SOUSA (UESPI)¹
Algemira de Macêdo MENDES (UEMA/UESPI)²

RESUMO: Este trabalho apresenta uma leitura de alguns textos poéticos (poemas e prosa poética) do livro “O arquipélago da paixão”, de Vera Duarte, considerando as ideias da crítica feminista. Ressalta-se que a obra em apreciação é um dos objetos de estudo de um projeto aprovado no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da UESPI, PIBIC-CNPq-AF, que tem como orientadora a professora Algemira de Macêdo Mendes. A escrita produzida pela mulher em prosa ou verso busca demonstrar todo o seu talento, contradizendo o discurso que por muito tempo vigorou: a mulher deve estar dentro de casa. Assim, ela expõe seus sentimentos, agindo politicamente enquanto pessoa que sabe que pode escrever literatura. Desse modo, metodologicamente, a pesquisa bibliográfica e qualitativa foi empregada, a fim de dialogar com as reflexões de pesquisadores/as experientes na temática: Cecil Zinani (2011), Vivian Silva (2019), Carmen Secco (2004), Assunção Silva (2011). Nesse contexto, o artigo tem o seguinte objetivo: Analisar a obra “O arquipélago da paixão”, de Vera Duarte, a partir de um poema de cada Caderno, tendo em vista a crítica feminista e sua peculiaridade cabo-verdiana. Nesse sentido, constatou-se que a crítica feminista está presente nos poemas de Vera Duarte, já que os eu poéticos expressam o sentimento feminino, de desejos que incitam e buscam no leitor/a uma ação, de se expressar, de se fazer ouvida. Portanto, a escritora cabo-verdiana, sem dúvida nenhuma, aponta para um universo feminino, mais especificamente do país de Cabo Verde, mas também, conforme aponta Silva (2011), reflete, por exemplo, em algumas situações, a realidade brasileira.

Palavras-chave: Literatura africana de língua portuguesa. Crítica feminista. “O arquipélago da paixão”. Vera Duarte.

¹ Graduado em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Participa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC-CNPQ-AF (2022-2023), através do projeto: Escritoras luso-africanas no século XX/XXI: resistências e decolonialidades, que tem como orientadora do discente a professora Dra. Algemira de Macêdo Mendes. E-mail: acvsousa@aluno.uespi.br.

² Professora do mestrado acadêmico de Letras.

ABSTRACT: This work presents a reading of some poetic texts (poems and poetic prose) from the book “O archipelago da passion”, by Vera Duarte, considering the ideas of feminist criticism. It should be noted that the work under consideration is one of the objects of study of a project approved by the Institutional Program for Scientific Initiation Scholarships at UESPI, PIBIC-CNPq-AF, which is guided by Professor Algemira de Macêdo Mendes. The writing produced by the woman in prose or verse seeks to demonstrate all her talent, contradicting the discourse that prevailed for a long time: the woman must be indoors. Thus, she exposes her feelings, acting politically as a person who knows she can write literature. Thus, methodologically, bibliographical and qualitative research was used in order to dialogue with the reflections of researchers experienced in the subject: Cecil Zinani (2011), Vivian Silva (2019), Carmen Secco (2004), Assunção Silva (2011). In this context, the article has the following objective: To analyze the work “The Passion Archipelago”, by Vera Duarte, based on a poem from each Caderno, bearing in mind feminist criticism and its Cape Verdean peculiarity. In this sense, it was found that feminist criticism is present in Vera Duarte's poems, since the poetic I express the feminine feeling, of desires that incite and seek in the reader/an action, to express himself, to make himself heard. Therefore, the Cape Verdean writer, without a doubt, points to a female universe, more specifically from the country of Cape Verde, but also, as Silva (2011) points out, reflects, for example, in some situations, the Brazilian reality.

Keywords: Portuguese-speaking African Literature. Feminist critique. “The archipelago of passion”. Vera Duarte.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Cecil Jeanine Albert Zinani (2011)³, embasada em Elaine Showalter (1994), destaca que os estudos feministas começaram a surgir a partir do momento em que os estudos literários do século XIX, ou seja, da literatura clássica, passou a perder o caráter de arte verdadeira, no sentido de ideal, abrindo espaço para o discurso feminista.

Nesse viés, Cecil Zinani aponta que uma perspectiva da literatura feminista está relacionada ao ponto de vista ideológico. Assim, a mulher expõe em seus textos, prosa, poesia, o seu sentir; demonstrando um lirismo que extrapola as convenções relacionadas à mulher pela sociedade.

Em seus textos, “a escrita e o corpo”, “a escrita e a linguagem”, “a escrita e a psique” e “a escrita e a cultura” (ZINANI, 2011, p. 6) estão intrinsecamente relacionados, uma vez que as inspirações literárias vão surgir exatamente dessas considerações, dando voz às outras mulheres,

³ As considerações apontadas por essa autora neste trabalho estão com base nas reflexões de Elaine Showalter (1994).

silenciadas; por não se saber expressar; representadas, por encontrar nesse texto artístico um espelho; de sua vida; dos seus medos; dos seus desejos.

E o que dizer dos textos que foram escritos e esquecidos, de mulheres que escreveram mesmo indo contra toda a norma dita pelo contexto histórico, social e político em que estavam vivendo? Sem dúvida o resgate, a apreciação crítica e a divulgação através de pesquisadores/as, com reedições, é o melhor que se pode fazer, levando assim ao seu reconhecimento de forma mais satisfatória (presume-se) que no período de sua primeira edição.

Na obra literária, Cecil Zinani enfatiza que o narrador e o leitor/a são elementos fundamentais para que a obra tenha mais sucesso em sua concretização. Narrando fatos e acontecimentos, reais ou imaginários, a narradora vai mostrando o caminho que o leitor (atento, interessado) quer compreender, viver etc. Desse modo, reiterando os poemas, depreende-se somar os seus significados à experiência de quem está lendo, para que inspirado/a nas incitações possíveis, o leitor/a atue como um ser ativo, que quer revelar sua experiência de leitura, poética, mas também quer divulgar os seus sentimentos líricos para que outros seres (mulher, se quer mulher) sejam atingidos positivamente.

Vivian Silva (2019), a partir da teórica Heleieth Saffioti (1995), registra que: “Em nossas sociedades, homens e mulheres são socializados para enquadrarem-se e reproduzirem os papéis impostos. Para a manutenção da ordem patriarcal, homens e mulheres devem atuar de acordo com os estereótipos imaginados” (SILVA, 2019, p. 19). Veja que “os papéis” possibilitam a propagação daquilo que já foi estabelecido como normal: o homem tem domínio sobre a mulher. E essa mulher não pode demonstrar as suas capacidades intelectuais assim como os homens só por ser do sexo feminino? De acordo com o patriarcado, não. Com essa compreensão, vê-se que o texto literário feminino demonstra exatamente o contrário: a mulher toma voz, a mulher é poderosa, a mulher pode agir como ela quiser, no amor, na profissão etc.

Além disso, Vivian Silva expõe que Saffioti (1997) alerta que a violência (física, psicológica, cultural) também é um fenômeno social, um produto das relações assimétricas manifestadas no poder exercido por meio dos cargos formais; como também relacional, porque duas pessoas (o homem e a mulher) atuam na sociedade tendo em vista os condicionantes históricos, sociais e culturais que lhe foram construindo enquanto ser humano atuante. Daí que se nota a dificuldade de reverter a “assimetria de poder” entre os homens e as mulheres na sociedade, manifestada também nos seus escritos literários: prosa, poesia. Soma-se a isso que “o nó-górdio patriarcado-racismo-capitalismo opera na realidade brasileira de maneira a excluir do poder os corpos que

não atendem a determinado requisitos (masculinidade, branquitude e recursos monetários), deixando-os à mercê de múltiplas violências [...]” (SILVA, 2019, p. 21). Assim, a crítica feminista tem muito a contribuir com suas reflexões críticas sobre a escrita produzida pela mulher, mulheres pensadoras, que vão além do seu tempo, ao escrever literatura.

Nessa perspectiva, dois poemas e duas prosas poéticas da escritora Vera Duarte serão apreciados, com suporte crítico de pesquisadores mais experientes na pesquisa acadêmica. Nesse sentido, a obra “O arquipélago da paixão” será o objeto de investigação. Para tanto, elegeu-se dois poemas e duas prosas poéticas.

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (2004), refletindo sobre a identidade em Cabo Verde, diz que o mar ganha grande atenção, manifestando também a “liberdade existencial” dos poemas femininos. Nesse sentido, a autora enfatiza que a poesia assume um diálogo com o/a seu leitor/a, desencadeando “a libido” através dos seus versos, que suscitam significados diversos a partir do trabalho com a linguagem.

A par dessas considerações, destaca-se o poema “Lonjura”, do primeiro Caderno: “Da impossibilidade do amor”:

LONJURA

Longe tão longe
é como te sinto
depois de te amar
como jamais ousei pensar

Longe mais longe
cada vez mais longe
é como te quero de mim
agora me só a dor restou

Longe na lonjura
numa distância tamanha
que deixe aquecer minha alma
entorpecida pelo abandono

E que este longe sem regresso
possa varrer a dor
e trazer de novo a vida
no sorriso de outro amor

(DUARTE, 2001, p. 39)

Após a leitura deste poema, na primeira estrofe, nota-se o desabafo do eu poético de Vera Duarte. A voz transmitida expõe de certo modo uma decepção, pois a distância entre aquele que

estava tão próximo, ao amar, de forma surpreendente, já que não era um amor previsível; quando a preocupação lhe indica o não mais voltar do seu amado, revelado em tom desesperador. Na segunda estrofe, o eu poético concretiza a sua decepção, em forma de mágoa, e assume a experiência de tê-lo cada vez mais distante, pois quem ama não faz o outro sofrer. Com essa compreensão nítida, a voz lírica inicia a terceira estrofe reiterando a sua justificativa de não mais querer a sua paixão, embora ame, no momento em que não se trata de um espaço apenas longe, mas “Longe na lonjura”, isto é, para além do espaço, infere-se a proximidade dos corpos, dos afetos, dos olhares, o que lhe está causando o entorpecimento da alma. Por fim, na quarta estrofe do poema acima, a voz tem esperanças de que a distância é o melhor remédio para os amores (não correspondidos, correspondidos). Assim, a semente da nova vida poderá nascer, porque somente a proximidade de quem se ama acarreta o verdadeiro sorriso, que indica vida.

Nesse sentido, Assunção de Maria Sousa e Silva (2011) destaca que: “a escrita de autoria feminina revela histórias de vida em que o feminino está em constante encontro e/ou desencontro com o outro, masculino, e nesse processo de construção da escrita o que está em jogo é a reconstrução do papel de si mesmo [...]” (SILVA, 2011, p. 120). Desse modo, vê-se o crescimento dos avanços sobre a compreensão da mulher na sua relação afetiva perante o marido. Talvez fosse mais agradável para o eu poético do poema “Lonjura” aos olhos da sociedade que essa fosse fiel ao seu esposo, de aguardá-lo se possível até a morte, mas segundo o poema como um todo, esse eu poético feminino ultrapassa o que geralmente as mulheres fariam, ou seja, ela não se restringiu a esperar, ela agiu valentemente ao preferir a vida, com outro amor.

Adentrando o segundo Caderno: “Do amor”, o poema “Sentir” será analisado. Carmen Lucia Secco (2004) enaltece que “o sujeito lírico ultrapassa a condição de mulher submissa, subjugada pelas desditas amorosas. Supera os sentimentos de autocompaixão e desabrocha a sensualidade reprimida” (SECCO, 2004, p. 2020). Dessa forma, atenção maior recai sobre a sua personalidade autônoma, que se quer acompanhada de outro amor.

SENTIR

Sinto-me consumida
por um uma paixão desesperada

Sinto-me possuída
por um louco amor desamparado

Sinto-me diluída
num sentimento que não reconheço

Que me euforiza
e me aterra
que me dá vida
e me dilacera

Diz-me amor
que me fizeste
conta-me baixinho
bem perto do meu ouvido
que me fizeste
pois eu não me sabia assim
meu coração
não batia assim
minha paixão
não sentia assim

Diz-me amor
que fizeste
a essa razão tirana
sempre senhora de mim
e de que já perdi o rasto

Ocupaste todos os lugares
habitaste todos os jardins
e já não há recanto
que não seja teu
suspiro que não te conheça
nem perfume que não te cheire

Diz-me amor
devagarinho
aqui bem perto do meu ouvido
para que meu coração se embale
e eu possa dormir-me
e sonhar-te

(DUARTE, 2001, p. 55-56).

No poema “Sentir”, o eu poético apresenta-se renovado pela paixão que desejava no poema “Lonjura”. Sua interrogação indireta na quinta estrofe revela o seu interesse de saber qual meio ele, o amado, utilizou para que pudesse restaurar seus sentimentos antes tão machucados. E a sua sugestão, “conta-me baixinho”, parece dar resposta a sua própria pergunta. Será o amor diferente (do poema “Sentir”) que lhe encanta ainda mais? Provavelmente sim, o seu novo amor abriu-lhe a oportunidade para o fortalecimento daquilo que lhe fazia bem, o estar perto, o amar, se sentir amada. A retomada na oitava estrofe da pergunta sem resposta expõe o eu poético completamente bem, uma vez que não precisa de resposta, pois ao dormir e querer sonhar com o alguém do lado já demonstra o “meio” que a tranquilizou.

Sobre essas variações de estados amorosos, Carmen Lucia Secco (2004) esclarece: “Vera Duarte, concedendo voz, o tempo todo, a um sujeito lírico no feminino, procede a um inventário

crítico das paixões, dos dramas, dos embates, vivenciados não só pelas mulheres, mas pelos poetas e pelo povo de Cabo Verde.” (SECCO, 2004, p. 219). Nesse viés, depreende-se a complexidade feminina diretamente influenciada pela sua nacionalidade, seu meio ambiente: social, cultural e histórico.

No terceiro Caderno: “Reflexões”, destaca-se o poema em prosa “Os meninos”, que vai ser investigado nos seus significados. Antes, comenta-se a dedicação desse poema ao escritor também de Cabo Verde, Jorge Barbosa (1902-1971). Segundo o site Lusofonia Poética, o intelectual contribuiu bastante em revistas e jornais de sua época, como, por exemplo, Presença, Claridade e Cadernos de Poesias:

OS MENINOS

a Jorge Barbosa

Sobre estas praias cheirando a maresia e a peixe podre brincam os meninos da pobreza, do abandono e do desespero. De ranho no nariz, pés descalços e calções rotos eles passeiam seus corpos esqueléticos, alimentados a restos e gestos de solidariedade humana.

E quando o sol aquecer com inclemência a areia da praia, eles deixar-se-ão cair inanimados e inertes à sombra generosa dos botes até que um sopro de brisa ou o desconforto da fome os conduza a novas vadiagens.

À noite ao relento adormecerão sob o barulho cadenciado das ondas, sonharão com terras distantes, glórias inexistentes e banquetes fabulosos até que o romper do sol e a fome crônica os arranque do sossego cúmplice dos botes para mais um dia de desesperanças.

Queria então estar ao lado deles e sem qualquer palavra, passar-lhes a Estrela da Manhã.

(DUARTE, 2001, p. 81)

No primeiro parágrafo, a apresentação dos “meninos” como crianças necessitadas provoca a quem está lendo o sentimento de piedade, pois são seres que correm o risco de morrer, já que estão desprovidos de atenção básica: alimentação, casa, educação, segurança. A pobreza é extrema, sua sobrevivência está dependendo dos “restos e gestos de solidariedade humana”.

No segundo parágrafo, as personalidades das crianças se sobressaem (incompreensão do seu real estado de vida), embora haja toda crueldade. Essas não se deixam desanimar pela fome, pelo não ter o básico para a sua manutenção diária, as “novas vadiagens” são sempre buscadas. Esse explorar serve como forma de fugir da realidade, pois a realidade é dura. “À noite ao relento”, os sonhos “fabulosos” os alimentarão para o novo amanhecer, para a nova luta de sobrevivência, como se estivessem à espera da “Estrela da manhã”, dada por alguém inesperado/a, como o eu poético narrador gostaria de dar.

Nesse contexto, Assunção Silva (2011) exorta:

[...] a leitura dos poemas de Vera Duarte provoca em nós uma reflexão sobre os sujeitos africanos – homens e mulheres – e brasileiros. Os gritos que ressoam contra a pobreza, a corrupção, as doenças, a indiferença, não se limitam ao seu lugar, mas expandem-se ao nosso lugar de leitor(a) brasileiro(a), com o intuito de fazer valer a esperança de um mundo de paz, igualdade e liberdade. (SILVA, 2011, p. 8).

Com essa citação, a autora enaltece a proximidade com o povo brasileiro, uma vez que não é desconhecido casos de desnutrição, da baixa qualidade da educação em algumas regiões distantes das grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro. Soma-se a isso, a dificuldade encontrada em atendimentos especializados. Assim, fica a reflexão, como aponta Assunção Silva, para um mundo mais digno para todas as pessoas, suscitada pela realidade em forma de arte literária.

No quarto Caderno: “Navegações”, o olhar se deterá sobre o poema em prosa - “A paixão”, finalizando as observações críticas aqui alcançadas.

A PAIXÃO

Não sei porquê esta compulsão para escrever sobre a felicidade. Fico com a sensação que o que eu quero é que se eu morrer amanhã todos saibam que morri feliz e que o devo a ti. Queria que fosses tu a transportar o meu caixão e todos soubessem que a pessoa que lá vai dentro te pertencia. Queria-ter-te pertencido desde o primeiro ao último dia da minha existência sem nunca ter aceite outro amor que não fosse o teu. Como seria? Amar-te-ia à mesma com a intensidade que te amo hoje, como esta estranha sensação de plenitude, com a certeza de termos cumprido juntos o verdadeiro amor fecundo e jubiloso ou já tudo em ti me era desadequado e nem a mais leve partícula do meu coração farias bater?

Sim, não e talvez, responde-me seguríssima voz interior que me recuso a ouvir.

Convenho-me contudo que a paixão é feita de material incandescente e precário. Já que não pode durar sempre basta-me que dure exclusivamente.

(DUARTE, 2001, p. 97)

No primeiro parágrafo, inicialmente, a pergunta e a resposta do eu poético sobre o porquê do seu escrever, remete a ideia não somente da sua justificativa de felicidade por ter tido alguém que a fez feliz, mas o ato natural de registrar a poesia sobre toda a vida, daqueles/as que têm talentos para a escrita artística, não somente sobre o amor, sobre a felicidade e a decepção, mas também sobre os problemas sociais que não os/as deixam de cercarem. O eu poético se mostra grato por toda a inspiração poética que seu novo cúmplice amoroso lhe rendeu. Por isso, ao morrer, gostaria que “todos soubessem que a pessoa que lá vai dentro te pertencia”. A vivência do seu atual amor é tão grande que não deseja mais outro, ele basta, a felicidade foi encontrada,

depois de padecimentos: “Queria-ter-te pertencido desde o primeiro ao último dia da minha existência sem nunca ter aceite outro amor que não fosse o teu”. Aquele amor visto em “Lonjura”. Este poema é como se fosse uma carta para o poema “Sentir”, em que o eu poético se apresenta restaurado da dor provocada pela distância do amado.

Dessa forma, Carmen Lucia Secco destaca: “Libertando-se da angústia, da solidão e dos lamentos que geram ciúmes, das emoções e dos ressentimentos mesquinhos, a mulher-poeta se completa e alcança um perfil libertário como o de Antígona.” (SECCO, 2004, p. 224). Tendo em vista essa personagem representativa, os eus poéticos presentes em Vera Duarte, a partir dos poemas estudados, assumem esse ponto de vista valente, inspirando novas mulheres silenciadas e que sentem a falta de representatividade e de expressão como forma de identificação feminina na sociedade, e numa sociedade em que o machismo, a pobreza e as dificuldades sociais e econômicas atingem a grande parcela da população, como a de Cabo Verde, mas também, de acordo com Assunção Silva (2011), do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, percebeu-se que as reflexões incitadas pela crítica feminista se concretizam muitas vezes na poesia. Essas escritoras, geralmente com larga experiência literária, concretizam nos poemas o seu lirismo sem a preocupação com a forma, ou melhor, com a formalidade, mas de certa forma, sua organização no papel traz certa coerência com a temática tratada, haja vista seu discurso de reversão dos padrões patriarcais estabelecidos que muitas vezes não dão valor algum a mulher.

Nos poemas de Vera Duarte, em consonância com Norma Goldstein (2006), de forma panorâmica, pode-se dizer que nos poemas aqui trabalhados: “Lonjura” e “Sentir”, tem-se uma quantidade de sílabas irregulares, com versos livres, estrofes de diferentes tamanhos ao constituírem a sua unidade. Além disso, não se vê rimas cruzadas, emparelhadas e/ou mistas. Com relação às prosas poéticas “Os meninos” e “A paixão”, pode-se destacar que os significados literários não perdem em nenhum grau dos dois poemas anteriores.

Nesse viés, Vera Duarte, na sua poética, expõe a questão feminina, mais especificamente no que tange à paixão, de forma natural, crítica e criativa, em diversos tons sentimentais: sofrimento, amor, felicidade e solidariedade; dando também assim a ideia da sua identidade nacional, uma vez que Cabo Verde está sob o prisma do olhar da escritora. Nessa perspectiva,

cumpriu-se o objetivo traçado para este trabalho, qual seja: Analisar a obra “O arquipélago da paixão”, de Vera Duarte, a partir de um poema de cada Caderno, tendo em vista a crítica feminista e sua peculiaridade cabo-verdiana.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Vera. **O arquipélago da paixão**. Mindelo: Edições Artiletra, 2001.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons e ritmos**. 14 ed. São Paulo: Ática, 2006.

LUSÓFONA, Portal de poesia. Jorge Barbosa. **Lusofonia Poética**. Disponível em: < <https://www.lusofoniapoetica.com/cabo-verde/jorge-barbosa> > Acesso em: 01 de maio de 2023.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Sob a Égide de Antígona: a dimensão trágica do lirismo caboverdiano de Vera Duarte. **Scripta**. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 215-225, 2º dem. 2004. Disponível em: < <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12581> > Acesso em: 15 de fev. de 2023.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. A poesia de Vera Duarte e Dina Salústio. **Revista África e Africanidades** – Ano IV – N, 14/15 – Agosto – Novembro. 2011- ISSN 1983-2354. Disponível em: < <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://africaeaficanidades.com.br/documentos/14152011-01.pdf&ved=2ahUKEwif0ZDz19n-AhVKrZUCHT4dDqgQFnoECBQQAQ&usg=AOvVaw39gcA-P81FFkoO-UfnLmzw> > Acesso em 29 de abr. de 2023.

SILVA, Vivian da Veiga. As contribuições de Heleieth Saffioti para os estudos de gênero na contemporaneidade. **Revista feminismos**. V. 7, N. 1, Jan. – Abr. 2019. Disponível em: < <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/viewFile/33391/21191&ved=2ahUKEwjPhMwV2Nn-AhWHppUCHcelBYEQFnoECBQQAQ&usg=AOvVaw2uEkJuUXmgfAlk7LEmflcf> > Acesso em: 20 de fev. de 2023.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista: lendo como mulher. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011. Disponível em: < <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5777389.pdf&ved=2ahUKEwjk7NbK2Nn-AhWwl5UCHcmiC3cQFnoECA8QAQ&usg=AOvVaw2IliuAT0yl3DlnTfzhT6vj> > Acesso em: 25 de fev. de 2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A ETNOPOÉTICA DA TRANSCULTURALIDADE EM CANTO MESTIZO E TEAR DA PALAVRA DE GRAÇA GRAÚNA

Isabela Batista dos SANTOS (UFS)¹

Rosivânia dos SANTOS (UFS)²

RESUMO: Esta pesquisa busca analisar as etnopoéticas de Graça Graúna, em suas obras *Canto Mestizo* (1999) e *Tear da palavra* (2007), avaliando de que maneira as configurações da linguagem poética consistem na construção de uma fronteira literária como um espaço transcultural. A escolha dos poemas de Graça Graúna como objeto de estudo se deu por verificar que o diálogo com outros povos e outras culturas é uma das características marcantes de seus escritos poéticos e, além disso, com a intenção de cooperar para a visibilidade no espaço acadêmico das vozes que foram silenciadas pelo sistema colonial. Acerca da metodologia utilizada, trata-se de uma pesquisa ativista. O trabalho fundamenta-se em Maria Inês de Almeida (2009) e Rita Olivieri-Godet (2017) para tratar de Literatura Indígena. A abordagem referente à transculturação está fundamentada em Fernando Ortiz (1991). Nota-se, portanto, que a Literatura Indígena, muitas vezes, ainda é vista e lida tendo por parâmetro os moldes ocidentais, tal prática impede que seja possível conhecer as especificidades estéticas presentes nos textos dos povos originários.

Palavras-chave: Etnopoética indígena; Graça Graúna; Transculturação; Fronteira Literária.

ABSTRACT: This research seeks to analyze Graça Graúna's ethnopoetics, in her works *Canto Mestizo* (1999) and *Tear da Palavra* (2007), evaluating how the configurations of poetic language consist in the construction of a literary frontier as a transcultural space. The choice of Graça Graúna's poems as an object of study was due to the fact that the dialogue with other people and other cultures is one of the outstanding characteristics of her poetic writings and, moreover, with the intention of cooperating for the academic space visibility of the voices that were silenced by the colonial system. About the methodology, it is an activist research. The work is based on Maria Inês de Almeida (2009) and Rita Olivieri-Godet (2017) to talk about Indigenous Literature.

¹ Doutoranda em Estudos Literários; pesquisa: As falas de quem não vejo: a presença do sagrado e o realismo animista na literatura de Paulina Chiziane e de Eliana Alves Cruz; Email- belabds.santos@gmail.com.

² Doutoranda em Estudos Literários; pesquisa: O romance indígena na sala de aula: um estudo sobre as obras de Daniel Munduruku e Edson Kayapó; e-mail: generose@hotmail.com.

The approach referring to transculturation is based on Fernando Ortiz (1991). It is noted, therefore, that Indigenous Literature is often still seen and read according to Western molds. this practice prevents The possibility of knowing the aesthetic specificities present in original people's texts.

Keywords: Indigenous ethnopoetics; Grace Grauna; Transculturation; Literary Frontier.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Advertência:
se eu parasse de escrever
respiraria?
(Graça Graúna)

Eliane Potiguara pertencente ao povo Potiguara, Umúsin Panlõn e Tolamãñ Kenhíri de etnia Desãna, Kaká Werá Jekupé descendente do povo Tapuia, Daniel Munduruku de origem Munduruku e Graça Graúna originária dos Potiguara inauguram a Literatura indígena brasileira no final do século XX. Mas, afinal, o que vem a ser a literatura indígena brasileira? Não podemos confundi-la com a literatura indianista que se propagou no século XIX, pertencente ao Romantismo brasileiro e teve como principal representante José de Alencar. Tampouco com a literatura indigenista, pois esta trata de uma produção literária sobre temáticas indígenas, porém escrita por pesquisadores não indígenas.

Desse modo, podemos conceituar a Literatura indígena brasileira contemporânea, no formato escrito, como uma produção artística criada pelos próprios indígenas, tendo como primeiro registro, o poema pôster intitulado “identidade indígena” de Eliane Potiguara publicado em 1975. Maria Inês de Almeida, professora da UFMG e uma das pioneiras em pesquisa de literatura indígena, no prefácio do livro *Reescrevendo a terra à vista: a literatura de autoria indígena amazonense em destaque* (2022), conceitua tal literatura como, “a escrita do índio’, como potente luneta, ilumina a terra, e o enorme mosaico cultural chamado Brasil, vislumbrado e apagado pelos podres poderes do ‘branco’” (2022, p. 17).

Para que a literatura dos povos da floresta possa conduzir a sociedade no processo de decolonização e desconstrução de visões deturpadas e preconceituosas faz-se necessário analisá-la partindo de categorias específicas, tendo em vista que são escritas que não seguem o modelo da literatura canônico ocidental. Logo, a escrita na fronteira foi o aspecto escolhido para orientar a análise dos textos nesta pesquisa.

Ao optarmos pelos poemas da pioneira Graça Graúna, levamos em consideração que uma das características mais recorrente em seus poemas é o diálogo com autores da literatura canônica. Tal aspecto, nos permite considerar que a sua escrita se faz na fronteira entre o pluriverso³ indígena e a sua trajetória acadêmica como pesquisadora e professora da Universidade de Pernambuco.

O presente trabalho pretende investigar como a linguagem etnopoética presente nos poemas de Graça Graúna, constituída na fronteira literária, se configura como espaço de transculturalidade. Para isso, o artigo está organizado em três seções: na primeira analisamos o poema “Feitura de Tupã”, um diálogo explícito com Gonçalves Dias, na segunda o poema “Macunaíma”, a autora dialoga com Mário de Andrade e na terceira o poema “Sempre-viva”, nota-se explicitamente a presença da poeta Cora Coralina e, de modo implícito, da personagem poética Nega Fulô do modernista Jorge de Lima.

Uma escrita na fronteira: somos todas Marabá?

Eu vivo sozinha, ninguém me procura!
Acaso feita
Não sou de Tupá!
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:
— "Tu és", me responde,
"Tu és Marabá!"
(Gonçalves Dias)

A fronteira literária é uma categoria de análise dos textos indígenas desenvolvida pela pesquisadora Rosivânia dos Santos em seu livro *Os cantos indígenas de Eliane Potiguara e de Graça Graúna* (2021)⁴ a fim de investigar os vestígios de contato entre a cultura indígena e a cultura não indígena. Deve-se lembrar que os povos originários, desde a colonização, ocupam esse espaço fronteiro, não só no que diz respeito aos territórios, mas no que concerne ao contato com outros costumes, outras línguas, outras espiritualidades.

Maria das Graças Ferreira ou Graça Graúna nasceu na cidade de São José do Campestre no Rio Grande do Norte, a 64 km da Aldeia Catu, integrando parte da população indígena que vive em situação urbana no Brasil. Ainda hoje, questionam-se as identidades indígenas das

³ O termo utilizado se contrapõe à ideia de universo que exclui outros saberes e outros modos de vidas. Conforme o professor Renato Nogueira “A pluriversalidade é o reconhecimento de que todas as perspectivas devem ser válidas; apontando como equívoco o privilégio de um ponto de vista. Com efeito, cabe-nos sustentar que a filosofia é um exercício pluriversal de pensamento; objetando sua universalidade” (2012, p. 64-65).

⁴ Dissertação de mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

peessoas que não vivem em aldeias, como se isso fosse possível, como se houvesse políticas públicas que permitissem a esses povos viver com dignidade em seus territórios. Isso quando há um território demarcado. É mediante uma escrita diaspórica, que “os poemas de Graça Graúna ativam o pensamento reflexivo das(os) leitoras(es), revisando e reconstruindo os conceitos sobre as culturas indígenas (Melo; Soares, Vieira; 2021, p. 10).

O poema escolhido para ser analisado neste tópico é dedicado a Gonçalves Dias, poeta indianista da primeira fase do Romantismo brasileiro, um dos escritores preferidos de Graça Graúna, como ela revela em entrevista dada à revista Palimpsesto⁵.

Feitura de Tupã

Quando Marabá deixou a tribo
não foi por querer.
Sendo filha de quem é,
enfrentou as duras penas
de ser o que é
filha da mistura
Marabá, apenas.

Quem há de querer?

Se acaso feitura não é de Tupã,
quem define a história
dessa índia-meio-branca
Dessa branca-meio-índia?

Quem há de querer
de Marabá as penas?
(Graúna, 2007, p. 27)

O diálogo direto com o poeta indianista é um vestígio de fronteira literária vivenciada por Graça Graúna. Leitora assídua e devoradora de livros como ela mesma se define, deixa de forma explícita essas marcas de suas leituras em seus poemas como fica evidenciado no poema “Feitura de Tupã”. Conforme Goulemot (1996, p. 114) “a biblioteca cultural serve tanto para escrever quanto para ler”, enquanto escreve, Graúna deixa vir à tona suas memórias literárias.

Quem é Marabá? Podemos defini-la pelo que ela não é: nem branca, nem negra, nem indígena. A Marabá de Graúna foi forçada a deixar sua aldeia e a ir viver na cidade. Esta ainda é

⁵ “No campo das Letras, tem um leque de manifestações que admiro bastante: a poesia de Cecília Meireles, Drummond, Bandeira, Gonçalves Dias e de Manoel de Barros, entre outros. A prosa quixotesca de Cervantes, a “Pedagogia da Indignação”, do revolucionário Paulo Freire, e as narrativas vigorosas de Graciliano Ramos, entre outros. A poesia do mapuche Elikura, de Rilke, Florbela Espanca, Fernando Pessoa, Cesário Verde e Saramago, entre outros. O pensamento de Terena, Ailton Krenak, Moura Tukano, Gersen Baniwa e Maninha Xukuru entre outros parentes indígenas que sonharam e sonham, lutaram e lutam por um mundo mais justo para todos” (Graúna, 2015, p. 141).

uma realidade de muitas mulheres e homens indígenas que precisam deixar as suas comunidades para morarem na cidade, na maioria das vezes, para lutarem pelos direitos das suas nações. Para alguns segmentos sociais, tal processo é responsável pela aculturação das populações originárias, porém, este trabalho terá por embasamento o que afirma Fernando Ortiz (1991, p. 93) “Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero transculturación es vocablo más apropiado”.

O poeta Gonçalves Dias também vive a condição de Marabá, assim como Graúna, mesmo estando em uma condição social e econômica privilegiada, é rejeitado pelo amor de sua vida, devido as suas origens: filho de português com mãe mestiça. O seu poema “Marabá” apresenta traços biográficos, pois a voz poética feminina é rejeitada e condenada a viver na solidão simplesmente por ser fruto da mistura. A Marabá de Gonçalves Dias sofre por não possuir os estereótipos de uma mulher indígenas: cabelos longos, lisos e preto.

Graça Graúna vivencia o processo de trânsito: da aldeia para a cidade, dos saberes originários para os saberes acadêmicos, da oralidade para a escrita, das etnopoéticas para as poéticas ocidentais, da língua indígena para a língua portuguesa e estrangeiras, entre outras fronteiras. Essas vivências não são vistas aqui como um modo de aculturação que carrega em si a ideia de perda, mas como um processo de soma de saberes e práticas, em consonância com a ideia da professora da Universidade Federal de Roraima, Ananda Machado:

A experiência diaspórica enfrentada por muitos indígenas fez com que entre eles a dinâmica transculturadora fomentasse relações diversas com os conhecimentos acadêmicos, com as artes contemporâneas e suas múltiplas linguagens: audiovisual, cinematográfica, musical e literária. Portanto, como bem percebe Randra Barros, Graça Graúna, na condição de mulher indígena, vivencia a transculturação e fortalece seu pertencimento vivendo na cidade e fazendo parte do universo acadêmico (2022, p.15).

O poema “Feitura de Tupã” é um dos escritos de Graúna que representa a experiência vivenciada no contexto diaspórico. Não se percebe aqui uma disputa de narrativas, mas um diálogo transcultural que além de enriquecer o texto poético, demonstra uma postura de fortalecimento de identidade e valorização das alteridades. Ao analisar de um modo mais atento, nota-se que a Marabá, de Gonçalves Dias, e Graça Graúna simbolizam uma grande parcela da sociedade brasileira. Somos muitas Marabás espalhadas por esse país que sente dificuldade em definir uma identidade, ao ter a necessidade de fazer a opção entre negro, indígena, branco e pardo.

A fronteira literária como reconstrução de identidade: Macunaíma ou Makunaima?

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia, tapanhumas pariu uma criança feia.
(Mário de Andrade)

Os poemas de Graça Graúna podem ser considerados fronteiriços por serem gestados num espaço simbólico em que se ouve a voz do outro, do não indígena, constituindo-se como mecanismo de valorização das alteridades e reafirmação das identidades indígenas. Para Maria Inês de Almeida (2009, p. 26) “os textos indígenas, por mais que sejam efêmeros, singulares, frágeis, híbridos, propiciam a visão do novo mundo que todo encontro de civilizações faz nascer”. Desse modo, descortina-se, nos escritos de Graúna, o encontro harmônico entre as civilizações distintas, possibilitando ao leitor perceber que é possível sim, a coexistência de outros mundos de uma forma equilibrada.

Os vestígios de fronteira aparecem no poema citado abaixo pela vizinhança literária, a poeta dialoga com o modernista Mário de Andrade por meio do seu personagem Macunaíma, considerado um herói sem nenhum caráter.

Macunaíma

Do fundo da mata virgem
Ele ri mui gostosamente alto
e diz:
- Ai que preguiça!

Coisa de sarapantar
os sons e os sentidos
espalham-se
um
três
trezentos
amarelos
brancos
pretos
retintos
pícaros/ícaros
Brasil
brazis
crias de um homem submerso
(Graúna, 1999, p. 53)

Macunaíma, personagem de Mário de Andrade, é considerado pela crítica literária como a simbologia da formação étnica do povo brasileiro. Filho de uma indígena, nasce negro, depois torna-se branco, loiro, do olho azul ao mergulhar nas águas encantadas de uma cova deixada pela

marca do peção do Sumé. O personagem vai se constituindo ao longo da narrativa por diferentes fragmentos, modos de ser e culturas conflituosas, configurando-se assim, como uma síntese da identidade do Brasil, ou seja, é um personagem feito de retalhos, como afirma Miguel Sanches Neto⁶.

O poema de Graúna retoma o personagem Macunaíma para nos fazer refletir sobre a pluralidade que constitui o povo brasileiro, ampliando a nossa concepção sobre as inúmeras identidades étnicas existente. Destaca-se no texto uma característica dos povos indígenas que é a alegria de viver, “ele ri mui gostosamente alto”, porém repete-se a fala do personagem modernista pronunciada pela primeira vez aos seis anos de idade “ai que preguiça”, soando aqui como uma provocação da autora sobre esse olhar caricato construído sobre os povos originários. Quatro séculos depois da colonização, fazendo parte de um projeto que tinha por objetivo redescobrir a identidade do Brasil, Mário de Andrade ainda repete os mesmos estereótipos difundidos pelos colonizadores do século XVI.

Na segunda estrofe, a voz poética parece retomar o processo de colonização do Brasil: é coisa de espantar os sons e os sentidos; se espalham um, três, trezentos, muitos; de todas as cores amarelos, brancos, pretos, retintos; de índoles questionáveis como os pícaros (patife, malicioso) e os ícaros (ambiciosos). Toda essa gente diversificada vai formando o que chamamos hoje de Brasil. Brasil? Não, brazis. A voz poética pluraliza o substantivo próprio Brasil, enfatizando, assim, as diversas identidades que compõem o país. Conforme a pesquisadora Zilá Bernd (1992, p. 10) “a questão da identidade nacional será encarada como um dos polos de um processo dialético; portanto, como meio indispensável para entrar em relação com o outro, e não como um ‘fim’, em si mesmo”. Neste interim, percebe-se que Graúna, gesta os seus poemas vivenciando esse processo dialógico, não nega a voz do outro, mesmo que essa voz seja problemática em alguns aspectos.

Para algumas nações indígenas, Makunaimã⁷ é uma divindade, um ser sagrado que vive no Monte Roraima, na região Norte do Brasil. De acordo com o artista plástico Jaider Esbell (2018, p. 11) de etnia Macuxi e que se considera neto de Makunaima, ele “não é só um guerreiro forte, másculo, macho e viril distante de uma realidade possível, não senhores. Ele é uma energia densa,

⁶Disponível em: <https://www.uffs.edu.br/institucional/reitoria/editora-uffs/repositorio-de-e-books/macunaima-epub-1>

⁷ Encontramos as grafias Makunaima, Makunaimã e Makunaimi.

forte, com fonte própria como uma bananeira”. Percebemos que a descrição feita por Esbell se distancia bastante das características do Macunaíma de Mário de Andrade.

Os intelectuais indígenas afirmam que houve uma apropriação por parte de Mário de Andrade, que baseado numa pesquisa bibliográfica do etnólogo alemão Theodor Koch-Grunberg, cria um personagem caricato, “herói sem nenhum caráter”, deturpando o ser mitológico e sagrado dos povos originários. Esbell (2018, p. 21) explica que “Passar pela necessidade de uma forma humana ocidentalizada, concreta e masculina já podem ser efeitos claros da colonização”.

Ao caracterizar Macunaíma como uma criança grande, um herói-criança, um menino-homem, o autor acabou contribuindo para o fortalecimento de uma perspectiva que considera os povos indígenas como incapazes, precisando de agenciadores. Outro aspecto problemático, que acentua ainda mais a percepção colonial dos povos indígenas é caracterizar o personagem como preguiçoso⁸: “A preguiça e a improdutividade atribuída ao índio – leia-se e fale-se indígena – tem seu peso negativo reforçado com o desconhecimento mínimo do status quo como nascer, viver e trabalhar na floresta” (Esbell, 2018, p. 29). De fato, manter a atribuição de preguiçosos aos povos da floresta reflete uma mentalidade de uma parcela da sociedade que nunca teve a curiosidade de pesquisar como é a rotina dessas comunidades.

É válido lembrar que a fronteira pode ser tanto um lugar de convergência como também de divergência. Nota-se que um dos aspectos positivos do encontro das diferentes civilizações diz respeito a uma possibilidade de revisão historiográfica, conforme pondera Rita Olivier-Godet:

O questionamento em torno da problemática das culturas em contato nas sociedades pós-modernas termina por conduzir a uma revisão da memória historiográfica das diferentes nações, entrelaçando história e mito para denunciar estereótipos construídos ao longo dos conflitos entre formações culturais diversas e projetar outras modalidades possíveis de inter-relações culturais (2013, p. 42).

Podemos considerar que a identidade literária de Graça Graúna vai se constituindo por meio de uma escrita em que a alteridade é um elemento fundamental, além de contribuir para a construção de novas inter-relações culturais e literárias. Na medida em que a autora interage com outras vozes, neste caso, a literatura canônica, seus textos se corporificam no cenário da literatura brasileira. Mesmo que em alguns poemas esse diálogo se dê como uma estratégia de colocar em

⁸ Na apresentação da obra Macunaíma para a coleção de Literatura brasileira: identidades em movimento, Miguel Sanches Neto justifica a insistência em caracterizar Macunaíma como preguiçoso: “Essa aversão ao trabalho é uma constante em nossa história de povo forjado no balanço da rede, no ardor sensual dos trópicos” (NETO, p.14). Esta versão on-line não possui ano de publicação. Livro em PDF disponível em: <file:///C:/Users/Rose/Downloads/Macuna%C3%ADma+-+PDF.pdf>

evidências algumas diferenças de percepções de mundo, a etnopoética de Graúna, ainda assim, pode ser considerada como um espaço de transculturalidade.

A etnopoética da fronteira como espaço de alteridade: fala, Coralina. Fala, Negra Fulô!

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau-olhado,
acocorada ao pé do borralho,
olhando para o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai de santo...
(Cora Coralina)

As vozes coletivas presentes no texto de Graúna representam a voz do povo Potiguara e para dialogar com essa etnia, a poeta coloca em evidência outros grupos sociais similarmente marginalizados, que, assim como os povos indígenas, também foram silenciados e tiveram seus direitos cerceados, como as mulheres, os negros, os sem tetos, as crianças, os idosos, entre outros. O poema analisado nesse tópico “sempre-viva” é uma homenagem à escritora Cora Coralina, uma poeta que começou a escrever aos 14 anos, mas publicou o primeiro livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* aos setenta e seis anos de idade. Da mesma forma que Graça Graúna, Cora Coralina, em seus poemas, apresenta uma voz coletiva que representa as dores e as vivências de muitas mulheres, como fica comprovado no poema “todas as vidas”.

Sempre-viva

Lá,
no seu esconderijo
vivia uma certa menina
meiga
doce,
sempre-viva-Coralina.

Na casa velha da ponte
Igual a cabocla velha
à margem do Rio Vermelho
uma menina de trança
meiga e mansa
igual à Nega Fulô
carente de alforria.

Meiga, mansa
Cora Coralina

carregou dentro de si
amarga e doce poesia
tecida no esconderijo
de todas as vidas
nos becos
sempre-viva.
(Graúna, 2007, p. 17)

O título do poema de Graúna “Sempre-viva” pode ser compreendido como a alusão a algumas espécies de flores que resistem um tempo considerável mesmo depois de colhida. Tal característica se adequa muito bem à escritora Cora Coralina, considerando a sua resistência mediante as dificuldades e empecilhos que retardaram a sua inserção e o seu reconhecimento na sociedade brasileira como escritora e intelectual.

Na primeira estrofe, Graúna faz referência às origens de Cora Coralina. O advérbio “lá” é indicativo de que a menina nasceu em uma região distante e afastada do centro, ainda pouco habitada como sugere o substantivo “esconderijo”. Podemos confirmar pela biografia da autora, que a casa de seus pais, uma herança do avô, foi a primeira construção da Vila Boa de Goyaz⁹. O uso do substantivo composto “sempre-viva-Coralina” confirma a intenção poética em utilizar a sempre-viva como metáfora, pois tanto a flor, quanto a poeta possuem os mesmos atributos.

A segunda estrofe é uma continuação da primeira, a voz poética continua descrevendo o espaço, a casa e a menina, no entanto, há um diálogo com outros textos: a expressão “cabocla velha” foi retirada do poema “Todas as vidas”; e quando menciona a “Nega Fulô”, trata-se do poema de Jorge de Lima “Essa Nega Fulô”. A menina Cora é comparada à cabocla velha e à Nega Fulô, com o propósito de denunciar uma situação de desigualdade, pois a voz poética, no último verso, diz que a menina precisa de alforria.

A última estrofe explicita o título do poema “todas as vidas” e o vocábulo “beco” remete ao primeiro livro publicado por Cora Coralina. A antítese “amarga e doce poesia” tanto pode estar relacionada aos diversos problemas vivenciados pela poeta, quanto fazer referência a sua profissão de doceira. A palavra “esconderijo” nessa última estrofe já não é mais uma alusão ao lugar onde a poeta nasceu, mas a sua condição feminina de invisibilidade que a impediu de tornar os seus textos públicos, ainda em sua juventude.

⁹ Biografia de Cora Coralina disponível em: <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=2077>

Ao ocupar esse espaço de fronteira, Graúna convive com o outro, o não indígena, permitindo-se intercambiar com outras maneiras de conceber o mundo, de modo que possibilite refletir sobre a sua própria identidade. Conforme os dizeres de Bernd:

A Poética da Relação concebe, pois, o resgate da identidade cultural, portanto o resgate das raízes culturais, o conhecimento dos elementos fundadores da cultura a que se pertence, como fundamental na medida em que permitirá o comércio, o intercâmbio, a *relação* com a cultura do *outro* (1992, p. 83, grifos da autora).

Na relação transcultural com o outro, Graça Graúna amplia a sua discussão ao destacar temáticas que não mantêm relação direta com a cultura dos povos originários. Além disso, desconstrói um estereótipo, mostrando que a poesia indígena pode tratar de qualquer assunto. É possível notar por meio do poema “Sempre-viva” que Graúna possui um compromisso com outros grupos excluídos que, tal como os povos indígenas, também lutam para ter suas subjetividades reconhecidas.

Considerações finais

A poética transcultural de Graça Graúna tecida na fronteira se constitui como uma forma de autoafirmação de suas identidades culturais constituídas em diálogo com o outro e como estratégia de valorização de suas etnias, um ato político e de direito. Estourar a bolha da invisibilidade e romper com o silenciamento imposto há 523 anos por meio da escrita literária é uma maneira de revisar e ressignificar a história contada pela perspectiva eurocentrada, possibilitando aos povos originários desconstruir os equívocos ainda existentes na sociedade brasileira.

Nesse contexto, compreende-se que levar as produções literárias de autoria indígena para ser discutido na academia contribui com a divulgação das obras, visibilização das culturas e com o fim do silenciamento, da estigmatização e subestimação que ainda teima em persistir nos dias atuais. Outrossim, pode ser um caminho de se criar mecanismo facilitadores para que essa literatura possa chegar nas salas de aulas do ensino básico, atingindo um público bem mais amplo e adentrando novos espaços onde possa ser ouvida e reconhecida. Para isso, faz-se necessário conhecer as especificidades que constituem as obras de autoria indígena, a fim de não incorrer no erro de propor leituras que tenham por base um viés eurocêntrico.

A produção literária de Graúna se configura como uma escrita transcultural, tendo em vista que ao mesmo tempo que se faz identitária e representativa da ancestralidade dos indígenas, dialoga com o cânone, ou seja, a poeta demonstra ao lutar pelo respeito e visibilidade, contra o esquecimento e o apagamento de suas culturas, que isso não significa silenciar, ignorar e excluir o outro. O caminho que a autora perfaz com a sua poética de alteridade é exatamente o inverso que foi feito no Brasil, no que tange ao epistemicídio dos saberes originários. Essa é uma das lições mais belas que podemos aprender com a poética da potiguara Graça Graúna.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada**: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ALMEIDA, Maria Inês. Terra à vista. In: PEREIRA, Alex Viana (Org.). **Reescrevendo a terra à vista**: a literatura de autoria indígena amazonense. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022. p.16-19.
- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1992.
- ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, 2018, pp. 11-39, jan/jul.
- GRAÚNA, Graça. **Cantos Mestizo**. Rio de Janeiro: Blocos, 1999.
- GRAÚNA, Graça. **Tear da Palavra**. Belo Horizonte: S.n., 2007.
- GRAÚNA, Graça. Entrevista com Graça Graúna, escritora indígena e professora da Universidade de Pernambuco. **Palimpsesto**. nº 20, 2015, pp. 136-149.
- GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentido. In: CHARTIER, Roger. **Práticas de Leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- MACHADO, Ananda. In: BARROS, Randra Kevelyn Barbosa. **O canto de Graúna: uma poética da heterogeneidade nas literaturas indígenas brasileiras contemporâneas**. Salvador: Edunab, 2022.
- MELO, Carlos Augusto; Laís Cristina, SOARES; Joel,VIEIRA. A poética de resistência indígena de Graça Graúna em Canto Mestizo. **Todas as musas**. Número 1, jul-dez de 2021. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/25Carlos_Augusto.pdf. Acesso em 24 de jul. de 2023.
- NETO, Miguel Sanches. Herói primitivo. In: ANDRADE, Mário. **Macunaima**. UFFS Editora. Disponível em: <https://www-mgm.uffs.edu.br/institucional/reitoria/editora-uffs/repositorio-de-e-books/macunaima-epub-1>. Acesso em 06 de maio de 2023.
- NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. n.18, maio-out/2012, p.62-73.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4523>. Acesso em 24 de jul. de 2023.

OLIVIERI-GODET, Rita. **A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas**: Brasil, Argentina, Quebec. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Havana: ed. Ciencias Sociales, 1991.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A FIGURA FEMININA E A QUESTÃO PATRIARCAL NO CONTO *O FUTURO PARECE BOM*, DE LESLEY NNEKA ARIMAH

Ghabriel da Silva VALENTE (UFRA – Universidade Federal Rural da Amazônia)¹

Cíntia Acosta KÜTTER (UFRA – Universidade Federal Rural da Amazônia)²

RESUMO: O presente trabalho tem o intuito de analisar por meio de uma abordagem bibliográfica o conto *O futuro parece bom*, de Lesley Nneka Arimah, presente na obra *O que acontece quando um homem cai do céu* (2018), visando apontar a construção das personagens narradora feminina e o patriarcalismo naturalizado na obra. As inquietações da seguinte pesquisa é discutir de que maneira o conto trabalhado constroa a personagem narradora feminina de modo a identificar o seu espaço e identidade na sociedade contemporânea africana. Assim como as questões trabalhadas na obra, como o regime patriarcal é abordado, apontando a naturalização e o machismo enraizado na sociedade atual e a figura feminina estão presentes na obra e no contexto social na literatura africana. Dito isso, para a realização desta pesquisa foram considerados os levantamentos bibliográficos de acordo com Lakatos e Marconi (2010), acerca do assunto da seguinte pesquisa e foi feita uma pesquisa qualitativa levando em consideração a interpretação feita da obra. O aporte teórico tem contribuição de Oliveira et al. (2020), Dantas (2011). As discussões partem da ideia de como os autores abordam tais aspectos que podem ser percebidos na narrativa. Para Oliveira et al. (2020) a construção da personagem feminina se dá por meio da marginalização histórica e do silenciamento que sofrem. Já Dantas (2011), contribui apontando a identidade da figura feminina no espaço africano relacionando com a sociedade patriarcal. Assim, podemos notar que o papel da mulher por meio de sua construção da personagem na obra além da sua identidade de resistência, força e luta. Por fim, buscaremos apontar que o conto *O Futuro parece bom* por meio da figura feminina e seu espaço ocupado socialmente possui grande importância dentro do contexto literário africano, além da obra para a resistência contra o machismo enraizado na sociedade africana.

Palavras-Chaves: Literatura africana; figura feminina; machismo.

¹ Graduando em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal Rural da Amazônia/ghabrielvalente2@gmail.com .

² Cíntia Acosta Kütter docente do curso de Graduação em Letras, da UFRA e do Programa de Pós Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba.

ABSTRACT: The present work aims to analyze, through a bibliographical approach, the short story *The future looks good*, by Lesley Nneka Arimah, present in the work *What happens when a man falls from the sky* (2018), aiming to point out the construction of the characters female narrator and the patriarchy naturalized in the work. The concerns of the following research are to discuss how the short story constructs the female narrator character in order to identify her space and identity in contemporary African society. As well as the issues addressed in the work, how the patriarchal regime is approached, pointing out naturalization and machismo rooted in current society and the female figure are present in the work and in the social context in African literature. That said, to carry out this research, bibliographical surveys were considered according to Lakatos and Marconi (2010), on the subject of the following research and qualitative research was carried out taking into account the interpretation made of the work. The theoretical support is contributed by Oliveira et al. (2020), Dantas (2011). The discussions start from the idea of how the authors approach such aspects that can be perceived in the narrative. For Oliveira et al. (2020) the construction of the female character takes place through the historical marginalization and silencing they suffer. Dantas (2011) contributes by pointing out the identity of the female figure in the African space in relation to patriarchal society. Thus, we can note the role of women through their construction of the character in the work in addition to their identity of resistance, strength and struggle. Finally, we will seek to point out that the short story *The Future looks good* through the female figure and its socially occupied space has great importance within the African literary context, in addition to the work for resistance against the machismo rooted in African society.

Keywords: African literature; female figure; male chauvinism.

Introdução

Enzima se atrapalha com a chave na fechadura e não vê quem chega atrás dela [...]

À luz de (OLIVEIRA et al. 2020. p. 2-32) podemos perceber como se dá a construção da personagem feminina dentro do conto *O futuro parece bom* presente pertencente a obra *O que acontece quando um homem cai do céu* (2018), de Lesley Nneka Arimah, por meio da marginalização histórica que a mesma vem sofrendo e ainda sofre além do silenciamento imposto pela sociedade machista que obriga as personagens a se calarem e omitirem quaisquer atos de imposição contra o meio social africano onde vivem e padecem.

Diante de todo o cenário retratado na narrativa, (DANTAS, 2011. p. 50-64) corrobora apontando as principais características da identidade feminina de que forma as personagens retratadas assumem dentro da sociedade patriarcal africana onde estão inseridas. Trazendo à

tona, dessa maneira, a força e resiliência que as as mulheres africanas, as quais convivem e/ou sobrevivem na sociedade onde o patriarcalismo enraizado oprime de diversas maneiras as personagens femininas.

Portanto, o presente trabalho tem como objetivo analisar o conto em questão, sob a perspectiva de discutir os diversos vértices pertinentes a construção das personagens, a identidade feminina e o patriarcalismo enraizado e naturalizado pela sociedade.

O conto se desenrola por meio da voz da protagonista que narra as histórias de sua família, descrevendo assim a vida dos seus pais e de sua irmã até o momento atual que ocorre a narrativa. É importante notar que a história da família em relação à sociedade, visto que o entretecer, entre o conto e o social, parte do âmbito de uma esfera patriarcal que preserva o autoritarismo do homem sobre a mulher. Morgante e Nader ao tratarem sobre o patriarcalismo, mencionam que (CASTRO; LAVINAS, 1992: p. 237): “trata-se de um tipo de dominação em que o senhor é a lei e cujo domínio está referido ao espaço das comunidades domésticas ou formas sociais mais simples, tendo sua legitimidade garantida pela tradição”. Dessa forma, podemos notar de forma evidente a presença do machismo no conto descrito a partir da sociedade contemporânea em África, especificamente, a Nigeriana. Segundo DRUMONT,

O machismo constitui, portanto, um sistema de representações/dominação que utiliza o argumento do sexo, mistificando assim as relações entre os homens e as mulheres, reduzindo-os a sexos hierarquizados, divididos em polo dominante e polo dominado que se confirmam mutuamente numa situação de objetos. (1980, p. 82)

O que corrobora com a nossa interpretação sobre o conto de Arimah, pois o conto inicia com a personagem narradora ao se ver atrapalhada com a fechadura tentando abrir a porta de sua casa começando a falar da sua vida, em *flash-back*, iniciando por seu pai que teve que sair de casa aos quinze anos, pois já não podia ser sustentado pela sua família, haja vista que fora expulso de casa por sua madrasta após a morte de sua mãe. Interessante notarmos que o seu pai ignora a expulsão de seu filho de casa, iludido pelo prazer de ter uma mulher que não dividiu com ninguém. Dessa forma, é possível verificarmos novamente o reflexo da sociedade machista na qual um adolescente teve que procurar seu próprio sustento para sobreviver.

Em seguida, retornamos à cena da narradora com as chaves de casa, é retratada a vida da sua mãe que sempre dependeu do seu antigo marido para sobreviver, tempo esse quando tinha uma ótima vida comparada com a maioria da sociedade. Tudo mudou quando seu ex-cônjuge abandonou o país, deixando-a para viver a própria sorte até encontrar seu atual

marido, pai de suas filhas. Visto isso, é notória a insignificância da importância concedida a mulher em detrimento ao homem nessa sociedade retratada no conto.

Com a atenção dirigida à criação dos filhos, uma mulher dificilmente conseguia completar seus estudos, já que o casamento deveria se consumar por volta dos 15 anos, e assim a atenção deveria estar direcionada totalmente à casa, e fora desse ambiente, era praticamente impossível o acesso ao conhecimento científico e intelectual. Assim, o conhecimento adquirido, mesmo que pouco, promove o desenvolvimento da sociedade (CUNHA Apud OLIVEIRA, 2010, p.05)

Dessa forma, Cunha (2010) contribui apontando o papel que a mulher assumia desde muito cedo dentro dessa sociedade, descrevendo o seu trabalho às atividades domésticas e se isolando de qualquer desenvolvimento intelectual. Corroborando, dessa forma, para a dependência total ao marido.

Podemos perceber que a memória presente na narrativa, quando a narradora descreve o primeiro casamento de sua mãe, cita a lealdade da família à Biafra, enquanto a família do noivo que não apareceu ao casamento, acreditava que o oficial e líder político separatista, Ojukwu, era um tolo. Com isso, conseguimos perceber um recorte histórico da Guerra do Biafra, momento quando o estado localizado a leste da Nigéria, tentava manter independência do resto do país. Segundo Wondji:

O imperialismo levou-os a tomar consciência do fato de representarem uma unidade diante dos opressores ocidentais. Contudo, fazer a união para o objetivo comum de libertar-se era bem diferente de unir-se de forma perene para o desenvolvimento nacional (2010, p. 11).

E Chan , esclarece que ainda:

Constituição escrita pelo governador da Nigéria Sir Arthur Richards, quando da assunção do cargo em 1945, logo após o término da 2ª Guerra Mundial. A interação ocorria por casamentos entre integrantes de diferentes grupos, por exemplo. Mas em grandes cidades, ou em terras mais férteis, a convivência de grupos distintos tem explicação mais plausível nas necessidades de trabalho e oportunidades, do que numa improvável empatia entre os grupos (2017. p. 12).

No conto é retratado perfeitamente quando a família do noivo não comparece no casamento da mãe de Ezinmah, visto que não compactuavam com o movimento separatista entre Biafra e Nigéria o qual a família da noiva defendia. No dia seguinte ela descobre que o noivo abandonou o país, fazendo com que, dessa forma, a família da noiva fugisse da cidade para mendigar.

Quando a história toma como foco a irmã de Ezinmah, fica ainda mais claro o valor de

uma mulher negra dentro do próprio continente africano. A descrição da irmã já inicia com ela sendo abandonada pelo marido de cor “amarela”, como descrito no conto, retornando vários dias depois, mesmo sem apresentar nenhuma explicação ou desculpas. A situação na qual a irmã da protagonista apresentou após ser abandonada foi semelhante a de sua mãe, situação na qual apresentava total dependência do marido, não por que queriam, mas por que eram obrigadas.

Visto isso, a irmã que fora abandonada decide deixar o casamento depois de confrontar e conseqüentemente apanhar de seu marido, volta assim para a casa dos seus pais. (OLIVEIRA et al. 2020. p. 5), afirma que: “A voz não era ouvida, mas o corpo sempre foi fonte de interesse. Uma construção simbólica criada em diferentes culturas em que a sociedade se volta apenas ao corpo da mulher e à sua capacidade de gestar, amamentar e a renovar-se todo mês em um ciclo menstrual”. Na literatura africana podemos perceber de forma mais notória como a figura feminina é frequentemente silenciada, excluída e deixada sem direito a se opor, como nos lembra Susan Sontag, o subalterno não fala, somado a isso notamos ainda que seus corpos são vistos como objeto de desejo sexual.

Mesmo o pai sabendo da situação, e não conformado, se manteve calado e se afasta. Com isso é possível verificarmos a omissão de qualquer movimento, palavra ou atitude simboliza bem mais do que uma decepção ou ressentimento de uma filha espancada. Representa a imagem de apenas mais uma mulher espancada por um homem que não é nada do que a situação mais comum em uma sociedade machista e patriarcal.

Além disso, exposto ao anterior, o fato da cor da pele não foi apenas uma mera descrição de um aspecto físico da personagem, mas sim uma identificação de um gênero predominante ao outro, melhor dizendo, a cor de pele clara que o marido apresentava era instrumento de poder dentro de uma sociedade racista, contribuindo ainda mais para o negligenciamento de ajuda do pai para com a filha. Por fim, mais uma vez a narradora se vendo atrapalhada em frente da porta de sua casa tentando abrir a fechadura, é confundida com a sua irmã e, por se parecerem, vistas de costas, é atingida por uma bala disparada pelo cunhado. Ele não se conformou em ser abandonado mesmo tendo acabado de fazer o mesmo, e assim decide facilmente e sem nenhuma dificuldade tirar a vida de sua esposa.

A cena “Atrapalhando-se com a chave na fechadura, não ver quem chega atrás dela” é visto sempre que a narradora reinicia o enredo, descrevendo um novo personagem da família. Podemos associar essa repetição ao machismo sempre mencionado e descrito no conto como

algo repetitivo e furtivo que sempre chega por trás, prejudicando ou matando a figura feminina ou a vítima como aconteceu no conto.

Construção da personagem feminina

No conto *O futuro parece bom* é narrado por uma figura feminina chamada Enzimah o desenvolvimento de sua família, onde conseguimos perceber a convivência das personagens femininas dentro do contexto social sempre exploradas, lutando e resistindo contra a sociedade patriarcal onde se encontram. Dessa forma, conseguimos ver como se dá a construção da figura feminina do texto a partir de uma análise feita por (OLIVEIRA et al. 2020) que afirma que:

Nesse modelo de sociedade pós-colonial, ser uma mulher significava ter uma existência de insignificância. Talvez, por isso, as personagens femininas presentes nos romances dos escritores africanos fossem de característica subalterna, sub-representadas nas sociedades tradicionais e na literatura, cuja natureza patriarcal e a colonialidade das relações inspiravam juízos de valor excludente e de silenciamento. (OLIVEIRA et al., 2020, p. 9)

Dito isso, é possível observar que até os dias atuais, ou melhor, dentro do conto *O futuro parece bom*, na literatura contemporânea africana, a mulher continua sendo desprezada e tendo a sua importância retratada como insignificante diante do cenário da sociedade majoritariamente patriarcal. Isso fica claro se analisarmos a seguinte passagem do conto:

“Na única vez que ela fala de casamento, ele vai embora e ela não consegue constatá-lo por doze dias. Doze dias que se esvaziam a sua conta bancária; doze dias em que ela fica sentada no apartamento que está no nome dele, e dirige o carro também no nome dele, e se pergunta o que há de tão precioso neste nome que ele não quer lhe dar” (ARIMAH, 2018, p. 12).

A narradora Enzimah, apesar de falar de forma imparcial das batalhas que as personagens femininas enfrentam diariamente dentro da sociedade africana, só o fato de falar e descrever várias vezes as cenas machistas contidas dentro da narrativa do conto. Um exemplo claro disso pode ser verificado quando: “O menino só ver as costas viradas, a rejeição, e o pai ignora tudo, cego pelo prazer de ser um homem velho com uma esposa jovem, ainda fresca entre as pernas” (ARIMAH, 2018. p. 9). Oliveira et al. (2020) afirma que:

Portanto, pensar o papel social que a mulher africana adquire hoje nas esferas públicas e a sua consequente representação literária, revela os desafios monumentais a ser enfrentados, um processo histórico ainda muito lento para as

reais necessidades do mundo atual. A urgência na ampliação do empoderamento feminino e a gradual tomada de controle sobre o próprio destino refletem elementos substanciais para a construção de uma nova sociedade. Conseqüentemente, a centralidade das personagens femininas na literatura se produz, como resultado desse processo maior, através das mãos de escritoras preocupadas com a causa e também, escritores engajados nesse projeto ético de valorização e respeito com a mulher. (OLIVEIRA et al., 2020. p. 7)

Dito isso, percebemos a dimensão da importância de uma autora falar do seu espaço e papel nessa sociedade patriarcal na qual ignora e silencia os retratos e as vozes das figuras femininas. Assim, uma nova identidade de resistência, política e com um lugar de fala por meio da literatura propriamente dita.

Considerações finais

O Conto *O futuro parece bom* de Lesley Arimah apresenta em sua narrativa pontos importantes na construção da personagem feminina como o lugar de fala e a nova identidade de resistência contra o machismo enraizado e o silenciamento. Levando em consideração a resistência no que tange a sociedade patriarcal por meio da luta contra o silenciamento das mulheres, além de abordar diversos vértices importantes da representação da mulher na literatura africana como a ausência de importância da figura feminina dentro do contexto social africano. Ademais, a narrativa apresenta claramente partes da memória africana quanto à “Guerra do Biafra”, uma parte da história muito importante para a formação da Nigéria e da própria protagonista, Enzinmah, assim como das mulheres nigerianas, abrem as suas portas pela fechadura, como bem nos lembra Ricardo Piglia.

REFERÊNCIAS

ARIMAH, Lesley Nneka. **O QUE ACONTECE QUANDO UM HOMEM CAI DO CÉU**. Editora Kapulana. p. 9-13. 2018.

CASTRO, Mary G.; LAVINAS, Lena. Do feminino ao gênero: a construção de um objeto. In: MORGANTE, Mirela Marin; NADER, Maria Beatriz. **O PATRIARCADO NOS ESTUDOS FEMINISTAS: UM DEBATE TEÓRICO**. Anais do XVI Encontro Regional de História do Anpuh-Rio: Saberes e Práticas Científicas. 2014.

CHAN, Mauricio Aparecido. **LEITURAS SOBRE A GUERRA DE BIAFRA (1967-1970) AS VERSÕES DO CONFLITO NOS TEXTOS DE HISTÓRIA E LITERATURA**.

Universidade de Brasília. Brasília, nov, 2017.

CUNHA, Raquel F. A Voz Feminina: constituição da Literatura Pós-colonial Moçambicana. Revista Historiador, Número 03. Ano 03, dez., 2010. In: OLIVEIRA, Adilson Vagner de et Al. **A LITERATURA AFRICANA CONTEMPORÂNEA E A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NAS NARRATIVAS**. Revista Athena, Vol. 19, nº 2 (2020). p. 1-32. 2020.

DANTAS, Luciane Neuma Silva Muniz Meira. **IDENTIDADE DA MULHER MOÇAMBICANA NAS OBRAS DE NOEMIA DE SOUSA E PAULINA CHIZIANE**.

UEPB, Campina Grande – PB, 2011.

DRUMONT, Mary Pimentel. **ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE DO MACHISMO**.

Perspectivas, São Paulo, 3 : 81-85, 1980.

MAZRUI, Ali A. e WONDJI, Christophe (editores). HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA, VIII: ÁFRICA DESDE 1935. Brasília: UNESCO, 2010. In: CHAN, Mauricio Aparecido. **LEITURAS SOBRE A GUERRA DE BIAFRA (1967-1970) AS VERSÕES DO**

CONFLITO NOS TEXTOS DE HISTÓRIA E LITERATURA. Universidade de Brasília. Brasília, nov, 2017.

OLIVEIRA, Adilson Vagner de et Al. **A LITERATURA AFRICANA CONTEMPORÂNEA E A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NAS NARRATIVAS**. Revista Athena, Vol. 19, nº 2 (2020). p. 1-32. 2020.

PIGLIA, Ricardo. **NOVAS TESES SOBRE O CONTO**. In: Formas Breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SONTAG, Susan. **DIANTE DA DOR DOS OUTROS**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A FOME NA POÉTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Sabrina Lobo Tito (UFF)¹

RESUMO: No livro “Poemas da recordação e outros movimentos” de Conceição Evaristo vemos a repetição do substantivo “fome” em muitos dos seus poemas. O eu-lírico de sua poética, identificado como mulher negra poetiza essa fome majoritariamente como metáfora e simbologia do desejo pelo outro ancestral, também expressa vazio, esperança ao mesmo tempo que essa fome aparece como busca por ser sujeito e as barreiras encontradas no racismo para sê-lo, como propõe Grada Kilomba (2019). Nesse sentido, tendo em vista o recorrente estereótipo sobre a fome literatizada por mulheres negras ser apenas uma fome física, se buscará neste artigo ampliar e apresentar um estudo acerca da fome simbólica na poesia de Evaristo.

Palavras-chave: Fome; Desejo; Poesia brasileira; Poesia afro-feminina brasileira.

RESUMEN: En el libro “Poemas da recordação e outros movimentos” de Conceição Evaristo, se nota la repetición del sustantivo “hambre” en muchos de sus poemas. El yo lírico de su poética, identificado como mujer negra poetiza esa hambre mayormente como metáfora y simbología del deseo por su ancestro. También expresa el vacío, la esperanza, al mismo tiempo que esa aparece como búsqueda por ser sujeto y las travas encontradas en el racismo para serlo, como nos presenta Grada Kilomba (2019). En este respecto, teniendo en cuenta el recurrente estereotipo sobre el hambre expresa en la literatura de mujeres negras como siendo solamente un hambre física, buscaremos en este artículo añadir y presentar un estudio sobre el hambre simbólica en la poesía de Evaristo.

Palabras-clave: Hambre, Deseo, Poesía brasileña, Poesía afro-femenina brasileña.

¹ Sabrina Lobo, Mestranda em Estudos de Literatura (POSLIT/UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, e-mail: sabrialobo@id.uff.br

A fome física em contexto.

A fome segundo o dicionário Houaiss (2001, p.1367), tem seu aparecimento no século XIII, sendo definida como “a sensação que traduz o desejo de comer”, ou até a “escassez, míngua de víveres, miséria” e, em sentido figurado “necessidade ou desejo intenso de adquirir algo; sofreguidão, avidez, ambição.” Mostrando-se como uma necessidade de preenchimento ou até mesmo vemos que essa fome é expressa pelo vazio.

No contexto brasileiro, a fome se apresenta historicamente significativa. O Brasil e seu retorno constante ao Mapa da Fome da Organização da Nações Unidas (ONU), expõe a instabilidade deste país em relação à segurança alimentar. Embora tenha saído de tal mapa no ano de 2014, ganha novamente cenário a partir de 2018, sendo agravada durante a pandemia do Covid-19 devido à má gestão governamental de distribuição de renda e oportunidade laboral, conforme apresentam os representantes da FAO no Brasil, em entrevista ao Globo News (2022). Em seu discurso em Brasília o atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva, pontua a erradicação da fome como principal projeto do seu governo a partir de agora:

Se quando eu terminar este mandato, cada brasileiro estiver tomando café, estiver almoçando e tomando café outra vez eu terei cumprido a missão da minha vida. [...]. O fato é que eu jamais esperava que a fome voltasse neste país. (Silva, 2023)

Vê-se, dessa forma que sob esse quadro a fome física se encontra como um dos sintomas das desigualdades sociais no contexto brasileiro. Nesse ponto, sabemos que ao falar sobre a fome neste país, faz-se também necessário pontuar seu recorte de gênero, raça e classe, já que ela atinge determinados grupos sociais. Segundo o estudo de Silva et al. (2022, p.8-10) em *A cor e o sexo da fome: análise da insegurança alimentar sob o olhar da interseccionalidade*, a baixa condição socioeconômica no Brasil está presente em lares majoritariamente chefiados por mulheres negras. Isso tendo em vista que a obtenção de alimentos depende da empregabilidade, vemos que a falta de oportunidade histórica dada às mulheres negras em um país marcado pelo racismo e sexismo, aumenta a vulnerabilidade desse grupo em relação à fome.

Essa instabilidade vemos em Bell Hooks em “*E eu não sou uma mulher?*”: *Mulheres negras e o feminismo* que é perpassada por condições precárias de emprego dada às mulheres negras historicamente. No capítulo três desse livro, Hooks (p.67), coloca que os trabalhos serviçais domésticos durante o século XIX, eram destinados a esse grupo em desvalorização econômica, por entenderem sob uma ótica racista e sexista que a natureza das mulheres negras pertencia ao serviço doméstico. Mesmo na formação feminista, a diferença das condições dessas

mulheres em relação às brancas era evidente,

As organizações das mulheres brancas podiam confinar a sua atenção em questões como a educação, a caridade, ou a formação de sociedades literárias, enquanto as negras estavam preocupadas em questões como a pobreza, o cuidar dos idosos e inválidos, ou a prostituição. (Hooks, 2014, p.119)

Podemos ainda pensar a fome e o racismo sob a perspectiva do historiador camaronês Achille Mbembe a partir do seu ensaio intitulado *Necropolítica* (2016). Nesse, o teórico pontua a relação da política e da morte nos contextos dos países colonizados, colocando que no estado de excessão, o poder opera fora da lei e tal ilegalidade é um dos pilares da formação da civilização, ganhando uma suposta normalidade. Assim, a morte nessa política, para Mbembe, é mais uma das manifestações do poder da soberania desse estado, esse que se vale de inúmeras estratégias soberanas para decidir quem deve morrer e quem deve viver. O racismo, nesse contexto, entra como parte desse corpo político, de maneira com que ampliando o conceito de biopoder exposto por Foucault, o historiador coloca que “na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possível as funções assassinas do Estado”. (Mbembe, 2016, p.128). Sob essa visão, vemos que a fome também entra como uma das estratégias de assassinato do Estado, já que conforme Mbembe (apud Fanon, 1991, 37-39) em seu ensaio, a institucionalização de direitos desiguais entre os espaços e grupos é uma das formas da expressão do necropoder, de maneira com que: “[...]. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, com uma cidade sobre seus joelhos.” O necropoder, dessa forma, opera no assassinato pela fome, fome essa que não é só de comida, conforme exposto, mas também de outras materialidades necessárias à existência humana como o sapato, o carvão e a luz que representam simbólica e socialmente a inserção de fato do sujeito na sociedade. Deixar o indivíduo à fome, à miséria, dessa forma, é deixá-lo sem acesso à sua humanidade.

Pensando o contexto de gênero e raça na necropolítica, Lima (2018, p.28) analisa as desigualdades das mulheres negras em relação às brancas, expondo as altas taxas de feminicídio e a alta presença das mulheres negras na população carcerária, “tornando visível e dizível um dos espaços de atuação da bio-necropolítica: os corpos e processos de subjetivação de mulheres negras” (LIMA, ibidem, apud LIMA, 2017). Estaria, dessa forma, também justificada pelo necropoder, a maior vulnerabilidade social das mulheres negras à fome, conforme já exposto.

Nesse contexto em que a opressão de gênero e raça influencia diretamente nas condições de classe das mulheres negras, bem como nas outras esferas das suas vidas em que opera a necropolítica, vemos esse grupo lidando continuamente com estratégias de sobrevivência. Resultando, em uma escassa atenção aos outros fatores que fogem à materialidade; como por exemplo a formação educacional e a reflexão existencial. Assim, se o contexto da miséria designado pelo racismo e sexismo tem limitado as mulheres negras à fome física, cabe-nos a questão hoje: Podem as mulheres negras terem fome simbólica, figurada, ter a fome como desejo?

A fome na literatura

Iniciando a investigação dessa abordagem da fome, podemos partir da análise do seu aparecimento na literatura escrita por alguns autores aqui selecionados. A fome na literatura aparece como símbolo do desejo de forma recorrente em Clarice Lispector. Expressando a fome física como forma de denúncia e a simbólica como parte de um desejo pelo outro. Desde o livro *A descoberta do mundo* vemos a fome física sendo representada como denúncia, conforme em:

Mas, se não sei prever, posso pelo menos desejar. Posso intensamente desejar que o problema mais urgente se resolva: o da fome. [...]. Só que é pior: a fome é a nossa epidemia, já está fazendo parte orgânica do corpo e da alma. E, na maioria das vezes, quando se descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que na verdade se estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome. (Lispector, S.A, p.11)

E simbolicamente como um desejo infinito pelo outro, como uma maneira de pelo diferente encontrar mais de si mesma, como se coloca no mesmo livro:

Saudade é um pouco como fome. Só passa quando se come a presença. Mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco: quer-se absorver a outra pessoa toda. Essa vontade de um ser o outro para uma unificação inteira é um dos sentimentos mais urgentes que se tem na vida. (ibidem, p.62)

A fome em Lispector, desse modo, encontra-se em suas diferentes abordagens e, mais frequentemente como fome simbólica, expressando um eu que deseja um sentido existencial e até filosófico para sua existência. Aproximando-se, inclusive, do desejo para o filósofo Espinosa, que em “A Ética” coloca que esse não é uma vontade de completar o vazio do ser. Ao contrário,

constitui-se como uma forma de encontrar em outro ser mais de si mesmo, segundo coloca na terceira parte desse livro: “o desejo é a própria natureza ou essência de cada um.” (SPINOSA, 2009, s/p.)

Nos estudos encontrados a respeito da fome nessa escritora, desenvolvem-se majoritariamente a análise sobre a fome existencial em Lispector. Apresentando, assim, como propõe Sousa (2004, p.14) em *A descoberta do mundo ou a grande fome de viver*, a fome como uma busca de identidade do ser.

Além de Lispector, a fome também aparece na poética de Adélia Prado como uma fome por um outro. Em sua poesia, conforme nos apresenta a pesquisadora Castro (2001), o confronto de opostos é apresentado sob o signo da fome. De modo com que no poema “Tempo”, presente no Anexo A, a fome expressa se mostra através de paradoxos como por exemplo o destino de uma estrela contraposto ao cotidiano banal e comum, como se pode ver nos versos 5 e 6. Tais ações descritas, também expressam a sedução do eu-lírico que, ao lado disso, toma “o nome de deus num vão.”, em ato profano. Nesse paradoxo existencial misturando sagrado e profano, inacessível e cotidiano, existência e provisoriedade da vida, o eu-lírico expressa no último verso: “quero a fome”. Tem-se, assim, o querer a fome como o desejo pelos opostos, pela pluralidade da vida.

Em Solano Trindade, a fome aparece em seu conhecido poema *Tem gente com Fome* (2008), conforme se pode ver no Anexo B. Nesse vemos uma denúncia à desigualdade social a partir de uma viagem de trem pelos subúrbios do Rio de Janeiro. Ademais da fome física, também é denunciada por Trindade a fome por outros aparatos materiais e imateriais necessários ao ser humano, indo ao encontro do apresentado em *Necropolítica* por Mbembe, expressando ainda, em acordo com Fernandes (2011, p.18): “toda a angústia, pobreza, falta de afeto e injustiça a qual estão submetidos os infelizes passageiros do cotidiano, abafados pelo —‘autoritário apito do trem’”. A fome nesse poema de Trindade aparece, assim, não só manifesta na fome pela comida, mas também pela falta de amparo social que provoca a carência, a angústia e o desamparo.

Em Carolina Maria de Jesus, a fome assume também diferentes significados. No livro *Quarto de despejo* a fome é expressa como uma busca por sentido, pertencimento social, por uma apropriação do mundo para além do quarto de despejo, como um desejo de apropriá-lo também no quarto de visitas. Ganhando, nessa simbolização, inclusive uma cor, amarela, conforme propõe Dantas no prefácio de Jesus:

Em sua rotineira busca da sobrevivência no lixo da cidade, ela descobriu que as coisas todas do mundo - o céu, as árvores, as pessoas, os bichos – ficavam amarelas quando a fome atingia o limite do suportável. Carolina viu a cor da fome – a Amarela (Jesus, 2014, s/p).

Ao ser adjetivada essa fome também adquire sentido simbólico. Além disso, como propõe Evaristo no prefácio da obra *Casa de alvenaria* da mesma autora, a fome física em Carolina Maria de Jesus é expressa como “metáfora do vazio, da dor, do inexplicável, da vacuidade existencial” (Jesus, 2021, p.9)

Embora muitos estudos tenham caracterizado a fome nessa autora como apenas física, vemos que é predominantemente simbólica, fazendo superficial análise quem a coloca apenas sob a fome física. Já que, podendo essa fome aparecer próximo a substantivos mais comumente abstratos como “amargura”, faz-nos, dessa forma, questionar se essa fome não pode ser também figurada: “Comecei sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida? Parece que quando eu nasci o destino, marcou-me para passar fome.” (Jesus, 1992, p.38). O destino marca a personagem, dessa forma, para “passar” como ela mesma diz inquietude, angústia, insatisfação e até desolação diante da vida.

Essa fome figurada aparece ainda em *Casa de Alvenaria*, quando Jesus já possuía uma maior satisfação material, trazendo-nos mais uma vez a confirmação de que a fome que trazia essa escritora é também existencial, conforme coloca Evaristo no mesmo prefácio:

O segundo livro de Carolina coloca veemente para quem lê as indagações da autora sobre o sentido da vida. Percebe-se uma escrita vazada por perguntas existenciais, por sentimentos que denotam inconformidade com o destino, apesar da perspectiva de resolução das questões materiais que haviam atormentado a escritora em um passado recente, vivido por ela. (Jesus, 2021, p.10)

Em contemporânea relação de vivência e escrita em relação a Carolina Maria de Jesus, no lado norte do mundo, na França, temos a escritora Françoise Ega no livro *Cartas a uma negra* que coloca Jesus como interlocutora de suas cartas, sendo Ega também uma mulher negra pobre que trabalha nos subempregos oferecidos nas casas dos brancos, encontra em Carolina uma identificação e por consequência a torna confidente. Em suas cartas, Ega também relata a fome à sua igual, tanto física como simbólica. (Ega, 2021, p.60):

A inflamação na garganta contribuiu para alguma coisa: enchi umas cem páginas, formando um todo e parecendo com um livro cheio de personagens oriundas do meu passado. Elas são tão parecidas com você, Carolina, só o idioma as separa. O mesmo

sol brilha sobre suas tristes vidas, e a busca pelo pão de cada dia é tão semelhante à sua luta para não morrer de fome que digo a mim mesma: “Meu Deus, uma vez que você permitiu que isso acontecesse e que você continua permitindo, deve haver um motivo”. Talvez para que os ricos, ao ler o seu diário e as minhas cartas, possam fazer melhor uso dos bens materiais. Talvez também para que nós, os pobres, que não o somos mais completamente, olhemos um pouco para aqueles que estão enterrados até o pescoço na miséria? Eles estendem os braços, abrem as mãos, como eu e você já vimos, e muitas vezes suas mãos nada apanham. Eles se voltam então para Deus, a barriga apenas cheia de resignação e esperança por um futuro melhor para aqueles que viverão no século do átomo. Um fragmento de átomo! Centenas de milhares de pães! Somente pão, sem nada em cima, para centenas de milhares de homens que morrem de fome!

Nesse trecho, embora a fome física seja evidente como retrato da miséria dos pobres, conforme expõe Ega, enxergamos que é também uma fome de esperança, em que a barriga vazia é também sinônimo de desejo e expectativa de um futuro melhor.

Dentro desse panorama da fome aqui traçado, vemos que essa como desejo e símbolo metafórico não está restrita aos escritos de uma autoria branca que tem seus personagens figurados em uma classe média, como vemos na escrita de Clarice Lispector e Adélia Prado. A fome metaforizada, como desejo existencial aparece também em personagens negros de autoria negra, que estando sob a pobreza ou não, poetizam a fome, atribuindo-a um sentido de esperança, de pertencimento, apropriação, a fome para além da comida, também como uma busca por ser sujeito social. Esse desejo e busca pelo sujeito para a pessoa negra pode ser justificado pela violência imposta pelo racismo, esse que submete esse indivíduo às misérias e à invisibilização social, conforme coloca Kilomba no capítulo três de *Memórias de Plantação: Episódios de racismo cotidiano* (2019, p.74):

Ter o status de sujeito significa que, por um lado, indivíduos podem se encontrar e se apresentar em esferas diferentes de intersubjetividade e realidades sociais, e por outro lado, podem participar em suas sociedades, isto é, podem determinar os tópicos e anunciar os temas e agendas das sociedades em que vivem. Em outras palavras, elas/eles podem ver seus interesses individuais e coletivos reconhecidos, validados e representados oficialmente na sociedade - o status absoluto de sujeito. O racismo, no entanto, viola cada uma dessas esferas, pois pessoas negras e Pessoas de Cor não veem seus interesses políticos, sociais e individuais como parte de uma agenda comum.

Essa falta de representação, participação na agenda comum social produz um vazio, que é expresso por essa fome como criam literariamente Carolina Maria de Jesus, Solano Trindade e Françoise Ega. E além da fome por ser sujeito, como vimos, também é a busca por sentido do ser, como questionamento existencial comum a todo ser humano. Sendo uma forma, assim como

apresentado em Lispector e filosofado por Espinosa, de encontrar no outro uma identidade para si mesmo, isto é, de encontrar na vida um reconhecimento de si.

Além da arte literária, podemos analisar a fome a partir de outras artes. Na litografia *Castigo de Escravos* do explorador Jacques Etienne Victor Arago, temos a figura hoje recorrente no imaginário popular de Anastácia. Essa escravizada tinha sua boca coberta por uma máscara de flandres, que era usada durante o período da escravização com o fim de impedir que os escravizados comessem, bebessem por sua vontade, podendo fazê-lo apenas quando o escravocrata destrancasse o cadeado que prendia essa máscara por trás de sua cabeça. Através do uso desse objeto, tinha-se como intenção também impedir a geofagia desses escravizados, isto é, o suicídio por ingestão de terra. Gonçalves (2020, p.350, 352) analisa simbolicamente essa máscara violenta sobre o rosto da escravizada Anastácia. Para a pesquisadora que toma por base Kilomba em seu artigo *A máscara*, essa forma de opressão por meio desse objeto servia além da opressão sobre a ingestão de alimentos, também como uma forma de silenciamento desse povo:

a boca é o meio pelo qual nos expressamos, por onde respondemos e exprimimos nossas ideias e opiniões. Tirar o direito de falar coibiria o colonizado de expressar-se, silenciando-o. Quem pode falar pode ser ouvido por alguém, sendo ouvido se torna pertencente, sendo pertencente da sociedade, ouvido e falante, o sujeito branco. (*Ibidem*, p.352)

Dessa forma, vemos que mais uma vez ser sujeito dá o direito à fala, assim como dá o direito à fome como desejo, conforme vimos anteriormente. Podendo encontrar vestígios desse passado não tão distante nas literaturas de autoria negra aqui estudadas, e em que muito se assemelham às simbologias dessa litografia. De maneira com que, se a possibilidade de comer, beber, isto é, decidir sobre o próprio desejo básico de vida está nas mãos do escravocrata com a chave que ele detém sobre a boca dessa escravizada, silencia-se, além do desejo, a possibilidade dessa mulher negra ser um sujeito. Ao tapar a boca, oprime-se o desejo não apenas físico, mas também simbólico de Anastácias, no plural, poderem ter fome de pertencimento, existencial e até de contarem a sua própria história. Dentro desse contexto, podemos dizer que estariam as duas escritoras negras aqui retomadas, Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega, inscrevendo-se em suas literaturas com as chaves para as suas falas, subvertendo o sistema colonial escravocrata de silenciamento e de restrição da posição de sujeito. Fazendo com que, além da denúncia à fome física, suas fomes simbólicas, figuradas, como desejo tomem voz em primeira pessoa para construir suas próprias histórias.



Fig. 1 - Jacques Etienne Arago, Castigo de Escravos, 1839. Litografia aquarelada sobre papel. (Fonte: Gonçalves Conceição, J. K. (2020). A máscara não pode ser esquecida. *REVISTA POIÉSIS*, 21(35), p.350.)

A fome na poética de Conceição Evaristo

A fome ora como processo de busca de ser sujeito pelo ser, ora como expressão da dúvida existencial e, por consequência, o desejo pelo sentido da vida, ganha lugar na poética de Conceição Evaristo presente no livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, assim como ressoa em outras de suas obras.

Em apresentação, Maria da Conceição Evaristo de Brito, nasceu em Belo Horizonte no ano de 1946. É graduada em Letras pela UFRJ, Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro, Doutora em Literatura Comparada pela UFF. Além disso, Evaristo é também hoje professora aposentada da rede pública de ensino do estado do Rio de Janeiro. Além da escrita

acadêmica, a autora é também escritora de contos, romances e poesias, literaturas essas traduzidas para diversos idiomas. Ganhadora do prêmio Jabuti 2015, este ano de 2023 inaugura a *Casa Escrivência* no Largo da Prainha, bairro Saúde na cidade do Rio de Janeiro.

O nome da Casa é também um conceito, inaugurado por Conceição Evaristo: *escrivência* em que a voz da experiência do povo negro, e mais especificamente, da mulher negra ganha espaço. Como uma forma de negar ser contada pela boca do outro que não vive a experiência de mulher e negra, Evaristo propõe tal conceito como uma forma de ficcionalizar a experiência, como coloca a própria escritora no vídeo do canal Leituras Brasileiras (2021). Dando alimento à fome histórica, expressando a voz que narra por si mesma as memórias do passado, presente e futuro, comunicando, assim, a produção de suas próprias narrativas, conforme coloca Bernd (2003) em análise das literaturas negras.

Dado isso, partiremos para a análise de alguns poemas do livro da autora aqui citado com a análise dos seguintes poemas: *Vozes-mulheres*, *Carolina na hora da estrela* e *Clarice no quarto de despejo*. Começemos pelo primeiro.

VOZES-MULHERES

A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.
A voz de minha avó Ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias debaixo das trouxas roupagens sujas dos brancos pelo
caminho empoeirado rumo à favela
A minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e
fome.
A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes recolhe em si
as vozes mudas caladas engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora. Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância O eco da vida-liberdade.
(In: Poemas de recordação e outros movimentos, 2017., p. 24-25)

Nesse poema podemos ver a temática da “fome” através do ritmo, rimas, léxico, sintaxe e semântica. Percebemos que desde as primeiras estrofes, o eu-lírico vai em busca do seu outro ancestral através dos ecos de suas vozes, ao mesmo tempo em que busca tais vozes no mar, onde navegavam os navios negreiros. Isso é registrado no ritmo através da alternância de tônicas e átonas que produzem a imagem rítmica do navegar do navio e do movimento das cordas vocais

de seus ancestrais e de sua filha que ecoam. Cabe pontuar ainda que a marcação em primeira pessoa mostra que o ser que viveu narra sua própria história. Além disso, nas rimas internas podemos ver, principalmente até a quarta estrofe, a assonância em “o” representando a voz querendo expressar e sendo silenciada. Por outro lado, isso é mudado a partir da quinta estrofe em que a assonância se faz mais presente na vogal “a”, já que a voz da filha do eu-lírico, expressa-se, solta a voz calada ao longo da história. O mesmo se dá na aliteração de “v” e “b”, por exemplo, que bloqueia o ar nas primeiras quatro estrofes, e sua respectiva diminuição da repetição da quinta estrofe em diante. Além disso, em sintaxe, podemos analisar a sugestão que a quebra do verso da quarta estrofe propicia: “e/fome”. Nessa quebra, rompe-se o ritmo inicial, assim como também interrompe a voz, expressando com mais ênfase a palavra “fome” que, separada de “sangue”, sangue esse de seus antepassados, comunica o isolamento da fome, isto é, o desejo pelo sangue ancestral que foi assassinado na história racista é isolado, encontrando barreiras para se comunicar com seu passado. Em todo esse conjunto em análise, a fome se mostra na busca pelo ancestral nos três tempos, passado, presente e futuro, representado o passado na voz da bisavó, da vó e da mãe, o presente na própria voz do eu-lírico, e o futuro na voz da filha, que fará com que a voz reprimida ecoe.

Essa fome por um outro ancestral nos três tempos, mostra-nos a busca do eu-poético por si mesma, já que o desejo por um outro, como colocado pelo filósofo Espinosa e apresentado anteriormente, é a busca pela própria essência do ser. Ao mesmo tempo, podemos analisar como esses três tempos colocados nessa poética dialogam com o tempo espiralar proposto por Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar: poética do corpo-tela*. Nesse livro, o tempo é apresentado sob uma perspectiva ancestral, analisando a cosmogonia Iorubá, Martins (2022, p.52-3) coloca que o tempo nessa ontologia filosófica-religiosa é espiralar e por isso se contém e se contrai, de maneira com que temos “o ilimitado passado, per si composto de presente, passado e futuro acumulados” (ibidem, p.58), opondo-se, assim, à concepção linear do tempo na cultura ocidental. A pessoa nessa ancestralidade, para Martins, seria “a materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro” (ibidem, p.63). Nessa perspectiva e no contexto desse poema percebemos que os tempos, incorporados nas pessoas: bisavó, avó, eu-poético e filha, o passado seria, assim, uma restituição das perdas durante o processo da diáspora e da escravização, o presente como uma possibilidade de planejar novos futuros e ressignificar o passado, e o futuro como um eterno retorno de reconfiguração do passado e ecoar as vozes caladas do presente. Um tempo, enfim, ilimitável:

Isso quer dizer que o acontecimento manifesta-se inaugurando algo novo no presente, mas numa dinâmica de retrospectão (o passado que se modifica) e de prospecção, que se dá no 'tornar possível'. Em outras palavras, esse acontecimento não é em si mesmo temporal, isto é, não está num horizonte determinado, mas é temporalizante, funda o tempo, o que implica já trazer consigo o seu poente e o seu nascente. (MARTINS, apud SODRÉ, 2017, P.187-8)

Assim, no poema acima vemos uma maneira de alimentar a fome através da busca por um outro igual a si mesma, ancestral, de forma a movimentar de modo espiralar esse passado, esse que ressoa no presente e cria perspectivas futuras, como coloca Martins (2022). A fome nesse poema de Evaristo, dessa forma, mostra-se como uma fome por um outro ancestral que mobiliza um tempo circular, espiralar, buscando nesse igual a inscrição de uma memória histórica que foi apagada, sendo construída a partir da voz do próprio sujeito que a vivenciou, em escrevivência.

Segue-se na simbologia da fome como busca e como desejo no poema *Carolina na hora da estrela* de Evaristo (2017, p.96):

Carolina na hora da estrela

No meio da noite Carolina corta a hora da estrela.

Nos laços de sua família um nó

– a fome. José Carlos masca chicletes.

No aniversário, Vera Eunice desiste

do par de sapatos, quer um par de óculos escuros. João
José na via-crúcis do corpo,

um sopro de vida no instante-quase a
extinguir seus jovens dias.

E lá se vai Carolina com os olhos fundos,
macabeando todas as dores do mundo... Na hora
da estrela, Clarice nem sabe

que uma mulher cata letras e escreve “ De
dia tenho sono e de noite poesia”

Nesse poema Carolina Maria de Jesus entra como personagem, assim como o romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Ao cortar a hora da estrela, Carolina se coloca sobre o romance, inscrevendo-se a partir de sua própria narrativa. Cortar, dessa forma, metaforiza-se no cortar fílmico, em que Carolina inaugura seu próprio filme. Não é, assim, como Macabéa que é narrada pela voz do outro, Rodrigo S.M. Nesse lugar de voz, o eu-poético dá a Carolina uma posição de sujeito colocada por Kilomba (2019) anteriormente. Isso porque Jesus e sua família

ganham subjetividades e por consequência, humanidade, para além da fome física. Os olhos fundos revelam a profundidade dessa personagem, que macabeia não só suas dores individuais, mas uma dor coletiva. Além disso, cabe destacar o período do dia da escrita, a noite, reservada para àquelas mulheres negras que durante o dia trabalham para ganhar o pão de cada dia. Nisso, contrapõe-se à ideia colocada pelo feminismo branco de que se necessita apenas um quarto e quinhentas libras anuais para escrever como colocado por Woolf em “Um teto todo seu” (2019, p.104), para as mulheres racializadas, como coloca Anzaldúa (2000, p.233, grifos nossos), “Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o **dormir e o acordar.**” A noite, na visão de Anzaldúa e para Carolina, não é o espaço do sono, ao contrário do dia, torna-se o despertar da escrita.

O substantivo “fome” em Evaristo aparece, mais uma vez, em uma quebra discursiva, iniciado por um travessão, evidencia e amplia seu sentido. Essa fome é ainda mais metaforizada ao ser apresentada por “nó”, isto é, a fome na família de Carolina é um nó, conforme é poetizado nesse poema. Esse simboliza tanto aquilo que é difícil de desatar, quanto também um laço que une essa família, sendo expresso, assim, como um problema a ser resolvido, a ser alimentado, ao mesmo tempo que é um desejo existencial coletivo nessa família. Além disso, a fome como nó encontra sua relação também com o tempo circular, espiralar. O próprio desenho de uma espiral que tem uma curva com várias voltas em torno um centro, e o nó enquanto voltas e emendas que se faz com várias linhas formando um círculo, aproximam-se. O tempo espiralar proposto por Martins acima exposto é também o nó temporal que une e expressa a fome como desejo de ressignificar os tempos, inscrever-se na história a partir da própria voz e em subjetividade, humanidade.

O terceiro poema “Clarice no quarto de despejo” (Evaristo, 2017, p.97-8) segue um diálogo com o anterior:

Clarice no quarto de despejo

No meio do dia
Clarice entreabre o quarto de despejo pela fresta
percebe uma mulher.
Onde estiveste à noite, Carolina? Macabeando
minhas agonias, Clarice. Um amargor pra além
da fome e do frio, da bica e da boca em sua
secura.
De mim, escrevo não só a penúria do pão, cravo
no lixo da vida, o desespero,

uma gastura de não caber no peito, e nem
no papel.

Mas, ninguém me lê, Clarice, Para
além do resto.

Ninguém decifra em mim
a única escassez da qual não padeço, – a
solidão –

E ajustando o seu par de luvas claríssimas Clarice
futuca um imaginário lixo
e pensa para Carolina:
– a casa poderia ser ao menos de alvenaria – E anseia
ser Bitita inventando um diário:
páginas de jejum e de saciedade sobejam, a fome
nem em pedaços
alimenta a escrita clariceana.

Clarice no quarto de despejo lê a
outra, lê Carolina,
a que na cópia das palavras, faz de si
a própria inventiva. Clarice lê:
– despejo e desejos –

Em diálogo percebemos desde o início que o período do dia é mudado, Clarice, como uma mulher branca com seus privilégios, escreve de dia. O fato de entreabrir, e não abrir de fato o livro Quarto de despejo, mostra um afastamento da leitora com a obra, Clarice entreabre porque não vivencia a realidade colocada por Carolina, isto é, o olhar é externo, ao mesmo tempo que a coloca como Outra: “lê a outra, lê Carolina”, isso, conforme colocado por Kilomba (2019, p.78) expõe o racismo cotidiano que torna pessoas negras e de cor, o outro para a branquitude.

A fome nesse contexto aparece relacionada às duas mulheres poetizadas nesse poema: Carolina e Clarice. No diálogo da primeira estrofe, Carolina expõe que a sua literatura vai para além da fome física e do frio, além da falta de pão. O lixo, assim como a fome comunicam na narrativa o desespero, o amargor, a agonia e a gastura. Nesse diálogo, a personagem Carolina denuncia, assim, que ninguém a lê além do resto, isto é, além da fome física, do lixo e da penúria do pão, relegando-a o lugar da Outra e por consequência, de não sujeito capaz de uma subjetividade profunda para além da falta de condições materiais. Por outro lado, na escrita clariceana, a fome se apresenta como alimento, contudo, nunca saciável. Em ânsia, Clarice como personagem no quarto de despejo, além da fome física, lê em Carolina algo a mais que o despejo, lê o desejo.

Nesses dois últimos poemas, portanto, o eu-poético reescreve a partir da subjetividade

e humanidade a visão sobre a literatura de Carolina, dando-lhe um lugar de sujeito. Situando, dessa forma, o lugar social dessa mulher negra na literatura para mais além do estereótipo racista sobre sua figura, colocando que essa possui a fome enquanto desejo existencial e de conexão com a reescrita da história do seu povo. Ao mesmo tempo que denuncia o lugar da mulher branca socialmente que, distanciando-se da realidade vivida pela mulher negra, a vê como a Outra. Contudo, em complexidade, Clarice no quarto de despejo não se limita ao estereótipo racista, e lê também desejo na fome de Carolina.

Considerações Finais

Assim, como visto, a realidade imposta pelo racismo e machismo cria um cenário de vulnerabilidade financeira expondo com mais ênfase mulheres negras à fome física. Contudo, na literatura por elas criadas, seja em contexto de pobreza ou não, a fome simbólica como busca da identidade do ser, sentido da vida, pertencimento social, metáfora para o complexo, para a falta, a fome como inquietude, desolação, esperança e até reconfiguração do tempo é majoritariamente presente nas literaturas aqui analisadas. Na poética de Conceição Evaristo tal questão se torna mais evidente, o substantivo “fome” estando acompanhado de outros como “rimas” e “nó”, por exemplo, expõe a metáfora contida nessa palavra. A fome nos poemas aqui analisados de Evaristo comunica um desejo de temporalidades, como uma forma de ressignificar o passado, instituir um novo presente e projetar futuramente. Ao mesmo tempo que a fome nessa poética expressa o insaciável, a busca por sentido de existência e desejo do ilimitável. Tem-se, a partir disso, que a fome por comida não constitui nem metade do acervo poético de Evaristo. Essa, como poeta, metaforiza a fome como desejo de muitas Carolinas e até Egas e condensa, em sua poesia, o mundo por elas e outras vozes-mulheres ecoado.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo." *Revista Estudos Feministas* 8.01 (2000): 229-236.

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

BRASIL VOLTA AO MAPA DA FOME DAS NAÇÕES UNIDAS. São Paulo, 06 jul. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/07/06/brasil-volta-ao-mapa-da-fome-das-nacoes-unidas.shtml>. Acesso em: 01 jul. 2023.

CASTRO, Nea de. A fome plural de Adélia Prado. Revista da Anpoll, [S.L.], v. 1, n. 10, p. 293-309, 15 dez. 2001. ANPOLL. <http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i10.396>. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/396>. Acesso em: 16 fev. 2021.

CONCEIÇÃO Evaristo, Escrivência: Leituras Brasileiras, 2020 (23 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=845s> EGA, Françoise. Cartas a uma negra. São Paulo: Todavia, 2021.

ESPINOSA, B. (2009). Ética. [Tradução de Tomaz Tadeu]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

EVARISTO, Conceição. 2008. Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê, 2017. 126p

FERNANDES, B. Literatura e identidade: poesia de representação em busca de uma cidadania negada. O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica dos Programas de Mestrado e Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC, Coimbra, nº 6, p. 1-30, 2011. Disponível em: <cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n6/documentos/04-BrunoFernandes.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2015.

FRANTZ Fanon. The wretched of the Earth, traduzido por C. Farrington. New York: Grove Weidenfeld, 1991: 39.

GONÇALVES Conceição, J. K. (2020). A máscara não pode ser esquecida. *REVISTA POIÉSIS*, 21(35), 345-362. <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.36386>

HOOKS, Bell. “E eu não sou uma mulher?”: mulheres negras e feminismo. Tradução livre para a Plataforma Gueto. 1ªed. 2014

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. In: Dicionário Houaiss da língua portuguesa. 2001. p. lxxiii, 2922- lxxiii, 2922.

JESUS, Carolina Maria de. Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada. [S.l.] Editora, Companhia das Letras. 1ª edição, 2021. 232p.

_____. Quarto de despejo: diário de uma favelada / Carolina Maria de Jesus;. 10. ed. - São Paulo : Ática, 2014. 200p. : il.

KILOMBA, Grada, 1968 - Memórias Melina Bial da plantação -Episódios de racismo REVISÃO TÉCNICA cotidiano / Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira. -1. ed. - Rio de Janeiro : Julia Correia Cobogó, 2019. 248 p.: il.; 21 cm

LIMA, Fátima. Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault y Achille Mbembe. Arq. bras. psicol.[online]. 2018, vol. 70, n. spe, pp. 20-33. ISSN 1809-5267.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rocco, S.A. 324 p. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://nessageografia.files.wordpress.com/2016/06/a-descoberta-do-mundo-clarice-lispector.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2023.

LULA chora em discurso e é aplaudido: 'Jamais esperava que a fome voltasse. Brasília: Uol, 2022.

(3 min.), P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E76_2vHBqr4. Acesso em: 03 jun. 2023.

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

MBEMBE, A. (2016). *Necropolítica*. Rio de Janeiro, RJ: n-32 edições. PRADO, Adélia. 1935. *Reunião de poesia*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2013.

SILVA, Silvana Oliveira da, et al. "A cor e o sexo da fome: análise da insegurança alimentar sob o olhar da interseccionalidade." *Cadernos de Saúde Pública* 38 (2022): e00255621.

SODRÉ, Muniz A.C. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017

SOUSA, Carlos Mendes de. "A descoberta do mundo ou a grande fome de viver." (2004).

TRINDADE, Solano (2008), *Tem Gente com Fome*. São Paulo: Nova Alexandria.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Nova Fronteira, 2019. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo. 141p. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/uma-hipotec3a9tica-irmc3a3-de-shakespeare-um-teto-todo-seu.pdf>.

ANEXOS

ANEXO A: POEMA – « TEMPO » DE ADÉLIA PRADO

A mim que desde a infância venho vindo como
se o meu destino
fosse o exato destino de uma estrela apelam
incríveis coisas:
pintar as unhas, descobrir a nuca, piscar os
olhos, beber.
Tomo o nome de Deus num vão
Descobri que a seu tempo vão me chorar e esquecer. Vinte anos
mais vinte é o que tenho,
mulher ocidental que se fosse homem amaria
chamar-se Eliud Jonathan.
Neste exato momento do dia vinte de julho de mil
novecentos e setenta e seis,
o céu é bruma, está frio, estou feia, acabo de
receber um beijo pelo correio.
Quarenta anos: não quero faca nem queijo. Quero a
fome.
In : Reunião de poesia, 2013, p.10

ANEXO B: TEM GENTE COM FOME – SOLANO TRINDADE

Trem sujo da Leopoldina

correndo correndo

pra dizer

tem gente com fome tem gente com fome tem gente com fome

Piiiiii

estação de Caxias de novo a dizer de novo a correr

tem gente com fome tem gente com fome tem gente com fome Vigário Geral

Lucas Cordovil Brás de Pina

Penha Circular Estação da Penha Olaria

Ramos

Bom Sucesso Carlos Chagas Triagem, Mauá

trem sujo da Leopoldina correndo correndo parece dizer

tem gente com fome tem gente com fome tem gente com fome Tantas caras tristes querendo chegar

em algum destino em algum lugar

Trem sujo da Leopoldina correndo correndo parece dizer

tem gente com fome tem gente com fome tem gente com fome

Só nas estações quando vai parando

lentamente começa a dizer se tem gente com fome

dá de comer

se tem gente com fome dá de comer

se tem gente com fome dá de comer

Mas o freio do ar todo autoritário manda o trem calar

Psiuuuuuuuuuu



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A FORÇA DA VOZ INDÍGENA FEMININA EVIDENCIADA A PARTIR DAS SUAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS: UMA ANÁLISE DA OBRA *METADE CARA, METADE MÁSCARA*

Maria Luciléia Gonçalves da Silva (Universidade Regional do Cariri)

Maria Carla Da Silva Pereira (Universidade Regional do Cariri)

Francisca Carolina Da Silva Lima (Universidade Regional do Cariri)

RESUMO: Este estudo tem como objetivo evidenciar a força da voz indígena feminina, revelando através das suas produções literárias a sua importância para a manutenção cultural nativa. Utilizou-se da revisão bibliográfica enquanto recurso metodológico, recorrendo aos pressupostos dos Estudos Culturais. Desse modo, a partir da leitura e análise da obra *Metade Cara, metade Máscara* (2004) de Eliane Potiguará, apresentam-se reflexões que tencionam o campo literário brasileiro. Esta pesquisa evidenciou a força feminina e a resistência frente às imposições e violências sofridas historicamente. Meditando sobre a continuidade do ser e a importância de manter vivas as tradições nativas, a autora, por meio de relatos autobiográficos, percorre um trajeto da ancestralidade à contemporaneidade, narrando as histórias vividas pelas mulheres da sua família ao longo do processo de colonização, usando a escrita como forma de libertação. Tudo o que foi discutido nos leva a compreender a força da voz indígena feminina e reconhecer sua representatividade identitária. Eliane Potiguará, ergue-se como um símbolo de luta e reivindicação pelos direitos da mulher indígena, denunciando e lutando contra as violências historicamente sofridas pela sua família e pelos povos indígenas em geral, ao passo que evidencia o papel fundamental da mulher indígena na manutenção cultural destes povos. Os tensionamentos desencadeados no campo social, a partir da produção literária indígena, ampliam a compreensão histórica acerca do papel fundamental da mulher indígena no constructo social brasileiro.

Palavras-Chave: Literatura indígena; Força Feminina; Cultura; Resistência

ABSTRACT: This study aims to highlight the strength of the female indigenous voice, revealing through their literary productions its importance for native cultural maintenance. A bibliographical review was used as a methodological resource, resorting to the assumptions of

Cultural Studies. In this way, from the reading and analysis of the work *Metade Cara, half Máscara* (2004) by Eliane Potiguara, reflections are presented that intend the Brazilian literary field. This research evidenced the feminine strength and the resistance against the impositions and violence suffered historically. Meditating on the continuity of being and the importance of keeping native traditions alive, the author, through autobiographical reports, travels a path from ancestry to contemporaneity, narrating the stories lived by the women of her family throughout the colonization process, using writing as a form of liberation. All that has been discussed leads us to understand the strength of the female indigenous voice and recognize its identity representativeness. Eliane Potiguara, stands as a symbol of struggle and claim for the rights of indigenous women, denouncing and fighting against the violence historically suffered by her family and indigenous peoples in general, while highlighting the fundamental role of indigenous women in the cultural maintenance of these peoples. The tensions triggered in the social field, based on indigenous literary production, broaden the historical understanding of the fundamental role of indigenous women in the Brazilian social construct.

Key Words: Indigenous literature; Female strength; Culture; Resistance

INTRODUÇÃO

O processo de colonização no Brasil desencadeou uma desestruturação dos povos que habitavam o país durante a invasão europeia. Ao procurarmos informações sobre essa invasão, evidenciam-se registros de um processo violento e grotesco, Kauss e Peruso (2012). Darcy Ribeiro (1995) destaca que os abusos ocorreram em várias esferas, sendo elas: biótico, por conta das doenças trazidas pelos portugueses; ecológico, devido às disputas territoriais; Econômico e social, devido à escravidão e comercialização dos indígenas. Em função da resistência nativa frente aos conflitos e imposições, estes povos foram estereotipados na figura de bárbaros e selvagens (BRANDÃO, 2001).

Este golpe epistêmico desencadeia na discriminação histórica dos povos indígenas, que passam a ser vistos como “seres não racionais, sem alma e sem fé” (KAUSS; PERUSO, 2012). O poder hegemônico e patriarcal que impera durante o período de dominação europeia atinge principalmente as mulheres indígenas, que além dos estereótipos, sofrem também com a discriminação e abusos de forma mais encrudescida. A ênfase dos estereótipos atribuídos às mulheres nativas está nos aspectos selvagem, procriador e submisso.

Nesse sentido, o teor de submissão relacionado à mulher indígena é um fator observado em literaturas de escritores não indígenas que objetivaram tematizar as culturas indígenas, como é exemplo **Iracema** (1985), de José de Alencar. A obra traz no enredo um “o

homem europeu como tutor dos nativos, uma vez que este possui a incumbência de civilizá-los e dominá-los” (ARAÚJO; DIAS, 2021, p.15). Observando que no desfecho do romance de José de Alencar, a protagonista Iracema rompe com sua tradição e abandona suas raízes para viver com o seu amado Martim, evidencia-se um caráter dependente e submisso atribuído à mulher indígena em relação ao homem europeu.

Essa representação problemática e preconceituosa, projetada não só na literatura, mas também na imagem histórica das mulheres indígenas, foi responsável por constituir e naturalizar uma figura estereotipada delas, que projeta preconceitos e visões que não validam a verdadeira essência dessas mulheres.

Deste modo, este discurso estereotipado acarreta uma lacuna no acervo histórico brasileiro que evidencie a representação da mulher indígena no constructo histórico do país. Neste ínterim, a literatura indígena funciona como instrumento para a manifestação dessas vozes historicamente silenciadas ao passo que revela o protagonismo das mulheres nativas.

Em defesa das mulheres indígenas, Eliane Potiguara¹ (2002), no *Manifesto pela participação dos povos indígenas* na Conferência de Durban, destaca que a solidão da mulher indígena é fruto de um processo de silenciamento imposto pelos invasores, sofrido historicamente, em que as mulheres nativas por muito tempo não foram levadas a um lugar de voz e representatividade, de forma a se manifestar e contestar estes estereótipos criados e sustentados pelo patriarcado colonizador.

Nesse sentido, a autora destaca que a manifestação das suas tradições é fundamental para a conservação das culturas nativas, para transmitir de geração em geração suas vivências, práticas, danças e histórias. Atos que mantêm vivas as tradições e ancestralidade destes povos. Esta manutenção cultural acontecia por meio da palavra, da oralidade, através de rodas de conversas e contação de histórias. Porém, diante do silenciamento imposto pelo colonizador, os nativos enfrentam grande dificuldade na propagação das suas culturas.

Nesse contexto, Márcia Kambeba² (2018), destaca a dificuldade que esse silenciamento impôs para a continuidade da história indígena, colocando também que os nativos precisaram

¹ Professora Eliane Potiguara é escritora, poeta, ativista, empreendedora social, possui origem étnica potiguara de seus avós, migrantes nordestinos. É formada em Letras e Educação pela UFRJ e possui extensão em Educação e Meio ambiente pela UFOP. É contadora de histórias. E é considerada a primeira escritora indígena do Brasil, recebeu em dezembro de 2021 o título de doutora “honoris causa”, do Conselho Universitário (Consuni), órgão máximo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² Márcia Wayna Kambeba é indígena, do povo Omágua/Kambeba no Alto Solimões (AM). Nasceu na aldeia Belém do Solimões, do povo Tikuna. Mora hoje em Belém (PA), e é mestra em Geografia pela Universidade Federal do Amazonas. Escritora, poeta, compositora, fotógrafa e ativista. Em sua luta na literatura e na música, aborda,

desenvolver estratégias para seguir, mantendo vivas suas tradições. A escritora lembra que “os antepassados ensinavam na calada da noite, quando os colonizadores dormiam” (KAMBEBA, 2018, p. 90).

Eliane Potiguara e sua família também foram vitimadas pelo silenciamento imposto pelo colonizador. Para que Eliane fosse protegida das violências e abusos sexuais, por exemplo, a sua vó a mantinha em proteção em sua casa: “lá a avó podia repassar as narrativas de seu povo, contar a história das mulheres da família, que eram todas migrantes das terras tradicionais, e desenvolver suas práticas de cura” (FARIAS; LEAL, 2019, p. 117). Desta forma, a avó de Eliane Potiguara protegia não apenas a sua neta, mas também as tradições e as culturas de seus povos.

Neste sentido, compreende-se que a força feminina foi importante sustentáculo para manter viva as vivências e as culturas indígenas na memória da autora e ativista, conforme destaca Farias e Leal:

Sua trajetória é marcada pela violência da colonização que obrigou seus antepassados a migrarem de sua aldeia para a cidade, o que fez com que a autora passasse a maior parte da infância enclausurada em um quarto pela avó, em uma tentativa de protegê-la e manter vivos os costumes passados de geração a geração (FARIAS; LEAL, 2019, p. 107).

O emudecimento dos povos nativos se configura como uma violência epistemológica, naquilo que define Spivak (2010), segundo a autora a retirada de alguns sujeitos contarem a história a partir da sua cultura é um ato de violência epistemológica. Esse fator acarreta na hegemonia de um discurso autoritário através do qual os nativos são discriminados e estereotipados.

Porém, a partir da constituição de 1988 e da criação de escolas indígenas, esse cenário de emudecimento começa a se modificar, pois surgem os espaços para a atuação de professores indígenas, que começam a revelar personagens até então desconhecidos. Então, esses professores “assumem primordialmente a confecção de seus próprios materiais didáticos, fazendo com que suas histórias, cantos, mitos e poesias passassem do âmbito da oralidade para o âmbito da escrita” (GUESSE, 2011, p. 02). A partir deste momento, segundo

sobretudo, a identidade dos povos indígenas, territorialidade e a questão da mulher nas aldeias. Em 2013, lançou o seu primeiro livro "Ay Kakyri Tama", que reúne textos poéticos e fotografias da vivência do seu povo dentro das cidades.

Almeida e Queiroz (2004) os povos indígenas começam a construir, através de suas práticas de trabalho, a literatura das suas comunidades: são os chamados “livros da floresta”.

Entretanto, se faz importante destacar que o fato de não haver até esse momento uma literatura escrita circulando no mercado editorial tradicional, não significa que não havia produção e cultura literária sendo produzida e disseminada no contexto da memória cultural desses povos. Na verdade, isso revela o poder do discurso escriptocêntrico que rege nossa sociedade, em que o império da letra escrita rege a legitimidade da palavra, pois a literatura indígena existe e resiste a nível oral secularmente, mas só recentemente tem sido reconhecida e disseminada no meio acadêmico, e tem chegado a receptores de modo mais abrangente.

Em decorrência disso, a partir de 1990, quando os nativos começam a publicar textos escritos, se inicia uma produção crítica que se volta para suas questões étnicas e culturais. Neste ínterim, através da Literatura indígena brasileira contemporânea os povos indígenas manifestam e representam suas culturas a partir da sua própria ótica e experiências, possibilitando que as sociedades não indígenas tenham acesso a via de voz nativa e conheçam suas histórias, além de conhecer outras versões sobre elas, que até então eram desconhecidas para nós. Nessas novas versões das histórias, desvendadas pelo discurso nativo, mulheres indígenas resistentes se expressam evidenciando sua força, denunciando os abusos sofridos e lutando por seu espaço de voz e representatividade.

Neste sentido, este trabalho utiliza-se da Revisão Bibliográfica e recorre aos pressupostos dos Estudos Culturais e da Literatura Comparada, tendo como objetivo evidenciar a força da voz indígena feminina, revelando através das suas produções literárias a sua importância para a manutenção cultural nativa.

A força da mulher para a manutenção cultural nativa

Desde o início da colonização no Brasil os povos indígenas têm sua rotina desfeita e questionada, sendo obrigados a conviver com a exploração, violência, e a escravidão, ou seja, com as mais variadas atrocidades. Durante séculos foram condicionados ao silenciamento e deixados “à margem da sociedade, obrigados a continuar sofrendo, silenciados, violências de toda espécie” (BARBOSA; VIEIRA, 2021, p. 02). Estes abusos ocorreram em várias esferas e “enquanto os homens eram usados no trabalho da terra, as mulheres tiveram o papel de formação da família brasileira” (FREYRE, 2006).

Sob o sustentáculo dessa violência epistemológica (e de outras), se forma a sociedade brasileira, que apesar de heterogênea, em função da ideia controversa da miscigenação entre as culturas europeias, africanas e indígenas, estava refém de variadas formas de domínio cultural, como o eurocentrismo, e o patriarcalismo, que opera um padrão misógeno europeu, e que “devido a isto a mulher em geral acabou por ser relegada a um papel secundário ou até mesmo esquecida” (BARBOSA; VIEIRA, 2021, p. 07).

Em resumo, personagem relevante no constructo histórico social brasileiro, a mulher indígena foi por muito tempo vítima do esquecimento e estereotipação social. Quando citada nas produções literárias não indígenas tinha características sensuais, e eram dependentes emocionais do branco europeu, conforme esclarece Barbosa e Vieira:

Em diversas obras a mulher indígena é apresentada como objeto sexual das vontades dos europeus que buscavam aventuras nas terras americanas, porém relacionar a mulher indígena apenas a essa característica não lhes garante seu real valor, como ventre formador da sociedade brasileira e não apenas geradora dos filhos da recém-nascida sociedade “euro americana”. (BARBOSA; VIEIRA, 2021, p. 7).

Neste sentido, é importante salientar a força e relevância da mulher indígena na formação social do Brasil, e destacar que a partir das suas produções literárias elas reivindicam seus espaços, ao passo que manifestam seu papel fundamental na história do país. Assim, mulheres indígenas e escritoras, personagens sociais duplamente discriminadas, desconstruem estereótipos revelando saberes e fazeres essenciais para a manutenção das suas culturas.

Assim, a Literatura Indígena se configura como instrumento de comunicação e espaço para a manifestação dessas vozes femininas, que através de seus textos versam sobre suas experiências, sobre as violências que sofrem, e expressam sua história, desconstruindo os estereótipos e mostrando as suas culturas a partir das suas próprias vivências.

A voz indígena em “Metade cara, metade máscara” de Eliane Potiguará

Atualmente evidencia-se o papel da literatura como porta voz das minorias sociais historicamente silenciadas, a partir da qual se revelam novos caminhos e novas vozes, diferentes dos clássicos eurocêntricos. Neste sentido, a partir da produção literária Indígena manifesta-se a resistência destes povos.

Nesse contexto, a voz feminina na literatura indígena instaura seu próprio lugar de enunciação. Deste modo, Eliane Potiguara, na obra *Metade cara, metade máscara* (2004) problematiza a sua identidade ameríndia e seu pertencimento à sociedade brasileira. Essa produção de Potiguara se divide em sete capítulos e aglutina diferentes gêneros textuais, sendo eles contos, crônicas, contação de histórias, poesias e relatos autobiográficos, que revelam os estigmas trágicos da história dos ameríndios e exprime o sofrimento feminino. Segundo Godet, esta obra foi “a primeira obra ameríndia escrita em português a tecer repercussão no meio acadêmico e literário” (GODET, 2021, p. 148).

No desfecho da obra temos a história dos personagens centrais Cunhataí e Jurupiranga, que são separados devido ao processo de disputas territoriais. O casal representa as famílias indígenas brasileiras, que tiveram que sair de suas terras em consequência de violências e invasões dos seus territórios. No início da trama, Cunhataí volta no tempo mítico e visita vários lugares desde o período de colonização do Brasil, presenciando muitas histórias de dor, luta, sofrimento e solidão. A personagem narra a jornada pela procura do seu amado. Desta forma, “o eu-lírico feminino revela o dilema das diásporas causadas pelas desterritorialização dos povos originários e as graves consequências desse processo” (ARAÚJO; DIAS, 2021. p. 09)

Os deslocamentos a que os povos nativos forma submetidos interferem na constituição da sua identidade, uma vez que foram separados dos seus familiares, territórios, culturas e da natureza. Segundo Munduruku (2010) esse deslocamento afasta os nativos de suas tradições e abalam sua espiritualidade e subjetividade de pertencimento.

Deste modo, o romance evidencia o desconforto gerado pelo fenômeno de deslocamento involuntário e a luta dos nativos para resgatar a essência e dignidade identitária dos povos indígenas na sociedade. Neste sentido, o primeiro capítulo do livro, a autora traça uma ponte entre acontecimentos históricos e sua vida pessoal, em que manifesta a autoidentificação indígena, como é possível observar no poema **Identidade indígena**:

Nosso ancestral dizia
Temos vida longa!
Mas caio da vida e da morte
E range o armamento contra nós.
Mas enquanto eu tiver o coração aceso
Não morre a indígena em mim
E nem tampouco o compromisso que assumi
Perante os mortos
De caminhar com minha gente passo a passo
E firme, em direção ao sol
Sou uma agulha que ferve no meio do palheiro

Carrego o peso da família espoliada
Desacreditada, humilhada
Sem forma, sem brilho, sem fama [...]
Aí queremos viver para lutar
E encontro força em ti, amada identidade
Encontro sangue novo para suportar esse fardo
(POTIGUARA, 2004, p. 115)

No início do poema é possível notar uma contradição entre o que é dito pelos ancestrais no passado e as dificuldades enfrentadas por seus povos no presente, os ancestrais dizia que eles teriam vida longa, porém em seguida estes povos estão enfrentando violências, mortes, escravização e silenciamento. Além disso, o texto evidencia a fidelidade nativa pelas suas tradições, afirmando que enquanto o coração estiver aceso, viverá a indígena existente nela. O poema manifesta ainda “a autodenominação indígena como um valor, como representação de uma interioridade irreduzível” (DA CUNHA, 2017, p. 06).

Interessante notar, que ao final do poema, Potiguara evidencia que a identidade é um encontro com as histórias e memórias de um povo, o encontro da contemporaneidade com a ancestralidade, manifestando um compromisso com os antepassados de manter vivo o caminho traçado por estes.

Já no poema **Desilusão**, a autora põe em evidência a mulher selvagem e o ato de resistência: “Por que concordar tanto /se o que se tem que dizer agora É NÃO! / NÃO à morte da família / NÃO à perda da terra / NÃO ao fim da identidade” (POTIGUARA, 2004, p. 67). Nestes versos, a autora enaltece a força feminina e a resistência frente às imposições e violências sofridas, “no sentido de “mulher primeira”, que se mantém em sintonia com a terra e com os ciclos naturais, que é subversiva e resistente, que não tolera os abusos e a exploração do patriarcado” (FARIAS; LEAL, 2019, p. 121).

Já no poema **Pankararu**, a escritora problematiza a questão de pertencimento e de lugar. Mas esse lugar não se refere apenas às questões territoriais, mas também à um lugar ideológico e cultural. Este poema retoma a problemática de deslocamento citado anteriormente neste texto.

Sabe meus filhos...
Nós somos marginais das famílias
Somos marginais das cidades
Marginais das palhoças...
E da história?
Não somos daqui
Nem de acolá...
Estamos sempre ENTRE
Entre este ou aquele
Entre isto ou aquilo!

Até onde aguentaremos, meus filhos?
(POTIGUARA, 2018, p. 62)

A autora discorre no livro, portanto, sobre a responsabilidade que carrega e o peso das atrocidades vivenciadas por sua família. A partir da poética da autora, percebe-se que ela percorreu longas distâncias, perpassando por histórias, vivências e lutas, a fim de encontrar e manifestar algo que está intrínseco nas vivências historicamente acumuladas em sua identidade. E, desta forma, sua obra se torna “porta voz dos anseios e sofrimentos das mulheres indígenas no Brasil” (GODET, 2018, p. 151).

Na obra **Metade cara, metade máscara**, Eliane Potiguara expõe, portanto, a resistência indígena frente à violência sofrida historicamente, manifestando o poder da natureza, da ancestralidade, e a força da identidade indígena.

Eliane Potiguara resgata no fazer poética a tradição de seu povo, a valorização dos ancestrais, as identidades indígenas deslocadas e apagadas, bem como visa à transformação de um sistema excludente e cheio de estigmas, para que os indígenas, os periféricos, mulheres, negros, homoafetivos e outras pessoas marginalizadas não sejam mais oprimidas. (ARAÚJO; DIAS, 2021. p 11)

Meditando sobre a continuidade do ser e a importância de manter vivas as tradições nativas. Por meio de relatos autobiográficos, a autora percorre um trajeto da ancestralidade à contemporaneidade, narrando as histórias vividas pelas mulheres da sua família ao longo do processo de colonização, usando a escrita como forma de libertação, que se configura como o primeiro livro de poesia publicado por uma mulher indígena.

Considerações Finais

Utilizando-se da revisão bibliográfica e estudos culturais, considerando o texto literário como porta voz para as minorias historicamente silenciadas, neste texto tomamos a Literatura indígena como escopo, compreendendo-a como um elemento catalizador para o desenvolvimento de expressões e representações através do qual é possível romper a subversão histórica sofrida pelos povos indígenas. Desse modo, este trabalho objetivou evidenciar a força da voz indígena feminina, revelando, através das suas produções literárias, a importância da mulher nativa para a manutenção cultural desses povos, bem como a preservação das suas histórias e identidade.

Tudo o que foi discutido nos leva a compreender a força da voz indígena feminina e reconhecer sua representatividade identitária presente em diversas obras indígenas, como é exemplo a obra **Metade cara, metade máscara** de Eliane Potiguara, que ergue-se como um símbolo de luta e reivindicação pelos direitos da mulher indígena, denunciando e lutando contra as violências historicamente sofridas pela sua família e pelos povos indígenas em geral, ao passo que evidencia o papel fundamental da mulher indígena na manutenção cultural destes povos.

Desse modo, concluímos que os tensionamentos desencadeados no campo social, a partir da produção literária, amplia a compreensão histórica acerca do papel fundamental da mulher indígena no constructo social brasileiro. Na obra salientada, a mulher indígena é evidenciada a partir da percepção de uma mulher forte, protagonista e fiel às suas tradições, atributos essenciais para a formação social do país. Assim, este estudo não busca apresentar verdades inquestionáveis, mas ampliar as discussões e inquietações oriundas do campo social e cultural, potencializando as reflexões sobre o fenômeno em tela.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José Martiniano de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1865.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: As edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: A Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ARAÚJO, Naiara Sales; DIAS, Eveline Gonçalves. A afirmação identitária nas obras *Metade Cara, Metade Máscara*, de Eliane Potiguara, e *Iracema*, de José de Alencar. 2021

BRANDÃO, Carlos da Fonseca. **A teoria dos processos de civilização e o controle das emoções**. Conexões, v. 1, n. 6, 2001.

DA CUNHA, Jéssica Emanuelli Pereira. **Metade cara, metade máscara: uma afirmação das identidades etno-políticas da mulher indígena**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, 2017.

DO NASCIMENTO BARBOSA, Renan; VIEIRA, Felipe Gonçalves. **A mulher indígena e a formação do povo brasileiro**. Cadernos Camilliani, v. 15, n. 3-4, p. 331-344, 2021.

FARIAS, Marina Beatrice Ferreira; LEAL, Izabela Guimarães Guerra. **O canto de Eliane Potiguara em Metade cara, metade máscara**. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 11, n. 21, 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51 ed. São Paulo: Global, 2006.

GODET, Rita Oliveira. *A emergência de autores ameríndios na literatura brasileira*. In DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs). **Literatura Indígena brasileira contemporânea**. Criação, Crítica e Recepção, 2018.

GUESSE, Érika Bergamasco. **Da oralidade à escrita: os mitos e a literatura indígena no Brasil**. Anais do SILEL. v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

KAUSS, Vera Lucia Teixeira; PERUZZO, Adreana. **A inserção da mulher indígena brasileira na sociedade contemporânea através da literatura**. Espaço Ameríndio, v. 6, n. 2, p. 32-32, 2012.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *O olhar da palavra escrita da resistência*. In DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs). **Literatura Indígena brasileira Contemporânea**. Criação, Crítica e Recepção, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando**. São Paulo: Ed. do Autor, 2010.

POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade, Máscara**. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Participação dos povos indígenas na Conferência em Durban**. Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1, p. 219-228, 2002., 2002.

RIBEIRO, Darcy (1995) **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra R. Goulart Almeida; Marcos Feitosa; André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A LIDERANÇA DA MULHER INDÍGENA: LUTA E RESISTÊNCIA EM DOIS POEMAS DE JULIANA KEREXU

Rosely Sobral Gimenez POLVANI (Unioeste)¹

Franciele Lucia LIBARDI (Unioeste)²

Valdeci Batista de Melo OLIVEIRA (Unioeste)³

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo realizar uma análise decolonial a respeito de dois poemas de autoria indígena feminina da cacica Juliana Kerexu, líder da resistência indígena em Paranaguá, Paraná. Kerexu fundou a aldeia Tekoa Katuaty (Aldeia das Taquaras) e representa 26 famílias na luta pela emancipação feminina e manutenção da cultura da ancestralidade Guarani Mbya. Além de atuar na liderança política, a cacica escreve poemas que demonstram o olhar indígena sobre as batalhas travadas pela conquista e gerência de terras, engajamento feminino na liderança e a cultura indígena como uma ferramenta decolonial. Neste sentido, propomos uma análise dos poemas “O levante” e “Olhares na alma” divulgados pela autora em matéria da revista Plural (2021) de Curitiba, Paraná. Para tal análise, nos centramos em obras elaboradas também por autores indígenas, como Kambeba (2020), Krenak (2019), Dorrico et al. (2018), Potiguara (2010) e autores basilares para o debate sobre a decolonialidade e o espaço de autoria feminina no Brasil como Maldonado-Torres (2008), Mignolo (2003), Ludmer (2013) e Santiago (2000). A análise destes poemas de Kerexu e a valorização da autoria feminina indígena são fundamentais para a compreensão da luta e da resistência dos povos autóctones. A divulgação e análise de obra destas autoras contribuem para a construção de uma literatura decolonial que valoriza a diversidade.

Palavras-chave: Autoria feminina indígena; Resistência; Guarani Mbya; Juliana Kerexu.

ABSTRACT: This work purpose to carry out a decolonial analysis of two poems written by indigenous women by chief Juliana Kerexu, leader of the indigenous resistance in Paranaguá,

¹ Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Letras da Unioeste, *Campus* Cascavel - PR, atualmente realiza pesquisas na temática da literatura indígena. E-mail: gimpol2@gmail.com.

² Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Letras da Unioeste, *Campus* Cascavel - PR, atualmente realiza pesquisas na temática do ensino de literatura. E-mail: francielelibardi@gmail.com.

³ Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2007). Docente do Curso de Letras da Unioeste/Cascavel. Docente do Mestrado Profissional em Letras (Profletras/Unioeste/Cascavel) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/Unioeste/Cascavel), nível Mestrado e Doutorado. Email: valzinha.mello@hotmail.com.

Paraná. Kerexu founded the Tekoa Katuaty village (Aldeia das Taquaras) and represents 26 families in the struggle for female emancipation and maintenance of the culture of Guarani Mbya ancestry. In addition to acting in political leadership, the chief woman writes poems that demonstrate the indigenous perspective on the battles fought for the conquest and management of land, female engagement in leadership and indigenous culture as a decolonial tool. In this sense, we propose an analysis of the poems “O Levante” and “Olhares da alma” published by the author in an article in the magazine Plural (2021) from Curitiba, Paraná. For this analysis, we focused on works also written by indigenous authors, such as Kambeba (2020), Krenak (2019), Dorrico et al. (2018), Potiguara (2010) and key authors for the debate on decoloniality and the space of female authorship in Brazil, such as Maldonado-Torres (2008), Mignolo (2003), Ludmer (2013) and Santiago (2000). The analysis of these poems by Kerexu and the appreciation of indigenous female authorship are fundamental for understanding the combat and resistance of indigenous people. The dissemination and analysis of the work of these authors contribute to the construction of a decolonial literature that values diversity.

Keywords: Indigenous female authorship; Resistance; Guarani Mbya; Juliana Kerexu.

Considerações iniciais

Um grande movimento de valorização da literatura indígena vem ocorrendo no Brasil, os povos autóctones buscam meios para a disseminação da sua cultura e a desmistificação de pensamentos preconceituosos e coloniais ligados aos seus povos. O movimento, representado por influencers, músicos e autores indígenas, é realizado tanto na academia quanto nas redes sociais e está atrelado à corrente teórica decolonial.

A memória indígena está enraizada no passado colonial e nos tempos míticos do Brasil e decorrente disto, os preconceitos que tiveram origem neste período atrelados a estes povos permanecem vigentes até a atualidade. O presente destes povos é baseado em experiências passadas, bem como sua transmissão e preservação da cultura que se dá por meio de práticas sociais, cerimônias e rituais da tradição oral e da incorporação de velhas práticas pelas novas gerações. Desse modo, primando pelo respeito às suas tradições e desenvolvendo por meio da conscientização uma voz questionadora de resistência ao discurso hegemônico, os povos indígenas conseguem demonstrar uma nova configuração da sua identidade que utiliza os recursos literários como um instrumento de resistência e de conscientização.

Dentre as escritoras indígenas, Juliana Kerexu vem se destacando na literatura brasileira indígena paranaense por seus poemas, suas ações na aldeia e fora dela são militantes, sua literatura é política. Sabe-se que, em decorrência do processo de aculturação, os brasileiros

tiveram pouco acesso à escola, sem direito a um currículo diferenciado, sendo assim, são pouquíssimos os indígenas que conseguiram apropriar da cultura dos brancos, inclusive formar-se nas universidades brasileiras. As escolas indígenas com ensino diferenciado e bilíngue, as Escolas da Floresta, denominadas pelos povos da floresta, no início da década de 80, promoveram a formação do indígena pelo indígena, utilizando material didático elaborado por eles. É nesse contexto que a literatura indígena começa a tomar maior proporção, uma literatura escrita pelos povos autóctones sobre a sua cultura, mas, destinados a eles como um meio para a sua valorização e para a população em geral como uma manifestação de resistência.

Diante dos fatos destacados, temos por objetivo neste artigo analisar, por meio de uma perspectiva decolonial, dois poemas de Juliana Kerexu, considerando a luta e a resistência dos povos indígenas na manutenção e conquista das terras e de sua cultura por tanto tempo apagadas. Para que com isto, possamos desmistificar os preconceitos e estereótipos ligados aos povos indígenas. Buscamos perceber como a cultura indígena Mbya-Guarani é transmitida em dois poemas de Juliana Kerexu por meio de uma perspectiva decolonial, para tanto, a seguir na seção de fundamentação teórica, retomamos alguns conceitos essenciais para a análise dos poemas e para a compreensão da literatura indígena.

Fundamentação Teórica

Após 523 anos da invasão às terras que hoje se denominam Brasil, ainda percebemos um discurso enraizado no colonialismo, na aversão à cultura brasileira, na importação de costumes europeus e norte-americanos, na discriminação dos povos oriundos e no re-apagamento das suas histórias.

Resistir com uma postura decolonial é o caminho para a construção de novas visões para o futuro, visões estas que perpassam inicialmente pela escola, segunda instituição social de todos nós. Neste segmento, trazemos à tona um trecho do documento Referencial Curricular Nacional para as escolas indígenas de 1988, que afirma a necessidade da constituição de um currículo flexível para o atendimento às demandas de uma educação indígena: “[...] Os princípios contidos nas leis dão abertura para a construção de uma nova escola, que respeite o desejo dos povos indígenas de uma educação que valorize suas práticas culturais e lhes dê acesso a conhecimentos e práticas de outros grupos e sociedades” (BRASIL, 1988, p. 34). A conscientização da necessidade de valorização da cultura indígena ascendeu tardiamente no nosso país e ainda é uma luta

contínua para a manutenção e criação de novas escolas bilíngues que garantam uma educação diferenciada às comunidades indígenas.

O discurso colonial promoveu uma dominação por meio da cultura, pela língua, pela fé dos povos autóctones e a manutenção deste sistema pela elite dispara em recorrentes situações de exclusão e discriminação. De acordo com Bhabha (1998, p. 127), “[...] ao negar ao colonizado a capacidade de se autogovernar, a independência, os modos de civilidade ocidentais, confere autoridade à versão e missão oficiais do poder colonial”. A negação, enquanto sociedade e autoridades governamentais, da independência e da livre manifestação cultural dos povos indígenas reforça os objetivos dos pagamentos iniciados no período colonial.

Os países latino-americanos que compartilham um passado colonial demonstram uma necessidade de um olhar diferenciado para as produções artísticas e mais especificamente literárias, para que se concretize uma nova postura e descontinue com as atitudes hegemônicas excludentes (LEITES, 2022). É neste âmbito que Ludmer (2013) estipula a importância de um aparato distinto para a crítica literária das obras pós-coloniais com outros conceitos que abarquem a mudança almejada:

Para poder entender esse novo mundo (e escrevê-lo como testemunho, documentário, memória e ficção), precisamos de um aparato diferente daquele que usávamos antes. Outras palavras e conceitos, porque não é apenas o mundo que mudou, mas também os modelos, gêneros e espécies nos quais ele se dividia e se diferenciava (LUDMER, 2013, p. 07).

É tomando esta conceituação de uma literatura e de uma análise literária de período pós-colonial, e com isto, de posicionamento político e crítico em relação às escritas, que escolhemos a autoria feminina indígena para compor esta análise. É evidente a necessidade de uma valorização às manifestações culturais que os povos indígenas produzem como um reconhecimento da sua cultura e identidades das diversas etnias e do empoderamento aos modos de resistir destes povos.

Juliana Kerexu é uma presença de liderança indígena que utiliza também da poesia para divulgar e expandir as percepções quanto ao universo indígena Mbya-guarani. A escrita e as atitudes de Kerexu são sem dúvida símbolo da representação do protagonismo da mulher indígena. Na construção de sua aldeia, na luta pela manutenção das terras e por meio da sua escrita poética, ela exprime a violência e o silenciamento que as mulheres indígenas sofreram desde a colonização.

Tomando como evidência a fundamentação citada, faz-se necessário estipular parâmetros para a análise dos poemas em relação a sua recepção. Os textos literários priorizam o prazer estético como uma experiência individual que inclui não apenas as emoções, mas também a capacidade de pensar do leitor, que provoca várias sensações como desconforto e ansiedade que vão além do prazer. Sendo assim, entendemos que:

A experiência estética não se esgota em um ver cognitivo (aisthesis) e em um reconhecimento perceptivo (anamnesis): o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (katharsis) (JAUSS, 1979, p. 86).

Desta forma, há uma transição do prazer estético para a sensibilidade, para o prazer intelectual e para a razão. Segundo o autor, os prazeres estéticos compreendem a poiesis, aesthesis e a catarsis. A poiesis consiste no efeito de o leitor se perceber como coautor da obra. A aesthesis refere-se a uma nova percepção da realidade, enquanto a catarse está associada às mudanças que os leitores experimentam ao interagir com os textos literários, pois podem ocorrer mudanças em suas crenças e comportamentos sobre o mundo.

Análise dos poemas

Nesta seção, passaremos a refletir sobre os poemas *O levante* e *Olhares da alma* de Juliana Kerexu que nos leva por meio da sua poética a uma demonstração de luta constante por um dos direitos indígenas – a demarcação de terras no território paranaense, propriamente na aldeia Tekoa Takuaty – ou “Aldeia das Taquaras”, Ilha da Cotinga em Paranaguá/PR. Na sequência, partiremos para a análise dos poemas selecionados para esse estudo, em que consistirá o objetivo central desse trabalho: reconsiderar a relevância de sua poética e de outros escritores para empreender nesta luta contínua pelos direitos dos Povos da Floresta e também entendermos nosso papel nessa luta enquanto leitores e cidadãos conscientes de nossos deveres.

O Levante

Estremece o coração...

Estremece o céu...

Estremece o chão, com as pisadas no chão desses pés, os pés de guerreiros e guerreiras, no ecoar dos mbarakas, no ecoar das vozes....

Estremece os céus em forma de tempestade, o pai Tupã vem lavar essa terra...
O vermelho cor sangue do urucum escorre dos corpos...
Lave esse vermelho sangue do urucum, que simboliza o sangue dos nossos ancestrais
nesse chão.
Estremece o chão
Estremece o céu com a força das vozes que fazem ecoar rezos vindos da ancestralidade,
vozes da espiritualidade...
Estremece o chão com as pisadas dos guardiões dessa terra!
Estremece os céus com os rezos ancestrais!
Somos o levante!
Somos nós os povos originários deste chão chamado “Brasil”!
Os olhares que carregamos dizem muito, dizem o que somos...

Olhares da alma

O olhar é por onde conseguimos enxergar o sentido mais sublime do amor...
O olhar não mente, quando os olhos brilham, porque é o mais puro e verdadeiro...
A alma, o espírito, falam por olhares! Muitas das vezes não precisamos trocar palavras e
sim o mais simples olhar diz muito, diz a verdade.
O amor do auto-olhar é isso também, não deixe de lembrar de se olhar e demonstrar o
amor por ti...
Sinta-te, ame-te, admire-te...
Ame com olhares, admire com olhares, acolha com olhares...
Amizade, amor, admiração, emoção, também podemos compartilhar com olhares...
O momento que estamos vivendo estamos carentes de toques e abraços, mas não
esqueçamos que ainda podemos compartilhar tudo isso através dos nossos olhares...
O olhar é o ascendente da ancestralidade, espiritualidade...
O desaguar num mar de infinito amor, compreensão, acolhimento, reconhecimento...
O olhar é o caminho da espiritualidade...
Não deixemos de olhar pelas janelas da alma!

Os poemas são construídos por versos livres, pois não possuem métrica, sem uma
definição de critérios preestabelecidos pela escritora. Parece-nos que a poeta Juliana vai
escrevendo intuitivamente, conforme a fluência de seus pensamentos. Contudo, a temática é
modernista, uma vez que a autora indígena rompe com as regras clássicas advindas de outras
escolas literárias. Nestas obras, pela descrição nas narrativas poéticas vai se desenrolando a
história de uma nova aldeia que com luta e muita coragem empreendida pela cacica Mbyá-
Guarani Juliana Kerexu, da-nos mostra de mais um espaço conquistado em território paranaense.

Ambos os textos poéticos apresentam caráter narrativo e, por sua essência discursiva, têm
a intencionalidade de deixar impregnado nos versos a fala desses sujeitos marginalizados,
subjugados. Além disso, trazem-nos rastros de denúncia sobre a situação que vivem esses corpos
sociais, os indígenas, que por mais que estejamos no século XXI, o racismo continua latente na

sociedade contra essa população ainda tão discriminada. Percebe-se também que pela escritura poética de Kerexu que os indígenas “não dissociavam o viver e o pensar; o aprender e o brincar; o viver e o acreditar. Era tudo uma coisa única, muito bem articulada no cotidiano, que os impedia de filosofar” (MUNDURUKU, 2008, p. 78).

Na segunda estrofe do poema de Kerexu, há repetição do verbo “estremecer” conjugado no presente do indicativo, com o agente nas entrelinhas que acreditamos ser “a luta do povo” que garante sua realização. Assim, reforça a elevada perspectiva de Kerexu e seu povo que com suas “pisaduras” mudaram sua história. O “estremece” (v. 1, 2, 3, 5, 9, 10, 12, 13), anafórico e catafórico, que percorre praticamente todo o poema, reforça-nos o caráter visual do acontecimento. Vamos um pouco além, não apenas permite entender um retorno à origem pela repetição. Por um lado, essa circulação em torno do objeto “a luta dos guerreiros” também enseja essa fronteira entre circulação e memória e por outro, ao preservar a memória dos lugares onde vivemos significa manter vivos e fortalecer os alicerces da história das pessoas que ali vivem. Destacamos que quando recitamos o poema ou declamamos em voz alta, temos a impressão de estarmos ouvindo uma canção. Aqui essas duas formas vocais se fundem para produzir outra linguagem: da luta, do ensinamento e do aprendizado.

Nessa perspectiva, tais poemas funcionam como uma visão contra-hegemônica que afirma ser possível viver de acordo com uma outra lógica ou, como diria Mignolo (2008), vivenciando uma descolonização epistêmica.

No terceiro verso e quarto versos do poema “O levante”, Kerexu descreve uma cena muito singela, a dança seguida de canto em roda, associada às batidas dos pés das crianças, adultos e anciãos indígenas. Com essa passagem, percebe-se que a autora quer nos mostrar um pouco de sua cultura para que haja compreensão e respeito aos guardiões das florestas. Nesses versos “Estremece o chão, com as pisadas no chão desses pés, os pés de/ guerreiros e guerreiras, no ecoar dos mbarakas, no ecoar das vozes....”, reafirmamos, pelo que compreendemos, que se trata da descrição do espaço desse divertimento: aldeia Tekoa Takuaty – ou “Aldeia das Taquaras”, Ilha da Cotinga em Paranaguá/PR .

Já nos primeiros versos “Estremece os céus em forma de tempestade, o pai Tupã vem lavar essa/ terra...” percebemos a importância da divindade maior em meio às lutas, o criador do universo, o pai Tupã Nhanderu Tenonde, e por meio dele, é retomado nas entrelinhas o filho primeiro do iniciador da criação do mundo, dentre outras divindades não referenciadas. Indo mais além, as vozes que ecoam nos versos, clamam, gritam a Tupã para que tragam justiça e

conceda vitória. Essas atividades chamadas de rezos são de grande importância na aldeia para o conhecimento da ancestralidade, atenção e recepção das crianças, bem como na manutenção da cultura local.

Nos versos décimo primeiro e segundo a poeta fala sobre os “cantos” ou “rezos”, que se diz em Mbya, cantado nas casas de reza da aldeia chamadas de “Opy’i”, como podemos ver em “Estremece o céu com a força das vozes que fazem ecoar rezos vindos/ da ancestralidade, vozes da espiritualidade...” onde será apresentada o seu conceito de universo e as relações dessa comunidade indígena com as suas divindades. Assim, Krenak (2019) afirma que:

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir (KRENAK, p. 15, 2019).

Já no poema “Olhares da alma”, Kerexu discute os sentimentos exalados pelos olhares e a importância do amor a si próprio e ao próximo. O poema denota tonalidades de um manifesto em prol da empatia ao próximo, da carência de afetos que a humanidade vivia no período pandêmico da produção destas obras (2021), e também um reforço à importância da proteção via máscaras contra o COVID-19, como perceptível no trecho a seguir: “O momento que estamos vivendo estamos carentes de toques e abraços, mas não esqueçamos que ainda podemos compartilhar tudo isso através dos nossos olhares...”. O posicionamento da cacica Juliana em prol da proteção contra a doença foi essencial para influenciar os aldeões a protegerem-se também da doença que acometeu muitos indígenas.

Em seguimento à análise, percebemos que no trecho final do poema há um desabafo do eu lírico para que o leitor volte o olhar para os pequenos detalhes da vida e valorize as pessoas ao seu redor, principalmente para que, por meio do olhar carregado de significado e da cultura simbólica ancestral, seja possível valorizar os sentimentos ao invés das poses. Nesse sentido, em conexão com o poema em questão, Munduruku (2004) esclarece que a voz de autoria indígena pretende “[...] dar possibilidade de externalizar o olhar indígena sobre si mesmo, sobre os ‘outros’ das ciências e sobre a sociedade brasileira”; ao fazer isso, ele acredita que estará ‘deixando que o outro seja’” (MUNDURUKU, 2004, p. 16).

Krenak discute sobre a desvalorização dos pequenos afetos em sobreposição aos deslocamentos causados pela supervalorização da tecnologia: “Se é certo que o desenvolvimento de tecnologias eficazes nos permite viajar de um lugar para outro, que as comodidades tornaram

fácil a nossa movimentação pelo planeta, também é certo que essas facilidades são acompanhadas por uma perda de sentido dos nossos deslocamentos” (KRENAK, 2019, p. 22). Atreladas à fala do ativista, o manifesto de Kerexu clama a volta da valorização dos sentimentos por vezes esquecidos pela sociedade. Para enxergar os povos originários com a valorização cultural necessária, olhar para a floresta e para as terras como um organismo vivo provedor de recursos essenciais para a vida é necessária a vestimenta das lentes do amor e da empatia.

No seguimento do poema percebemos que o eu lírico realiza uma correspondência entre a potência do olhar e dos sentimentos transmitidos por ele com a ancestralidade e a espiritualidade, e assim, o olhar carregado de ancestralidade e da carga cultural simbólica o eu lírico encerra referindo-se ao ditado popular de que “Os olhos são a janela da alma” (Autor desconhecido) e suplicando para que não deixemos de propiciar momentos de afetos e de carinho em contato com o outro e consigo mesmo.

Considerações finais

A voz da ortônima se levanta, em movimento territorial: “Somos o levante!!” (Plural, 2020). A poeta, nesse caso, cacica da aldeia, desperta a consciência – sobre sua missão de conquistar um espaço para seu povo. Houve por meio de sua luta o despertar de outros olhares e o impossível aconteceu: ocupação e cedência do espaço onde hoje temos a aldeia Tekoa Takuaty – ou “Aldeia das Taquaras”, Ilha da Cotinga em Paranaguá, Paraná.

Olhando pelos aspectos analisados, os poemas podem ser produtos da construção de identidades ou fatos reais a partir da reconstrução da realidade por meio de escritores indígenas e de outros guerreiros como Juliana Kerexu que desde a consciência de sua luta e da força que a escrita exerce no mundo, percebemos o reconhecimento do sentimento dessa poeta indígena paranaense que se estende para o Brasil e mundo. Além disso, podemos constatar a existência de uma linguagem poética e a construção da relação entre realidade e imaginação superando barreiras. Podem ser histórias fictícias ou histórias reais por trás dos poemas que permitem a performance de elementos comparativos como identidade, realidade e memória indígena. Assim, nessas obras vemos a intenção de transmitir mensagens de resistência e construir narrativas sobre como viver em sociedade respeitando as diferenças culturais.

Nessa perspectiva, a obra expressa de forma poética única a exaltação e contemplação da natureza, que sempre existiu na memória dos povos da floresta, em uma narrativa que reflete

sua cultura, sociedade e suas próprias vidas. Embora distintas, há similitudes na construção da realidade a partir das representações poéticas da memória indígena sob diferentes óticas, relacionando-as com o significado da poesia, e suas relações, principalmente nas obras literárias, tentam transmitir o sentido de ser indígena na construção de identidades paranaenses, nacionais e também como seres humanos capazes de enfrentar desafios e superar dificuldades.

Por fim, obedece ao que o poeta, em poesia, impõe: “A finalidade da arte é elevar” (PESSOA, 1990, p. 226). O homem como o poeta penetra-se surdamente no reino das palavras e, como afirma Lacan (1988), eleva a língua à dignidade do indizível. Dessa maneira, ambos os autores inter cruzam ideias relacionando a psicanálise e a poesia ao dizer que tanto uma quanto a outra, procuram por vestígios, tentando delinear o indizível, esse objeto aparentemente perdido.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CARVALHO, Jess. **À revelia do patriarcado, ela construiu uma aldeia com as próprias mãos, no litoral do Paraná**. Jornal Plural, Curitiba, 29 mai. 2023. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/a-revelia-do-patriarcado-ela-construiu-uma-aldeia-com-as-proprias-maos-no-litoral-do-parana/>. Acesso em: 29, maio de 2023.

_____. **Dois poemas da cacica Juliana Kerexu escritos em Brasília**. Jornal Plural, Curitiba, 29 mai. 2023. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/dois-poemas-da-cacica-juliana-kerexu-escritos-em-brasilia/>. Acesso em: 29, maio de 2023. KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (trad. e org.). **A literatura e o leitor – Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 85p, 2019.

LACAN, J. **O seminário**, livro 7: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LEITE, Wallisson Rodrigo. **Antropofagia Oswaldiana e Pós-Crítica Literária: Retorno e diferença**. 2022. Tese (Doutorado em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina: uma especulação**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MIGNOLO, Walter D. (2008). **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. Tradução de Ângela Lopes Norte. Caderno de Letras, Niterói, n. 34, p.

287-324, 1º sem.

MUNDURUKU, Daniel. **Visões de ontem, hoje e amanhã**: é hora de ler as palavras. Prefácio. In: POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004.

MUNDURUKU, Daniel. **Todas as coisas são pequenas**. São Paulo: Arx, 2008.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

_____. **Cancioneiro**. In: **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas**. Brasília: SEF/MEC, 1998.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A LÍRICA SUBALTERNA DA CANÇÃO “ELZA”, DE RIMAS & MELODIAS: A MULHER DO FIM DO MUNDO, O RECONHECIMENTO E O EMPODERAMENTO

Lidiane COSSETIN ALVES (Unioeste)¹

RESUMO: Este trabalho apresenta considerações sobre a construção da lírica subalterna latino-americana, com explicitações sobre o rap “Elza” de Rimas & Melodias, que recorre à vivência de *Elza Soares* para traçar espaços, experiências e laços de representatividade e reconhecimento no empoderamento de mulheres brasileiras, com ênfase às mulheres negras subalternas, marginalizadas e periféricas. As intenções deste trabalho advêm do questionamento sobre quais são os aspectos de reconhecimento e de empoderamento gerados pela canção “Elza”, discutindo as relações entre poesia e canção, objetivando a exemplificação do empoderamento por meio de narrativas de líricas subalternas latino-americanas (COSSETIN ALVES, 2021) e sobre a significância artístico-literária-cultural da atuação de *Elza Soares* e de *Rimas & Melodias*. Os aportes teóricos para argumentações da pesquisa bibliográfica que se propõe partem das perspectivas de Decolonialidade, dos Estudos Culturais, Pós-coloniais, da Crítica Literária e da Crítica Feminista; entre as autoras, destacam-se: Lélia Gonzalez (2019, 2020), Joice Berth (2019), bell hooks (2019), entre outras e outros. Compreende-se que a lírica do rap brasileiro de *Rimas & Melodias* pode oportunizar a possibilidade de superação da subalternidade historicamente construída em torno das mulheres brasileiras, enfaticamente à mulher negra – por meio do reconhecimento de vivências e do impulsionar do empoderamento. Logo, entende-se que *Rimas & Melodias* evidencia questionamentos insurgentes sobre as possibilidades de (r)existências-outras por meio da poesia cantada, explicitada na lírica de sujeitas subalternas desde o do rap brasileiro.

Palavras-chave: Crítica Literária. Poesia e canção. Rap. Rimas & Melodias.

ABSTRACT: This analysis presents considerations on the construction of Latin American subaltern poetic, based on reflections on the rap music “Elza”, by *Rimas & Melodias*, which refers to the

¹ Doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná; Mestre em Letras e Graduada em Letras-Português/Espanhol pela mesma instituição. Atualmente desenvolve a pesquisa “Estudo das composições músico-poéticas de Emicida: silenciamentos e resistências em *AmarElo*”. E-mail: lidicossetin@yahoo.com.br lidicossetin@gmail.com.

experience of Elza Soares, tracing spaces, experiences and ties of representativeness and recognition in the empowerment of Brazilian women, with emphasis on subaltern, marginalized and peripheral black women. The intentions of this work result from questioning the aspects of recognition and empowerment generated by the song “Elza”, through the discussion of the relationship between poetry and song, aiming to exemplify empowerment through narratives of subaltern Latin American lyrics (COSSETIN ALVES, 2021) and on the artistic-literary-cultural significance of the performance of Elza Soares and *Rimas & Melodias*. The theoretical references for the arguments of this bibliographical research depart from studies on Decoloniality, Cultural Studies, Postcolonial Studies, Literary Criticism and Feminist Criticism; among the cited authors stand out: Lélia Gonzalez (2019, 2020), Joice Berth (2019), bell hooks (2019), among others and others. Considering that the lyric of Brazilian rap in *Rimas & Melodias* can possibly overcome a subalternity historically built around Brazilian women, emphatically black women – through the recognition of experiences and the impulse to empowerment. Thus, the study concluded that *Rimas & Melodias* evidences insurgent questions about the possibilities of (r)existences-others, through sung poetry, made explicit in the lyrical poetics of subaltern subjects represented in Brazilian rap.

Keywords: Literary Criticism. Poetry and song. Rap music. *Rimas & Melodias*.

INTRODUÇÃO

Neste texto compreendemos o sujeito subalterno a partir da discussão levantada por Gayatri Chakravorty Spivak no ensaio *Pode o subalterno falar?*, um estudo sobre os sujeitos das (ex-)colônias, que aponta com veemência que mesmo que o subalterno fale, não é escutado. Sendo assim, ao subalterno não é permitida a fala, isto é, sua existência em plenitude; o sujeito subalterno apenas poderia falar e ser escutado no momento em que retomasse para si sua própria existência e decisão, não sendo representado, mas agindo por si (SPIVAK, 2010). Ainda mais, considerando que este trabalho trata de mulheres que (re)significam suas existências por meio da cultura e da ação artística, trato a conceituação de Spivak (2010) especificamente no feminino: as sujeitas subalternas.

Ainda mais, para que destaquemos o significado do conceito de lírica subalterna, assevero que parto de outras premissas: a primeira é o empréstimo das construções do estudo e conceituação de subalterno/subalternidade desde Gayatri C. Spivak; a segunda premissa trata do produto poético advindo das canções, com especificidade para poéticas canceineiras que discutam as relações entre o contexto interno de um texto e sua externalidade, isto é, as relações possíveis entre o texto poético da canção e seu contexto; a terceira discute sobre qual sujeito é o escritor dessa lírica – ou compositor, ou intérprete/cantor – atravessado por diversas

subalternidades, significando ressaltar que o estigma de subalternidade desse sujeito artista, advindo histórica, cultural, política e economicamente, também alcançará seu produto poético – neste trabalho, a canção de rap (COSSETIN ALVES, 2021).

É inquestionável a potência e a significância da figura de Elza Soares para a história cultural brasileira. Com uma célebre discografia, reconhecimento internacional e nacional, *A Mulher do Fim do Mundo* é referência na música do Brasil. Ainda mais, o empoderamento que Elza oportuniza às brasileiras e aos brasileiros, e sua representatividade como mulher negra advinda das favelas são os aspectos que integram sua singularidade como sujeita que desvencilha-se de suas subalternidades; já suas canções – compostas por ela, ou por demais compositores – tomam proporções que extrapolam os gêneros de canção-música: oriento-me a partir de tal extrapolar de limites para compreender a carga poética e simbólica das canções da artista. Somente na voz de Elza Soares, apenas com sua intensidade vocal, unicamente com os símbolos significados em sua corporeidade, obtém-se o potencial poético e simbólico da/na construção da lírica subalterna de Elza Soares.

Elza Soares empodera-se e, em suas ações, gera impactos de empoderamento aos demais sujeitos subalternos que se reconhecem nela, na cantora negra, na mulher que carregava a lata d'água na cabeça, na mãe que viu seus filhos morrerem de fome e de doença, na pessoa negra e pobre que conquistou espaço e voz à força, que se impôs em uma comunidade racista que ainda é o Brasil.

Figura 1 – Elza Soares



Fonte: Elza Soares (2018, 2021)².

² Instagram oficial de Elza Soares @elzasoaresoficial.

Por isso e por inúmeras outras representatividades e intensidades poéticas e de vivências, A Mulher do Fim do Mundo foi homenageada, antes de sua morte, pelo grupo de MCs Rimas & Melodias – integrado pelas artistas Alt Niss, Drik Barbosa, Karol de Souza, Stefanie, Tássia Reis, Tatiana Bispo e Mayra Maldjian – com a canção que leva o nome da artista: “Elza”.

Figura 1 – Integrantes de Rimas & Melodias



Fonte: Martins (2017).

O grupo de rappers Rimas & Melodias é composto por sete mulheres negras que, com suas canções trabalhadas e arranjadas melodicamente, trazem o rap de contestação, de denúncia e de empoderamento da mulher negra brasileira. Entre suas produções de grande impacto, está a canção Elza, composta por duas vozes poéticas que se complementam: uma voz poética de empoderamento e a voz poética que se supõe ser de Elza Soares.

Portanto, a canção em questão é analisada neste trabalho pelo viés Decolonial, amparado pelas teorias Críticas Literárias e Feministas, ainda abarcando os Estudos Culturais e Pós-coloniais. Assim, o estudo contempla duas frentes principais de discussões, a citar: as relações da canção “Elza” com a biografia da artista e a representatividade da mulher Elza Soares; e o empoderamento desde A Mulher do Fim do Mundo até as sujeitas subalternas que seguem as insubmissões de Elza em suas próprias histórias.

Elza Soares: as subalternidades e as glórias biográficas – “Se o meu passado foi lama, hoje quem me difama viveu na lama também”³

A Mulher do Fim do Mundo é representada na canção “Elza” (2017), de Rimas & Melodias, que engloba duas vozes poéticas: uma eu-poética contestatória e empoderada, outra eu-poética que representa a voz da própria artista, igualmente contestadora e empoderada. A canção inicia com um *beat* unido de um remix eletrônico que lembra tanto o berimbau como o violão. Em cadência do canto de rap – que incorpora a fala cantada ao ritmo da canção, em versos longos e entoados com velocidades consideráveis – apresenta a primeira eu-poética que se supõe ser de Elza, rememorando os momentos de vida já narrados pela artista inúmeras vezes, em entrevistas, documentário, biografias e declarações:

*Sou o que tinha que ser
E batalhei pra ter a chance de existir
Cês no berço de ouro, enquanto eu carregava as lata
Descobri meu tesouro, e aprendi a juntar as prata
Sou a força do mundo mas cês me queria fraca* (ELZA, 2018).

Os trechos apresentados retomam os momentos de pobreza vivenciados por Elza Soares, no antigo morro do Vale Vintém. Quando criança, a artista conta que tinha ciência de que a falta de comida em casa era problema sério, ainda que afirme nunca ter passado miséria:

Desde cedo eu sentia essa necessidade de arrumar dinheiro para colocar comida em casa. Ninguém pedia, não, eu que percebia que meus pais trabalhavam tanto e mesmo assim não dava para pagar todas as contas. Não passamos por dificuldades sérias, mas também não tinha regalia nenhuma. Então, eu me virava. (CAMARGO, 2018, p. 28).

Em determinadas situações, Elza carregava latas de água na cabeça. A referência à lata foi muito recorrente na vida e na obra da cantora, sendo citada em canções, tal como lembrada e exemplificada em várias entrevistas e documentários. O trecho da canção explicita: “*enquanto eu carregava as lata / Descobri meu tesouro*”; retoma, destarte, as declarações de Elza Soares quando dissertava sobre seus primeiros *scats* – o som gutural de seu canto, muito específico da cantora –, que surgiram quando cantava com a lata d’água na cabeça, morro acima (SOARES, 2002, 2016, 2017; MAGGIORA, 2017); assim, evidenciamos que, com as latas na cabeça, a eu-poética Elza, assim como a artista, descobria o “*tesouro*” de sua voz.

³ Trecho da canção Lama (CHAVES; MARQUES, 1952).

A canção de Rimas & Melodias ainda apresenta outro ícone muito singular da vida de Elza Soares, o alfinete: “*Minha voz encanta e alerta / Alfinetes e sonhos*” (ELZA, 2018). O ícone do alfinete remete a outra vivência da artista, a primeira apresentação realizada na Rádio Tupi:

Aí eu cheguei para fazer a inscrições. Ele disse: “Ótimo! No domingo, aqui, todo mundo muito bonito”. Falei: “Ferrou, né? Como assim, bonito?”. Aí eu me lembrei que minha mãe pesava um bocadinho mais que eu [...], aí peguei uma saia de minha mãe, uma camisa de minha mãe e muitos alfinetes. Com os alfinetes, entrei no banheiro, coloquei a saia de minha mãe, a camisa, e comecei a colocar os alfinetes [para apertar a roupa larga]. Até que chegou a minha vez, que o Ary Barroso gritou “Elza Gomes da Conceição”. [...]. Quando me levantei, [...], quando eu botei o pé no primeiro degrau aquilo veio abaixo, rindo, rindo, rindo. Falei: “Não, quando terminar de rir, eu vou”. [...]. Ele falava para todo mundo com muito carinho “venha”... Na minha vez ele falou: “Aproxime-se”, como se eu fosse uma coisa chegando. [...]. Ele disse: “O que você veio fazer aqui?”. Eu disse: “Ué, eu vim cantar”. “E quem disse que você canta?”. Eu disse: “Eu!”. [...]. “Então me responda uma coisa: de que planeta você veio?”. “Do mesmo planeta que o seu, Seu Ary...”. Aí eu já tava com vontade de voar na garganta do cara... [Eu estava] cheia de poeira, cheia de necessidade, com o filho morrendo... E ele disse “E qual é o meu planeta?”. [Eu] Disse: “Do planeta fome”, mas fiquei com muita raiva e comecei a chorar de ódio [...]. Cantei “Lama”. Na metade da música, chorava ele, [...], chorava todo mundo; o auditório que ria muito já estava me aplaudindo de pé (ELZA INFINITA, 2021).

O episódio inicial de sua carreira é narrado por Elza Soares há muitos anos, e ainda foi complementado ao sinalizar que o alfinete é ícone e símbolo para que rememore seus princípios:

Até hoje eu gosto de carregar um alfinetinho pendurado na roupa. É o símbolo, né? Símbolo do alfinete, do primeiro dia. É pra eu não ficar besta: “Olha aí, tu começou no alfinete, não é, meu bem? Por favor, sem banca!”. Tem gente que esquece. Eu não posso me esquecer, jamais, de onde foi... De minha trajetória, de onde começou minha vida. Não dá pra esquecer (SOARES, 2016).

Logo, quando a eu-poético da canção também cita a significância do alfinete, atrelado ao sonho de ter uma vida digna, é um dos modos de salientar a origem de Soares e encorajar as demais sujeitas. Ainda mais, o episódio na Rádio Tupi, segundo Elza Soares, é decorrente da necessidade de conseguir dinheiro para alimentar aos filhos, bem como para comprar remédios, pois estavam doentes.

O Carlinhos adoeceu, estava muito, muito, muito, muito doente. E eu ia perdê-lo. Já tinha perdido um [filho] e tinha medo de perder o Carlinhos. Falei: “Bom, de que jeito eu vou tratar de meu filho?”. Dinheiro, eu não tinha. Aí escutei o Programa de Calouros [da Rádio Tupi], e fui me inscrever (ELZA INFINITA, 2021).

Os versos em sequência assinalam as situações em que Elza “fugia” de sua família para buscar modos de sobrevivência pela remuneração através da música; a cantora não era incentivada pela família, tampouco era permitido que fizesse suas apresentações.

*Mais preocupada com meu filho e sua temperatura
Acham que eu tô na esbórnia na loucura
Passei a noite em claro em busca de uma cura (ELZA, 2018).*

A partir da voz poética que se supõe ser de Elza Soares, há a evidência do percurso “da lama” à consagração como uma renomada artista brasileira. Já em outro trecho da canção, que não mais sinaliza os momentos difíceis vivenciados por Elza Soares, de acordo com a eu-poético da canção, há evidência do movimento percorrido pela Mulher do Fim do Mundo: “*Minha voz me consagrou*”. A canção continua apontando:

*Os melhor se reconheceram em mim
Louis Armstrong viu meu flow, tudo bem, se impressionou com meu dom
[...]
Minha voz me consagrou
[...]
Dificuldades eu supero, se eu abro meu peito e berro
Sou o jazz e o samba num só som
Sou mais que verde amarelo, meu corpo é amor sincero (ELZA, 2018).*

O episódio do encontro com Louis Armstrong apresentado nos versos da canção é outra situação que Elza Soares apontava com veemência inúmeras vezes, com orgulho e humor. Elza cita os problemas de comunicação entre ela e o artista – ele falava inglês, ela português –, mas ressalta o carinho proveniente do discurso de Armstrong ao dizer que a jovem Elza seria sua filha, pela potência de sua voz. O significado social de dois cantores negros reconhecendo-se um no outro de modo afetivo e respeitoso, ainda na década de 1960, é um episódio de empoderamento pela afetividade. Outrossim, quando a eu-poética de Elza Soares assinala “*Sou o jazz e o samba num só som*”, retomamos a própria figura de Elza, ao assinalar que, mesmo o *scat* tendo partido do soul ao jazz, sendo trazido ao samba brasileiro, incorporado ao funk e música eletrônica, quando “Indagada sobre o *scat* em sua canção, Elza Soares afirma que já usava a técnica de vocalizar sem palavras, em sílabas, muito antes do afro-estadunidense Louis Armstrong conceitualizá-lo como técnica de canto” (COSSETIN ALVES, 2021, p. 91).

Ainda, o relacionamento de Elza Soares com o jogador de futebol Mané Garrincha foi um período da vida da cantora – ainda que tenha sido marcado por violências inúmeras, evidenciadas

no verso “*Por amor eu fiquei do lado do jogador / Da paixão, fui refém*”. Tal relacionamento, de acordo com as declarações da cantora, foi de importância por ter vivido um grande amor⁴.

Uma mulher, líricas subalternas e empoderamentos: Afetividade e insubmissão coletiva desde Elza Soares - “Falar estilhaça a máscara do silêncio”⁵

Em documentário que retrata sua trajetória, Elza Soares definiu o que é “amor”: “Respeito, dignidade, amor ao próximo... É muito bom ter amor. Amor dá coragem pra vida! Amor dá coragem pra tudo. Sem amor você não faz nada. Amor próprio principalmente.” (ELZA INFINITA, 2021). Neste sentido, destacamos a imprescindibilidade do amor para relações entre sujeitos, enfaticamente entre sujeitas, destacadamente entre sujeitas mulheres negras. bell hooks (2019) e Joice Berth (2019) dialogam teoricamente quando sinalizam a que para desenvolvermos o empoderamento coletivo de mulheres, é muito eficaz que mulheres se admirem e desenvolvam afetividades por outras mulheres, no sentido de apoio mútuo para desenvolver do empoderamento; o sentido de amor, então, está além do amor romântico comumente difundido, transpassando pelos sentimentos de admiração, compreensão e solidariedade. Os versos que seguem, ademais, são de importância ímpar à compreensão do empoderamento associado à afetividade, gerados pela canção “Elza”, de Rimas & Melodias:

*Do começo ao fim do mundo mulher preta e sem senhor
Bato no peito bem forte
Eu vim pra falar de amor (ELZA, 2018).*

Salientar que uma mulher preta percorreu desde o início ao fim do mundo é muito simbólico e empoderador: simbólico no sentido poético de alocar as palavras para evidenciar o modo com que os sofrimentos e as glórias foram tratados pela cantora em sua trajetória; como também é expressivamente empoderador no que diz respeito à experiência compartilhada, a

⁴ Salientamos que a relação de Elza Soares com Manoel Francisco dos Santos, Garrincha, seja um momento extremamente marcante na vida da cantora; os episódios narrados por Elza Soares rendem uma longa e infinda discussão pela ótica das Teorias Feministas, evidenciando as alocações entre os momentos de abusos e violências e relacionando-os com o amor que a cantora sentia. Devido à extensão do trabalho ora apresentado, não adentraremos em tal debate. Para obter maiores informações, consultar a subseção “A carne mais barata do mercado era a carne negra”, da dissertação “A lírica subalterna em canções feministas na América Latina: um feminismo unido pela emancipação de todas” (COSSETIN ALVES, 2021).

⁵ Declaração de Elza Soares no Documentário Elza Infinita (2021).

escrivivência (EVARISTO, 2020)⁶ – neste caso, cantar-vivência, que é eficaz em âmbitos de reconhecimento de trajetórias entre sujeitas, bem como eficiente para desenvolver perspectivas de superação de dificuldades vividas. Nesses âmbitos de compartilhamentos de experiências pela canção, desde a figura histórica e cultural de Elza Soares, até a canção homônima em homenagem a ela, de Rimas & Melodias, são exemplos que oferecem arcabouços para desenvolvimento de resistência (individual, psicológica, mas também coletiva) e de *reexistência*, como aponta Walter Mignolo (2019)⁷.

Ademais, bell hooks (2019) evidencia que o reconhecimento entre sujeitas – seja de trajetórias, seja de gênero ou sociais, mas enfaticamente o de raça – é necessário para o desmantelamento das hierarquias opressivas. A autora evidencia que uma estratégia significativa parte das próprias sujeitas em desenvolver a afetividade, pois “Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras” (hooks, 2019, p. 50). Assim, o reconhecimento de admiração na representatividade é essencial para desenvolvimento de empatia entre mulheres, oportuno ao desenvolvimento do empoderamento conjunto, coletivo.

Ainda mais, Berth (2019) discorre sobre a importância da afetividade na construção do empoderamento, com ênfase ao empoderamento de mulheres negras. A autora debate que a construção do empoderamento ocorre em conjunto à noção de coletividade de mulheres que se admiram – pois o processo de admiração dos pares também é um exercício de construção e desconstrução de conceitos e moldes social, cultural e historicamente estabelecidos. Sobre isso, a estudiosa aponta admirar a si e a outras mulheres é imprescindível, já que

⁶ “Escrivivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. [...]. Nossa escrivivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada. Assim como é diferenciada a experiência de ser brasileirovvida, de uma forma diferenciada, por exemplo, da experiência de nacionalidade de sujeitos indígenas, ciganos, brancos etc. Mas, ao mesmo tempo, tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana”. (EVARISTO, 2020, 30-31).

⁷ “Reexistir é algo diverso de resistir. Se você resiste, você fica preso às regras do jogo que outros criaram, especificamente à narrativa e às promessas de modernidade e da necessária implementação da colonialidade. Não pode haver um único modelo de re-existência. Projetos de resistência surgiram a partir de várias geopolíticas específicas e histórias locais corpo-políticas ao se confrontarem com esquemas globais” (MIGNOLO, 2019, p. 6).

[...] em todos os lugares e tempos, enquanto as opressões se fazem atuantes, o trabalho de estímulo ao autoamor deve também ser contínuo, seja pelo autocuidado, pela alimentação do intelecto ou pelo cultivo das boas relações com outras mulheres negras, tendo em vista que ser gentil com aquelas que nos servem de espelho social é uma ação empoderadora do nosso estado emocional, pois é agir com gentileza para conosco mesmas (BERTH, 2019, p. 144-145).

Logo, ao passo em que Rimas & Melodias aponta os fatores biográficos de Elza Soares como impactantes, como necessários nas vozes poéticas da canção – sejam momentos consagrados, como os momentos difíceis –, a intensificação de reconhecimento entre as sujeitas cantoras, assim como entre a canção “Elza” e o público que a consome, é imprescindível destacar a significância do autoamor – evidenciado nas vozes poéticas da canção –, com a identificação entre as cantoras como ações de admiração, sendo Elza Soares o “espelho social” percorrido por Berth (2019). Assim, asseveramos que a coletividade que a canção rememora e simboliza é imprescindível, uma vez que

Há a importância de se empoderar em âmbito individual, porém é preciso que também haja um processo conjunto no âmbito coletivo. Quando falamos em empoderamento, estamos falando de um trabalho essencialmente político, ainda que perpassa todas as áreas da formação de um indivíduo e todas as nuances que envolvem a a coletividade. Do mesmo modo, quando questionamos o modelo de poder que envolve esses processos, entendemos que não é possível empoderar alguém. Empoderamos a nós mesmos e amparamos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo (BERTH, 2019, p. 153).

Ainda mais, as questões de raça e reconhecimento debatem os modos de colonização e de opressão historicamente desenvolvidos. hooks (2019) assevera que tratar de tais questões são atos de desobediência, uma vez que a superação do ideal opressor é posto em xeque com as ações de representações e reconhecimentos de pessoas negras sobre si mesmas, já não mais permitida sob a ótica de dominância.

Compreender o empoderamento gerado e oportunizado desde a canção “Elza”, de Rimas & Melodias, é compreender o movimento de desobediência, de insubmissão das artistas negras Tássia Reis, Tatiana Bispo, Mayra Maldjian, Alt Niss, Karol de Souza, Drik Barbosa e Stefanie em reconhecimento com as potências da figura pública de cantora e pessoa que foi Elza Soares, tão insubmissa quanto poderia ser (que foi e ainda é). Assim, sinaliza hooks (2019, p. 33) que, “Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos”, com olhos de admiração, reconhecimento, empoderamento e amor: um ato político.

Ademais, quando trato a canção “Elza” como lírica subalterna, devo salientar que a subalternidade alcança desde os sujeitos artistas até o produto poético, estigmatizado e inferiorizado socialmente de acordo com a carga simbólica que representa na cultura: na situação do presente artigo, a canção de rap denominada “Elza” do grupo musical Rimas & Melodias (a canção é subalterna como produto poético e subalterna como gênero musical estigmatizado socialmente; também é subalterna por ser produzida por mulheres negras, periféricas e marginais, atravessadas por inúmeras outras condições que as oprimem); a canção “Elza”, por sua vez, discorre sobre a figura histórica da cultura brasileira que é Elza Soares (cantora, artista e compositora subalterna nas mais diversas acepções do termo, que também produziu canções líricas subalternas). Ademais, a conceituação das líricas subalternas, ou líricas da subalternidade, abarca as noções de denúncia de opressões, no sentido de busca da decolonização: a lírica subalterna é, portanto, um produto cultural questionador, revolucionário e contra-hegemônico (COSSETIN ALVES, 2021) – como é o caso de “Elza”, de Rimas & Melodias. Neste sentido,

Isso significa pensar que, quando uma lírica da subalternidade está sendo veiculada a outros sujeitos subalternos, no sentido emancipador de sujeitos em sua ação, há a necessidade de (re)alocá-la e discuti-la em âmbitos universitários. [...]. Se a poesia é social tal como são as relações de gênero, étnicas, raciais e de classes, as possíveis emancipações também se darão em âmbitos sociais e em suas respectivas des(re)construções. Ou seja, ao assinalarmos a arte poética de mulheres como arte da subalternidade, como uma manifestação cultural diminuída socialmente – uma vez que é construída em contextualizações de uma sociedade ocidental patriarcal, sexista e machista –, destacamos que, quando propagada nesta sociedade, pode incitar movimentações de emancipação dos sujeitos e das artes de mulheres, se considerarmos as acepções de Spivak [...] ao ressaltar que a voz e o espaço da subalternidade devem ser tomados, reivindicados, exigidos e ocupados pelos próprios subalternos (COSSETIN ALVES, 2021, p. 26).

A relação estabelecida desde o reconhecimento de Rimas & Melodias com Elza Soares, intermediada na canção “Elza”, é o exemplo prático do amor empoderador e decolonial, que transgride as margens opressoras do poder, ser e saber (QUIJANO, 2005), como os limítrofes subalternantes de raça, classe, gênero, sexualidade e os degradantes debates etários (GONZÁLEZ, 2019, 2020a, 2020b; LORDE, 2019a, 2019b; LUGONES, 2020), que inferiorizam as mulheres idosas – questão advinda dos mitos de fragilidade e incapacidade, muito bem questionados e desmentidos por Elza Soares.

Em consonância às discussões levantadas, Lélia González (2019, 2020a, 2020b) intensifica a trajetória da mulher negra brasileira que, conforme vive e se relaciona com a realidade racista brasileira, compreende que sua vivência é ato político:

Por aí dá pra entender por que o primeiro passo que a mulher negra dá, em termos de conscientização, tem a ver com a luta contra o racismo, posto que não só ela, mas seus filhos, irmãos, parentes, companheiro, amigos e conhecidos dele são vítimas. **Depois é que ela saca o lance do sexismo**. Sua participação nos movimentos negros foi e tem sido cada vez mais intensa, da maior significação. Quando a gente anda por este Brasil afora e conhece os movimentos negros regionais, uma coisa se evidencia com a maior clareza: a presença crescente, e muitas vezes majoritária, do mulherio. E, ainda mais, dá pra perceber que as lideranças desses movimentos, em muitos casos, é dela, mulher negra. O que não é de espantar, pois, enquanto setor mais explorado e oprimido, e consciente disso, ela vê muitas coisas do sistema não só na sua estratégia de exploração dos trabalhadores, mas enquanto organização racista e sexista. Consequentemente, **sua luta se dá em três frentes**, e, quanto mais desenvolve sua prática em termos de movimento, mais sua lucidez e sua sensibilidade se enriquecem. De repente, ela acaba tendo um jogo de cintura muito maior do que acreditava possuir. [...]. **Nesse sentido, ela é a grande herdeira dos quilombolas, como Dandara e Luísa Mahin, de Tia Ciata e Mãe Senhora; mas sobretudo da grande massa anônima que na casa-grande ou na senzala, no eito ou nos quilombos, no candomblé ou na umbanda, nos ranchos ou nos afoxés garantiu a sobrevivência de todo um povo enquanto raça e cultura** (GONZÁLEZ, 2020a, p. 181-182, grifos meus).

De modo semelhante, retomamos A Mulher do Fim do Mundo, apocalíptica, que rompe, reordena, volta a desorganizar e realoca as condições, opressões, vivências, (in)submissões. É a mulher cantarolando morro acima com a lata d'água na cabeça, casada à força, com a família em condições muito precárias, filhos e marido morrendo, uma carreira artística instituída pelo “pé na porta” desde sua primeira apresentação artística, um romance doloroso, exílios e renascimentos constantes e um Fim empoderado, que não apenas reverberou em Rimas & Melodias, mas fez com que inúmeras outras mulheres se reconhecessem e se engajassem nas lutas de mulheres e antirracistas. Em documentário, Elza Soares afirmou “Me emociono muito quando eu vejo as mulheres todas reunidas. Sempre pedi isso, meu deus: que nos desse força.” (ELZA INFINITA, 2021).

Evidencio: Elza nos dá força para continuarmos a sua vivência em nós e em suas/nossas incontáveis guerras e batalhas. Por fim, encerro este breve texto com outra canção: um instigar para continuidade dos estudos.

*A pele preta e a minha voz
Na avenida, deixei lá
A minha fala, minha opinião
A minha casa, minha solidão
[...] até o fim
Mulher do fim do mundo
Eu sou, eu vou até o fim cantar
Mulher do fim do mundo
Eu sou, eu vou até o fim cantar
Cantar, eu quero cantar até o fim*

*Me deixem cantar até o fim
Até o fim eu vou cantar
Eu vou cantar até o fim
Eu sou a mulher do fim do mundo
Eu vou, eu vou, eu vou cantar
Me deixem cantar até o fim.
(Mulher do Fim do Mundo, Elza Soares, 2015).*

Figura 3 – A mulher do fim do mundo: Elza Soares



Fonte: Elza Soares (2019)⁸.

Considerações finais

Neste texto, tratei de discutir as noções de empoderamento e reconhecimento oportunizados pela lírica subalterna de “Elza”, de Rimas & Melodias. Debatendo sobre o reconhecimento do grupo de rappers com a artista Elza Soares, de Elza Soares e Rimas & Melodias com seus públicos, evidenciei a construção do empoderamento pela admiração e coletividade, ressaltando as vivências de Elza Soares exemplificadas na canção “Elza” como motes oportunos para os “espelhos sociais” e superações, também eficazes ao empoderamento de demais mulheres que entram em contato com a obra musicada. Assim, as escrevivências de Elza Soares influenciaram as escrevivências de Alt Niss, Drik Barbosa, Karol de Souza, Stefanie, Tássia Reis, Tatiana Bispo e Mayra Maldjian, que podem vir a influenciar positivamente demais mulheres em suas emancipações das subalternidades.

⁸ Instagram oficial de Elza Soares @elzasoaresoficial.

REFERÊNCIAS

- BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.
- CAMARGO, Zeca. **Elza**. Rio de Janeiro: Leya, 2018. [Livro eletrônico].
- CHAVES, Aylce; MARQUES, Paulo. **Lama**. 1952. [Composição da canção Lama].
- COSSETIN ALVES, Lidiane. **A lírica subalterna em canções feministas na América Latina: um feminismo unido pela emancipação de todas**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2021. Disponível em: https://tede.unioeste.br/bitstream/tede/5617/5/Lidiane_Alves2021.pdf. Acesso em: 13 jul. 2023.
- ELZA INFINITA. [Documentário-vídeo]. Direção de Natara Ney e Érica Cândido. Roteiro de Dione Carlos. Produzido por Globoplay. Rio de Janeiro: Globo Comunicações e Participações, 2021. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/elza-infinita/t/cZZ1npXRFX/>. Acesso em: 13 jul. 2023.
- ELZA. *In*: RIMAS & Melodias no Estúdio Showlivre (Ao Vivo). Gravado, produzido e distribuído por Showlivre. São Paulo: Showlivre, [2017] 2018. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/3mkeZhsYgHmDg1I80UBOSJ?uid=toptrack303Ggzkhj1cUVhV5BbQL0d&uri=spotify%3Atrack%3A303Ggzkhj1cUVhV5BbQL0d>. Acesso em: 31 maio 2023.
- ELZASOARESOFICIAL. **Instagram** [site]. Disponível em: <https://www.instagram.com/elzasoaresoficial/>. Acesso em: 31 maio 2023.
- EVARISTO, Conceição. A escrituragem e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (Orgs.). **Escrituragem**: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 341-352.
- GONZÁLEZ, Lélia. Mulher negra, essa quilombola. *In*: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. (Orgs.). **Por um feminismo afro-latino-americano**: Ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a. p. 179-182. [Livro eletrônico].
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020b. p. 38-51.
- HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.
- LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019b. p. 239-249.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019a. p. 235-236.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 52-83.

MAGGIORA, Fena Della. Cantoras / Elza Soares. **Canal Encuentro**. Argentina: Secretaría de Medios y Comunicación Pública, Ministerio de Educación de la República Argentina, 2017. Disponível em: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8406/5538>. Acesso em: 13 jul. 2023.

MARTINS, Renato. Rimas & Melodias se inspira na Elza Soares para música nova. **Kondzilla** [site], 4 nov. 2017. Disponível em: <https://kondzilla.com/rimas-melodias-se-inspira-na-elza-soares-para-musica-nova/>. Acesso em: 31 maio 2023.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. **MASP**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 13 jul. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SOARES, Elza. Elza Soares – Conversa com Bial (Entrevista na Íntegra). **Conversa com Bial**. São Paulo: Globo, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/P4AAAdGmSFO0>. Acesso em: 13 jul. 2023.

SOARES, Elza. Mulher do fim do mundo. Composição de Rômulo Fróes e Alice Coutinho. In: SOARES, Elza. **A Mulher do fim do mundo**. São Paulo: Circus Produções Culturais, 2015.

SOARES, Elza. Prestes a completar 79 anos, Elza Soares luta pela saúde sem sair dos palcos. **Domingo Espetacular**. [S.l.]: TV Record, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/KWHoQh0HsBw>. Acesso em: 13 jul. 2023.

SOARES, Elza. Roda Viva - Elza Soares. **Programa Roda Viva**. São Paulo: Tv Cultura, 2 set. 2002. Disponível em: <https://youtu.be/8ko447IATMk>. Acesso em: 13 jul. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE ANA MIRANDA: UMA LEITURA DAS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS-FICCIONAIS *BOCA DO INFERNO* E *DIAS & DIAS*

Sueny Barbosa de Araújo Galvão (Uespi)¹
Mônica Maria Feitosa Braga Gentil (Uespi)²

RESUMO: Esta pesquisa cujo título é A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE ANA MIRANDA: UMA LEITURA DAS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS-FICCIONAIS *BOCA DO INFERNO* E *DIAS & DIAS* faz parte de um projeto mais amplo realizado no Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa – GELLP, da Universidade Estadual do Piauí, Campus professor Barros Araújo, que busca investigar as literaturas de Língua Portuguesa. Destina-se a trabalhar as narrativas biográficas-ficcionais *Boca do Inferno* (2006) e *Dias & Dias* (2002), de Ana Miranda sob o aspecto da Metaficção Historiográfica, amparada nos estudos de Linda Hutcheon (1991), *Poética do Pós-Modernismo*. Busca-se contribuir para o avanço dessa área de conhecimento, com a ampliação de seus estudos comparatistas da literatura brasileira contemporânea. Ao propor uma leitura de obras de Ana Miranda, percebe-se a relevância da abordagem teórica dos conceitos de ficção e metaficção e, nesse contexto, o de Metaficção Historiográfica. As reflexões em torno de tais conceitos tornam-se cruciais quando a análise literária se volta para narrativas ficcionais que se apropriam da história para compor a estrutura ficcional. Ana Miranda, em um conjunto de narrativas, desenvolve tal condição estética, propondo recriações de tempos históricos e fabulações de vidas de personagens que possuem referentes históricos. Nas narrativas contemporâneas, nas quais se enquadram as obras de Miranda, tornou-se frequente a utilização da temática histórica, ou melhor, a releitura da história em um movimento de criação e atualização; também é

¹ Graduanda do Curso de Letras/Português da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Professor Barros Araújo, Picos. E-mail: sbdeag@aluno.uespi.br

² Doutora em Estudos Literários pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD-PT), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Especialização em Investigação Literária pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Graduação em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora Efetiva – DE, da Universidade Estadual do Piauí-UESPI. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/8634721891400683>. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9489-4460>.

característica crucial dessas narrativas a autorreflexão. Para a realização da pesquisa, apoiamos-nos em estudiosos como Hutcheon (1991), Esteves (1998) e Malard (2010).

Palavras-chave: Metaficção historiográfica. Narrativas biográficas-ficcionais. Ana Miranda.

ABSTRACT: This project whose title is THE HISTORIOGRAPHIC METAFICTION OF ANA MIRANDA: A READING OF THE BIOGRAPHIC-FICTIONAL NARRATIVES *BOCA DO INFERNO* AND *DIAS & DIAS* is part of a broader project carried out in the Portuguese Language Literature Studies Group – GELLP, at the University State of Piauí, Campus professor Barros Araújo, which seeks to investigate the literature of the Portuguese language. It is intended to work the biographical-fictional narratives *Boca do Inferno* (2006) and *Dias & Dias* (2002), by Ana Miranda under the aspect of Historiographical Metafiction, supported by the studies of Linda Hutcheon (1991), Poetics of Post-Modernism. It seeks to contribute to the advancement of this area of knowledge, with the expansion of its comparative studies of contemporary Brazilian literature. By proposing a reading of Ana Miranda's works, one perceives the relevance of the theoretical approach to the concepts of fiction and metafiction and, in this context, that of Historiographical Metafiction. Reflections around such concepts become crucial when literary analysis turns to fictional narratives that appropriate history to compose the fictional structure. Ana Miranda, in a set of narratives, develops this aesthetic condition, proposing recreations of historical times and storytelling of the lives of characters that have historical references. In contemporary narratives, in which Miranda's works are framed, the use of historical themes has become frequent, or rather, the re-reading of history in a movement of creation and updating; self-reflection is also a crucial characteristic of these narratives. To carry out the research, we relied on scholars such as Hutcheon (1991), Esteves (1998) and Malard (2010).

Keywords: Historiographic metafiction. Biographical-fictional narratives. Ana Miranda.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa cujo título é A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE ANA MIRANDA: UMA LEITURA DAS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS-FICTIONAIS *BOCA DO INFERNO* E *DIAS & DIAS* faz parte de um projeto mais amplo realizado no Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa – GELLP, da Universidade Estadual do Piauí, Campus professor Barros Araújo, que busca investigar as literaturas de Língua Portuguesa. Destina-se a trabalhar as narrativas biográficas-ficcionais *Boca do Inferno* e *Dias & Dias*, de Ana Miranda sob o aspecto da metaficção historiográfica. Busca-se contribuir para o avanço dessa área de conhecimento, com a ampliação de seus estudos comparatistas da literatura brasileira contemporânea.

Ao propor uma leitura de obras de Ana Miranda, percebe-se a relevância da abordagem teórica dos conceitos de ficção e metaficção e, nesse contexto, o de metaficção historiográfica. As reflexões em torno de tais conceitos tornam-se cruciais quando a análise literária volta-se para

narrativas ficcionais que se apropriam da história para compor a estrutura ficcional. Ana Miranda, em um conjunto de narrativas, desenvolve tal condição estética, propondo recriações de tempos históricos e fabulações de vidas de personagens que possuem referentes históricos.

Nas narrativas contemporâneas, nas quais se enquadram as obras de Miranda, tornou-se frequente a utilização da temática histórica, ou melhor, a releitura da história em um movimento de criação e atualização; também é característica crucial dessas narrativas a autorreflexão. A criação literária tem sido o foco da própria ficção, enquanto temática que explora e reflete o processo de escrita ficcional.

2 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Dentre as principais características da metaficção para o entendimento de textos pertencentes ao gênero; logo, para a leitura dos romances metaficcionais historiográficos de Ana Miranda e, em especial, de *Boca do Inferno* e *Dias & Dias*. Primeiramente, a metaficção, com frequência, emprega referências intertextuais, as quais lhe possibilitam examinar sistemas ficcionais, incorporar aspectos presentes na teoria e na crítica literária, criar biografias de escritores imaginários assim como apresentar e discutir trabalhos ficcionais de um personagem imaginário. Já em suas desconstruções da narrativa, encontram-se comentários do autor em meio ao texto, interpelação ao leitor de maneira direta, envolvimento do autor com personagens ficcionais, além da rejeição de um enredo convencional. Por fim, a presença da autorreflexibilidade, que possibilita aos textos em questão pensarem a respeito de sua organização e função. Nesse âmbito, muitas das características metaficcionais configuram as narrativas de Ana Miranda.

Inserida de certa forma na metaficção, a metaficção historiográfica, por tal condição, traz em si características metaficcionais; no entanto, elas são acompanhadas por uma preocupação de cunho historiográfico. Assim, tem-se no gênero ora estudado simultaneamente a autoconsciência teórica e o reconhecimento da história e da literatura como construções humanas, para um estudo e uma abordagem das formas literárias e do conteúdo histórico. Exatamente como salienta Linda Hutcheon, ao pensar a estética do discurso pós-moderno, o mesmo é “histórico e metaficcional, contextual e autorreflexivo, sempre consciente de seu status de discurso, de elaboração humana” (HUTCHEON, 1991, p. 79). Assim, é na metaficção

historiográfica que são tencionados ambos os discursos, o literário e o histórico, já que as fronteiras entre ficção e história estão cada vez mais resvaladiças e menos claras (SILVA, 2006).

A perspectiva oficial e homogênea que permeou nossa história por muitos séculos é confrontada a uma ideologia pós-moderna de pluralidade de discursos, perspectivas e de reconhecimento das diversidades socioculturais e existentes na nossa sociedade. Dessa forma, para cada momento histórico, existem diversas possibilidades e muitas formas de se chegar a verdades e, embora os textos literários sejam, em suma, ficcionais, a literatura faz uso da história oficial para uma reflexão sobre o que já foi dito e o que ficou de fora das narrativas históricas consideradas oficiais. Tendo em vista que:

A literatura, enfim, trabalha o reino da ambiguidade. Suas verdades são sempre subjetivas: verdades pela metade, verdades relativas que nem sempre estão de acordo com a história. Nesse sentido, a recomposição do passado que a literatura faz é quase sempre falsa, se a julgamos em termos de objetividade histórica. Não há dúvidas de que a verdade literária é uma e a verdade histórica é outra. No entanto, embora recheada de mentiras – e talvez por isso mesmo –, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar. Os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderiam vir à luz. Só a literatura [...] dispõe das técnicas e poderes para destilar esse delicado elixir da vida: a verdade que se esconde nos corações humanos. (ESTEVES, 2010, p. 20).

O fato é que a Literatura, em sua forma subjetiva, abre espaço para reflexões e interpretações sobre os fatos históricos que menciona em suas obras, fazendo com que haja uma polêmica ao sugerir certas “verdades” que não foram mostradas, como também ao mostrar outros ângulos, outro lado daquela história sendo narrada. Dessa forma, a Literatura insere uma série de questionamentos em seus textos, fazendo com que a História oficial seja contestada, mesmo que de uma forma ficcional e considerada subjetiva. Ou seja, mesmo que a literatura seja considerada ficcional, imaginária, é por meio da ficção que verdades podem ser reveladas.

O corpus da pesquisa analisa as duas obras *Boca do Inferno* (1989) e *Dias & Dias* (2002), de Ana Miranda. O primeiro é narrado em terceira pessoa, dividido nos capítulos: A Cidade, O Crime, A Vingança, A Devassa, A Queda e O Destino (epílogo). O segundo, possui dez capítulos: A volúpia da saudade, Um sabiá na gaiola, Ficções do ideal, A Balaiada, A mimosa leviana, Camelos no Ceará, O irracional sempre vence, Anjo de assas cortadas, Uma tempestade no horizonte e Epílogo.

O primeiro romance histórico citado, começou a ser escrito em 1979, mas somente foi publicado dez anos depois, fruto de muitas pesquisas e leitura, virou um bestseller e foi traduzido

em diversos países. A narrativa é apresentada na Bahia durante o século XVII, onde faz referência a personagens históricos e literários deste período, como Antônio de Souza de Menezes, que era apelidado como Braço de Prata, que utilizava uma peça de metal no lugar do braço, que foi perdido numa batalha naval contra invasores holandeses, o jesuíta Padre Antônio Viera e o poeta Gregório de Matos apelidado como Boca do Inferno, personagem central do romance, que faz críticas contra a sociedade colonial baiana que era marcada pela corrupção, libertinagem e luta pelo poder. A narrativa assim se inicia:

A cidade fora edificada na extremidade interna meridional da península, a treze graus de latitude sul e quarenta e dois de longitude oeste, no litoral do Brasil, Ficava diante de uma enseada larga e limpa que lhe deu o nome: Bahia...Numa suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoar o Inferno (MIRANDA, 1989, p. 12).

Para análise do processo de metaficção historiográfica em Boca do Inferno e Dias & Dias, buscaram-se teorias como da autora Hutcheon (1991), analisando o percurso discursivo dentro dos romances, e seu processo de transportar a essência histórica dentro do enredo narrado.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte (HUTCHEON, 1991, p. 127).

A metaficção historiográfica não irá aceitar o senso comum para distinguir o fato histórico da ficção e questionará os discursos históricos, trazendo novas perspectivas e “visões de mundo”, fato que se relaciona com os conceitos de polifonia, dialogismo e intertextualidade, já que traz para debate essas vozes que se relacionam com outros textos na sua interação e a noção de que os discursos não são originais, mas dialogam uns com os outros.

A partir desses procedimentos, o texto dará lugar à uma pluralidade de discursos que serão a essência do texto, conseqüentemente, as vozes marginalizadas ganharão o seu espaço para confrontar as ideologias universais que permearam a nossa História oficial. Segundo Linda Hutcheon (1991):

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis (Derrida

1980; Hassan 1986). A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos fixos (cf. Russell 1985, 239), mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. Conforme veremos em breve, essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno (HUTCHEON, 1991, p. 86).

Nesse sentido, a metaficção historiográfica surge como uma forma que permite a essas vozes excêntricas um espaço de fala. Podemos também chamá-las de minorias, ou de vozes marginalizadas, termo que se origina justamente na oposição entre margens e centros dominantes. Essas figuras marginalizadas são os negros, os pobres, os homossexuais, as mulheres, ou seja, figuras silenciadas por grupos dominantes, os quais estabeleceram um padrão do que é certo e errado de acordo com os próprios paradigmas.

Ao iniciar a leitura de *Dias & Dias*, nos é apresentado a personagem fictícia Feliciano, que irá conduzir toda a narrativa do enredo, narrando o amor platônico que ela nutria por Antônio Gonçalves Dias. A trama parte da infância dos personagens em Caixas no Maranhão, onde Feliciano acredita que Antônio havia escrito um poema dedicado a ela.

Trago nas minhas mãos os versos que Antônio escreveu para meus olhos verdes, quantos anos, mesmo, tínhamos? eu doze, e ele treze, pois isso se deu em 1836. A poesia fala em olhos verdes, e naquele momento, quando a li pela primeira vez, acreditei que fossem os meus olhos, mas meus olhos não chegam a ser verdes, têm mais cor da folha quase seca da palmeira, ou talvez a cor da água da baía de São Marcos, uma água suja de lama e areia moventes baixios, revolvida pelas dimensões da lua, pelo percorrer incessante dos saveiros de pesca, esta água que agora vejo ao sol da manhã (MIRANDA, 2002, p. 15).

A vida do poeta se torna conhecida para a personagem através de cartas que ele envia a seu amigo Alexandre Teófilo. Mostradas a Feliciano por Maria Luiza, esposa de Alexandre, as cartas relatam vários acontecimentos vividos pelo poeta. Cartas, estas que criam no romance uma ilusão da realidade, que fazem o leitor esquecer-se da ficcionalidade de Feliciano e dos demais personagens, colocando-os no mesmo âmbito de existência de Gonçalves Dias e Alexandre Teófilo.

O romance retrata o século XIX, onde evidencia-se a revolta da Balaiada que ocorreu no interior da província no Maranhão entre 1838 e 1841, causada pela insatisfação popular onde vaqueiros, escravos e outros desfavorecidos lutaram por melhores condições de vida e

protestavam contra desmandos políticos dos grandes fazendeiros, resultando na conquista de um governo provisório e que colocou os portugueses para fora da cidade de Caxias.

E foi então que veio outra revolta em Caxias, no ano de 38, ou 39, eu creio, uma rebelião popular, uma insurreição de ódio, borrachos facinorosos, chefiada pelo vaqueiro Cara Preta, e o Balaio, e o preto Cosme que tinha sido escravo. Tudo começou na Vila da Manga, não foi em Caxias, para desdizer aqueles que dizem ser a gente de Caxias mais insurgente que os portugueses (MIRANDA, 2002, p. 107).

Da mesma forma, a autora adiciona a concepção de Feliciano sobre tal acontecimento. Estes elementos se misturam e causam o efeito histórico ficcional que estamos abordando.

Os pobres da Balaiada, com a ajuda de muitos moradores, como papai, dominaram a comarca, foi uma correria, tiro para todo lado, ora aqui, ora acolá, os pobres tomaram casas de pessoas importantes que fugiram de suas fazendas para outras, queimaram casas de fazendeiros os mais ricos, fizeram um “governo provisório” para o Brasil, [...] Eu gostava dos balaios, dos pobres, tinha dó dos escravos e dos índios, mas tinha dó também dos portugueses, pensava no seu João Manuel, tinha sido um bom homem, não ia merecer tamanho sofrimento, humilhação mais uma vez, [...]. (MIRANDA, 2002, p. 109)

Em Dias e dias, a autora utiliza-se de citações que são diretamente inseridas no relato de Feliciano e marcadas em itálico. Além disso, a autora afirma que poesias e cartas de Gonçalves Dias “foram incorporadas à expressão da narradora” (MIRANDA, 2009, p. 243 - notas). Aqui daremos ênfase ao uso das apropriações explícitas de poemas como o “Canção do Exílio”, por exemplo, que aparece em vários momentos da narrativa. Já nos elementos paratextuais a epígrafe do livro replica os versos mais famosos do poema, utilizados como estrofe do Hino Nacional: *“Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores”*.

O jogo referencial desse poema, assim como a narração da obra também é cíclico, pois o livro começa com a epígrafe da estrofe mais conhecida e termina com Feliciano declamando as mesmas estrofes do poema, solitariamente no porto de São Luís. Outras referências ao poema são feitas no capítulo “A irmã angelical”, com a citação dos versos iniciais do poema, “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá...” (MIRANDA, 2009, p. 50 - grifo da autora) e também no capítulo final: “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá, as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam com lá” (MIRANDA, 2009, p. 234 - grifo da autora).

A narração de Dias e dias apresenta a gênese dos poemas também inseridos no cotidiano do poeta e por vezes da narradora. Como ocorre com o poema “Olhos verdes”, por exemplo, segundo Feliciano, escrito para ela, em um saco de embrulho:

Trago nas minhas mãos os versos que Antonio escreveu para meus olhos, quantos anos, mesmo tínhamos? eu doze, e ele treze, pois isso se deu em 1836. A poesia fala em olhos verdes, e naquele momento, quando a li pela primeira vez, acreditei que fossem os meus olhos, mas meus olhos não chegam a ser verdes, têm mais a cor da folha da palmeira, ou talvez da baía de São Marcos [...]. (MIRANDA, 2009, p.15).

Como se percebe pela fala de Feliciano, a crença de que seus olhos foram a inspiração para o poema de Gonçalves Dias é questionável, sendo mais uma licença poética sua do que uma verdade. Esse dado, no entanto, ajuda a compreender a natureza platônica da ligação da narradora com o poeta maranhense.

A explicação para a presença dos índios na obra do autor, a grande temática de sua poesia, também se justifica pela resposta poética a eventos do cotidiano:

Os índios chegavam das matas entre o Mearim e os rio das Alpercatas, traziam bolas de cera de mel de abelha, plumas coloridas, pássaro nos dedos, cestas delicadamente trançadas, coisas que trocavam por facas, panelas, roupas, machados, ninharias. Eram robustos, altos e andavam com desembaraço, falavam algumas das nossas palavras portuguesas e sorriam com seus pequenos olhos. (MIRANDA, 2009, p. 26).

De noite os índios ainda ficavam na vila, enchiam a cabeça de cachaça até se embriagar e dançavam suas danças na rua, eu espreitava aquelas sombras se contorcendo, o fogo dos archotes girando, girando, os abraços bramindo as armas, ouvia os urros e os barulhos dos borés e dos maracás e não conseguia despregar os olhos. (MIRANDA, 2009, p. 28).

Embora o índio seja um elemento que Feliciano admire no contexto factual de seu cotidiano, ele adquire mais humanidade na personificação idealizada dos poemas de Gonçalves Dias. Adiante, a própria narradora faz essa observação:

Só descobri que eram belos seus adornos, seus costumes, quando li as composições de Antonio, 'I- Juca Pirama', 'Leito de folhas verdes', 'Marabá', tão encantadoramente líricas, que falam no índio gentil, nos moços inquietos enamorados da festa, índios que às vezes são rudos e severos mas atendem à voz do cantor, aprendi que mesmo o sacrifício da morte e do canibalismo é, Deus me perdoe, uma insígnia d'honra, percebi que eles sofrem, se enternecem, sentem fome, choram, receiam morrer, perdem-se nas matas, tateiam as trevas da noite lúgubre e medonha, são como nós, só que mais bravos[...] tudo o que escreve Antônio em suas composições deixa-me afundada como a flor de "Não me deixes" (MIRANDA, 2009, p. 30).

Assim, em um jogo de apropriação de estilo, Feliciano usa o mesmo recurso linguístico para compor o poeta - a idealização dos elementos cotidianos pela perspectiva de uma visão romântica -, que este usou para compor os seus índios.

Além dos poemas, há citações de trechos de cartas a que Feliciano tem acesso porque é amiga de Maria Luíza, mulher de Alexandre Teófilo, amigo íntimo de Gonçalves Dias. Essas cartas possibilitam explorar a faceta mais íntima do poeta, humanizando-o por meio de confissões líricas, como quando ele falando de mulheres alerta: “É preciso amar a muitas para não duodejar por nenhuma” (MIRANDA, 2009, p. 30).

Além da referência à obra poética dos autores e de seu acervo de correspondências, empíricas ou não, Ana Miranda recorre também a reflexões metalinguísticas de outra natureza, que envolvem o procedimento do pastiche de estilo e da apropriação da linguagem teórica.

Em *Dias & Dias* também Feliciano é a expressão viva do pastiche de estilo, não apenas de Gonçalves Dias, mas de toda a emotividade do Romantismo. Embora ela afirme que como leitora romântica buscou “dentro de si a heroína dos romances” sem sucesso (MIRANDA, 2009, p. 25), sua voz é marcada pelo romantismo. Seu amor por Gonçalves Dias, por exemplo, é antes de tudo um amor pela palavra, pela linguagem romântica e ainda que ela se esforce para mostrar o cotidiano do poeta, sua paixão é pelo homem de letras. Do qual ela parodia constantemente o estilo:

[...] a demorada leitura apertou meu coração com um sentimento que ainda hoje recordo, enlaçando-o com aquelas palavras preciosas, flores azuis vicejante, traços leves e continuados, e quando terminei de ler os versos de Antônio no papel de embrulho eu estava apaixonada por ele, irremediavelmente apaixonada por um menino gasto pelo dor antes do tempo, que bebia a água dos meus olhos em longos tragos, ele ateou um incêndio em minha alma com o brilho de sua letra e seus olhos tismados de carvão [...] (MIRANDA, 2009, p. 22 – 23).

[...] tantas pessoas leem poesias e não se tornam poetas, a poesia é para gente como Antônio, gente que não fala, gente que se sente desamada, sem mãe, que lê no banco da praça, ou gente que não sorri, que ama a solidão, o silêncio, o prado florido, a selva umbrosa e da rola o carpir, como mesmo disse Antônio, gente que ama a viração da tarde amena, o sussurro das águas, os acentos de profundo sentir, para esses é a poesia. (MIRANDA, 2009, p. 45).

Como se destaca no segundo excerto, além da referência à linguagem do Romantismo, marcada pela abundância de adjetivos, a própria visão da poesia como um atributo desenvolvido por poucos retoma a noção do iluminado (Vate) e do homem solitário, marcas da aura mística expressa por tantos poetas românticos.

A entrada do discurso da teoria na ficção em *Dias e dias* se dá por meio da figura do professor Adelino, um conterrâneo apaixonado pela produção de Gonçalves Dias, que analisa “suas composições” para Feliciano. Além de possibilitar esse olhar crítico sobre a obra de Dias, a

inserção dessa personagem é também um recurso que visa à verossimilhança, pois explica como uma moça tão simples como a narradora pode ter noções poéticas tão sofisticadas e técnicas:

O professor Adelino falou sobre o número sílabas que ‘o Gonçalves’ gostava de usar, das pausas, da rima consoante e da toante, ali havia o segredo da musicalidade de grandes poetas, *nec pluribus impar*, falou da velha tradição da poesia portuguesa, dos árcades e que, embora o Gonçalves violasse as regras do verso e da gramática, era um poeta dos melhores. Que o Gonçalves tinha direito de quebrar as regras do verso porque era verdadeiro poeta e senso natural dos verdadeiros poetas vale mais que todas as regras, sejam da Versificação, sejam da Gramática! Eu o ouvi, fiz-lhe perguntas e nossa conversa aconteceu. (MIRANDA, 2009, p. 143).

Essa interação entre o historiográfico e o metaficcional, marcado nesse primeiro momento pela relação entre os acontecimentos da vida dos autores e sua repercussão na literatura por eles produzida, envolve construções complexas, pois trata-se de relacionar o texto à vida, inclusive por meio da cópia do estilo, mas não de reduzir a obra à psicologia do autor. Marca das ficções pós-modernas, segundo Hutcheon:

A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da originalidade e referencialidade histórica. A ficção pós-moderna sugere reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história e - ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico. (HUTCHEON, 1991, p. 146-147).

Na apropriação ficcional, a biografia dos autores (personagens) está subordinada às possibilidades discursivas abertas por sua obra, reconstruídas a partir da imaginação da autora e do repertório do leitor, por isso se assume como inconclusiva e antiteleológica. Por outro lado, a constante apropriação dos textos dos autores, redimensionados por um outro contexto questionam o tradicional conceito da originalidade e redimensionam os eventos do passado.

O elemento histórico, terceiro elemento da metaficção historiográfica segundo Hutcheon (1991), pode ser visto na própria escolha das personagens, entidades empíricas vinculadas a um período histórico reconhecido pelo leitor. Ademais, ele se constitui também pela recriação ficcional de espaços específicos e de fatos empíricos que marcam esses espaços dos quais as personagens participam direta ou indiretamente.

Em *Boca do Inferno*, romance histórico que recorre ao discurso biográfico, a autora mescla fatos comprometidos com a história, numa abordagem ficcional através do detalhamento narrativo. Ou seja, fatos documentados historicamente surgem, no romance, repletos de

pormenores e/ou figurações que justificariam, ou que dariam um encaminhamento possível para determinadas realizações, trazendo a verossimilhança para o texto. Por exemplo, a execução do crime, citado por biografias históricas de Gregório de Matos, é descrita em pormenores. O detalhamento descritivo e a trama ficcional fazem com que o fato se realize diante dos olhos do leitor, revelando por quem, quando, onde, porque e como foi realizado o assassinato do alcaide Teles. Vejamos alguns trechos:

A liteira do alcaide surgiu na praça. Parou diante da porta do palácio. O alcaide entrou na casa do governador. Depois de longos minutos, Teles de Meneses surgiu novamente à entrada do paço. Espreguiçou-se estendendo os braços e entrou na liteira. Percorreu algumas quadras pela rua de Trás da Sé. (...) (...) Morte ao alcaide-mor Francisco de Teles de Meneses, áulico lambe-cú do Braço de Prata, gritou um dos homens da emboscada. Os olhos do alcaide-mor cintilaram ao ver os encapuzados cercando a liteira. Fechou as cortinas nervoso. Os escravos mal tiveram tempo de se defender; atingidos por tiros de bacamarte caíram ao chão. Sangue se espalhou pelas pedras e pelas roupas dos homens. Até ali tudo fora muito rápido. (...) (...) Um dos homens retirou o capuz. (...) Antônio de Brito. (...) Por um momento tudo pareceu parar. Os homens ficaram estáticos como imagens de pedra. (...) O alcaide-mor meteu a mão na cintura, tirou a garrucha e atirou em Brito, acertando-o no ombro. Um conspirador, com um golpe de alfanje, decepou a mão direita do alcaide. Teles de Meneses gritou de dor e, desesperado, tentou atacar seu inimigo. Antonio de Brito foi mais rápido, cortando fundamentalmente a garganta de Teles de Meneses com seu gadanho. O alcaide deu um gemido e caiu da liteira ao chão. Antonio de Brito abaixou-se sobre ele, golpeando-o mais uma vez, agora no peito. Agonizante, estirado na rua, sujo de lama e sangue, teles de Meneses ainda encontrou forças para dizer. O Braço de Prata vai me vingar. Seu rosto tinha uma terrificante expressão de ódio e pavor. (...) (...) O grupo afastou-se dali correndo, em direção ao colégio dos jesuítas. (MIRANDA, 2006, p.26 e 27).

Vale evidenciar que Ana Miranda tem, ao longo de sua produção literária, dialogado com a poética das narrativas contemporâneas, demonstrando grande capacidade na reinvenção da história e da própria história da literatura, articula, em algumas de suas obras, temáticas literárias. Através das obras destacadas, a autora reinventa o universo literário, dialoga com a história e com a literatura, ambas postas intertextualmente, e cria histórias de vida imaginadas, fazendo de sujeitos históricos, como Gregório de Matos Guerra e Gonçalves Dias, personagens de sua ficção. Com a criação de tais obras, Miranda mostra-se leitora da literatura nacional, sendo capaz de movimentar-se entre os textos literários lidos, criando a partir da leitura.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

O objetivo central do trabalho baseou-se em uma pesquisa teórica de obras de autores de teoria e crítica literária, que nos possibilitou averiguar a relação entre o romance e a crítica, a

partir da leitura das narrativas *Boca do inferno* e *Dias & Dias*, de Ana Miranda, e, outrossim, detectar os recursos de intertextualidade utilizados pela autora, como a alusão, a montagem, a citação, entre outros.

Acreditamos que esta pesquisa auxiliará na formação de leitores mais atenciosos, observadores e críticos, além de incentivar alunos de graduação a se envolverem com a literatura. Buscamos aperfeiçoar e dar continuidade aos estudos do GELLP - Grupo de Estudos e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Estadual do Piauí, campus professor Barros Araújo.

Fazendo uso da leitura contínua e assídua desse livro será possível compreender completamente essa obra, que é destacada como complexa por muitos leitores. E com a constante busca de conhecimentos relacionados à metaficção historiográfica será possível ter o domínio de identificação de todas as características dele na narrativa explorada e também em outras obras brasileiras.

Espera-se, através dos procedimentos metodológicos descritos, chegar ao esclarecimento do conceito metaficção historiográfica e as possíveis relações entre as narrativas biográficas-ficcionais da escritora cearense Ana Miranda. Por fim, almeja-se revisitar o passado sob uma perspectiva distinta do discurso histórico oficial e do uso paródico do intertexto como elemento constitutivo do romance.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das colocações teóricas, cabe ressaltar que Ana Miranda tem, ao longo de sua produção literária, dialogado com a poética das narrativas contemporâneas, demonstrando grande capacidade na reinvenção da história e da própria história da literatura, articula, em algumas de suas obras, temáticas literárias. Assim, a história da literatura ganha espaço e é relida em três romances da autora, *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias & Dias*, e na novela *Clarice*.

Através das obras destacadas, a autora reinventa o universo literário, dialoga com a história e com a literatura, ambas postas intertextualmente, e cria histórias de vida imaginadas, fazendo de sujeitos históricos, como Gregório de Matos Guerra, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias e Clarice Lispector, personagens de sua ficção. Com a criação de tais obras, Miranda mostra-se leitora da literatura nacional, sendo capaz de movimentar-se entre os textos literários lidos, criando a partir da leitura.

A metaficção historiográfica é o caminho percorrido pela autora para possibilitar que essa voz feminina se desenvolva tão livre e intensamente. A autora ultrapassa os limites da realidade e da ficção, do tempo (presente e passado) e imprime a sua marca no romance lançando um olhar de uma mulher do século XXI sobre o século XIX.

Com a leitura das obras de Ana Miranda, buscaremos trilhar um caminho comum entre *Boca do Inferno* com relação a *Dias & Dias*, exatamente no que concerne à ficcionalização de vidas e à releitura da história literária.

REFERÊNCIAS

ESTEVES, Antônio, R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MIRANDA, Ana. **Dias & Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MIRANDA, Ana. **Boca do Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



**VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade**

**IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas**

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE & JEFERSON TENÓRIO

Renildo Rene de Oliveira MEDEIROS (UFRN)¹

Tânia Maria de Araújo LIMA (UFRN)²

RESUMO: Vislumbrar a prosa ficcional contemporânea é traçar um narrador que conta um ou mais eventos experimentados por si ou por outrem. Em se tratando de contemporaneidade, as noções temporais/culturais de fragmentação e alteridade alicerçam as bases da literatura no tempo histórico. Silviano Santiago nos direciona sobre a historicidade do narrador: “(ele) não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem”. Ao centralizar esse trabalho nas perspectivas memorialísticas da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie e do brasileiro Jeferson Tenório, a partir de um mergulho nos respectivos livros dos autores aqui citados, no conto “*No seu pescoço*” (2017) e no romance *O avesso da pele* (2020), objetivamos destacar as fendas existentes de debates sobre a linguagem das/dos personagens - abrindo margem para a amplitude dos universos sociais. Desse modo, incorporamos como referencial teórico as considerações Jaime Ginzburg (2012) para uma reflexão inicial da estrutura dos textos em análise. Ademais, nosso campo de estudo amplia-se pelos pensamentos de Maurice Halbwachs (1990), Homi K Bhabá (1998), Achille Mbembe (2003), Édouard Glissant (2005), Jeanne Gagnebin (2006) e Beatriz Sarlo (2007) para relacionar as vertentes memorialísticas, culturais e raciais da linguagem ficcional. Considerando que a escritura literária traça uma também resistência para as personagens, defendemos a constituição da recomposição de histórias pessoais/familiares e, ao mesmo tempo, uma nova dimensão de oposição aos pensamentos de um sistema branco generalizador.

Palavras-chave: Narrativas. Memórias. Culturas.

ABSTRACT: To glimpse contemporary fictional prose is to trace a narrator who recounts one or more events experienced by himself or by others. In the context of contemporaneity, the temporal/cultural notions of fragmentation and otherness underpin the foundations of literature

¹ Graduando em Letras - Língua Portuguesa (UFRN); PIBIC CNPq (IC) no projeto “Narrar é resistir? literatura brasileira contemporânea e memória, uma análise preliminar”; e-mail: renildom80@gmail.com

² Professora do Departamento de Letras (UFRN) e do Mestrado em Artes – Profartes; e-mail: tanielimapoesia@yahoo.com.br

in historical time. Silviano Santiago directs us about the narrator's historicity: "(he) does not want to see himself yesterday, but wants to observe his yesterday in the today of a young man". By focusing this work on the memoiristic perspectives of the Nigerian Chimamanda Ngozi Adichie and the Brazilian Jeferson Tenório, based on a dive into the respective books of the authors cited here, in the short story "The Thing Around Your Neck" (2017) and in the novel *O avesso da pele* (2020), our objective is to highlight the gaps in the debates about the language of/of the characters - opening the way for the breadth of social universes. In this manner, we incorporate as a theoretical framework the considerations of Jaime Ginzburg (2012) for an initial reflection on the structure of the texts under analysis. Furthermore, our field of study is expanded by the thoughts of Maurice Halbwachs (1990), Homi K Bhabá (1998), Achille Mbembe (2003), Édouard Glissant (2005), Jeanne Gagnebin (2006) e Beatriz Sarlo (2007) to relate the memorialistic, cultural and racial aspects of fictional language. Considering that literary writing also traces a resistance to the characters, we defend the constitution of the recomposition of personal/family histories and, at the same time, a new dimension of opposition to the thoughts of a generalizing white system.

Keywords: Narratives. Memory. Culture.

INTRODUÇÃO

Os estudos literários, sabemos, ampliaram notavelmente a visão analítica sobre a relação íntima do sujeito e as significações heterogêneas na sociedade, a partir de eixos e conceitos temáticos que articulam questões de gênero, identidade e sexualidade em pesquisas científicas na área de ciências humanas.

As convergências possíveis de interseccionalidade e de resistência na literatura surgem como esferas que nos direcionam a vislumbrar aspectos da ficção contemporânea. Narração e narradores são então incontornáveis: no vínculo do leitor com a prosa, o lugar de quem conta a história é fator crucial para se ter acesso à saga narrada. Embora esse fator já seja figurativo o bastante para as reflexões de qualquer obra, questionar o modo e o motivo do narrador surge como uma tarefa que afunila os dilemas atuais de leitura, e expande a esfera dos trabalhos nesse campo.

Consideremos que a contemporaneidade estimula nos escritores a construção de ficções galgadas pela experiência dos eventos coletivos e/ou pessoais nas quais são traçadas escritas insurgentes que mobilizam a resistência e o resgate cultural de novas vozes e espaços. Além disso, essa relação atual da ficção com a sociedade é também temporal, pois não se deve desconsiderar a tessitura de um presente sem realçar a constante posição do passado nele.

Ao tratar desses aspectos, nosso olhar para o narrador corresponde à sua historicidade constatada por Silvano Santiago: “(ele) não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem” (SANTIAGO, 2002, p. 56). Quando o narrador corresponde ao mesmo sujeito ficcional, o narrador-protagonista, na delicada tarefa de continuar a compreensão de uma experiência que não foi possível em total completude, revisita de alguma forma os eventos iniciais que ocorreram extemporaneamente. Essa tarefa de narrar - intrínseca à rememoração de um indivíduo – é de lançar ao seu outro jovem (tal qual o narrador já foi) uma interpretação do seu lugar no mundo.

Próximo disso tudo, as noções temporais/culturais de fragmentação e alteridade alicerçam as bases da literatura no tempo histórico, de um passado que está em contínua restauração no presente: “A experiência ingênua e espontânea de ontem do narrador continua a falar pela vivência semelhante, mas diferente do jovem que ele observa, e não através de um amadurecimento sábio de hoje” (SANTIAGO, 2002: 56).

Neste trabalho, propomos uma análise das obras de Chimamanda Ngozi Adichie e de Jeferson Tenório, ponderando os aspectos supracitados, em vias de interseccionalizar as políticas ficcionais desses escritores, discutindo as questões sociais circunscritas em suas narrativas de memória. Nosso objetivo central é destacar as fendas existentes entre a linguagem do narrador que utiliza a voz em segunda pessoa e a amplitude que isso permite para estudar os universos da prosa contemporânea, principalmente na relação que as vertentes memorialísticas abrangem dilemas culturais impostas.

No conto “*No seu pescoço*” (2017), contido no livro de contos de mesmo nome, da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, trazemos uma reflexão sobre a figuração da violência, resistência e conflito cultural a partir da narração de uma protagonista para si mesma. É interessante salientar que a configuração do conto abarca especificidades do olhar da autora sobre sua própria posição – e conseqüentemente, de sua narradora.

Defendemos, por fim, a coexistência de “ilhas narrativas” posta nas dimensões ficcionais dos dois autores, fundamentada na relação da teoria memorialística, literária e decolonialista. Tal responsabilidade é uma viabilização do(s) modo(s) de pesquisa para a literatura contemporânea, quando se propõe que diferentes obras/escritores subvertem a ficção por métodos específicos, mas se aproximam quando suas narrativas são, no ínfimo, um dimensionamento da memória com o cenário social/familiar.

“No seu pescoço”: violência e resistência cultural na ficção de Chimamanda Ngozi Adichie

Para compor nossa análise do conto da autora nigeriana, consideramos os movimentos progressismo de leitura no texto, os quais permitem interpretações possíveis do mecanismo ficcional que articula linguagem, cultura e memória.

Inicialmente, *“No seu pescoço”* (2017) delinea o estado da protagonista através da adaptação inicial do movimento de deslocação da Nigéria, país natal, para os Estados Unidos. Por se tratar de dois países, em continentes diferentes, e de ambientações também dissonantes, o estranhamento cultural e o abuso sofrido por um parente próximo surgem como as quebras de expectativas em relação ao que seria um modo de vida no ocidente. Demarcando o discurso discriminatório por vários civis do novo país: “Elas perguntaram onde você tinha aprendido a falar inglês, se havia casas de verdade na África e se você já tinha visto um carro antes de vir para os Estados Unidos” (ADICHIE, 2017, p. 126). Ao longo do enredo, a escritora apresenta várias tentativas de abuso e de assédio moral: “Depois que você o empurrou para longe, ele se sentou na sua cama – a casa era dele, afinal de contas –, sorriu e disse que você não era mais criança, já tinha vinte e dois anos” (ADICHIE, 2017, p. 127). No discurso da trama, a narradora articula os dois tipos de violência sofridos, o cultural/xenofóbico e o sexual, e os modos de resistência que utilizou para se enraizar naquele espaço, na textura de uma ironia à beira do silenciamento: “Você sorria de um jeito forçado enquanto elas faziam essas perguntas” (ADICHIE, 2017, p. 126). Em tom de denúncia, o signo exige um tipo engajamento: “Você se trancou no banheiro até que ele voltasse para cima e, na manhã seguinte, você foi embora” (ADICHIE, 2017, p. 127).

Considerando o posicionamento da narrativa, a escrita de Chimamanda faz transpor o valor da presença dos excluídos na literatura contemporânea ao confrontar essas marcas de violência no corpo da protagonista. Essa interpretação aproxima o texto à proposição crítica de Ginzburg (2012, p. 203), de um narrar que estabelece novas condições de horizontes históricos para grupos sociais oprimidos e/ou condenados à mudez.

A interação ocorrida entre a protagonista e o tio faz perceber também que as marcas de preconceito são sofridas e sentidas de modo diferente, internacionalizando as posições de gênero. Ele, enquanto sujeito masculino, percebe as diferenças culturais apenas pelo fator do capitalismo econômico em prol de uma prosperidade financeira, suas atitudes de abuso são então uma representação da demarcação de subalternidade da mulher africana no ocidente que distende para o fator da estereotipização ocidental:

Muitas pessoas no restaurante perguntavam quando você tinha chegado da Jamaica, pois achavam que qualquer negro com sotaque estrangeiro era jamaicano. Alguns que adivinharam que você era africana diziam que adoravam elefantes e que queriam fazer um safari (ADICHIE, 2017, p. 130).

Não fica longe de se compreender, então, que a utilização da narração pelo uso da segunda pessoa faz delinear um direcionamento da narradora-protagonista a si mesma, como se fosse um seu hoje tentando organizar os diversos acontecimentos sofridos. Por outro lado, os espaços para o uso da terceira pessoa iniciam por vias de rememorar hábitos de um passado rotineiro na Nigéria ou no novo cotidiano estabelecido.

Com a inserção de um novo personagem, o interesse amoroso da protagonista, no decorrer da narrativa, ocorre uma aproximação desse método narrativo com os sentimentos da personagem. O uso da terceira pessoa pela narradora transpõe um efeito de simbolizar um nível de intimidade que ela consegue estabelecer com alguém que, a priori, ou entende melhor o universo cultural ou se diferencia do olhar mais estigmatizante dos que estão/estavam ao redor.

A contiguidade de usos do “você” e do “ele” aprofundam as relações íntimas do casal, permitindo, porém, uma reflexão dos contrastes de visões entre os dois. Se anteriormente, a narração demonstrou uma diferença mais generalista da protagonista com o espaço norte americano, com esse sujeito são demarcadas duas experiências distintas, mas aproximadas:

Ele não comia carne porque achava errado o método com o qual matavam animais; dizia que, por causa do método, toxinas do medo eram despejadas na corrente sanguínea dos animais e que essas toxinas deixavam as pessoas paranoicas. Na Nigéria, os pedaços de carne que você comia, quando havia carne, eram do tamanho do pedaço de um dedo. Mas você não contou isso para ele (ADICHIE, 2017, p. 134).

Em seguida, no último momento, é possível observar rapidamente uma intensificação dessa relação, pois aparece pela primeira vez o uso da segunda pessoa no plural: “Vocês fizeram as pazes, fizeram amor e passaram a mão nos cabelos um do outro, o dele macio e louro como a palha do milho que cresce balançando ao vento, o seu escuro e elástico como o forro de um travesseiro” (ADICHIE, 2017, p. 136).

Nos interstícios do enredo, a autora coloca as relações familiares como posto-chave da vivência da protagonista. No conto adichiano, distingue-se a distância, seja ela política, cultural e social, como bifurcação do casal, tendo em vista que isso passa a ser sentido por ela, enquanto ele só experimenta superficialmente problemas emocionais. A deflagração e descoberta da morte

do pai entrelaça a possível separação entre os dois, pois nesse momento, a narradora entende que já não conseguia mais remontar eventos específicos de seus parentes.

Na construção do dispositivo memorialístico, a ficção de Chimamanda recorre à rememoração como acompanhante do enredo. À exemplo disso, a disposição da narradora ao lembrar eventos cotidianos ou específicos, como o caso do acidente de carro pelo pai, que ela testemunhou, exibem os diferentes modos de lembrar o passado no presente.

Sem excetuar a linha teórica, a tarefa ficcional da autora traça similitudes com a tarefa histórica contemporânea proposta por Gagnebin (2006, p. 47) ao apresentar uma protagonista que, dotada pelo poder de invencionar a narrativa, luta contra o esquecimento e contra a repetição do horror testemunhado contra ela mesma. Uma luta galgada pela rememoração, na qual os eventos do passado se completam ao incorporam-se nos pensamentos do presente para que os buracos e hesitações dos acontecimentos, mesmo não completos totalmente, não sejam perdidos:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

A linguagem, então, é preponderante: o uso aliterado do “você” transpõe esse universo íntimo da protagonista, se aproximando de uma carta, pois inviabilizada de se comunicar por esse método com os familiares da Nigéria, ela se direciona ela se direciona a si mesmo para contar, narrar e organizar esse passado.

Vale salientar as marcas físicas narradas como reflexões das emoções de não-pertencimento àquele espaço ocidental e/ou estranhamento das relações com o homem, seja pela metáfora do pescoço: “À noite, algo se enroscava no seu pescoço, algo que por muito pouco não lhe sufocava antes de você cair no sono” (ADICHIE, 2017, p. 129).

No fio condutor de uma memória presentificada, a autora torna as marcações culturais do conto sentidas não de uma forma bivalente, mas de uma mescla de marcas físicas e emocionais colocadas no texto. As diferentes violências se interseccionam pelo olhar da narradora, seja pelo gênero, pela nacionalidade ou pelas visões do mundo, quando ajudam a compreender que o fator de resistência é a afirmação que ela dá à sua própria voz em vários espaços e ou pela narração de experiências, ecoando, em suas analogias espaciais, as diferenças entre a Nigéria e os Estados Unidos.

“O avesso da pele”: resgate familiar e marginalidade no romance de Jeferson Tenório

Estruturalmente, a terceira obra de Jeferson Tenório é dividida em quatro partes que contam a travessia do personagem Pedro que, ao narrar a vida de seu próprio pai, denuncia a morte trágica de seu progenitor em uma falha de abordagem policial. Desse gatilho inicial, o filho parte de uma íntima dor de perda para retornar aos eventos passados, utilizando-se de uma descrição memorialista para alcançar o objetivo já delineado:

[...] Há nos objetos memórias de você, mas parece que tudo que restou deles me agride ou me conforta, porque são sobras de afeto. Em silêncio, esses mesmos objetos me contam sobre você. É com eles que te invento e te recupero. É com eles que tento descobrir quantas tragédias ainda podemos suportar. Talvez eu deseje chegar a algum tipo de verdade. Não como um ponto de chegada. Mas como um percurso que vasculhe os ambientes e dê início a um quebra-cabeça [...]. Os objetos serão o teu fantasma a me visitar (TENÓRIO, 2020, p. 13-14).

A reelaboração da memória familiar adquire uma posição central no romance por esses dois sentidos possíveis – da experiência do luto e da reconstrução de uma vida possível, ao contornar uma relação íntima entre filho e pai. Descortinando continuamente os eventos de Henrique, da infância até o início da vida adulta, o narrador abarca também uma vida demarcada por episódios de discriminação racial.

Tornando-se o protagonista da obra, o pai de Pedro é um homem que até o dia da morte sofreu as consequências do racismo estrutural no território brasileiro, tornando-se uma figura marginal mesmo quando adquiriu uma posição social melhor após tornar-se professor. Os contornos dessa narração de um indivíduo para/sobre o outro permite aproximar novamente ambos e, mais, revelam relações familiares nas quais os afetos tornaram-se presentes mesmo quando discussões raciais são intrínsecas:

[...] É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. [...] E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantêm vivos. Lembro que você fazia um grande esforço para ser entendido por mim. Eu era pequeno e talvez não tenha compreendido bem o que você queria dizer, mas, a julgar pela água nos seus olhos, me pareceu importante (TENÓRIO, 2020, p. 61).

As considerações de Sarlo (2007, p. 12) fazem-nos deduzir um traço presente de construções de visões do passado paterno, com elementos narrativos não usuais na linguagem literária, para significar e interpretar os eventos origem das dores - “fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro”.

O uso de aliterações no emprego do pronome de tratamento “você” ocorre também na ficção do escritor gaúcho, e essa construção utiliza-se da voz em segunda pessoa para simular a ideia de uma narração com remetente. Contudo, diferentemente da ficção de Chimamanda, o narrador de Tenório utiliza desses artifícios para aproximar dois sujeitos distintos, mas que fazem parte de uma mesma família.

Ao narrar a trajetória de seu próprio pai, Pedro conta a história de uma vida que não é possível. Se olharmos, atentamente, a identidade do personagem Henrique, pai de Pedro, fica reduzida aos dados estatísticos de corpos negros ceifados pelo racismo. Por outro lado, ele não abandona esse fator social e dimensiona a complexidade psicológica que isso adquire na vida de um indivíduo: “àquela altura da sua vida, aos catorzes anos, você já havia aprendido que aquela visão era um problema, não que você tivesse consciência de que a polícia te abordava porque você era negro, mas sua experiência já te dizia para se manter longe das viaturas” (TENÓRIO, 2020, p. 146).

O traço psíquico é importante pois expande a visão negada ao indivíduo negro, alvo de estereotipização. Os movimentos de Pedro no romance conferem traços de complexidade, de dilemas, de dificuldade e, sobretudo, de afetos que se permeiam no núcleo familiar de origem negra.

Pela estruturação desse narrador, o dispositivo ficcional se vale do dispositivo memorialístico em vias de contornar um passado paterno para a experiência presente de um filho enlutado. Esses vínculos emocionais justificam, pois, a “verdade inventada” que Pedro assume ao final da obra:

Sei que o tempo foi passando e o que foi dito por vocês, antes de minha memória, foi dito em retalhos. Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história. Por isso não estou reconstituindo esta história para você nem para minha mãe, estou reconstituindo esta história para mim. Preciso arrancar a tua ausência do meu corpo e transformá-la em vida. Para isso, não me limito ao que vocês me contaram, nem ao que estes objetos me dizem sobre você. Não acho que devemos lidar apenas com a lógica dos fatos. Prefiro uma verdade inventada, capaz de me pôr de pé (TENÓRIO, 2020, p. 183).

Para Halbwachs (1990, p. 42), este gesto é a possibilidade de desenvolver lembranças pelo jovem de seus progenitores, de rememorar a figura paterna, para fornecer um afeto familiar que não se tem mais acesso, sem necessariamente conferir um relato com anuência de verdade. Mesmo não tendo a mesma posição de seu pai para apropriar-se das memórias, o sofrimento de vivenciar a morte ainda jovem permite que Pedro possa remontar o passado à sua maneira, para confortar sua dor e enfrentá-la no mesmo plano dos adultos. Na leitura do romance, verificamos

essa posição direcionando, simultaneamente, um bálsamo para a experiência do luto e para a permanência de uma relação afetiva.

Para entender essa proposição é interessante pontuar como a compreensão, pelo leitor, da vida e dos pensamentos de Henrique está condicionado à visão de Pedro, e a adesão que fazemos à essa “verdade inventada”. Cabe então um destaque para o distanciamento que o romance permite da narração tradicional, para se aproximar de uma linguagem que elabora a história a partir de uma perspectiva não hegemônica ou de segmentos sociais minoritários, conforme proposto por Ginzburg (2012, p. 212).

Na tessitura das margens, a narração de Pedro é uma alternativa de recuperação da verdade possível, na ficção. Se o espectro de factualidade da instância narrativa tivesse que ser seguida, a identidade de seu pai seria sobrepujada, ao olhar marginalizante, e estereotipada pela sociedade ao tratar homens negros mortos. Por isso, a instabilidade que o próprio filho afirma ter no seu discurso é uma afirmação contra a atitude realista canônica da literatura, colocando a elaboração da fragilidade factual (GINZBURG, 2012, p. 2010) como traço contemporâneo de enfrentamento ao pensamento racista.

No final da narrativa, esses elementos traçam o fator cultural que interpretamos em conjunto para leitura analítica da obra. O luto e o afeto são chaves de leituras fulcrais que direcionam Pedro no movimento de rememorar a vida de seu pai, mesmo que ainda que não exista uma factualidade desses fatos narrados, a compreensibilidade surge, pois, em elos memorialísticos do texto que ao retornar à impossibilidade de um passado a ser remontado no presente, ao descrever a tragédia do racismo estruturado nas bases de uma sociedade.

O dispositivo narrativo é um elemento preponderante que liga o filho ao pai, pois o segundo não tem condições físicas possíveis de contar sua própria história. Henrique aparece pelo “você” ficcional e a partir disso, Pedro reconstitui o seu mapa familiar. Sem tangenciar os traços culturais, o romance formaliza as diversas violências traumáticas sofridas pela figura paterna e dimensão subjetiva de um indivíduo que é colocado como marginal no Brasil. Mais do que isso: narrar a vida desse sujeito ceifado pelo racismo afasta a banalidade atribuída às relações familiares entre negros, e motiva Pedro a continuar resistindo e suprimindo as histórias únicas: "Tenho Ogum em minhas mãos porque agora é a minha vez" (TENÓRIO, 2020, p. 188).

Considerações finais

Em sintonia com tudo o que foi exposto até aqui, esta pesquisa retoma à ideia de Achille Mbembe, sobre como o oprimido desenvolveu gradualmente compreensões alternativas sobre si mesmo, demonstrando “capacidades polimorfas das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente era possuído por outro” (MBEMBE, 2003, p. 132).

Esse fragmento de Mbembe é substancial, pois a polimorfia é subentendida como princípio de resistência: o modo como os personagens dos textos, aqui analisados, narram suas histórias ou de outros, para suprir a dor da violência e a supressão da cultura, se moldam para a prática da palavra e do movimento do corpo enquanto resistência à violência racista hegemônica.

Tanto no conto de Chimamanda como no romance de Jeferson Tenório, os personagens enquanto narradores fazem um retorno presentificado do passado para interpretá-lo, reafirmando um lugar de resistência na literatura pelo discurso narratário. A elevação desse “ontem” violento configura um “hoje” de reformulações de um ideário estigmatizante aos indivíduos negros.

Essa reformulação é totalmente compatível com o contemporâneo, pois está nos interstícios é a forma como esses autores pautam os novos signos identitários frente as reacionárias unidades sociais na literatura.

Não obstante, o sistema de poder colonial, a qual sujeitou os territórios dos dois escritores aqui analisados, é também um sistema de pensamento: ele reduziu a condição existencial das culturas e das identidades em uma estereotipização indevida, desrespeitosa e massacrante para a dignidade. Ao utilizarem da linguagem para rejeitarem esses rótulos, a ficção segue um pensamento do rastro/resíduo: “uma dimensão nova daquilo que é necessário opormos, na situação atual do mundo” e que “se aplica (...) da forma mais válida, à falsa universalidade dos pensamentos de sistema” (GLISSANT, 2005, p. 20).

A aproximação final de “*No seu pescoço*” com *O avesso da pele* que delineamos é da possibilidade de que esses textos possam intervir na história para ressignificar e renovar o passado enraizado de preconceitos, contribuindo para um tempo revisionário, como diz o teórico indiano Homi K. Bhabá (1998, p. 27) na qual a intervenção ficcional ressignifica e renova o passado enraizado de preconceitos, e as identidades desses narradores-sujeito alcançam a concepção de “rizoma”, como diria Édouard Glissant (2005, p. 27), de olhar para essas culturas como heterogêneas mas sempre em encontro umas com as outras.

“O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABÁ, 1998, p. 27). Ou seja, viver no limítrofe das histórias únicas contadas ontem para

transformá-las hoje é reparar a “dignidade perdida de um povo” (ADICHIE, 2018, s. p.), e conceber o outro não como um inferno, como disse Jean Paul-Sarte, e sim como um “paraíso reconquistado”.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **No seu pescoço**. Tradução: Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

BHABA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2006.

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

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais LTDA., 1990.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Revista Arte e Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 32, 2016. Publicação original: *Public Culture*, 15 (1), 2003.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas das letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TENÓRIO, Jeferson. **O avesso da pele**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A POÉTICA FEMINISTA AFRO-LATINA-AMERICANA DE A LÍNGUA QUANDO POEMA

Tássia Tavares de OLIVEIRA (UFCG)¹

RESUMO: Partimos como pressuposto do manifesto feminista afro-latino-americano (GONZÁLEZ, 2020) e da explosão feminista na poesia brasileira contemporânea (HOLLANDA, 2018) para abordar uma antologia de poesia slam de autoria feminina. Nosso trabalho traz como objeto de análise literária a obra bilíngue “A língua quando poema/La lengua cuando poema”, uma coletânea de poemas latino-americanos organizada por Carolina Peixoto e Pam Araújo (2022), do coletivo Slam das Minas SP, composta por vinte e oito poemas de mulheres, homens trans, travestis e pessoas não-binárias que participaram do evento internacional Jornada Latines, que reuniu poetas de nove países da América Latina e das cinco regiões brasileiras. Nosso objetivo geral é apresentar a obra, que traz uma contextualização com recorte de gênero da cena da Poesia Slam no Brasil, e, especificamente, pretendemos analisar alguns poemas que tratam da temática feminista e suas interseccionalidades de raça, classe, sexualidade, o que compreendemos ser uma característica geral da obra. Utilizamos como principais referenciais teóricos a categoria político-cultural da Amefricanidade proposta por Lélia González (2020) e as noções de poesia como iluminação de Audre Lorde (2020) e feminismo de fronteira de Gloria Anzaldúa (2021). Observamos como os poemas revelam uma concepção feminista afro-latino-americana do fazer poético, que se alinha com os principais postulados interseccionais e decoloniais dos feminismos contemporâneos.

Palavras-chave: Poesia. Feminismo. Interseccionalidade. Slam.

ABSTRACT: We started from the assumption of the Afro-Latin American feminist manifest (GONZÁLEZ, 2020) and the feminist emergence of the Brazilian contemporary poetry (HOLLANDA, 2018) to discuss a slam poetry anthology written by a female author. Our work brings as a literary analysis object the bilingual literary work “A língua quando poema/ La lengua cuando poema”, a compilation of Latin American poems organized by Carolina Peixoto and Pam Araújo (2022), from the Slam das Minas SP Collective, composed of twenty-eight poems written by women, trans

¹ Professora Doutora da Universidade Federal de Campina Grande. Email: tassia.tavares@professor.ufcg.edu.br

men, transvestites and non-binary people who participated in the Jornada Latines, an international event that gathered poets from nine countries of Latin America and the five Brazilian regions. Our main objective is to introduce this literary work, which brings a contextualization as a gender cutout from the slam poetry scene in Brazil, and, specifically, we intend to analyze some poems which discuss the feminist theme and its intersectionalities of race, class and sexuality, which we understand as a general characteristic of this literary work. As the main theoretical approaches, we used the political cultural category of Amefricanness proposed by Lélia Gonzáles (2020), the concepts of poetry as enlightenment by Audre Lorde (2020), and the feminism on the border presented by Gloria Anzaldúa (2021). We observed how the poems reveal an Afro-Latin American feminist conception of making poetry, which aligns with the main intersectional and decolonial postulates of the contemporary feminisms.

Keywords: Poetry. Feminism. Intersectionality. Slam.

Pressupostos do pensamento feminista afro-latino-americano

Embora cada vez mais vejamos em diversos programas de pesquisa e eventos acadêmicos o paradigma decolonial se apresentar como perspectiva fundamental nos estudos feministas, denunciando o caráter eurocentrado e civilizacional do feminismo branco e neoliberal, a problematização acerca dos impactos do colonialismo na vida das mulheres no sul global não é algo propriamente novo.

Em 1988, ano de promulgação da constituição cidadã e de celebração do centenário da abolição, a intelectual feminista negra brasileira Lélia González propõe a categoria político-cultural da Amefricanidade como possibilidade de análise da condição da mulher negra nos países latino-americanos e caribenhos considerando não apenas nossa condição pós-colonial, mas sobretudo os postulados da resistência cultural afrodiáspórica que encontramos em comum nesses diferentes países.

Para além de seu caráter puramente geográfico, a categoria da amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...]. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (González, 2020, p. 135).

Ao propor uma análise interseccional entre o racismo e o sexismo na cultura brasileira, González identifica a neurose cultural brasileira justamente na negação de sua africanidade, uma consequência do racismo “à brasileira” que a autora classifica como *racismo por denegação*, no

qual se perpetuam o mito da democracia racial brasileira e das políticas de miscigenação e da ideologia do branqueamento.

Nesse sentido, a autora aponta as contradições internas dos nossos feminismos latinos e defende um feminismo afro-latino-americano, considerando que a chamada América Latina é muito mais ameríndia e amefricana, e, portanto, qualquer postulado feminista que desconsidere tais interseccionalidades de gênero e raça concorre para a exclusão das mulheres negras e indígenas, algo que podemos ver ser historicamente recuperado nas narrativas históricas feministas eurocentradas situadas em ondas que desconsideram as contribuições do feminismo negro, por exemplo.

O feminismo afro-latino-americano de Lélia González denuncia o capitalismo patriarcal racista, é, portanto, interseccional e decolonial. Os principais postulados dos feminismos contemporâneos no Brasil são dessa forma oriundos do movimento de mulheres negras, embora essa história costume ser *denegada* dentro do próprio feminismo.

Heloisa Buarque de Hollanda (2018) descreve uma explosão feminista na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina, destacando também as interseccionalidades de identidade de gênero e orientação sexual. A autora localiza a origem desse processo no que chama de “efeito Ana C.”, poeta ícone da geração marginal e que influenciou diversas poetisas contemporâneas como Angélica Freitas e Ana Martins Marques. “São poetisas do feminismo, e não necessariamente poetisas feministas, porque essa denominação é mais complexa do que aparenta” (Hollanda, 2018, p. 106).

Nesse sentido, no que tange à autoria negra na literatura brasileira feminina contemporânea, poderíamos falar então do “efeito Conceição Evaristo”. A escritora publicou seus primeiros poemas em 1990 na antologia *Cadernos negros*, e seu primeiro livro publicado foi o romance *Ponciá Vicêncio* em 2003, premiado e traduzido no exterior. Em 2015 seu livro de contos *Olhos d'água* foi vencedor do prêmio Jabuti, e a autora foi uma das principais convidadas da Festa Literária de Paraty em 2017. Em 2018 se candidatou a uma vaga na Academia Brasileira de Letras, o que gerou uma grande movimentação em torno de seu nome para ser a primeira escritora negra a ingressar na academia, embora não tenha sido eleita, Conceição Evaristo se solidificou como principal referência negra contemporânea na literatura brasileira.

O termo “escrivência”, cunhado por ela ao se referir à escrita de mulheres negras que não faz adormecer os da casa-grande, mas os acorda de seus sonos injustos, se tornou bastante utilizado por escritoras, ativistas e intelectuais. Esse destaque podemos perceber nas diversas

referências a ela feitas por suas contemporâneas, inclusive entre as poetisas da obra *A língua quando poema*.

Nosso objeto de análise é a obra bilíngue *A língua quando poema/La lengua cuando poema*, uma antologia poética organizada por Carolina Peixoto e Pam Araújo (2022), do coletivo Slam das Minas SP. A obra é composta por 28 poemas de mulheres, homens trans, travestis e pessoas não-binárias, participantes da I Jornada Latines (online, 2021), são poetisas de nove países da América Latina e das cinco regiões brasileiras.

Nosso objetivo geral é apresentar a obra que traz uma contextualização com recorte de gênero da cena da Poesia Slam no Brasil. E especificamente buscamos analisar alguns poemas que tratam da temática feminista e suas interseccionalidades de raça, classe, sexualidade. Os poemas apresentados neste recorte são de autoria de Mel Duarte e Tom Grito Poeta. Acreditamos que a obra compõe poeticamente um manifesto feminista afro-latino-americano.

Interseccionalidade e decolonialidade em *A língua quando poema*

Três pensadoras feministas nos parecem fundamentais para dimensionar os aspectos abordados por essa poesia insurgente presente na obra *A língua quando poema* (2022): Lélia González (2020), Audre Lorde (2020) e Gloria Anzaldúa (2021). Encontramos elementos dessa poética feminista amefricana que retomam aspectos presentes do trabalho das citadas autoras, como buscamos demonstrar a seguir.

Um primeiro ponto seria a própria enunciação poética marcadamente situada como de mulher latina e queer/cuír. Gloria Anzaldúa escreve uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo em que se questiona: “Quem nos deu permissão para encenar o ato da escrita? Por que a escrita parece tão desnatural para mim?”, ao que ela mesma responde: “Nossa fala também é inaudível. Nós falamos em línguas, como o pária e a louca.” (Anzaldúa, 2021, p. 44-45). A escrita da mulher do terceiro mundo está situada nas fronteiras, nas brechas.

Nós mulheres e não brancas fomos “faladas”, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior no interior da sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso, como da nossa própria história. É desnecessário dizer que, com todas essas características, estamos nos referindo ao sistema patriarcal-racista. (González, 2020, p.141)

Se autodefinir e falar por si é urgente para essas vozes insurgentes. No poema de Tom Grito isso está posto na afirmação dos versos “Viemos por meio deste manifesto / Contar quem somos e dizer que antes de não poder ser / - coisa imposta pelo julgamento de pessoas – / Já éramos.”

Audre Lorde também vai refletir sobre seu lugar como escritora lésbica negra, ela reconhece sua escrita como dos grupos situados à margem, *outsider*: “Ao reivindicar a nossa literatura, a poesia tem sido a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de cor.” (Lorde, 2020, p. 144)

A própria adjetivação dessa poesia como insurgente nos faz pensar numa noção preestabelecida de poesia que, ao contrário, seria “bem-comportada”, não indo de encontro às raízes de males sociais, sem caráter de denúncia ou manifesto. Audre Lorde, ao contrário, ao afirmar que a poesia não é um luxo, demonstra que ela não é supérflua, é um direito fundamental e um mecanismo de atuação política.

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias. (Lorde, 2020, p. 47)

Sobre o chamado feminismo interseccional e a diversidade de vozes que compõe a coletânea *A língua quando poema*, é válido o ensinamento de Audre Lorde sobre a redefinição das diferenças entre mulheres e outras minorias dissidentes sexuais. Na obra poética em estudo percebemos como os marcadores sociais de raça, classe, sexo, são utilizados como potência criativa.

Defender a mera tolerância das diferenças entre as mulheres é o mais grosseiro dos reformismos. É uma negação total da função criativa da diferença em nossas vidas. A diferença não deve ser apenas tolerada, mas vista como uma reserva de polaridades necessárias, entre as quais a nossa criatividade pode irradiar como uma dialética. Só então a necessidade de interdependência deixa de ser ameaçadora. Apenas dentro dessa estrutura de interdependência de diferentes forças, reconhecidas e em pé de igualdade, é que o poder para buscar novas formas de ser no mundo pode ser gerado, assim como a coragem e o sustento para agir onde ainda não se tem acesso. (Lorde, 2020, p. 136-137)

É preciso saber que o slam é uma batalha de poesia falada para compreender seu ritmo próprio. Trata-se de uma modalidade de poesia em que o corpo se evidencia na disputa, um “esporte da palavra” em que cada poeta performa seus textos autorais em interação com o público e é avaliado por um júri. Portanto, forma e conteúdo da poesia estão postos de forma indissociável, pois para além dos temas sociopolíticos abordados há especial atenção à maneira do dizer para cativar os ouvintes e avaliadores. Essa oralidade retoma a poesia em suas origens populares e por isso emana contemporaneamente das periferias urbanas como forma autêntica do fazer poético de grupos marginalizados, a quem o acesso à literatura escrita foi historicamente negado. Isso revela uma vitalidade da poesia falada, que resiste aos silenciamentos impostos pelos cânones. É essa força que se expressa através do ritmo da poesia.

Por isso, a proposta do slam (e dos saraus, em outro viés) se mostra tão transgressora: ela retoma o caráter coletivo da literatura. Não só nos conteúdos engajados dos textos, mas principalmente na sua forma de apresentação: disposição espacial em arena, uso do espaço público (saídas de metrô, terminais de ônibus, praças), com participação ativa da plateia. [...] O que está em disputa é a cidade e o acesso a ela; em outras palavras, o poeta se torna um pensador crítico e ativo do meio em que está inserido, um indivíduo em pleno exercício de sua cidadania (e isso se dá em troca real e constante com os espectadores). (Luiza Romão, *In: Hollanda & Klien, 2018, p. 133*)

Recuperar o aspecto coletivo da poesia é algo que Eliana de Freitas destaca no texto introdutório da coletânea aqui apresentada. “Penso, logo existo. E é assim que começamos: pensando no Eu, em vez do coletivo” (Freitas, *In: Peixoto & Araújo, 2022, p. 12*). Tal refutação ao viés iluminista é algo fortemente encontrado no texto de Audre Lorde: “Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso, logo existo”. A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta- sussurra em nossos sonhos: “Sinto, logo posso ser livre”. A poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade.” (Lorde, 2020, p. 48), o que mais uma vez demonstra o intenso diálogo entre as autoras e poetas aqui apresentadas.

Em relação à gênero, a organizadora Pam Araújo demonstra, através de gráfico, o aumento da participação de poetas de diversos gêneros a partir de 2016 (ano de criação do Slam das minas SP). Essa autoria feminina dos poemas em disputa nas batalhas é importante pela representação de outras existências e pela inclusão de outros temas relevantes no contexto em que essas autoras se inserem. “É falado em reexistência da poesia e das pessoas antes anônimas. O Slam com recorte de gênero criou um ambiente de fala, de acolhimento e principalmente de escuta, trazendo novas perspectivas às pessoas que não eram ouvidas.” (Eliana de Freitas, *In: Peixoto & Araújo, 2022, p. 13*).

A importância em se criar um slam com essa configuração é histórica, pois a sociedade que vivemos nos cria para obedecer sem questionar, para os afazeres domésticos, para a subserviência, mas não para nos posicionar, para sermos propositoras, para subir num palco e pegar um microfone, e quando assim fazemos, somos interrompidas, desvalorizadas. Dessa forma, nós crescemos com o peso do silenciamento, mas logo entendemos que, se não há espaços que nos valorizam, nós devemos cria-los. (Duarte, 2019, p. 9)

Mel Duarte (São Paulo) é escritora, poeta, slammer, produtora cultural e integrante da coletiva Slam das Minas SP. Em sua apresentação na coletânea *A língua quando poema* nos diz “Meu território é a rua, onde todo mundo tem vez e tem voz”. No poema a seguir encontramos tal referência a presença das vozes que emanam das ruas e que reverberam em sua poesia.

Minha condição

Eu não escrevo para incendiar casas,
mas para acender faíscas aos olhos de quem me lê.
Não escrevo para matar a fome de multidões,
mas espero que minhas palavras preencham um vazio que te ajude a se manter de pé.
Não escrevo para governar um povo,
Eu ouço o que ele diz e utilizo minha voz para propagar sua mensagem.
Não escrevo para obter a sua aprovação,
mas para registrar minha trajetória e de tantas mulheres negras que já foram silenciadas.
Eu escrevo para acessar lugares em mim que são invisíveis aos olhos,
pra expurgar pensamentos que não me deixam dormir.
Escrevo, pois, cada palavra é um atestado da minha condição poeta
e sendo poeta, ainda miúda que sou
escrevo porque a palavra é o que me resta.
Num mundo conduzido por falsos profetas,
nessa briga de egos e dialética,
me apego num sopro de esperança
que me permite o papel e a caneta.
Escrevo pra sobreviver
e sobrevivendo eu luto.
Escrevo se adoço
e escrevendo me curo.
E você? Pra quê escreve?
E pra onde você escorre,
quando esse mar palavra transborda?

(Mel Duarte, *in*: Peixoto & Araújo, 2022, p. 187)

No poema de Mel Duarte encontramos diálogos com Audre Lorde e Gloria Anzaldúa ao refletirem sobre a função de suas escritas. “Escrevo pra sobreviver”, pois a poesia não é um luxo, “é uma necessidade vital de nossa existência”.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva dessa complacência que temo. Porque não tenho escolha. Porque preciso manter vivos o espírito de minha revolta e a mim mesma. Porque o mundo que crio na escrita compensa aquilo que o mundo real

não me dá. Ao escrever eu organizo o mundo, ponho nele uma alça em que posso me segurar. Eu escrevo porque a vida não satisfaz meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando eu falo, para reescrever as histórias mal escritas que eles contaram de mim, de você. Pra ficar mais íntima comigo mesma e contigo. Pra me descobrir, pra me preservar, pra me fazer, pra ter autonomia. Pra dissipar os mitos de que sou uma profeta louca ou uma pobre alma sofredora. Pra me convencer de que tenho valor e de que o que tenho a dizer não é um monte de merda. Pra mostrar que eu posso e que eu vou escrever, mesmo que me ameacem para não escrever. E vou escrever sobre as imencionáveis, sem em importar com o suspiro ultrajado da censura e do público. E, por fim, eu escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho mais medo ainda de não escrever. (Anzaldúa, 2021, p. 52)

Tom Grito (Rio de Janeiro) é poeta, artista queer e dedica-se à poesia falada, é integrante dos coletivos Slam das minas RJ e da coletiva transnacional Trans Slam. Em sua apresentação na coletânea *A língua quando poema* nos diz: “Habito o não-lugar, meu território é a palavra.” A urgência em se situar num novo território coletivo, criativo e descolonizado pode ser vista no poema manifesto abaixo.

Aldeia Cuírlombola de Escrevivências

Vimos por meio deste manifesto
Contar quem somos e dizer que antes de não poder ser
- coisa imposta pelo julgamento de pessoas –
Já éramos.
Vimos de antes das regras, das gramáticas,
Existimos antes de sua colonização.
Pois somos nação antes da chegada da hora que se intitula e aqui hoje nos
denominamos: Aldeia Cuírlombola de Escrevivências.
Somos Aldeia
Porque filhas dos povos nativos desta terra, aqui já estávamos antes de tua escrita
chegar.
Antes da primeira carta de tua língua julgar nossas belezas,
Já fazíamos literatura.
Somos Cuír
Porque nossos corpxs estranhos não seguem teus padrões estéticos.
E antes de imporem tuas famílias, tuas medidas, teus cidadãos de bem, tua moral e tua
ordem,
Aqui já estávamos.
Pois somos a poeira das estrelas e brilhamos bem antes de tentarem nos reduzir ao pó.
Não cabemos na estética binária de tua língua normativa.
Somos cada corpa possível, somos plural.
Somos quilombo
Quilombo urbano das resistências literárias, das oralidades griot, das histórias de Yabás
e Orixás, da roda ancestral.
Pois antes do papel
Somos fogo e palavra
Antes da escrita
Somos dança e risada
Antes do medo
Somos batuque e trovão
Somos o desconhecido
o pretuguês

o valor, antes do capital
Somos Escrivência
Pois nossas escritas falam de vidas
De sonhos ressignificados
De povos que recuperaram a estima,
O afeto,
E o reflexo de nossas belezas
Ao olhar para a margem
- jogamos fora teus espelhos
Nossas cadeiras não são numeradas
Pois não precisamos ordenar pessoas.
Sentamos todos no solo,
Ao redor de nossos olhares,
Pois somos um e nos reconhecemos
E nos reconhecemos pela arte de nossas escritas,
Pelo valor de nossos encontros,
Pela dor de nossos afetos,
Pela cura de nossa sabedoria ancestral.
Somos o notório saber, a cultura, a arte, a literatura, o slam, a rima, o rap, a música, a roda, o griot.
As mais velhas, as mais novas, as estranhas, aquelas que não cabem, as julgadas, as presentes, as invisíveis, as que sempre serão lembradas, as que estavam aqui antes de vocês:
As verdadeiras imortais.

Desta forma, por meio deste manifesto estabelecemos que aqui já estávamos e aqui permaneceremos e em círculo nos unimos com todas as brasileiras de tua Aldeia Cuírlombola de Escritas e te convidamos a se reconhecer como nós e a agradecer as que vieram antes de nós.
Em uma especial saudação àquela que nos fez perceber tudo isso:
- Gratidão, Conceição Evaristo!
Somos as que aqui estavam antes da tua colonização.
Somos, da literatura, a revolução!

(Tom Grito, *in*: Peixoto & Araújo, 2022, p. 119-120)

Segundo Tatiana Nascimento (2019), em seu manifesto cuírlombista, “a aparência entre queer e quilombo sugere algo urgente a celebrar y a retomar pras nossas lutas e existências, já que os pilares mais rígidos y antigos do racismo colonial são o silenciamento e as expectativas sexuais sobre corpos negros” (Nascimento, 2019, p. 4). Tatiana Nascimento chega ao conceito de Cuírlombismo literário ao agregar a conceitos de Beatriz Nascimento e Abdias do Nascimento sobre Quilombismo uma perspectiva decolonial dos estudos sobre a sexualidade LGBTQI+, formando com estes uma tríade de pensadores que deram luz a uma potência criativa que além de teórica é política e poética.

Conectando a conceituação pioneira de nascimento b. ao projeto de nascimento a., forjo desde meu lugar afrodiaspórico sexual-dissidente o conceito de cuírlombismo literário (nascimento t.). reagir à dor é ainda recontar histórias. Falar dor nos permite buscar cura (se é nosso projeto. Imagino que, para muitxs, seja). Sentir a ferida colonial, pensar: como curar esse grande machucado íntimo, coletivo, antigo, renitente. Mesmo que

denunciar o racismo heterocissexista seja uma necessidade constante de afirmação de existências negras lgbtqi, temos mais que denúncias a fazer, especialmente pela nossa poesia, que se conecta a um projeto epistêmico negro-sexual-dissidente atravessado por disputas narrativas. O racismo tem tentado, secularmente, nos calar ao proferir discursos “autorizados” sobre nós. Quer nos roubar o direito à existência plena, complexa, diversa. Mas somos seres complexos. Não só máquinas de resistência e denúncia. E resistir ao estereótipo da resistência também é resistir, e mais: existir na plenitude que, desde o continente, aprendemos a construir como base fundamental de vida e bem-viver. (Nascimento, 2019, p. 18)

Resistir ao estereótipo da resistência é algo que o poeta manifesta em se autodenominar decolonialmente Aldeia, Cuír, Quilombo e Escrivência, rejeitando a classificação colonial de raça\etnia e gênero\sexualidade. Ao falar no coletivo, agrega povos originários, gênero dissidentes, não-brancos e poetas num mesmo manifesto de autoafirmação.

Observamos a partir de dois poemas tomados como exemplo como a obra *A língua quando poema* revela uma concepção feminista afro-latina-americana do fazer poético, alinhado com os principais postulados dos feminismos contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ANZALDUA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. Trad. Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A bolha, 2021.

DUARTE, Mel (org.). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta, 2019.

GONZALEZ, Lelia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica: 2020.

NASCIMENTO, Tatiana. **Cuírlombismo literário**: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor. N-1 edições: 2019.

PEIXOTO, Carolina; ARAUJO, Pam (orgs.). **A língua quando poema**: uma coletânea de poemas latino-americanos. São Paulo: Baderna literária, 2022.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A POÉTICA FEMINISTA DO SLAM E A (RE)CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL

Érica Alessandra Paiva ROSA (Universidade Estadual de Londrina)¹

RESUMO: O cenário nacional dos slams (campeonatos de poesia falada) tem se mostrado um espaço de circulação de poemas que recontam a história do Brasil ao recuperar elementos apagados pela história oficial. Com interesse por tal tema, este trabalho discute como a poesia de autoria feminina dos slams versa sobre a presença da colonialidade na construção da sociedade brasileira. Ancorado em um arcabouço teórico relacionado aos estudos feministas (SAFFIOTI, 2005) e ao feminismo decolonial (LUGONES, 2014; VERGÈS, 2020), o trabalho propõe uma leitura do poema “Era uma vez um Brasil conservador” (2019), da slammer recifense Bell Puã, que tematiza as violências aplicadas às mulheres desde o período da colonização até a contemporaneidade. Bell Puã é poeta, cantora e historiadora pernambucana, foi a primeira nordestina a ser campeã do SLAM BR (2017), etapa nacional do circuito, e representou o país na Copa do Mundo de Poesia Falada (2018). A leitura interpretativa do poema demonstra que ele expõe uma denúncia sobre a perpetuação da colonialidade na organização da sociedade brasileira, apontando comportamentos que configuram a colonialidade do gênero e as estratégias de controle dos corpos dissidentes do modelo eurocêntrico. Dessa forma, a poética feminista do slam demonstra ser uma resistência discursiva operada pelas mulheres para reescreverem a história do Brasil como revide à colonialidade.

Palavras-chave: Mulher; Brasil; Slam; Decolonialidade.

ABSTRACT: The national scene of slams (spoken poetry contests) has been shown to be a space for the circulation of poems that retell the history of Brazil by recovering elements erased by the official history. With an interest in this theme, this study discusses how the slam poetry of female authorship deals with the presence of coloniality in the construction of Brazilian society. Anchored in a theoretical framework of feminist studies (SAFFIOTI, 2005) and decolonial feminism

¹ Graduada em Letras Português/Francês e Mestra em Estudos Literários (UEM). Doutoranda em Estudos Literários com a pesquisa “Uma sangria em performance: a (re)construção da história do Brasil pela poética feminista decolonial do slam” (UEL/CNPq). E-mail: erica.paivarosa@gmail.com

(LUGONES, 2014; VERGÈS, 2020), this study proposes a perusal of the 2019 poem by the female slammer Bell Puã: "*Era uma vez um Brasil conservador* (Once upon a time a conservative Brazil)", which addresses the violence perpetrated towards women from the period of colonization to contemporaneity. Bell Puã is a poet, singer and historian from Recife, Pernambuco. She was the first woman from northeast Brazil to be champion of SLAM BR (2017), the national stage of the circuit, and she represented the country in the Slam Poetry World Cup (2018). The interpretive reading of the poem demonstrates that it denounces the perpetuation of coloniality in the way Brazilian society is organized, pointing out behaviors that configure the coloniality of the gender and the control strategies over the bodies which dissent from the Eurocentric model. Thus, the feminist poetics of slam demonstrates to be a discursive resistance operated by women to rewrite the history of Brazil as a retaliation against coloniality.

Keywords: Woman; Brazil; Slam; Decoloniality.

INTRODUÇÃO

Quem pode contar a história do Brasil? No percurso intelectual do país, essa tarefa foi por muito tempo delegada a homens, em sua maioria, brancos, cristãos, colonizadores ou descendentes deles. Cientes dos perigos de uma história única, muitas poetisas brasileiras têm utilizado a escrita e a oralidade para registrar uma versão feminista da história, a fim de que suas vivências e as de suas ancestrais não sejam apagadas da memória brasileira. Nesse sentido, os desafios enfrentados pelas mulheres são tema de diversas produções de autoria feminina no cenário dos slams (campeonatos de poesia falada) no Brasil, espaço no qual as poetisas dão “forma” para as violências negligenciadas pela história oficial do país.

Os slams surgiram nos bares e cafés dos Estados Unidos, na década de 1980, como um movimento autônomo de expressão e partilha de ideias. O slam tem como proposta política dessacralizar a poesia e seus lugares de expressão, em razão disso foi criado como um espaço para as pessoas manifestarem as suas poéticas das mais diversas formas, sempre respeitando três regras principais: apresentações de textos autorais, em até três minutos e sem uso de figurino, fantasia ou música. As apresentações são avaliadas por um júri popular, escolhido na plateia, que atribui notas de 0.0 a 10.0 para poema e performance.

A prática do slam chegou ao Brasil em 2008 na cidade de São Paulo e se espalhou pelo país que, atualmente, tem mais de 200 comunidades. No movimento dos slams brasileiros, as narrativas são criadas a partir de uma “margem” que pode ser tanto geográfica, em relação às periferias das cidades onde a maioria dos slams acontece, quanto social, em relação às

comunidades à margem dos meios de expressão e da produção literária, por exemplo. Nesse contexto, os slams têm se configurado como espaços de resistência discursiva nos quais alguns grupos sociais, que por muito tempo foram representados por outros, assumem o controle da palavra para contestar a história contada pela colonialidade e seus agentes (ROSA; LEITE, 2023).

Este trabalho busca, portanto, analisar como o poema “era uma vez um Brasil conservador”, de Bell Puã, denuncia a colonialidade na construção da sociedade brasileira e discute as estratégias de controle dos corpos dissidentes do padrão europeu. Bell Puã é poeta, cantora e historiadora pernambucana, foi a primeira nordestina a ser campeã do SLAM BR (2017), etapa nacional do circuito. Por isso, ela representou o país na Copa do Mundo de Poesia Falada em Paris (2018), evento no qual apresentou o poema discutido neste estudo². Um ano depois, esse e outros quatro poemas de Bell Puã foram publicados na coletânea “Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta”, organizado pela slammer Mel Duarte e publicado pela editora Planeta. O livro reúne textos de 15 slammers brasileiras em atuação na cena da poesia falada em 2019.

“Era uma vez um Brasil conservador”

O título do poema de Puã traz a clássica expressão “era uma vez” para mostrar que a poeta vai contar uma história sobre o Brasil. A escritora inicia seu texto explicando por que o país era considerado conservador: “branco dono e preto propriedade/ africano era sem alma/ e o índio era selvagem/ segundo o europeu/ nosso grande apogeu de civilização?” (PUÃ, 2019, p. 30). Nesse trecho, Puã aborda discursos sobre a população do país que são um produto da colonialidade implantada pelos europeus e questiona por que esses sujeitos foram considerados um exemplo do que seria um alto nível de civilização.

A colonialidade é compreendida aqui como a lógica que orienta o poder no colonialismo – enquanto experiência histórica da colonização – e para além dele, organizando as relações através de uma série de hierarquizações. O colonialismo utilizou o conceito de raça como estratégia para sustentar sua hierarquia de poder na modernidade, consequentemente, estabeleceu métodos de discriminação pautados nas diferenças raciais, resultando em desigualdades e desvantagens para as comunidades identificadas como não-brancas (ROSA; LEITE, 2023). Assim, é criada a dicotomia hierárquica “humanos e não-humanos” (LUGONES,

² A apresentação do poema pode ser vista neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=tvTzMWUrXT4>

2014) que promove a desumanização em função de um projeto de dominação promovido pelo colonialismo:

Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão (LUGONES, 2014, p. 936).

O projeto de dominação se fundamentou na criação de uma necessidade de civilizar os povos de acordo com as configurações eurocêntricas de sociabilidade. Para isso, a colonialidade do pensamento foi introduzida aos colonizados propondo imaginários, baseados nas diferenças, para hierarquizar seus modos de compreender o mundo. “Em tal contexto, conviver com a imposição da diferença produz a colonialidade do ser que abrange os efeitos da colonialidade na experiência de ser considerade inferior” (ROSA; LEITE, 2023, p. 145). É dessa forma que a lógica colonial determina um conjunto de valores que nos leva a pensar na superioridade do norte do mundo, conforme denuncia Bell Puã: “colonizaram nossa mente, boy/ pra tudo Europa virou padrão: beleza, ciência progresso e o Brasil há 500 anos sem sucesso” (PUÃ, 2019, p. 30). Por outro lado, é preciso ressaltar o processo de roubo dos conhecimentos produzido pelos países do sul global, como estratégia de dominação:

O sistema contra o qual lutamos relegou à inexistência saberes científicos, estéticas e categorias inteiras de seres humanos. Este mundo europeu [...] se apropriou, sem hesitar e sem se envergonhar, de saberes, estéticas, técnicas e filosofias de povos que ele subjugava e cuja civilização ele negava. Nosso combate se posiciona claramente contra a política do roubo justificado, legitimado e praticado sob os auspícios ainda vivos de uma missão civilizatória (VERGÈS, 2020, p. 31).

A colonialidade estabelece relações hierárquicas entre os povos do Norte e do Sul global e no interior desses povos. Segundo Lugones, a dicotomia “humanos e não-humanos” é acompanhada por outras, como a do gênero, portanto: “Só os civilizados são homens ou mulheres” (LUGONES, 2014, p. 936). Logo, o projeto civilizatório foi uma justificativa para a exploração brutal dos corpos de mulheres racializadas, conforme Bell Puã discute em seu texto:

denuncio homens abusivos
agressores desde mãe África,
ancestrais cheias de cores
em senzalas estupradas
por brancos senhores

índias aculturadas
em nome de Cristo?
tantas irmãs assassinadas
pelo machismo
mão direita do capitalismo
fez da América desgostosa
à beira do abismo (PUÃ, 2019, p. 31).

Nesse trecho, além de recuperar diferentes contextos de violência contra as mulheres que perpassam a história do Brasil colonial, Puã também denuncia a associação entre o machismo e o capitalismo que impuseram aos países colonizados um sistema de relações sociais desenvolvido pelo patriarcado e caracterizado pela desigualdade de gênero.

No contexto europeu, o conceito de gênero foi construído ao longo dos tempos por meio de instituições dominantes – detentoras dos poderes de pensar, discursar e decidir sobre a vida pública – como uma “organização social da diferença sexual” (SCOTT, 1990, p. 15) a partir da dicotomia: masculino versus feminino. Por consequência, as representações sobre o que é ser “mulher” e o que é ser “homem” foram elaboradas através de construções sociodiscursivas influenciadas por fatores religiosos, culturais, políticos, econômicos e étnico-raciais, dentre outros.

Uma série de estereótipos sobre as mulheres foi criada associando-as, por exemplo, à necessidade de beleza – de acordo com o modelo eurocêntrico de corpos brancos –, à incapacidade de pensamento e ao espaço privado, um lugar de silenciamento na modernidade. Bell Puã retrata isso em seu poema denunciando os modelos de corpos e comportamentos impostos às mulheres pela colonialidade de gênero:

aprenda a sentar feito mocinha!
ou prende o cabelo ou alisa de chapinha
mesmo acompanhada de uma, duas, dez mulheres,
dirão que estás sozinha
vê se não encurta a roupa
mulher trabalhadora é puta
mulher que questiona é louca
mulher inteligente é plágio
fala por cima da nossa voz
porque homem é o sexo frágil (PUÃ, 2019, p. 30).

Em sociedades conservadoras e organizadas pela lógica colonial, esses estereótipos justificam a criação de uma necessidade de controle masculino sob o discurso de uma proteção paternalista. Dessa maneira, o controle do corpo feminino se perpetua na educação das meninas

a partir do comprimento das roupas, do modo de sentar-se ou mesmo do cabelo que “devem” usar, conforme expõe o poema.

O gênero foi implementado pela colonialidade como um modelo a ser atingido. Nessas condições, a feminilidade e a masculinidade construíram um conjunto de rituais para tornar seus corpos aptos a serem mulheres ou homens no pensamento colonial. É um complexo de hierarquias de gênero, raça, classe, sexualidade e geografia que se atravessam. Nessas condições, quando uma pessoa não corresponde aos modelos impostos ao gênero que culturalmente lhe foi conferido, a violência é aplicada pela colonialidade como uma estratégia de controle dos corpos.

Consequentemente, a naturalização da violência de gênero está atrelada ao que se espera do comportamento de determinado gênero que não é “cumprido”. Ciente disso, no trecho apresentado acima, Puã cita as imagens comumente atribuídas pela sociedade patriarcal às mulheres que fogem ao padrão: “puta”, “louca” e “plagiadora”. Em resposta, a poeta utiliza a imagem do “sexo frágil” contra seu próprio criador – o patriarcado – para explicar a motivação que leva os homens a silenciarem e/ou deslegitimarem as falas das mulheres.

As dicotomias são utilizadas pela lógica colonial para produzir contextos de desigualdade e justificar o domínio. Segundo Saffioti (2005, p. 75), a desigualdade é uma construção social “posta pela tradição cultural, 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”.

Nessa conjuntura, a organização da sociedade brasileira foi calcada na assimetria de direitos, logo, na falta de igualdade, por isso ela ainda se configura como uma sociedade regida pelo pensamento patriarcal, em que o poder do homem estrutura as relações sociais a partir de instituições como a família, o Estado e a religião, por exemplo. Em posse desse poder, os homens buscam controlar os corpos das mulheres e até mesmo assediá-los nas mais diversas circunstâncias, conforme denuncia a poeta:

assediadas por parentes, pelo patrão
por amigo, desconhecidos e até líder de religião
nosso corpo, as regras deles
violadas dentro de casa
na mais movimentada das avenidas
de short, saia ou calça comprida
espaço público é cenário de guerra
com o macho que te seca
no ônibus abre as pernas
se esfrega
sem a nossa permissão

e até ejacula
sem receber punição
não, eu grito! (PUÃ, 2019, p. 30-31).

Ao longo dos tempos, a sociedade brasileira incentivou os homens para o exercício de sua “força-potência-dominação contra as mulheres”, conforme argumenta Saffioti (2005, p. 79), de modo que essa seria a única forma de comprovar uma suposta virilidade masculina almejada pelo patriarcado. Por tal motivação, o uso da violência contra as mulheres foi e ainda é – em alguns casos – tolerado por parte da sociedade guiada pela lógica colonial. Ao ser hierarquicamente estruturada, a cultura de dominação a qual estão expostos os sujeitos em ambiente público incentiva-os a reproduzirem relações dessa cultura em diferentes espaços sociais. Desse modo, os homens se sentem no direito de violar as mulheres para provar sua “potência de dominação”, visto que se espera isso deles.

A conscientização é uma via possível para desestruturar a cultura da dominação e as poetisas brasileiras têm utilizado a poesia com tal finalidade ao falarem sobre suas realidades no cenário dos slams. Para Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016), as propostas decoloniais se caracterizam pela produção do conhecimento e de narrativas a partir de locais geopolíticos e de corpos-políticos de enunciação. Consciente de ser um corpo-político em enunciação, Bell Puã se coloca no poema para falar sobre a experiência social de ser uma mulher, negra e latino-americana, ou seja, um corpo-político dissidente do modelo pregado pela colonialidade: “eu sou isto: apenas uma moça latino-americana/ me agarro às lutas do passado/ pra ter força no presente/ não defendo vidraça de banco/ defendo gente/ ao que é injusto, sou desobediente” (PUÃ, 2019, p. 31).

Desta forma, a poeta resgata as lutas históricas de mulheres para se fortalecer na resistência às injustiças do presente: “me inspiro em Dandara, Zeferina, Aqualtune, Nise, Carolina” (PUÃ, 2019, p. 31). Especificar tais referências é uma forma de enfrentar a universalidade imposta pelo sistema de dominação que apaga as mulheres – principalmente, as racializadas – da história do Brasil, portanto, Puã expressa como é importante ter representatividade feminina e negra na memória coletiva do país.

A poeta também traz mulheres contemporâneas como suas inspirações: “mas principalmente nas guerreiras/ de atualmente/ são as terceirizadas, trabalhadoras rurais, professoras, empregadas” (PUÃ, 2019, p. 31-32). Puã coloca as mulheres trabalhadoras como exemplos de guerreiras e chama atenção, primeiro, para o fato de elas ocuparem funções

basilares da sociedade e, segundo, para a terceirização dessas funções. Segundo Vergès, o trabalho doméstico – sobretudo o terceirizado – é uma força fundamental para a engrenagem do capitalismo, pois é ele que organiza e limpa as casas, as cidades e os seus espaços de trabalho etc. Para a teórica:

[...] o trabalho de cuidado e limpeza é indispensável e necessário ao funcionamento do patriarcado e do capitalismo racial e neoliberal; contudo, embora indispensável e necessário, ele deve permanecer invisível, marcado pelo gênero, racializado, mal pago e subqualificado (VERGÈS, 2020, p. 11).

Nesse sentido, Vergès analisa a configuração imposta pelo capitalismo ao trabalho doméstico como uma estratégia da colonialidade para o controle dos corpos que realizam tal atividade – em sua maioria, mulheres racializadas – os quais devem ser apagados. Ressalta-se que o trabalho terceirizado é ocupado pelas populações socialmente mais vulneráveis (como mulheres, negros, migrantes e imigrantes) que, por necessidade de fonte de renda e falta de melhores opções de trabalho, submetem-se à terceirização (OLIVEIRA, 2013).

Ainda na mesma estrofe, Puã amplia seu repertório de inspirações: “é tempo de primavera/ Conceição Evaristo/ vovó Vilma, vovó Vera/ Gabrielas, Marias, Hildas, Amandas, Eduardas, Sheilas, Renatas, Sabrinas” (PUÃ, 2019, p. 32). A primavera é considerada a estação da renovação, logo, tal referência seguida dos nomes da escritora Conceição Evaristo, das avós de Bell Puã e de diversas outras mulheres no plural mostra que a expectativa de promoção de mudanças está na atuação coletiva das mulheres.

Na sequência do poema, Puã amplia a descrição de um Brasil contemporâneo repleto de desigualdades: “Brasil de golpes, reformas trabalhistas, ditadores militares,/ fascistas!/ apoiam massacres e chacinas/ mulher encarcerada no lar/ os pobre cheirando cola/ e os rico, cocaína” (PUÃ, 2019, p. 32). Tais versos recuperam o contexto político do país desde o golpe aplicado contra a presidenta Dilma Rousseff, em 2016, que desencadeou na aprovação de reformas contra a classe trabalhadora e na ascensão de políticos de extrema direita que propagam violências das mais variadas formas. Como crítica ao cenário de desigualdades do país, a poeta aborda duas drogas utilizadas por diferentes classes sociais em função de seus valores comerciais, assim ela realiza uma fina crítica ao Brasil conservador que recrimina as drogas, mas as utiliza – isso quando não lucra com elas financiando o tráfico.

O poema é concluído de forma circular, visto que o título dele é explicado nos dois últimos versos do texto: “era uma vez um Brasil conservador/ que revolucionou/ com o poder das minas”

(PUÃ, 2019). Consequentemente, o “Brasil conservador” torna-se uma história do passado a ser contada à medida em que as mulheres adquirem poder para transformar o país e, consequentemente, revolucioná-lo.

Considerações finais

Bell Puã interpreta a sociedade de seu tempo recuperando elementos da história do Brasil e recontando-os por uma perspectiva feminista e decolonial, que questiona as formas patriarcais e racistas de representação das pessoas. Puã e outras poetisas brasileiras se apropriam da linguagem e expressam um contradiscurso que (re)constrói a identidade das mulheres por meio da palavra, da voz e do corpo no cenário dos slams. Dessa forma, elas articulam um movimento literário, cultural e político que propõe práticas de perspectiva decolonial.

Ao discutir a presença da colonialidade na formação do Brasil e na organização de nossa sociedade, Puã busca denunciar as múltiplas camadas de violência aplicadas contra as mulheres, as pessoas pobres e racializadas ao longo da história. Ter mulheres negras ocupando lugares públicos de fala, como o slam, e discutindo as estratégias de dominação aplicadas pela colonialidade é fundamental para instigar a reflexão de interlocutores que, por vezes, não acessam esse assunto em outros espaços. Pessoas que, porventura, podem pensar de um modo diferente sobre suas próprias atitudes, compartilhar as reflexões com parceiras e até mesmo auxiliar aquelas que fazem parte de seus círculos sociais e estão em situação de opressão.

Com sua capacidade de síntese, a poética do slam é provocativa ao denunciar os problemas com o propósito de conscientizar quem ouve, visto que ela visa o engajamento das pessoas na luta por melhores condições de vida. Nessa conjuntura, interpretar e reescrever a história do Brasil é uma resposta à colonialidade, por isso a importância de abordar fatos e corpos apagados da história oficial, como os das mulheres que construíram e constroem esse país.

REFERÊNCIAS

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado** (UnB. Impresso), Brasília, n. 1, v. 31, p. 15-24, jan.-abr. 2016.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Trad. Juliana Watson e Tatiana Nascimento. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3), p. 935-952, set.-dez. 2014.

OLIVEIRA, Maurício J. N. (org). Os males da terceirização. **Boletim Econômico do Fórum Sindical dos Trabalhadores**. Ed. 02, set. de 2013.

PUÃ, Bell. era uma vez um Brasil conservador. In: DUARTE, Mel (org.). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta, 2019, p. 30-32.

ROSA, Érica A. P.; LEITE, Suely. O revide da língua: a decolonização do pensamento na poética do slam. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51 p. 137-158, 2023.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul./dez. 1990, p. 5-22.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A RECEPÇÃO DO LIVRO *ÚRSULA* DE MARIA FIRMINA DOS REIS NO CLUBE DE LEITURA VIRTUAL JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

Luciana Ferreira LEAL (Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR)¹

RESUMO: O presente texto objetiva apresentar a recepção da obra *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis no projeto de extensão intitulado “Clube de leitura virtual João Anzanello Carrascoza”. O projeto tem como público-alvo alunos do curso de Letras da Universidade Estadual do Paraná, além dos estudantes do curso de Pedagogia da FACCAT, e comunidade de Tupã e Paranavaí. O clube apresenta o objetivo de promover a democratização da literatura e proporcionar a formação de leitores críticos, criativos e sensíveis às formas artísticas e às relações humanas. As reuniões são mensalmente realizadas via *Google Meet* e nelas os participantes compartilham suas experiências e impressões a respeito do livro previamente determinado. Neste sentido, o encontro, de julho de 2022, contemplou a obra *Úrsula* e por meio dos relatos de leitura dos integrantes, respostas do formulário de presença e comentários escritos no *chat*, foi possível compreender como os temas e a estética presentes no livro foram recebidos por cada integrante, tendo em vista que o clube possui uma abrangência de público bastante diversa, já que alcança os estados de São Paulo e Paraná, além de possuir participantes com diferentes perfis e experiências de leituras. Pôde-se perceber o quanto a literatura afro-brasileira é uma importante voz desde o século XIX no Brasil, com Maria Firmina dos Reis, que é considerada uma das primeiras mulheres brasileiras a escrever um romance e também a primeira escritora negra do Brasil. *Úrsula*, publicado pela primeira vez em 1859, é um precursor da literatura antiescravista e da produção literária negra no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Clube de Leitura; Recepção Literária; *Úrsula*; Maria Firmina dos Reis.

ABSTRACT: The present text aims to present the reception of the work *Úrsula* by Maria Firmina dos Reis in the extension project entitled “Virtual Reading Club João Anzanello Carrascoza”. The project’s target audience is students of the Literature course at the State University of Paraná, in

¹ Doutora. E-mail: luciana.leal@unespar.edu.br

addition to students of the Pedagogy course at FACCAT, and the community of Tupã and Paranaíba. The club has the objective of promoting the democratization of literature and providing the training of critical, creative and sensitive readers to artistic forms and human relationships. The meetings are held monthly via Google Meet and in them the participants share their experiences and impressions regarding the previously determined book. In this sense, the meeting, in July 2022, contemplated the work *Úrsula* and through the reading reports of the members, responses from the presence form and comments written in the chat, it was possible to understand how the themes and aesthetics present in the book were received for each member, bearing in mind that the club has a very diverse audience, since it reaches the states of São Paulo and Paraná, in addition to having participants with different profiles and reading experiences. It could be noticed how much Afro-Brazilian literature has been an important voice since the 19th century in Brazil, with Maria Firmina dos Reis, who is considered one of the first Brazilian women to write a novel and also the first black writer in Brazil. *Úrsula*, first published in 1859, is a precursor of anti-slavery literature and black literary production in Brazil.

KEYWORDS: Reading Club; Literary Reception; *Úrsula*; Maria Firmina dos Reis.

INTRODUÇÃO

Este artigo objetiva apresentar a recepção da obra *Úrsula* (1856) de Maria Firmina dos Reis, realizada pelos integrantes do Projeto de Extensão “Clube de Leitura Virtual João Anzanello Carrascoza”², durante a reunião ocorrida, em julho de 2022. Nessa reunião, cada integrante apresentou suas impressões sobre o livro lido, destacando trechos e inferências importantes para a compreensão da obra, previamente escolhida pela coordenadora do clube.

O projeto tem como público alvo alunos do curso de Letras da UNESPAR, bem como a comunidade de Paranaíba (PR) e região, além dos estudantes do curso de Pedagogia da FACCAT, e comunidade de Tupã (SP) e região. O clube apresenta, portanto, o objetivo geral de promover a democratização da literatura e proporcionar a formação de leitores críticos, criativos e sensíveis às formas artísticas e às relações humanas, divulgando obras que tenham beleza estético literárias, tais como as analisadas nesse texto.

Por meio dos relatos de leitura dos integrantes, respostas do formulário de presença *online* e comentários escritos no *chat*, foi possível compreender como o tema e a estética presente no livro foram recebidos por cada integrante, tendo em vista que o clube possui uma abrangência

² Trata-se de um projeto de extensão universitária interinstitucional, envolvendo a Universidade Estadual do Paraná, campus de Paranaíba, e as Faculdades Faccat de Tupã.

de público bastante diversa, já que alcança os estados de São Paulo e Paraná, além de possuir participantes com diferentes perfis e experiências de leituras.

Consoante a isto e observando a heterogeneidade do grupo, tanto geográfica quanto de experiências de leituras, uma vez que o público varia entre acadêmicos e a comunidade em geral, o presente texto objetiva apresentar a recepção literária da obra *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis em reunião ocorrida no ano de 2022.

Diante do exposto, a análise tornou-se viável uma vez que todas as reuniões e a presença é computada por meio das respostas de um formulário *on-line* enviado ao fim do encontro. A partir das respostas e da interação dos membros é possível constatar como as obras são recebidas por pessoas com diferentes níveis de leitura. Por fim, ressalta-se que o texto se organiza da seguinte maneira: em primeiro plano apresenta a importância do clube de leitura, em um segundo momento, considera o livro escolhido e a recepção por parte dos integrantes.

Clube de leitura: pelo direito do leitor à literatura

Nas palavras de Antonio Candido (1995), destaca-se a “literatura como um direito humano”, e também como uma necessidade. Nessa perspectiva, a leitura literária “devolve a quota de humanidade”, afinal, a ficção permite sonhar e, portanto, humanizar. Além, é claro, do valor cognitivo que a prática da leitura oferece, tendo em vista que a fabulação sempre habitou o imaginário das civilizações e, tal como ela formula a identidade de um povo (ECO, 2003).

Diante do exposto, observando a desmotivação dos alunos em relação à leitura literária, as professoras Luciana Ferreira Leal (UNESPAR) e Franciele Pasquim (FACCAT), com o apoio da Companhia das Letras, no primeiro semestre de 2021, organizaram o Projeto de extensão interinstitucional intitulado “Clube de Leitura Virtual João Anzanello Carrascoza”, no qual alunos e comunidade reúnem-se mensalmente para a troca de experiências de leitura. Isto posto, o objetivo principal é democratizar a literatura, além de proporcionar a formação de leitores críticos, criativos e sensíveis às formas artísticas e às relações humanas, tal como afirma Candido.

Segundo Cláudia Rosenberg Aratangy, os clubes de leitura são heranças do pensamento Iluminista do século XVIII. Conforme a autora pondera, a prática surgiu nos Estados Unidos e aparentava como objetivo o encontro de um grupo para a discussão de assuntos relativos à política, filosofia e ética.

No Brasil, entretanto, a autora afirma que a prática só se tornou amplamente difundida quando no ano de 2010, a editora brasileira Companhia das Letras uniu-se à editora inglesa Penguin. Observa-se também uma crescente propagação dos clubes virtuais, por meio de curadorias *on-line* feitas por educadores, pensadores e outros profissionais que se dedicam na arte de compartilhar suas impressões sobre autores pouco ou muito reconhecidos no cenário editorial brasileiro ou estrangeiro. Dessa maneira, contribuem também para o surgimento de fóruns de debates sobre obras literárias de valor cultural. Nessa perspectiva, constata-se a importância dos clubes de leitura e de

[...] todos os desdobramentos que eles têm lançado vêm criando novas perspectivas de leitura no Brasil. Para aqueles que compreendiam as mídias sociais e as tecnologias como formas de afastamento da leitura, têm-se argumentos contrários consistentes, uma vez que inúmeras plataformas são utilizadas como meios de divulgação, compartilhamento e discussão de leituras (vide perfis em redes sociais, plataformas de vídeos, aplicativos de leitura, para citar alguns). Assim, ler desperta interesse em uma parcela considerável da população brasileira. Talvez os clubes de leitura possam apontar caminhos para se chegar aos diferentes perfis de leitores, além de possibilitar o mapeamento dessas redes de leituras (AGNOL; CECCAGNO, 2021, p. 269)

Nesta ótica, um clube de leitura consiste em reuniões periódicas destinadas à discussão de um mesmo livro previamente escolhido, sob a orientação de um leitor com maior experiência de leitura. Os encontros do Clube de Leitura Virtual João Anzanello Carrascoza, seguindo esta lógica, são realizados sempre no último sábado do mês, por meio do aplicativo *Google Meet*.

No âmbito desse clube, privilegia-se obras literárias com valor estético e cultural, como as que serão aqui analisadas, tendo em vista que essas leituras podem

[...] permit[ir] ao indivíduo penetrar o âmbito da alteridade, sem perder de vista sua subjetividade e história. O leitor não esquece suas próprias dimensões, mas expande as fronteiras do conhecido, que absorve através da imaginação, mas decifra por meio do intelecto. Por isso, trata-se também de uma atividade bastante completa, raramente substituída por outra, mesmo as de ordem existencial. Essas têm seu sentido aumentado, quando contrapostas às vivências transmitidas pelo texto, de modo que o leitor tende a se enriquecer graças ao seu consumo. (ZILBERMAN, 1990, p.19)

Ou seja, o clube incentiva o debate, a interação e a socialização do conhecimento entre os participantes sobre a leitura de obras literárias; cria espaços de compartilhamento de impressões e interpretações; forma mediadores de leitura, já que a maioria dos membros são alunos de licenciaturas; amplia o tempo de leitura e o repertório dos participantes; incentiva o desenvolvimento do prazer pela experiência da leitura; possibilita que cada participante consiga

realizar uma leitura de si mesmo e do mundo, a fim de reconstruir e construir lugares próprios, além de criar um espaço virtual destinado à promoção do livro, da leitura e de autores.

Úrsula (1856) de Maria Firmina dos Reis

A literatura afro-brasileira é uma importante voz desde o século XIX no Brasil, com Maria Firmina dos Reis, que é considerada uma das primeiras mulheres brasileiras a escrever um romance e também a primeira escritora negra de nosso país. Seu romance, *Úrsula*, publicado pela primeira vez em 1859, é pioneiro da literatura antiescravista e da produção literária negra no Brasil. Tanto o livro quanto a escritora foram ignorados pelo cânone nacional.

Úrsula (1856) de Maria Firmina dos Reis aborda questões como a escravidão, o racismo e a condição da mulher negra. Firmina dos Reis trouxe à tona a voz e as experiências dos afrodescendentes no Brasil em uma época em que essas vozes eram amplamente marginalizadas e silenciadas. Sua contribuição para a literatura nacional é de grande relevância, pois desafiou os estereótipos e estabeleceu um marco na representação literária negra no Brasil. É uma obra literária pioneira que aborda a transformação social e faz uma denúncia contundente contra o racismo. Como a primeira romancista negra do Brasil, Firmina dos Reis utilizou sua escrita para dar voz às experiências e lutas dos afrodescendentes em uma sociedade escravocrata e profundamente desigual.

O romance descreve a história de Tancredo, que é um rapaz de família rica que, ao ser acometido de uma doença no meio da estrada, acaba sob os cuidados de Úrsula, uma moça que conhece apenas o ambiente doméstico e que dedica sua vida para cuidar da mãe doente. Tancredo e Úrsula se apaixonam e ele promete casamento e felicidade, no entanto, o futuro de ambos é ameaçado por Fernando P., tio de Úrsula, irmão de Adelaide. Fernando é um senhor branco, dono de terras em Santa Cruz, que tinha, em seus escravos, a garantia de seus lucros.

A trama de *Úrsula* se passa no contexto da escravidão brasileira do século XIX e segue a vida da personagem-título, uma mulher mestiça de pele clara e cabelos crespos. Por meio da trajetória de Úrsula, Firmina dos Reis expõe as injustiças, os abusos e a brutalidade da escravidão, assim como as consequências devastadoras do racismo e da discriminação racial.

Ao longo do romance, Firmina dos Reis desafia a visão estereotipada e desumanizante dos afrodescendentes, oferecendo uma representação complexa e humanizada das personagens

negras. Ela retrata suas lutas, seus anseios, suas aspirações e sua resistência contra a opressão. A personagem de Úrsula, em particular, simboliza a busca pela liberdade, autonomia e igualdade em um contexto hostil.

Em *Úrsula*, Firmina inaugura no romance brasileiro do século XIX a narrativa em primeira pessoa de personagens negras. Susana, Túlio e Antero são as primeiras personagens literárias negras brasileiras constituídas e representadas como sujeitos de suas trajetórias. Elas estão fora dos padrões romanescos do Romantismo brasileiro, por não retratarem a marca da escravidão, seja por meio das palavras que proferem nos diálogos, seja por meio do papel desempenhado no enredo. No romance *Úrsula*, o escravo ganha voz. E aí está a grande importância dessa obra, uma contra narrativa à imagem hegemônica.

A escritora também aborda temas como a influência da religião, as relações de poder entre os diferentes grupos sociais e a hipocrisia da elite branca. Firmina dos Reis critica as estruturas sociais injustas e a naturalização da escravidão, apontando para a necessidade de uma transformação social profunda.

Em julho de 2022, *Úrsula* foi lida e discutida no Clube de leitura virtual João Anzanello Carrascoza. Sobre *Úrsula*, 20 leitores participaram do encontro, dentre os quais 93,8% leu o livro todo, e 100% gostou da obra.

Dos comentários, destacam-se:

A sensibilidade da autora e sua maneira perspicaz de colocar um tema de sua época em discussão em um livro rico em detalhes dando fala a personagens coadjuvantes. (Integrante 1)

Que a obra, escrita no período da escravidão, descreve histórias marcantes que nos impactam profundamente. O final trágico também chama bastante a atenção. (Integrante 2)

A riqueza de detalhes é fenomenal, principalmente a parte que narra a morte da mãe da Úrsula. (Integrante 3)

Os aspectos românticos bem presentes e a temática abolicionista. (Integrante 4)

A presença de escravos não só como personagens em segundo plano, mas interagindo na história. (Integrante 5)

Um livro lindo, muito bem escrito... com um final trágico para todos os personagens. Lerei novamente, pois li muito rápido. (Integrante 6)

A riqueza de detalhes é fenomenal, principalmente a parte que narra a morte da mãe da Úrsula. (Integrante 7)

A criatividade, a fala poética e delicada. (Integrante 8)

As personagens Túlio e Susana são retratos da desumanização e servidão dos negros que foram raptados de seus lugares de origem. (Integrante 9)

As maldades de Fernando, a fidelidade de Túlio ao Tancredo, agindo ainda como escravo e a história da negra Susana. (Integrante 10)

A sensibilidade da autora e sua maneira perspicaz de colocar um tema de sua época em discussão em um livro rico em detalhes dando fala a personagens coadjuvantes. (Integrante 11)

Este livro é muito emocionante. (Integrante 12)

Destaco a escrita do livro; Escravidão - voz aos negros para expressar seus pensamentos, sentimentos e contar a sua história. (Integrante 13)

Final, um romance trágico, que na minha observação mexe com as emoções do leitor e gera mais reflexões. (Integrante 14)

O sofrimento dos personagens para viver o grande amor. A fidelidade de Túlio e Suzana para com os seus senhores. Fiquei com vontade de reler para atentar-me aos detalhes descritos pela professora Luciana Leal. (Integrante 15)

Destaco do livro *Úrsula*, a questão que retrata homens autoritários e cruéis, mostrando atos inimagináveis de mando patriarcal e senhorial em um sistema que não lhes impõe limites, ademais, no final todos morrem. (Integrante 16)

Foi um livro difícil de ler pela escrita da época tenho ansiedade então por várias vezes me perdi e tive que voltar pra poder entender a leitura, até o dia do clube tinha lido mais da metade e já estou quase finalizando. É um livro que me remete ao filme: "12 anos de escravidão", onde retrata o quão imensa é a maldade humana. Uma leitura que nos faz refletir que ainda carregamos a escravidão em pleno século XXI, o racismo estrutural e explícito que vemos hoje mostra que a escravidão continua em nossa sociedade. (Integrante 17)

Os comentários sobre o romance *Úrsula* ressaltam a importância da obra no que diz respeito à autoria feminina em contexto patriarcal em meados do século XIX, assim como a sua temática, uma vez que é o primeiro romance no século XIX, de autoria feminina, a criticar abertamente a escravidão africana em plena vigência desse sistema econômico. Maria Firmina dos Reis, observando a realidade, escutando as vozes de seu tempo, transporta para a narrativa a questão da escravidão, oferecendo ao o leitor com um texto crítico e de luta.

Os participantes leitores consideraram essa obra como sendo de alto nível, tanto em termos de sua qualidade literária quanto de sua importância no panorama literário e social, destacando-se por sua capacidade de oferecer uma reflexão profunda sobre questões sociais, denunciar o racismo e contribuir para a transformação e conscientização social.

Os integrantes do Clube destacaram que o romance *Úrsula* desempenhou um papel importante na literatura brasileira ao expor as mazelas do sistema escravocrata e ao confrontar a ideologia racista que permeava a sociedade da época. Consideraram que a obra de Firmina dos Reis foi um marco, questionando a visão dominante e contribuindo para uma maior

conscientização sobre a desigualdade racial e a necessidade de uma sociedade mais justa e igualitária.

A recepção do livro *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis no Clube de leitura virtual João Anzanello Carrascoza: à guisa de conclusão

Tendo como norte o pensamento de Antônio Candido (1995), que afirma que a literatura é um direito humano, os clubes de leitura possibilitam que o acesso aos livros seja democratizado, por meio de um espaço de troca, socialização e interação. Isto é, a leitura, seguida pelos encontros mensais, faz com que a arte conquiste espaços, além de tornar o conhecimento mais amplamente difundido e conseqüentemente mais emancipatório.

A obra teve recepção muito positiva. Essa leitura permitiu que os leitores colocassem em pauta questões sociais e mudanças significativas ou não do momento em que vivemos. Dona de primorosa expressão literária e de biografia comprometida com a luta por direitos e equidade de todos, Maria Firmina dos Reis é pioneira na literatura e na história do nosso país.

O compromisso pedagógico da literatura é perturbar o leitor no seu comodismo, arrancar as traves preconceituosas, limitadas e simplórias de seus olhos. Conceição Evaristo definiu o conceito de "escrevivência": "Nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário, é para acordá-los dos seus sonos injustos". Diante disso, o papel do professor de literatura é mediar a relação entre leitor e texto. Ele não pode trair o projeto da grande literatura que é o de perturbar o leitor em seu sono injusto. Enfim, a leitura desse romance em tela se faz necessária em tempos presentes em que ainda persiste o racismo no Brasil.

Embora *Úrsula* tenha sido inicialmente recebida com pouca atenção e reconhecimento, seu valor literário e seu impacto social têm sido amplamente reconhecidos no contexto histórico. A obra de Maria Firmina dos Reis estabeleceu um precedente importante para a literatura afro-brasileira, inspirando futuros escritores e contribuindo para a luta contínua contra o racismo e a promoção da igualdade racial no Brasil.

REFERÊNCIAS

AGNOL, Samira Dall; CECCAGNO, Douglas. Aplicativos de clubes de leitura como mediadores – análise de uma experiência de leitura. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 57, p. 255-272, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/download/63436/pdf>. Acesso em: 05 mai.2023.

ARATANGY, Cláudia. *A leitura literária faz sentido na faculdade de direito? macklê – uma experiência de clube de leitura*. Mackenzie.

CANDIDO, Antonio. A Literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*, São Paulo. v. 9, n. 24, p. 803-809, set. 1972.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3ª ed.. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record; 2003. p. 9-21.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

ZILBERMAN, Regina. O papel da literatura na escola. *Via Atlântica*, n. 14, dez. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376>. Acesso em: 05 mai. 2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NO ROMANCE DO SÉCULO XIX: UMA ANÁLISE DA OBRA *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Carolina Morais Lima (UFPI)¹
Lisa Sthefanny Rodrigues da Silva (UFPI)²
Cristiane Viana da Silva Fronza (UFPI)³

RESUMO: O referido trabalho teve como objeto principal de pesquisa o romance urbano *Lucíola*, de José de Alencar, publicado em 1862. O objetivo deste estudo voltou-se para a figura feminina e seu papel de submissão, sobretudo na sociedade burguesa. José de Alencar apresenta ao seu público uma crítica pertinente às atitudes e aos valores disseminados no século XIX, assim mostrando como a mulher era obrigada a se portar nos ambientes frequentados pela burguesia, em que o intuito era despertar o olhar galanteador dos moços abastados. O presente artigo analisou a figura feminina de Lúcia/Maria da Glória, através do olhar de Paulo, que escreveu uma carta em que eternizou sua história com Lúcia, que desde muito cedo precisou vender o próprio corpo em nome da sua sobrevivência e de sua família, por conta desse ato de coragem sofreu com o preconceito da sociedade em relação ao casamento e sua atuação no campo da vida social, por ter se tornado uma cortesã, uma mulher da “vida” e que participa ativamente da vida social, principalmente, noturna, a personagem também enfrentou a dicotomia entre o amor puro e a libertinagem. Portanto, este trabalho examinou o papel da mulher submissa, no romance do século XIX, tendo como metodologia os estudos bibliográficos de Simone de Beauvoir (1970); Pierre Bourdieu (2002) e Eliane Leitão (1981).

Palavras-chave: Submissão. Feminina. Romance. Século XIX.

¹Graduanda do Curso de Letras Português e Francês da Universidade Federal do Piauí, Brasil. E-mail: carolina.morais-22@outlook.com

²Graduanda do Curso de Letras Português e Francês da Universidade Federal do Piauí, Brasil. E-mail: lisa.stefany55@gmail.com

³Professora Doutora, da Universidade Federal do Piauí, Brasil. E-mail: cristianevyanna@yahoo.com.br

ABSTRACT: The main research object of this work was the urban novel *Lucíola*, by José de Alencar, published in 1862. The objective of this study focused on the female figure and her role of submission, especially in bourgeois society. José de Alencar presents his audience with a pertinent critique of the attitudes and values disseminated in the 19th century, thus showing how women were forced to behave in environments frequented by the bourgeoisie, where the aim was to arouse the flirtatious gaze of wealthy young men. This article analyzed the female figure of Lúcia/Maria da Glória, through the eyes of Paulo, who wrote a letter in which he immortalized his story with Lúcia, who from a very early age had to sell her own body in the name of her survival and that of her family. , because of this act of courage, she suffered from society's prejudice in relation to marriage and her role in the field of social life, as she became a courtesan, a woman of “life” who actively participates in social life, especially at night , the character also faced the dichotomy between pure love and debauchery. Therefore, this work examined the role of the submissive woman in the 19th century novel, using as its methodology the bibliographical studies of Simone de Beauvoir (1970); Pierre Bourdieu (2002) and Eliane Leitão (1981).

Keywords: Submission. Feminine. Romance. XIX century.

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente trabalho é analisar a obra *Lucíola* (1862) de José de Alencar, buscando fazer uma analogia entre a submissão da mulher no século XIX e a objetificação tanto por seu marido, como pelo pai e irmãos. Diante disso, é importante salientar a passividade por parte da figura feminina em relação às suas escolhas, que englobam desde a imposição do marido até as vestimentas adequadas.

Nessa perspectiva, os casamentos do século XIX geralmente se configuram como uma convenção entre as famílias, ao qual os pais decidiam acerca de qual união era mais vantajosa, ou seja, o casamento não passava de negócios que trariam benesses para a entidade familiar de ambas as partes e por isso a mulher tinha um papel fundamental nessa união, pois era preparada desde criança para ser subserviente a seu marido, assim como ao pai e ao irmão antes do casamento.

As regras forjadas pela sociedade portuguesa no século XVIII, por meio do estabelecimento de verdade e normas, permitiram toda uma prática de supervalorização do casamento e de forte vigilância sobre as relações consideradas ilícitas, práticas essas que penetraram todo o processo colonizador brasileiro (PIMENTEL, 2012, p.33).

Ele se passa em *Lucíola* (1862), no romance de José de Alencar a mulher tinha que se manter casta até o casamento e deveria ser uma boa esposa, subalterna e obediente a seu

marido. Assim, a personagem Lúcia/Maria da Glória acaba destoando dessa realidade da época, pois teve que se prostituir para garantir seu sustento e salvar sua família da febre amarela, no entanto, ao descobrir que a fonte de renda de Maria da Glória advinda da venda do próprio corpo, ao descobrir seu pai a pôs para fora de casa, tornando essa venda ainda mais necessária, em prol da sobrevivência da moça.

— Ainda vejo! As melhoras foram aparentes! Meus dois irmãos acabavam de expirar, minha tia entrava na agonia, minha mãe tivera um novo acesso. Felizmente já meu pai estava em convalescença, e saiu para tratar do enterro. Ele não tinha dinheiro, apresentei-lhe as últimas moedas de ouro que me restavam. «Quem te deu este dinheiro?... Roubaste?...» Contei-lhe tudo; tudo que eu sabia na minha inocência. Ele compreendeu o resto. Expulsou-me! (ALENCAR, 1988, p. 103)

Com isso, Lúcia se torna cada vez mais conhecida entre a sociedade burguesa, enriquece e tem sua independência pois agora é dona de si, pode escolher o homem com quem deve se relacionar, totalmente oposta ao que era esperado das mulheres dessa época, era a cortesã mais desejada do Rio de Janeiro, tudo isso até Paulo entrar em sua vida e então surgir uma paixão ardente e descontrolada entre os dois.

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição. (ALENCAR, 1988, p. 2)

Então, o objetivo deste trabalho é analisar o comportamento submisso de Lúcia frente a Paulo, a forma como ela passa de uma mulher independente e autônoma para uma mulher que só quer ser digna do amor de Paulo e ainda observar a objetificação da mulher na sociedade do século XIX, a inferioridade a qual a mulher é posta e que tem como única utilidade servir ao seu marido.

A partir desses pontos será desenvolvido o trabalho, tendo como intento analisar a figura feminina na obra objeto de análise e sua, possível, subalternização. O trabalho se deu a partir de pesquisas bibliográficas de autores como Simone de Beauvoir (1970), Pierre de Bourdieu (2002), Eliane Leitão (1981) e dentre outros, buscando sempre observar como a mulher é colocada dentro da sociedade em relação ao homem.

1. A subalternização da mulher

Depois que Lúcia foi expulsa de sua casa por seu pai e passou a viver como prostituta para sobreviver, nasce uma mulher diferente da mulher habitual do século XIX, casta, do lar e que não se expõe na rua sem a companhia de um acompanhante, nasce uma mulher dona de si, que não se deixa conduzir por ninguém, uma mulher que não tem medo das maledicências da sociedade. Lúcia vive uma vida de depravações e luxos nas noites do Rio de Janeiro. Como afirma Costa (2013),

No século XIX a situação da mulher era de subserviência ao pai e, depois do casamento, ao marido, Havia uma dupla moral que regia a sociedade do império: a mulher deveria permanecer virgem até o casamento e depois de casada se manter fiel ao marido [...] (COSTA, 2013, p.69).

Dessa forma, percebe-se como Lúcia foge aos padrões da época, pois após passar a viver como prostituta, ela rompe com todos esses preceitos estabelecidos pela sociedade patriarcal do século XIX. Quando Lúcia conhece Paulo, um homem de família tradicional e recém chegado ao Rio de Janeiro, algo diferente começa a se passar em sua vida, conforme a convivência dos dois, Lúcia vai se apaixonando por Paulo e se submetendo às suas vontades, aos seus caprichos, como fica claro nesse diálogo entre os dois

- Bem, Lúcia, tu queres que eu viva quase em tua casa, mas é preciso saber o que serei eu dela?
olhou-me com expressão que mostrava ter lido meu pensamento:
- O mesmo que de mim: dono e senhor. (ALENCAR, 1988, p. 63)

Nessa conversa entre Paulo e Lúcia é perceptível o caráter de submissão na relação dos dois, primeiro ele querendo saber o que será ele de sua casa por estar frequentando-a com regularidade, segundo ela lhe nomeando “dono e senhor”. Para Leitão (1981, p. 45), “É, na realidade, um destino imposto à mulher [...] pela sociedade, pois a ela é ensinado que para ser aceita é preciso agradar, fazer-se objeto, portanto renunciar à sua autonomia”, então, mesmo Lúcia sendo uma “mulher da vida” com total independência, ela se coloca nessa papel de submissa, pois é algo que estava enraizado na sociedade da época e nesse momento do diálogo, ela perde o controle que tinha em seu relacionamento com Paulo, todo controle sobre sua vida e independência passa a se sujeitar como um objeto dele. Bourdieu explica que “Os dominados

aplicam categorias do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais” (2002, p. 46), então a insubordinação da mulher parece algo natural, pois a sociedade a impõe isso desde muito cedo.

Mesmo Lúcia vivendo nessa vida de cortesã, percebe-se a todo momento seu descontentamento por não ser uma mulher virgem e pura, para se casar com Paulo, tanto que ela passa a se afastar dele como amante para tê-lo apenas como amigo, esse descontentamento é nítido quando ela diz: – queria dizer que se eu fosse Atala, poderia perder minha alma para dar-lhe a virgindade que não tenho... (ALENCAR, 1988, P.85), Lúcia nesse momento da narrativa só queria poder ser para Paulo uma mulher digna

Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios, como vimos pelas frases citadas de Aristóteles e Sto. Tomás. (BEAUVOIR, 1970, p.16)

A mulher é levada a crer entre todas as instâncias, que ela precisa se manter virgem e pura para ser digna do homem e do casamento, as religiões, principalmente o catolicismo, muito presente no século XIX, as forçavam a acreditar nisso e a aceitar a dominação do homem, pois esse era o desejo de Deus.

Para mais, Hooks (2018, p. 20) diz que, “Uma vez que nossa sociedade continua sendo primordialmente uma cultura “cristã”, multidões de pessoas continuam acreditando que Deus ordenou que as mulheres fossem subordinadas ao homem no ambiente doméstico”, a dominação da religião muito presente na sociedade em que Lúcia vivia, levava as mulheres a crerem que não se manter virgem até o casamento, se casar, ter filhos e viver somente em função de seu marido, era estar desagradando a Deus.

2. A coisificação da mulher no século XIX.

Há uma notória preocupação da sociedade do século XIX em cultivar as mulheres para serem obedientes, submissas e dependentes de seu marido, do seu pai, ou até mesmo de seus irmãos, tornando-a um ser sem voz e sem ação para agir conforme suas próprias vontades, suas atitudes estão sempre calcadas nos ideais dos homens e muito desses comportamentos são influenciados pela religião, que ditava as normas comportamentais da época, assim,

O papel de dominador do homem, na sociedade patriarcal, vem ao encontro de mulheres que foram “doutrinadas” para a vida doméstica, para serem esposas e para servirem ao marido depois de casadas. A “naturalização” dessa forma de vida vem sendo repassada desde o início dos tempos e, por isso, chega a dar segurança às mulheres saberem que têm um namorado, um noivo, um marido que as ampare e proteja, que não as deixe peregrinar sem norte pela vida, sozinhas. (ZAFALON E ZOLIN, 2013, p. 188).

Portanto, o homem é tido como um ser ativo, que está sempre acima das mulheres e estas devem estar sempre dispostas a lhes servirem da melhor forma possível. Assim, as mulheres eram privadas das ações que os homens exerciam a qualquer momento, havia essa desigualdade social que ainda é presente nos dias atuais, porque apesar de todas as conquistas alcançadas pela figura feminina a mulher do século XXI ainda continua sendo tolhida e vista como um objeto sexual pelos homens, que insistem em propagar o machismo através das mais variadas formas. (CAVALCANTE, 2020, p. 29). Assim, elas eram ensinadas desde pequena a servir seus maridos e que o casamento e a maternidade era o caminho certo a seguir. Leitão (1981, p.44) diz que “Outra característica marcante da personalidade feminina é a passividade. Logo, a mulher não pode ter iniciativa, porque esta é uma propriedade masculina.”, então a mulher tinha que ser passiva em relação ao homem e não podia ter personalidade própria e muito menos expressar suas vontades. Em *Lucíola*, José de Alencar usa a protagonista Lúcia justamente para enfatizar a desigualdade de gênero na sociedade da época, pois a personagem contraria todos os aspectos dessa sociedade hipócrita e desigual quando se refere às mulheres.

Paulo e Lúcia são, portanto, representações de uma época, figuras socioliterárias que expressam a visão de Alencar sobre a figura da prostituta no século XIX. Assim como Lúcia, as prostitutas são mulheres fortes, pois vivenciam a todo momento preconceitos e mais preconceitos e a sociedade, por sua vez, é incapaz de se solidarizar com o seu drama. *Lucíola* é, portanto, uma denúncia à mesquinhez da sociedade que julga as prostitutas como mulheres impuras, mas delas usufruem em benefício próprio, continuando a sustentar a classe, quando são pagas pelos “serviços prestados” (FERNANDES, 2009, p. 44)

Para Beauvoir (1970), a mulher era para o homem senão sua escrava, ao menos uma vassala, e que os dois nunca partilharam um mundo em igualdade, dessa forma, cabia apenas ao homem decidir, e à mulher, acatar suas decisões. Entretanto, Lúcia não se deixa submeter a esses padrões e é desenhada para ser senhora de si, dona de seu destino, dentro de uma sociedade a qual a mulher não tinha poder de decisão, tinha somente que acatar aquilo que era dito pelo homem.

3. A representação de mulher como ser inferior, passivo e submisso em *Lucíola*, de José, de Alencar.

Em meados do século XIX, a posição social da mulher estava atrelada ao homem que a acompanhava, seja ele o pai, o irmão ou o marido, servindo apenas como um acessório a ser exibido pela figura masculina. O casamento da época era visto com uma relação de negócios, em que o intuito principal consistia em manter o status da família, é em decorrência desse fato que a mulher se torna submissa, uma vez que seus ensinamentos são todos voltados para os cuidados com o lar.

Assim, as mulheres de posses eram colocadas sob forte vigilância de pais, irmãos, tios tutores, interessados em preservar a honra e os bens da família. A escassa educação que recebiam dirigia-se exclusivamente para os afazeres domésticos, e o analfabetismo era encarado como sinal de distinção e nobreza. (MORAES, 2012, p. 19)

É diante da objetificação que a mulher se torna moeda de troca, fazendo com que em seus ombros caia todo o desprezo de uma sociedade patriarcal. É nesse viés que Lúcia, após vender a virgindade, em prol da saúde de sua família é expulsa de casa pelo pai, que destrói em seu consciente a imagem humana de sua filha, a reduzindo a uma figura animalesca, digna somente de sentimentos desprezíveis.

Defendemos aqui que nascer homem ou mulher confere “lugares e papéis sociais”, imagens, atributos diferentes que são construídos a partir do sexo genital. Esses papéis, entretanto, são construídos de formas assimétricas e muito bem sedimentados em nossa cultura, tendo a mídia papel importante nesse processo. “A mídia, grande reprodutora da ideologia dominante, contribui fortemente para a formação de nossa subjetividade” (Moreno, 2014) e suas diversas plataformas, tais como jornais, revistas, televisão, rádio e internet, estão cheias dessas caracterizações estereotipadas, onde a imagem da mulher ideal reproduzida é “a bela, recatada e do lar”, enquanto corrobora com a propagação do mito da beleza, da imagem da mulher objeto, subalternizada, inferiorizada, coisificada etc.(SOUSA E SIRELLI, 2018, p. 6)

Outrossim, vale ressaltar a construção social desse poder dado ao homem, em que ele é capaz de classificar a mulher de acordo com suas condutas sociais e pessoais, pautados não só no poder patriarcal, mas pela relação entre igreja e homem. Além disso, após entender que as ações de Maria da Glória — pois somente após seu ato de coragem e complacência pode se nomear “Lúcia” —, seu progenitor, ainda assim, teve o poder de fazer com que, não só a sociedade, mas a própria moça já não mais tivesse sua própria imagem, mas um ideal de ser indigno.

Que poderes regem, incitam ou reprimem condutas, que resistências se sustentam e se desenvolvem nas tentativas de disciplinarização dos corpos e dos costumes?”. São as verdades historicamente construídas que implicam na normatização dos corpos e das práticas. O discurso colonizador instala um “regime de verdades”, distinguindo normas e desvios, certo e errado, inclusive sobre a condição natural de homens e mulheres, um discurso criador de diferenças de gênero. (PIMENTEL, 2012, p.25)

Dessa forma, “Privada desse alter ego, a menina não se aliena numa coisa apreensível, não se recupera; em consequência, ela é levada a fazer-se por inteira objeto, a pôr-se como o Outro” (Beauvoir, 1970, p. 69), a mulher acaba se colocando como “outro”, mas um “outro” que nada mais que o reflexo da misoginia que sustenta a sociedade. É nítido que Lúcia não escolheu seu destino, mas foi obrigada a procurar subterfúgios na vida libertina, que lhe permitiu construir um império e tornar-se a cortesã mais cobiçada do Rio de Janeiro, totalmente contra sua vontade, mas o destino não a deu a possibilidade entre escolher manter sua inocência ou lidar com as duras realidade que é a vida.

Um dos motivos para perpetuar a ideia de que a mulher deveria ser casta, pura, ou seja, virgem, era para que ela vivesse de total entrega ao único homem que poderia despi-la. seu marido, assim, enfatizado que a mulher não era uma parceira para a imagem masculina, alguém que ele confiaria sua vida, planos e sonhos, mas um apetrecho, um instrumento de posse restrito, pertencente a um único ser. Mas, Lúcia era diferente, não era uma mulher vista como digna para ser desposada, seu corpo já não era puro e sua castidade já havia se esvaído, ela não poderia ser somente de um porque já havia sido de vários, para a sociedade, Lúcia não era nada além de uma acompanhante, uma mulher cuja as outras jamais se aproximariam, pois depreciaria suas imagens de puritanas. Lúcia era sua, mas também era sozinha, pois não se casar é como viver à margem, sem ter um homem para lhe dar um nome, sem ter como encarar a vida e o mundo de frente (ZAFOLAN E ZOLIN, 2013, p. 191)

Outro ponto que merece destaque é o fato que somente Lúcia tem noção de sua própria história, só ela sabe o que passou, os fardos e as dores que carrega, evidenciando ainda mais a solidão da mulher que foge dos padrões, e mesmo que essa fuga tenha sido contra sua própria vontade, a moça não pode fugir das marcas que pesam sobre seus ombros, uma vez que a sociedade misógina do século XIX escolheu olhá-la apenas pelo viés da promiscuidade, sem ao menos tentar entender a trajetória de uma adolescente de 14 anos que se viu obrigada a entregar seu corpo em troca do sustento, em troca da vida de quem amava.

Enquanto Lúcia era a única que conhecia sua história, sua postura manteve-se transgressora, ainda que já tivesse começado a recusar seu corpo a Paulo, fato importante para sua “redenção” em Maria da Glória. Todavia, quando conta sua vida a Paulo, nesse momento em que ele também passa a ser detentor desse conhecimento, a submissão da personagem tem seu início definitivo (MOREIRA, 2010, p. 3)

Em suma, a visão patriarcal da sociedade do século XIX coisifica a mulher, a coloca dentro de uma caixa à qual não pode jamais sair, enjaulando-a e a intitulado como “perigosa”, porque aqueles que não seguem as regras são excluídos e vivem às margens de uma sarjeta social onde podem andar pelas ruas, mas não são de fato livres. Lúcia se entrega a Paulo não por amor, mas pelo cansaço de ser vista como um bicho, pelo alívio de, aos olhos de alguém, deixar de ser o “outro” para se tornar ela mesma.

Considerações Finais

Neste trabalho o intento foi mostrar um pouco do comportamento da mulher frente a sociedade do século XIX fazendo um aparato com a obra *Lucíola* de José de Alencar, nele procuramos mostrar o papel de submissão ao qual a mulher era colocado e em como ela era inferiorizada diante do homem, além dos aspectos que levavam as mulheres a isso, como elas eram “doutrinadas” a serem subservientes e a viver em função do casamento e da maternidade.

Observando todo o contexto colocado, conclui-se que a mulher sempre foi posta como um objeto e não como um ser humano que tem vontades e opiniões próprias, toda sua vida era baseada nas vontades dos homens que estavam ao seu redor. Portanto, entende-se que, José de Alencar tentou construir uma imagem diferente para a mulher do século XIX, quando ele cria a personagem Lúcia que transgride totalmente com a sociedade da época, ele tenta mostrar uma viés diferente que as pessoas estavam acostumados a ver, ele cria uma mulher dando-lhe voz e lugar, mas apesar de tudo isso, de toda essa construção, a sociedade ainda é extremamente patriarcal e fechada, rígida a ponto de não admitir novas configurações em seu modelo hierárquico.

O estudo pretendeu verificar até que ponto a mulher tinha permissão de ter uma vida social livre, participar de eventos e locais exclusivos da burguesia, e também a maneira como seus atos impactavam em sua imagem. É possível concluir que a obra de Alencar apresenta ao público leitor da época, uma publicação repleta de críticas e com raízes revolucionárias para a época, a

ponto de levantar hipóteses acerca do lugar que cada mulher ocupa e até que ponto ela tem permissão para ir.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 12. Ed. São Paulo: Ática, 1988. (Bom Livro)

BEAUVOIR, Simone De. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. 4ª Edição. Paris: Librairie Gallimard, 1970.

CAVALCANTE, H. M.; OLIVEIRA, V. B. de M. De donzela à cortesã: a mulher em *Lucíola*. *Literatura e Autoritarismo*, [S. l.], n. 34, 2020. DOI: 10.5902/1679849X23945. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/23945>. Acesso em: 24 jul. 2023.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras / bell hooks*; tradução Anna Luiza Libânio. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

COSTA, Lourenço Resende da. História e gênero: a condição feminina no século XIX a partir dos romances de Machado de Assis. *Revista Eletrônica Discente História.com*, Cachoeira, vol. 1, n. 2, 2013.

LEITÃO, E. V. *A Mulher na língua do povo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

MORAES, Gabriela Viacava. *Que diabo de gênio o dessa rapariga? A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar*. 2012. 108f. Dissertação - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012

FERNANDES, Alcinda Lima dos Anjos. *As mulheres em José de Alencar: Lucíola e Senhora*. Disponível em: <<http://pdf.thepdfportal.net/?id=363335>>. Acesso em: 24 jul. 2023.

MOREIRA, Greiciellen Rodrigues. *Representações femininas e identidade nacional [manuscrito]: uma leitura alegórica de Lucíola e Senhora, de José de Alencar / Greiciellen Rodrigues Moreira*. – 2012. 132 f Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros- Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

ZAFALON, M.; ZOLIN, L. O. A representação/(des) construção da submissão feminina em "A Tia", de Helena Parente Cunha. *Via Atlântica*, [S. l.], v. 1, n. 24, p. 183-196, 2013. DOI: 10.11606/va.v0i24.56767. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/56767>. Acesso em: 24 maio. 2023.

PIMENTEL, Helen Uihôa. *Casamento e sexualidade: a construção das diferenças*. – Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

SOUSA, Marília de Oliveira de; SIRELLI, Paula Martins. Nem santa, nem pecadora: novas roupagens, velhas dicotomias na coisificação da mulher. **Serviço Social & Sociedade**, p. 326-345, 2018.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER INDÍGENA EM *RESSUSCITADOS*, DE RAIMUNDO MORAIS

Solania do Rosário ALCÂNTARA (UNIFAP)¹

Yurgel Pantoja CALDAS (UNIFAP)²

RESUMO: Este trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, que tem como objeto de estudo o livro *Ressuscitados (Romance do Purús)* (1936), do autor paraense Raimundo Morais. A narrativa retrata o Ciclo da Borracha na região Amazônica, especialmente, no Acre, bem como a presença de indígenas na constituição dos seringais. O Ciclo da Borracha, no período de 1880 a 1910, contribuiu para o período conhecido como *belle époque*, momento marcado pelo crescimento econômico e pela influência social e cultural europeia nas sociedades urbanas de Belém e Manaus (DAOU, 2000). Com a crescente necessidade econômica de extração e comercialização do látex e a baixa densidade populacional da Amazônia, vários trabalhadores migraram para a região, principalmente os nordestinos fugidos de longos períodos de seca no sertão (FURTADO, 2007). A ocupação desordenada dos seringais nas proximidades de terras indígenas provocou embates étnicos e sociais. A obra de Raimundo Morais demonstra como a mulher indígena estava inserida nesse contexto e era submetida a essa rede de poder, pautada no patriarcado e no colonialismo. Desse modo, esta pesquisa tem como objetivo analisar a representação da mulher indígena na obra, com base nas teorias pós-colonial e feminista (BONNICI, 2009; SAID, 2011; SPIVAK, 2010). Para tanto, pretende-se investigar a personagem feminina principal, a indígena Corina, que passa por processos patriarcais e civilizatórios em sua trajetória; além de explorar as teorias pós-colonial e feminista, com foco nos estudos da identidade, visando analisar os modos de representação de Corina enquanto um sujeito aculturado.

Palavras-chave: mulher indígena; identidade; Ciclo da Borracha; Romance amazônico.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), onde desenvolve o projeto de pesquisa *Pós-Colonialismo e Feminismo: a Representação da Mulher em Ressuscitados, de Raimundo Morais*. E-mail: desolania@gmail.com.

² Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor na graduação do Curso de Letras e na pós-graduação no Mestrado em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Amapá. E-mail: yurgel@uol.com.br.

ABSTRACT: This article is part of a master's research in progress, which has as its object of study the book *Ressuscitados (Romance do Purús)* (1936), by the author from Pará, Raimundo Morais. The narrative portrays the rubber cycle in the Amazon region, especially in Acre, as well as the presence of indigenous people in the constitution of the rubber plantations. The rubber boom, from 1880 to 1910, contributed to the period known as the *belle époque*, a moment marked by economic growth and European social and cultural influence in the urban societies of Belém and Manaus (DAOU, 2000). With the growing economic need for latex extraction and commercialization and the low population density of the Amazon, many workers migrated to the region, mainly northeasterners fleeing long periods of drought (FURTADO, 2007). The disorderly occupation of rubber plantations close to indigenous lands provoked ethnic and social clashes. The novel of Raimundo Morais demonstrates how the indigenous woman was inserted in this context and was subjected to this network of power, based on patriarchy and colonialism. Thus, this research aims to analyze the representation of indigenous women in the novel, based on postcolonial and feminist theories (BONNICI, 2009; SAID, 2011; SPIVAK, 2010). Therefore, it is intended to investigate the main female character, the indigenous Corina, who goes through patriarchal and civilizing processes in her trajectory; in addition to exploring postcolonial and feminist theories, focusing on identity studies in order to analyze Corina's modes of representation as an acculturated subject.

Keywords: indigenous woman; identity; rubber cycle; Amazonian novel.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende analisar a representação da mulher indígena na obra literária *Ressuscitados*, de Raimundo Morais, sob o viés pós-colonial, com contribuições da teoria feminista. Para isso, será contextualizado brevemente o panorama histórico do Ciclo da Borracha, no qual se insere a obra objeto deste estudo, bem como será analisada a composição do romance *Ressuscitados*, com foco na personagem indígena Corina e seus modos de representação enquanto um sujeito aculturado.

No romance de Raimundo Morais, destaca-se a indígena apurinã Corina, personagem feminina principal, que passou por alguns momentos de tensões étnicas. Ademais, é possível estabelecer uma relação entre os estudos pós-coloniais e a teoria feminista, diante dos processos coloniais de base patriarcal, que concorrem para uma reflexão da trajetória de Corina.

Com isso, a investigação dessa temática torna-se relevante para o desenvolvimento do conhecimento acerca da posição da mulher indígena e suas condições de existência na Amazônia, durante o período de produção e comercialização da borracha. A intenção é focar nas

representações de gênero, que demonstrem as formas e o histórico opressor sobre as mulheres, elementos enraizados em uma sociedade colonial e patriarcal.

A mulher indígena em *Ressuscitados*

No livro *Ressuscitados*, é retratado o primeiro Ciclo da Borracha, período econômico da história do Brasil, relacionado à extração e à comercialização da borracha na Amazônia. Nos anos de 1880 a 1910, houve a época próspera, em que a borracha se tornou uma atividade econômica com grande demanda de exportação.

Com o desenvolvimento da indústria de pneus, a borracha aumentou consideravelmente sua cotação no mercado internacional. A “produção da borracha na Amazônia ‘decolou’ em função do aumento da demanda estrangeira de borracha bruta, numa época em que a Amazônia era o único fornecedor mundial.” (WEINSTEIN, 1993, p. 15).

Essa fase bem sucedida da economia amazônica marcou a *belle époque*, momento marcado pela influência social e cultural europeia nas sociedades urbanas de Belém e Manaus. Segundo Daou (2000, p. 8), “[...] as elites do Pará e do Amazonas – favorecidas pela crescente aplicação da borracha na indústria automobilística – ganham visibilidade nacional e internacional”.

No primeiro Ciclo da Borracha, com a crescente necessidade econômica de extração e comercialização do látex, tornou-se primordial a ampliação da exploração de campos de hévea e também a organização comercial de tal produção.

Diante desse cenário, o trabalho da população local tornou-se insuficiente. Para dar conta de suprir o mercado internacional, era necessário recrutar mão de obra externa para a extração do látex. De acordo com Furtado (2007, p. 191), “[...] a expansão da produção de borracha na Amazônia era uma questão de suprimento de mão-de-obra.”

Com o objetivo de aumentar a produção, os Governos da Região Amazônica e os patrões da borracha mobilizaram trabalhadores de outras regiões do país para o serviço nos seringais. Para incentivar a migração, organizaram propagandas e forneceram subsídios para as despesas com transportes e para as necessidades básicas iniciais.

Então, com o plano de incentivo de povoamento da região, vários trabalhadores migraram para a região Amazônica para exercer o trabalho nos seringais, principalmente os nordestinos fugidos de longos períodos de seca no sertão.

No período de 1877 a 1880, a grave seca no Nordeste ocasionou o desaparecimento de rebanhos e a morte de milhares de pessoas. Diante dessa situação extrema, o movimento de ajuda foi efetuado para estimular a migração de grande parte dos nordestinos para a Amazônia (FURTADO, 2007).

Constituiu-se, assim, um grande fluxo migratório que representou uma alternativa para a população nordestina, em busca do novo eldorado representado pela borracha, que naquele momento caracterizava-se como uma possibilidade de melhoria de vida. Por conseguinte, viabilizou uma solução ao problema de carência de mão de obra e possibilitou a expansão da produção de borracha na região Amazônica.

Importante analisar que não houve um planejamento para a chegada desse contingente de pessoas, o que ocasionou o avanço dos seringais nas terras indígenas. O contato dos indígenas e seringueiros não foi pacífico, houve uma relação conflituosa que envolveu a opressão às mulheres.

É nesse contexto histórico que se insere o romance *Ressuscitados*, pois apresenta em seu enredo as trajetórias de nordestinos nos seringais acreanos, bem como demonstra os problemas resultantes da formação dos seringais nas proximidades de terras indígenas. Além disso, retrata as dinâmicas sociais nas cidades de Belém e Manaus, no período da *belle époque*.

Em *Ressuscitados*, o capitão José Alves é um cearense que enriquece com a exploração da borracha. Ele é dono de Santa Clara, seringal no laco, situado no Acre. O romance se desenvolve a partir de um ataque entre as etnias Apurinã e Kanamari, no qual estes últimos entregam a José Alves uma recém-nascida apurinã furtada, que foi adotada pelo coronel, passando a usar o nome de Corina.

A criança ficou sob os cuidados de Genoveva, cozinheira e lavadeira do barracão, e de Tucuxí, mateiro da casa. “O papel de mãe era feito inteiramente por Genoveva. Filha do Pará, como Tucuxí, os dois únicos talvez no pessoal de Sta. Clara, composto de nordestinos, e sobretudo, de cearenses, exercitava alí as cantigas, lendas, rezas, costumes paraenses” (MORAIS, 1936, p. 18).

Esse momento marca o início da aculturação de Corina, que é criada em um espaço de novos costumes e língua diferentes. Quando Corina completa oito anos, José Alves resolve enviá-la a Belém, para ser educada em um colégio, onde passa por um processo de educação disciplinar e catequização, sendo outro momento de aculturação experimentado por Corina.

Corina foi retirada de sua etnia e submetida a sair do seringal rumo a Belém, o que ocasionou impactos em seus costumes e a sua adaptação ao ambiente católico. Nesse sentido, a adoção dos valores do colonizador, pela via da aculturação, caracteriza-se pela valorização de uma cultura em detrimento de outra. Essa imposição resulta na depreciação de língua, saberes e crenças originárias, o que gera, nessa estrutura de dominação, o apagamento da cultura anterior (ULLMANN, 1991).

Sob o viés dos estudos pós-coloniais, que buscam analisar o colonialismo e as formas como o Outro é percebido no processo de pós-colonização, Said (2011) descreve a dinâmica de constituinte identitário, em que apresenta o “Nós” rejeitando tudo que alude ao “Outro”, o qual, por sua vez, é visto como um sujeito inferior, que deveria ser doutrinado. Esse processo gera o “Outro colonizado”, que em uma relação de subalternidade assume um local secundário.

Corina teve sua subjetividade silenciada, com o apagamento de sua identidade a partir dos valores do colonizador. Nesse sentido, a indígena colonizada se destaca pela educação cultural que recebe e passa a apresentar traços afrancesados, apreciados pelo padrão da *belle époque*: “Ah! V. não é capaz de calcular como se transformou aquela criatura. Nem parece índia. Na conversa, nos modos, nas salas, nas dansas [sic], na cultura é uma parisiense” (MORAIS, 1936, p. 81).

Conforme definidas por Said (2011), as representações são ditadas por meio do poder europeu que concebe o não europeu como alguém que deveria ser dominado e controlado. Nessa perspectiva, o colonizador domina o “Outro” colonizado, em sua duvidosa benevolência. Tal como ocorre com Corina, que é levada a capital paraense para ser educada conforme o padrão europeu vigente à época.

É necessário, assim, refletir sobre as representações da mulher indígena em *Ressuscitados*, que são constituintes de um discurso subjogador que concebe os indígenas como sujeitos “subalternos” e “inferiores”. Esse argumento pode ser verificado no trecho abaixo do romance, em que os seringueiros fazem uma diferenciação entre os “civilizados” e os indígenas, em que presumem a inferioridade cultural dos indígenas:

[...] jamais o selvagem anda de acôrdo com o civilizado, e não seria neste caso especial que a tradição se quebraria. Para que o selvícola se identificasse ao vulto avassalador, comentavam, seriam necessárias várias gerações, muitos cruzamentos. A visão era errada. O índio não afina com o branco porque este lhe nega os mesmo direito que pretende para si. (MORAIS, 1936, p. 269).

Os seringueiros do romance concebiam os indígenas como seres selvagens e se convenciam de sua superioridade. A subalternidade da mulher indígena era considerada como algo natural e aceitável. Sobre a opressão feminina, José Alves reconhece que os próprios seringueiros eram os causadores da relação conflituosa com os indígenas, ocasionada pela exploração das mulheres da etnia:

Não esquecia, com a sua longa prática de 36 anos passados na selva, que os seringueiros tinham sido sempre os causadores de todos os choques entre nordestinos e selvícolas, isto por causa das fêmeas selvagens, tão cubiçadas [sic] (MORAIS, 1936, p. 214).

Conforme Bonnici (2009), assim como os europeus, várias gerações de homens tomavam como fato irrefutável a inferioridade da mulher, o que se agravava no caso das indígenas, que se tornavam mais vulneráveis à violenta opressão masculina.

Tratava-se, portanto, de relações opressoras estabelecidas pelo patriarcalismo e pelo colonialismo na região durante o panorama histórico de produção e comercialização da borracha. Nesse contexto opressor, a história e a fala são negadas ao sujeito subalterno feminino, que permanece na obscuridade, sem conseguir romper seu lugar meramente de Outro (SPIVAK, 2010).

Passados alguns anos em Belém, Corina aprende línguas estrangeiras, pintura e bordado, seus vocábulos e ideias impressionam a todos que conhecem sua origem indígena. Nesse caso, a

idéia que ela transmite é de ser filha duma alta civilização, amando as modas, as artes, a religião cristã, os métodos e os costumes das grandes metrópoles. Talvez nem queira que se diga ser ela indígena. Deve ter profunda ojerisa [sic] a tudo que é aborígene (MORAIS, 1936, p. 81-82).

Em uma analogia entre a obra literária e o retrato social de determinada época, tanto o patriarcado quanto o colonialismo oprimem a mulher em relação ao homem e à metrópole. Com a união dessas forças de dominação, a mulher pode ser considerada, concomitantemente, oprimida e colonizada (SPIVAK, 2010), conforme retratado no momento do encontro de Corina e José Alves em Belém, em que este se surpreende com a colonização da indígena.

José Alves ficou positivamente estatelado ante aquele surto de inteligência e assimilação. Evoluiu muito a sua protegida. Transformara-se por completo. Da índia só tinha a ascendência. Tipo, hábitos, costumes, inclinações, sutilezas, poses, refinamento, tudo, enfim, que se podia dizer íncola, ipurinã, e pois concretizar à primeira vista como originárias de uma raça inculta e selvagem, desvanecera-se como por encanto. Matéria e espírito daquela criatura se amoldaram à civilização. [...] (MORAIS, 1936, p. 138-139).

No trecho descrito acima, nota-se que é “construído” outro sujeito no contexto de dominação, conforme aborda Spivak (2010). José Alves retrata a transformação imposta à Corina, que era marginalizada devido sua origem indígena e por isso é levada a Belém para viver o mundo do Outro “civilizado”, que define o modo dela se perceber no mundo.

Segundo Paiva (2016, p. 241), Corina “teve sua personalidade formada e refinada pela educação em um internato de freiras em Belém, e em conformidade com os padrões morais e religiosos da civilização ocidental.” José Alves, impressionado com a beleza e a transformação de sua “filha adotiva”, a pede em casamento. Eles se casam e voltam ao seringal Santa Clara, mesmo com o coronel querendo ir para a Europa. Ainda de acordo com Paiva (2016, p. 241), ao

reencontrar Corina já adulta, após alguns anos, em Belém, o cearense José Alves rendeu-se aos encantos de um ser socialmente híbrido: uma indígena do ponto de vista racial, mas devidamente travestida pelos modos e formação cultural próprios de uma civilização urbana.

O retorno ao seringal marca uma espécie de reintegração de Corina ao seu espaço cultural original, representada pelo seu interesse pela natureza e pelo envolvimento com Cauré, líder dos Apurinã. Quando reviu seus parentes Apurinã, “O coração da rapariga bateu apressado. Uma voz lhe soprava de seu sangue. Pela idade, pelos pais, mortos no assalto dos canamaris, por outros indícios somáticos e morais [...]” (MORAIS, 1936, p. 196).

Ciente da estrutura de dominação que estava inserida, Corina decide fugir com o apoio de sua etnia e se libertar de seu opressor. Para justificar a volta a sua etnia, ela escreve um bilhete no qual explica ao marido os motivos de sua fuga:

Entre nós dois existe um largo abismo, para mim intransponível. Não creio que a sua proveniência seja tanto da educação, mas da raça, dos nossos atributos étnicos. Seu povo não tolera o meu, ao qual persegue ferozmente, humilhando-o e sacrificando-o. Qualquer aleijado branco (lembre-se do corcunda) julga-se com o direito de violar as raparigas índias, sem que ninguém o recrimine ou peça contas por isso. Para castigar semelhante atrevimento as tribos, rústicas, porém com o sentido da justiça, têm que apelar para a força [...].

Tais movimentos, puramente defensivos, volvem-se, na opinião das autoridades civilizadas, em atentados contra os violadores da terra e das mulheres indígenas. Daí as expedições para massacrarem malocas inteiras em nome da ordem. Dizimam, extinguem os selvícolas (MORAIS, 1936, p. 261).

Com a reflexão sobre sua condição, Corina inicia seu processo de subversão, rompe sua educação cultural e religiosa. Bonnici (2009) denomina a capacidade de insurgir contra o poder

do opressor como processo de agência, em que é executada uma ação livre para vencer os impedimentos processados na construção de sua identidade.

Por meio desse movimento de ruptura matrimonial e cultural, Corina denuncia os problemas que as mulheres indígenas enfrentaram durante o período de exploração da borracha na Amazônia, como a violência sexual, o extermínio, a impunidade dos crimes pelas autoridades.

Com isso, é possível estabelecer uma relação entre as teorias pós-colonial e feminista na trajetória de Corina, já que se pode perceber uma relação de tensão quanto ao patriarcalismo e ao colonialismo. Bonnici (2009) estabelece uma analogia entre ambas as teorias, ao expor que da mesma forma que o patriarcalismo exerce seu poder na opressão da mulher, o imperialismo também oprime o sujeito colonizado.

Diante da fuga, José Alves organiza sua vingança armada contra a etnia Apurinã, mas como percebe o pouco interesse dos seringueiros na batalha, ele promete aos seus trabalhadores que, com a vitória, eles poderiam levar as indígenas para o seringal Santa Clara. Assim, os combatentes que vinham de lugares distantes poderiam transportar consigo algumas indígenas capturadas; e os Kanamari, que ofereceram apoio a José Alves, ficariam com as crianças Apurinã – ocasião em que a proposta foi amplamente aceita.

No combate, mesmo com bastante armamento, muitos seringueiros morreram. José Alves, ao perceber que não conseguiria trazer Corina consigo, convoca Cauré para uma luta corporal, a modo de um duelo romântico pela mão da amada, que é novamente tratada como um objeto. Diante das provocações do coronel, Cauré aceita o combate. José Alves estrangula Cauré, que não resiste ao violento golpe e sucumbe ante seu algoz.

Ao ver seu amado morto, Corina “desfechou, com todas as fôrças de seus músculos, um profundo golpe no crânio do marido [...] Corina vibrou-lhe ainda outro golpe, pisou-lhe o rosto, cuspiu-lhe e apostrofou-o. Estava horrivelmente sinistra” (MORAIS, 1936, p. 318).

Nota-se que Corina não se amedronta diante de José Alves e, mesmo com o risco de ser capturada pelo ex-marido, ela marca sua posição de resistência ao matá-lo. Nesse aspecto, conforme Paiva (2016, p. 242),

a condição ambígua de Corina não a fez ocupar uma posição neutra. No desfecho da trama, quando a heroína presencia a morte de Cauré por José Alves, é a própria Corina quem mata o cearense com uma flecha envenenada e, assim, marca sua posição naquele embate racial ensanguentado.

No confronto, houve muitas mortes de indígenas e, principalmente, de seringueiros, mesmo estes armados com material bélico potente em contraposição às armadilhas e flechas

envenenadas daqueles. O resultado surpreendente, considerando o maior poder de fogo dos seringueiros em comparação com as armas indígenas, pode representar uma resistência dos indígenas contra os exploradores da borracha, que promoveram massacres contra os habitantes naturais daquela região.

É notória a opressão feminina em *Ressuscitados*, por meio da verificação de processos coloniais numa sociedade patriarcal ocorridos na trajetória da personagem Corina. Mesmo diante desse contexto de exploração, é importante ressaltar que esta condição não suprimiu a coragem de Corina, pois ela impôs sua voz e sua força, denunciou as ações opressoras ao seu gênero e sua etnia, demonstrando sua condição subversiva.

Considerações finais

Corina inicia sua jornada sendo vítima de várias violências, pois sua mãe foi assassinada e ela foi sequestrada pela etnia Kanamari e entregue a José Alves, dono do seringal. A protagonista passou por deslocamentos geográficos e processos civilizatórios, aos quais foi submetida para obter uma educação disciplinar e religiosa.

Na obra, é evidente a opressão feminina indígena, mas é importante ressaltar que esta condição de subalternidade não intimidou Corina. Com a sua formação cultural e o retorno ao seringal Santa Clara, Corina reflete sobre sua origem e sobre os efeitos nefastos do seringal para os indígenas. Ela assim retorna a sua etnia – mais do que isso, ela se reapropria de seus elementos culturais – e luta, juntamente com os Apurinã, por sua liberdade.

Considerando a trajetória de Corina em busca de sua identidade, é possível constatar que ela foi ativa diante de um histórico opressor de uma sociedade colonial e patriarcal, pois tal personagem subverteu a sua educação cultural e religiosa, ao voltar para a sua etnia e livrar-se de seu opressor, atendendo aos sentimentos de reintegração com a natureza e com Cauré, que acaba assassinado por José Alves, o qual, por sua vez, é morto por Corina.

Apesar de receber uma formação cultural própria da civilização branca, Corina tenta uma retomada de identidade cultural e pertencimento étnico. Contudo, foi impedida de permanecer na aldeia, por causa de seu ex-marido que não aceitou sua decisão. No conflito entre os seringueiros e os indígenas Apurinã, Corina demonstra seu posicionamento simbólico sobre sua identidade e rejeita o processo de colonização.

REFERÊNCIAS

- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: EDUEM, 2009.
- DAOU, Ana. **A Belle Époque Amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FURTADO, Celso. Economia de transição para o trabalho assalariado. Século XIX. O problema da mão-de-obra. III Transumância amazônica. In: FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 34. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 181-197.
- MORAIS, Raimundo. **Ressuscitados** (Romance do Purús). São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1936.
- PAIVA, Marco. Um paraíso selvagem: a Amazônia e os romances regionalistas de Raimundo Moraes. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, v. 28, n. 2, 2016, p. 229-245.
- SAID, E. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ULLMANN, Reinhold. **Antropologia: o homem e a cultura**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- WEINSTEIN, Barbara. **A borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de São Paulo, 1993.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A REPÚBLICA DOS SONHOS DE NÉLIDA PIÑON: UM OLHAR DA CRÍTICA FEMINISTA

Tatiane Silva Morais (UESPI)¹

RESUMO: Ao se pensar em crítica literária na atualidade, não se pode deixar à margem os estudos da Teoria Feminista, que, desde meados do século passado, têm revisto o cânone da crítica oficial, ao propor um modelo de análise literária que leva em consideração o lugar da mulher na literatura. Nesse contexto, tem-se a presença da ficcionista contemporânea Nélide Piñon, considerada referência na literatura brasileira, ela é de ascendência portuguesa, hispânico-espanhola e galega, e congrega os legados de uma herança rica e pluricultural em sua obra. Assim, o presente artigo, apresentar a recepção crítica de *A República dos Sonhos* (1984), décima obra de Piñon, dentro da perspectiva de gênero. Este estudo mapeia a obra, a partir do olhar da Crítica Feminista, em um recorte temporal que vai de 1984, ano em que o livro foi lançado, até os dias atuais, construindo, dessa maneira, o caminho de leitura dentro dessa concepção. Verificando que, em trinta e cinco anos de recepções do livro de Nélide Piñon, as leitoras críticas estão atentas às questões pertinentes à Teoria Feminista, salientando as discussões de gênero configuradas na obra – estas que são, muitas vezes, silenciadas pelos historiadores da tradicional história literária brasileira.

Palavras – chaves: Nélide Piñon; Crítica Feminista; Gênero; *A República dos Sonhos*

ABSTRACT

When thinking about literary criticism today, studies of Feminist Theory cannot be left aside, which, since the middle of the last century, have revised the canon of official criticism, by proposing a model of literary analysis that takes into account the place of women in literature. In this context, there is the presence of contemporary fiction writer Nélide Piñon, considered a reference in Brazilian literature, she is of Portuguese, Hispanic-Spanish and Galician descent, and brings together the legacies of a rich and multicultural heritage in her work. Thus, this article presents the critical reception of *A República dos Sonhos* (1984), Piñon's tenth work, from a gender perspective. This study maps the work, from the point of view of Feminist

¹ Mestre em Letras, Tativira@hotmail.com

Criticism, in a time frame that goes from 1984, the year in which the book was launched, to the present day, thus building the path of reading within this conception. Verifying that, in thirty- five years of receptions of Nélide Piñon's book, critical readers are attentive to questions pertinent to Feminist Theory, emphasizing the gender discussions configured in the work - these that are often silenced by historians of traditional literary history Brazilian.

Keywords: Nélide Piñon; Feminist Criticism; Gender; The Republico of Dreams

Um breve passeio pelo Crítica Feminista

Com as grandes mudanças de pensamento que ocorreram no século XX e com as reivindicações, principalmente nos anos de 1930 e 1940, feitas pelas feministas, a mulher se tornou objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento. Segundo a historiadora Joan Scott (2011), no livro *A história das mulheres*, o nascimento desse campo específico de pesquisa ocorreu na Europa e nos Estados Unidos, e se relacionou à política, mais precisamente à feminista, que atingiu seu apogeu nos anos de 1970, período em que, depois de constantes lutas, alguns dos direitos das mulheres passaram a ser respeitados.

Segundo os postulados da Crítica Feminista, essa vertente passou de uma simplista exposição de preconceito à matriz de uma nova história literária, visto que seus objetivos não estavam apenas destinados à literatura, mas explicitamente a todas as consequências da exclusão da mulher na sociedade.

É importante frisar que a Crítica Feminista nasceu em 1970, mais especificamente, na segunda onda do Feminismo, com a exposição de Kate Millet a respeito da política sexual. Sobre a primeira onda, destacam-se todos os movimentos pela luta dos direitos das mulheres nos anos de 1930 e 1940 na história.

Elaine Showalter (2002), em *A crítica Feminista no território selvagem*, empreende dois modos distintos de abordagem do texto dentro desse campo literário. Sendo que o primeiro se ocupa da mulher enquanto leitora, e o segundo enquanto escritora. Para o trabalho que se propõe, é importante tecer algumas considerações sobre o primeiro enfoque, adianta-se que a leitura feminista é apenas um dos diversos modos de interpretação de um texto, e não anula as outras que este pode conter.

Por conseguinte, sobre o viés da mulher enquanto leitora, o que propõe a crítica é o seu direito de direcionar outros olhares a leituras das obras literárias, e de empreitar características

novas que se considerem relevantes. Showalter (2002) defende que toda Crítica Feminista é de alguma forma revisionista, e endossa que está na hora de se debruçarem mais ativamente sobre o universo literário das mulheres.

Já é tempo de, como críticas feministas, decidirmos se podemos tomar como nossa uma base teórica firme, entre a religião e o revisionismo. Ao reivindicar uma crítica feminista independente e intelectualmente coerente e genuinamente centrada na mulher, não pretendo apoiar as fantasias separatistas das visionárias feministas radicais ou excluir da nossa prática crítica uma variedade de ferramentas intelectuais. Tem mais a aprender com os estudos sobre mulheres do que com os estudos sobre os estudos ingleses, tem mais a aprender com a teoria feminista internacional do que com os seminários dos mestres (SHOWALTER, 2002, p. 44).

Desse modo, a teoria vem trazer para a literatura novos parâmetros de leituras, a partir de novos caminhos de interpretação, definidos por mulheres. Essa conjectura feminina vem, sistematicamente, reafirmando um “contra cânone, em um projeto que, nesse momento histórico, ainda é político no sentido de defender posições no seio do campo minado do poder crítico-acadêmico” (QUEIROZ, 2020, p. 34).

A Crítica Feminista esclarece que o propósito não é fazer apenas das mulheres as leitoras proficientes para a interpretação de textos femininos, mas estabelecer um cânone literário não sexista. Desfaz, assim, toda a estrutura do poder masculino, detentor tanto do domínio literário como de todo o comando social. Do mesmo modo, o objetivo da prática dessa Teoria no universo literário é desarmonizar os modelos de leituras, de críticas e de historiografia, de maneira que emergam as marcas de gênero, antes definidas na tradição acadêmica somente sob os padrões masculinos e universais, como já foi dito.

Atualmente, em torno da Crítica Feminista, os estudos de Gêneros passaram a consolidar o panorama teórico. Essa é uma nova fase de investigação, que vem se delineando desde os anos 2000. Conforme Susana Funck (2016), esses esboços teóricos permitem um aprofundamento importante para as bases epistemológicas dos estudos acerca das mulheres, inclusive pelas próprias discussões do que seria afetivamente o gênero.

Scott (1995) define gênero, em *Gênero: Uma categoria útil para a análise histórica*, como uma categoria favorável à história em geral, e não somente à feminina. Ela argumenta que a significação de gênero foi criada para conceituar o lado cultural do sexo; dessa maneira, designa as relações sociais, ignorando totalmente a biológica e se voltando inteiramente para a criação social das ideias sobre os papéis próprios de homens e mulheres.

Gênero passou a ser sinônimo de mulheres. Todos os debates em torno da história

feminina passaram a substituir mulher por gênero. Nessas circunstâncias, Scott (1995) propõe indicar uma seriedade, uma vez que sugere ser algo mais objetivo e neutro:

Enquanto o termo “história das mulheres” revela a sua posição ao afirmar (contrariamente às práticas habituais), que as mulheres são sujeitos históricos legítimos, o “gênero” inclui as mulheres sem as nomear, e parece assim não se constituir em uma ameaça crítica. Este uso do “gênero” é um aspecto que a gente poderia chamar de procura de uma legitimidade acadêmica pelos estudos feministas nos anos 1980 (SCOTT,1995, p. 6).

Observa-se na citação acima que o termo Gênero é utilizado para teorizar os estudos da crítica feminista com uma proposta de respaldá-lo. Para Lauretis (1994), o termo é a representação de pertencimento a uma classe. A noção de gênero constrói uma relação entre as pessoas e a classe em que ela está inserida, sendo assim, na visão da autora, as representações de gêneros são construções que se estabelecem nas mais diversas instâncias sociais por meio da Literatura, do Cinema e de todas as artes em geral.

Por sua vez, Judith Butler (2017), em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, vem estabelecer um novo horizonte para os estudos feministas. Argumenta que está sendo vivenciado um período compreendido como pós-feminista, período esse que se defende a exigência de se construir um sujeito representacional político da teoria. Entretanto, a teórica propõe a libertação do campo de estudo dessa necessidade que influencia diretamente em suas reflexões sobre o termo. Em vista disso, o surgimento da categoria de Gênero marca uma conquista para a Teoria Feminista na atualidade, pois estabelece novas compreensões teóricas acerca dos questionamentos do Feminismo, ao ampliar novos debates que relativizam os postulados de dominação e exclusão da mulher, apontando novas trilhas para a construção do conhecimento acadêmico desse campo.

A partir desse discurso que permeia as obras é que Crítica Feminista oferece também novas possibilidades de interpretação do texto literário, ao postular que grande parte da produção e recepção das obras literárias da chamada Literatura de Autoria Feminina organiza-se em torno de certas configurações de gêneros, configurações essas que organizam o enredo e a construção das personagens.

A República dos Sonhos : Um olhar da Crítica Feminista

Neste ponto, atende-se ao objetivo central do artigo de construir a história de leituras da obra pela recepção da Crítica Feminista. Apresenta-se a análise dos horizontes de expectativas de *A República dos Sonhos*, de Nélide Piñon, realizada dentro de um recorte temporal que vai de 1984, ano de publicação da obra, até os dias atuais. Para tanto, realiza-se um estudo diacrônico das leituras feministas, analisando sincronicamente os horizontes elegidos para recepcionar o romance de Piñon.

Entretanto, antes de adentrar ao estudo, apresenta-se uma leitura da recepção do romance na História da Literatura Brasileira Tradicional. Ressalta-se que a obra em estudo é citada somente por dois críticos tradicionais da Literatura, o primeiro é o historiador Massaud Moisés (1989), que a menciona em sua obra. O estudioso chama a atenção do leitor para o *nouveau romance* – romances de estilos próprios – recorrentes na escrita da autora, porém, defende que *A República dos sonhos* segue uma veia mais histórica.

O segundo historiador é Alfredo Bosi que, em *História concisa da Literatura Brasileira*, em sua última edição de 2015, faz menção ao romance, afirmando que na obra há um peculiar encontro da relações familiares e crônicas de Getúlio Vargas, vendo-o como um romance com nuances históricas, o que não difere da visão de Moisés (1989).

Pode-se observar a partir dos olhares dos autores citados, representantes da história literária brasileira no que diz respeito ao romance, uma reafirmação dos pressupostos da Crítica Feminista quando indicam que nem sempre esse leitor (masculino) atenta para as características acerca dos postulados de gêneros da literatura escrita por mulheres. Desse modo, o que propõe essa crítica é o seu direito de se direcionar, com um olhar próprio, a essas obras, e de empreitar características novas e relevantes deixadas à margem pelo caminho androcêntrico. Assim, parte-se para o objetivo proposto por esse estudo, com a apresentação de uma análise diacrônica e sincrônica das leituras feministas,

Analisa-se dez estudos que podem ser enquadrados como recepções feministas, são eles: as apreciações críticas de Carmem Villarino Pardo (2000), em sua tese intitulada *Aproximação à obra de Nélide Piñon, A República dos Sonhos; A máscara do artista – vestígios de uma intelectual*, de Júlia Freitas (2001); os trabalhos de Lucia Zolin (2003,) respectivamente, *Desconstruindo a opressão: A imagem feminina em A República dos sonhos*, de Elga Pérez-Laborde (2008), *No caminho da desconstrução de Nélide Piñon*; as leituras do romance feitas por Ilzia Zirpole (2007), Susan Quinlan (2010), com *A História Revisitada: A República dos Sonhos de Nélide Piñon*; e finalizando com o trabalho de Maria Gonzalez (2016), intitulado *Gênero e*

Literatura nos contextos imaginados de América Latina: Uma leitura política à narrativa de Nélide Piñon e Isabel Allende.

Em 2000, dezesseis anos após a publicação do romance, vem a público a primeira leitura voltada para os estudos de Gêneros da obra. Em tese de doutorado apresentada a Universidade de Santiago de Compostela da Espanha, mais precisamente, ao Departamento de Filologia Galega, Carmem Villarino (2000) expõe uma leitura sobre as personagens femininas de *A República dos Sonhos*. Esse recorte faz parte da pesquisa que tem mais de 700 páginas, em que delinea como objetivo estudar a trajetória de Nélide Piñon no campo literário brasileiro da época.

Guiando-se por conceitos da Teoria Feminista, que centraliza a mulher como objeto de estudo, Villarino (2000) direciona seu olhar para as personagens femininas do romance de Nélide Piñon. Segundo o seu horizonte de leitura, há no romance uma continuação dos perfis de mulheres existente na produção literária da escritora.

O facto de criar elos entre algumas personagens femininas nelidianas resulta ser mais um ingrediente que nutre o repertório escolhido pela a autora carioca nos seus livros. Quase todas elas (entre as quais não aparece incluída Antônia, de RS, pela sua mais que aparente, submissão), apesar de aparentarem mais ou menos rebeldia tem características que as une (VILLARINO, 2000, p. 418).

De modo peculiar, a especialista volta-se ao estudo das principais personagens (Eulália, Breta e Esperança) presentes na obra. Inicia sua abordagem com Eulália, esposa de Madruga, aquela que, conforme sua interpretação, representa as mulheres absortas ao ambiente de subordinação no qualse encontravam. De modo simbólico, a autora insere Eulália na categoria das personagens distraídas de Nélide.

Em 2001, um ano após a primeira recepção, surge o estudo da professora e pesquisadora Júlia Freitas; um artigo com o horizonte de leitura acerca do papel da mulher/ intelectual dentro da obra da escritora carioca. Ela afirma que, no romance, Nélide Piñon cria a figura de uma mulher artista, interlocutora do viés histórico interposto na narrativa. De forma peculiar, a estudiosa centra suas análises na personagem Breta, quem ganha da escritora tal privilégio. No artigo a crítica empreende algumas discussões sobre o espaço feminino, ressaltando:

A transformação do mundo feminino passa pelo o processo de oposição entre o público e o privado, em que a mulher, como um sujeito que se constrói e se apresenta publicamente, participa da mudança estrutural da esfera pública, desafiando, nesse percurso, uma voz quatro vezes masculinas: a do autor, do narrador, do conhecimento

do espaço e do tempo e da crença na incapacidade de questionar e colocar em dúvida o discurso dominante (FREITAS, 2001, p. 37).

Observa-se a presença dessas modificações do espaço feminino no romance, principalmente no perfil de Breta. Por ser escritora, a personagem ocupa outras esferas além do ambiente doméstico reservado à mulher. Estudante e ávida leitora, além do ofício da escrita, também tem o privilégio de ser umas das narradoras na trama, ao lado de Madruga e de um narrador onisciente, como diz: “apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de Madruga” (PIÑON, 2005, p. 748).

Segue-se com as recepções de umas das estudiosas mais ávidas do romance em análise de Nélide Piñon, Lúcia Osana Zolin, com seu trabalho que é uma espécie de resposta ao convite deixando por Carmem Villarino, em 2000, no parágrafo final de sua recepção, ao alertar que a obra mereceria leituras mais aprofundadas sob a ótica dos estudos das mulheres. Zolin publica a tese *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A República dos sonhos, de Nélide Piñon* em 2003, três anos após a primeira recepção da narrativa segundo o viés da Teoria Feminista, e elege como horizonte recepcional a imagem da mulher delineada na obra. Lúcia Zolin (2003), guiando-se pelas modernas tendências da Crítica Feminista da época, apresenta a leitura da construção das personagens femininas na obra de Piñon sob o mesmo horizonte recepcional de Carmem Villarino (2000), aprofundando em seu estudo tais discussões.

Toma como eixo central para a análise o trio de personagens, Eulália, Esperança e Breta, entretanto, não negligencia as demais. De modo diferencial das outras leituras feministas empreendidas até aquele momento, Zolin (2003) apresenta também a análise do conjunto masculino, como uma forma de parâmetro para a compreensão dos perfis femininos.

Antes de adentrar à leitura do universo feminino, a especialista apresenta o romance de uma forma particular. Para ela, trata-se de uma rememoração familiar, saudosista impulsionada pela morte de Eulália. Percebe-se que, assim como na recepção de Freitas (2001), ela traz Breta como a testemunha da história, aquela que se faz herdeira não só da memória feminina, mas das lembranças de toda a família, uma vez que recebe como herança passada pelo avô a tarefa de narrar o legado na escrita de um livro.

Zolin (2003), no entanto, segue outros caminhos e sugere que a personagem escritora no romance estava, na verdade, escrevendo ficcionalmente a própria *A República dos sonhos*:

O livro que temos nas mãos, *A República dos sonhos*, parece, na verdade, consistir no próprio romance que ela se propõe a realizar e que é tematizado como matéria narrativa: embora seu modo de construção seja diferente da maneira como a autora construiu *A força do destino*, publicado em 1978, o leitor vislumbra o livro se fazendo (ZOLIN, 2003, p. 129).

Acerca de tal leitura, não se encontra na obra nenhuma referência específica a isso, à ideia de que o romance escrito de Breta seja o mesmo em análise. Contudo, visto sob a perspectiva da temática de ambos, a pesquisadora faz pensar nessa possibilidade. O certo é que, segundo Zolin (2003), em meio aos diversos acontecimentos históricos do século XX, a autora Nélide Piñon – ou ficcionalmente a autora Breta – constrói a trajetória social da mulher, retratando em meio a isso a gênese de escritora e propondo reflexões acerca do papel da classe no meio literário.

No olhar de Zolin (2003), assim como visto em Freitas (2001), o romance segue uma direção autobiográfica. Com relação a esse aspecto, a própria Piñon confirmou tal fato em entrevistas e em livros de ensaio. Um deles citado nesta pesquisa no item que trata da apresentação do romance, *O Presumível Coração da América* (2002), em que a escritora confirma que converteu o diário em livro, narrando a história do próprio avô Daniel Piñon.

Nesse sentido, Elga Pérez-Laborde (2008), em tom peculiar, discute sobre o caminho da desconstrução em Nélide Piñon, dialogando com o posicionamento de Zolin (2003), pois defende que, em *A república dos sonhos*, a autora conseguiu uma condição intocável, assinalando uma fórmula interessante para a literatura de autoria feminina. De maneira simbólica, com a concepção de Breta, há uma espécie de resgate de todas as outras personagens da literatura que foram vítimas do preconceito, e “por que não salvar Anna Karenina dos remorsos provocados pela pressão social que levaram ao suicídio?” (p. 46).

Em 2010 entra em cena a estudiosa Susan Quinlan, com seu artigo intitulado *A história revisitada: A República dos sonhos de Nélide Piñon*, desenvolvido na University of Georgia, nos Estados Unidos. Este vem a ser outro importante passo na recepção da décima obra da autora carioca sob a perspectiva do Gênero.

Segundo a pesquisadora, a produção narrativa de Piñon é sempre inovadora e notável devido ao seu interesse por várias temáticas recorrentes, trabalhadas em sua obra, sendo a ficção histórica uma delas. Percebe-se isso em *A República dos Sonhos*, em que a autora expõe o processo de reler e contar a história brasileira sob a perspectiva das mulheres:

Piñon retoma e recria a história brasileira segundo convicções filosóficas contemporâneas, fazendo com que o contar das histórias formuladas na composição histórica revele as experiências de pessoas marginalizadas (em particular as mulheres) e a realidade de vida do terceiro mundo (QUINLAN, 2010, p. 133).

Propondo uma revisão daquilo que tem sido tradicionalmente escrito na história brasileira, a escritora traz como missão, segundo a trilha recepcional da estudiosa americana, a tarefa de recontar a história a partir do ponto de vista das mulheres, substituindo assim as experiências de imigrantes homens e dando vez aos sujeitos femininos que foram por muito tempo marginalizados.

Nesse viés de interpretação, Nélide Piñon cria a mátria ao invés da pátria, em um mundo ficcional no qual a história é lembrada apenas por meio da cronista feminista. Na trama essa tarefa é delegada principalmente a Breta, neta de imigrantes galegos, parcialmente instruída, para contar suas experiências de família. Pode-se constatar esse fato em diversas passagens do romance, como no seguinte:

Quando menina, o avô surpreendia-me com presentes e propostas inesperadas.

- Vamos a Petrópolis, ver o imperador? Pedro II nos aguarda para o chá? Queria à força me encantar para que eu lhe desse atenção. E esquecesse Miguel e a sedução inicial do avó. Ao meu lado, absorto em si mesmo, enumerava nomes estranhos, e acontecimentos de que eu nunca participara. Ensinando-me a respeitar-lhe o fluxo narrativo. Sem por isso as palavras o afogarem, roubando-lhe a respiração. Havia o acordo entre nós de que tão logo Madruga se perdesse em conjecturas, eu o interrompesse.

Alguns dos episódios, fragmentados e sem coesão, certamente não refletiam sua história. Embora Madruga parecesse indiferente a este fato. Uma vez que aprendera com o avô Xan que mérito só tinha aquele contador capaz de fecundar e dispensar as histórias coletivas.

Ele pretendia impor-me o culto da invenção, há muito presente em sua família. Antes mesmo de Xan. Tratando-se de um costume galego, mediante o qual este povo ludibriava o calendário, de forma a impedir que a realidade se esvanecesse. Por este recurso aprisionava-se na algibeira, ao lado do relógio de bolso, uma segunda-feira qualquer, repleta de aventuras. Ainda que houvesse sempre o risco de esquecer algumas dessas histórias. Mas esquecer fazia parte do patrimônio universal (PIÑON, 2005, p. 75).

Finalizando o cotejo das recepções feministas direcionadas aos aspectos dos estudos de Gêneros, em 2016, exatamente dezesseis anos após a primeira leitura, é publicado o trabalho da pesquisadora cubana María Antonia Gonzales. Sua tese, desenvolvida na UFBA, traz como propósito investigar a referida obra de Piñon e *A casa dos Espíritos*, de Isabel Allende, sob a perspectiva da literatura latino-americana. Dentro da lógica interseccional dos anos 1980,

pondera as interconexões de gêneros presentes nas obras e apresenta um novo horizonte na história recepional do romance em estudo.

Sob o viés da literatura latino-americana, a estudiosa afirma que Nélide Piñon, nessa narrativa publicada em contextos dos anos 1980, descontrói o discurso unitário, heteronormativo e hegemônico, dando visibilidade a outras identidades, micro, performativas, fragmentadas e invisibilizadas, e ainda desvela uma visão particular da história (das mulheres), até então centrada na sujeito único homem.

A crítica considera que a escritora traz a personagem Breta, na história, como uma mulher que até pouco tempo não tinha voz, em uma missão privilegiada de juntar os fragmentos (memórias) e reconstituir o legado de sua família, permeado pela história brasileira, abrindo espaço para refletir sobre a nacionalidade. Contestando, também, a literatura masculina como espaço privilegiado para esta tarefa.

Em vista disso, a pesquisadora assegura que a narrativa de Piñon, representante da literatura latino-americana, “preenche lacunas e silêncios da historicidade, ao revitalizar mitos do mundo ocidental, recuperando identidades latinas” (GONZALES, 2016, p. 21), e que, apesar de formularem nosso ambiente cultural, não fazem parte da nossas raízes discursivas. Ela salienta ainda que Nélide pertence ao grupo de escritoras em cujos escritos a mulher tem o privilégio de fazer a própria história.

De forma particular, ainda no primeiro capítulo, Gonzales (2016) ratifica a existência de uma literatura latino-americana. Afirma que a literatura de Nélide Piñon, assim como a de Isabel Allende, Octavio Paz e outros certificam “evidências” dessa realidade.

Gonzales (2016) defende que a escritora em estudo faz uso da própria voz em defesa da identidade latina, que durante muito tempo foi silenciada no mundo Ocidental. De forma peculiar, através da literatura, a narrativa descontrói os discursos hegemônicos perpetuados no mundo literário:

Especialmente com a fabricação de uma escrita que adquire dimensões redentoras e catárticas, sobretudo vinculada à figura da escritora inoquista que pertence a uma minoria (imigrante, lésbica, prostituta e/ ou vítima de incesto) que pratica uma “escrita irreverente no plano temático e formal, e na maioria das vezes dirigida a contestar e destruir a idealização estética praticada pela literatura androcêntrica masculina (GONZALES, 2016, p. 38).

Dessa forma, apropriando-se de um discurso feminista para desmontar pensamentos

hegemônicos, nessa obra a escritora dá existência a diversas mulheres, fortes e destemidas, cada uma usando suas próprias armas. Em especial, tem-se a escritora Breta que, ao escrever a história de Madruga, traz a público a história das mulheres descendentes de imigrantes.

Em sua leitura, a pesquisadora reafirma a presença de um discurso feminista, pontuado em leituras anteriores – Villarino (2000), Zolin (2003, 2008 e 2012), Zirpoli (2007) e Quinlan (2010) – com um discurso que evidencia o omitido e o silenciado, fazendo críticas a normas e valores patriarcais e proporcionando o resignificar das mulheres.

Considerações finais

Destaca-se que o aspecto comum defendido pelas críticas ao longo da história recepcional da obra, sob a perspectiva do gênero, é a defesa do diálogo feminista na obra, presente de forma clara nos perfis de mulheres construídos pela autora. De acordo com as recepções, tal discurso ecoa na obra quando ela desmonta as posturas ideológicas, colonialistas e patriarcais, promove denúncias contra a discriminação da mulher, reivindica visibilidade para elas e dá voz a mulheres destemidas, prontas para exercer qualquer papel social. A autora possibilita, de tal modo, reflexões sobre o espectro cultural das mulheres no ambiente literário.

Dessa forma, afirma-se que as leitoras-críticas de *A República dos sonhos* viabilizam o propósito da Crítica Feminista – enfatizada no capítulo teórico desta pesquisa – de revitalizar no universo literário, nos modelos de leitura, de crítica e de historiografia, as marcas de gêneros. Marcas essas que, na tradição acadêmica, até pouco tempo, eram definidas somente segundo os padrões masculinos. Por conta disso, a leitura feminista da obra apresenta aspectos importantes e muitas vezes silenciados.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50.ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. -13ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

FUNCK, Susan Bornéo. **Crítica Literária Feminista – uma trajetória**. Série Estudos Culturais. Florianópolis: Insular, 2016.

GONZALES, Antonia Miranda. **Gênero e Literatura nos contextos imaginados de América Latina: uma leitura política à narrativa de Nélide Piñon e Isabel Allende.** 221 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

LABORDE, Elga Pérez. **No caminho da desconstrução de Nélide Piñon.** Interdisciplinar. Ano 3, v.5, n°5-Jan-jun de 2008. Disponível em: <https://ser.ufs.br/article/viewFile>. Acesso em 13 de Janeiro de 2018.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do Gênero.** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da Cultura.** Rio de Janeiro: Rocco,1994.

MÓISES, Massaud. **História da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2019 PIÑON, Nélide. **A república dos sonhos.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

QUEIROZ, Vera. **Crítica Literária e Estratégias de Gênero.** Niterói: EDUFF, 2020.

QUINLAN, Susan C. **A história revisitada: A Republica dos sonhos de Nélide Piñon.** Revista Iberoamericana. Número 230, 2010. Disponível em <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs>. Acesso em 13 de Janeiro de 2018.

SCOTT, Joan W. **História das mulheres.** In. BURKE, Peter. (Org.) **A Escrita da história: Novas Perspectivas.** São Paulo: Unesp.2011

SCOTT, Joan W. **Gênero: Uma Categoria Útil para Análise Histórica.** Revista Educação & Realidade. Porto Alegre: v.2, n.20, p.71-99, Jul/Dez,1995.

ZIRPOLI, Ilzia Maria. **Dos textos que elas tecem: formas femininas de escrita contemporânea.** 2007. 1 v. 217 p. Doutorado. (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Desconstruindo a opressão: A imagem feminina em A república dos sonhos de Nélide Piñon.** Maringá: Eduem, 2003.

ZILBERMAN, Regina. **O espelho na Literatura.** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2007.

VILLARINO, Carmem Pardo. **Aproximação à obra de Nélide Piñon. A República dos sonhos (A trajetória de Nélide Piñon no sistema Literário brasileiro).** 2000, Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade de Santiago de Compostela. Disponível em: <https://minerva.usc.es> Acesso em 29 de agosto de 2018.



**VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade**

**IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas**

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A RESISTÊNCIA INFILTRADA NO TEATRO SOB A PERSPECTIVA DA ESCREVIVÊNCIA¹

Cristina Gomes de BRITO (UFPI)²

RESUMO: Este trabalho tem como corpus as peças teatrais *A Mensagem do Salmo* e *José, o vidente*, ambas de Júlio Romão da Silva, escritas em 1967 e 1974, respectivamente, que compõem o livro *Teatro* (2018). O autor é piauiense, porém se destacou no Rio de Janeiro onde construiu uma carreira sólida como jornalista, etnólogo e dramaturgo. O objetivo deste trabalho é demonstrar como o autor fez uso de suas peças, cujo teor é puramente religioso, para infiltrar mensagens críticas ao regime ditatorial que assolou o país no período de 1964 a 1985. Para análise política das peças, é utilizado o método comparativo entre o comportamento de algumas personagens e o momento histórico que o país atravessava no momento da escrita e estreia das peças. Foram utilizados alguns recortes das peças que representam o comportamento hostil dos militares, forma que o autor encontrou para dizer ao leitor/espectador que o país estava em desordem e precisava de mudanças. Além de retratar a situação política, social e econômica do país, de forma metaforizada, o autor manifesta seu posicionamento político de esquerda. Ele vivencia a narrativa como escritor, narrador e personagem. Desse modo, considerando a escrevivência um recurso literário para fazer denúncias sociais, um narrar de si e de outros/outras, considera-se a escrita dramática de Júlio Romão da Silva uma escrevivência. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica e documental de cunho qualitativo; como suporte para escrita, a pesquisa utiliza ideias de Conceição Evaristo (2009, 2018), Fico (2002), Medeiros (2014), e Fausto (2005).

Palavras-chave: Teatro. Resistência. Escrevivência. Júlio Romão da Silva.

RESUMEN: Este trabajo tiene como corpus las obras *A Mensagem do Salmo* y *José, o vidente*, ambas de Júlio Romão da Silva, escritas en 1967 y 1974, respectivamente, que componen el libro *Teatro* (2018). El autor es de Piauí, pero se destacó en Río de Janeiro donde construyó una sólida carrera como periodista, etnólogo y dramaturgo. El objetivo de este trabajo es demostrar cómo

¹ Este artigo é parte sutilmente modificada de minha tese.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. e-mail: cristinabrito@ufpi.edu.br

el autor hizo uso de sus obras de teatro, cuyo contenido es puramente religioso, para infiltrar mensajes críticos al régimen dictatorial que asoló el país en el período de 1964 a 1985. Para el análisis político de las obras, se utiliza el método comparativo entre el comportamiento de algunos personajes y el momento histórico que atravesaba el país cuando se escribieron y estrenaron las obras. Se utilizaron algunos recortes de las piezas que representan el comportamiento hostil de los militares, una forma que encontró el autor para decirle al lector/espectador que el país estaba en desorden y necesitaba cambios. Además de retratar la situación política, social y económica del país, de manera metafórica, el autor manifiesta su posición política de izquierda. Experimenta la narrativa como escritor, narrador y personaje. Así, considerando la escritura un recurso literario para hacer denuncias sociales, una narración de sí mismo y de los otros/otras, la escritura dramática de Júlio Romão da Silva es considerada escritura. La metodología utilizada fue la investigación bibliográfica y documental de carácter cualitativo; como soporte para la escritura, la investigación utiliza ideas de Conceição Evaristo (2009, 2018), Fico (2002), Medeiros (2014) y Fausto (2005).

Palabras clave: Teatro. Resistencia. Escribanía. Julio Romao da Silva.

Considerações iniciais

O termo *Escrevivência*, cunhado por Conceição Evaristo, começou a ser utilizado por ela somente em 1994 durante a escrita da sua dissertação de mestrado, conforme pontua na entrevista concedida a Paula Acauan em 2018 - Revista PUCS. Ou seja, nesse tempo já havia teoricamente findado a Ditadura Civil-Militar, contudo as obras da autora estão intimamente ligadas à resistência. Desse modo, ela sempre procura analisar o universo social, critica-o, faz emergir dele suas perversidades e procura dar indícios para que sejam corrigidas, sobretudo quando se trata de corpo negro.

Assim, conforme Conceição Evaristo (2009, p.17), *Escrevivência* trata-se de “uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira”. São fragmentos do cotidiano que vai colhendo aqui e ali, intercalados com episódios ocorridos na infância ainda vivos na memória e, com a habilidade da escrita, transforma em texto literário.

Dessa forma, Evaristo (2009, p. 19) une os conhecimentos que possui da cultura africana e ressignifica-os ao trazê-los para a literatura afro-brasileira como um modo de resistência do povo afro-brasileiro. Os personagens de Conceição Evaristo sofrem diversos tipos de opressão, mas, em muitas situações, impõem as próprias vontades e suas vozes ecoam fazendo valer seu

valor. As histórias são colhidas no cotidiano, logo sua escrevivência é um completo narrar-se, é estar em cena fora do palco, é narrar histórias de personagens vivos.

Vale ressaltar que o teatro se tornou, durante a ditadura, lugar de resistência, de combate, uma trincheira aos que se posicionavam contra o regime militar. A autora pontua que “a escrita não é inocente, tem um propósito político mais amplo” (EVARISTO, 2020a). Nesse sentido, percebe-se a escrita de Júlio Romão repleta de mensagens políticas enviadas ao leitor/espectador para uma possível reflexão e posicionamento.

Na Escrevivência, as narrativas teatrais voltadas para o Teatro Negro são aquelas peças criadas especificamente para o corpo negro encenar, assim também como aquelas feitas por pessoas negras, mas que podem ser representadas por quaisquer pessoas, independente da pigmentação da pele. Desse modo, identifica-se que as peças teatrais de Júlio Romão da Silva escolhidas como *corpus* desta pesquisa têm características de Escrevivência, uma vez que o autor é negro. As peças são encenadas por pessoas sem formação profissional, mas que, por um gesto de caridade do autor e diretor, recebem as instruções para, por fim, terem a oportunidade de atuar no teatro. Ademais, a dor narrada nas peças é sentida por quem escreve e por quem as representa. É a dor alheia sendo vivida por pessoas socialmente postas à margem, portanto, uma Escrevivência.

Nessa conjuntura, Júlio Romão faz uso de suas peças, cujo teor é religioso, posto que são retiradas das Sagradas Escrituras, para fazer denúncias sociais e criticar a repressão sem provocar ruídos, já que são criadas e encenadas no período da Ditadura Civil-Militar ocorrida no Brasil no período de 1964 a 1985. O próprio autor confessa, em Silva (2004), que faz uso da dramaturgia para criticar os militares.

A Ditadura foi instaurada em 31 de março de 1964, no Brasil, com o argumento de evitar que o Comunismo tomasse conta do país. Com esse propósito, as forças armadas brasileiras, por meio de um golpe de Estado, tomaram o poder assumindo a administração do país e tolhendo a participação do povo e do congresso nas decisões. Conforme pontua Fausto (2005, p. 158),

Quem viveu os longos anos do regime militar sabem o que significam a supressão de direitos, a censura aos órgãos de informação, o medo de arbitrariedades e da tortura que caracterizou aquele tempo. A ditadura custou vidas e sofrimento, e a redemocratização, em novas bases, abriu caminhos para o país que nem sempre se soube aproveitar.

Por suas palavras, percebe-se que o medo das arbitrariedades e da tortura é a característica mais marcante da época, em que muitas vidas foram ceifadas e a censura impedia a veiculação das informações, o que dificultava mais ainda a comunicação entre os resistentes.

Com o cerceamento das liberdades, o povo se sentia amedrontado passando a limitar o ir e vir como também a se conter em manifestar opinião, posto que qualquer entendimento contrário ao governo era motivo de punição. De acordo com Fico (2002), as artes e a imprensa constituíam o alvo principal dos olhos da Ditadura; nada ou quase nada ia a público sem antes passar pelo crivo da censura. Para o autor havia a censura para temas políticos, que envolviam a imprensa, e a censura das diversões públicas, cuja natureza envolvia aspectos comportamentais e/ou morais.

Com isso, os intelectuais levantam-se em defesa de um movimento antiditatorial fomentado pelos movimentos de esquerda, surge então uma arte política contrária ao regime militar. A irreverência toma conta da juventude, no modo de vestir, falar, no produzir das artes, tudo é válido para “bater de frente” com os preceitos da Ditadura. Muitas atitudes são tomadas somente com o propósito de transgredir a ordem repressora instalada no país.

Nesse contexto, compositores, escritores, dramaturgos e feitores de outras artes em geral criam obras específicas com o intuito de criticar a ditadura, especialmente cita-se aqui os artistas da música que, com sutileza e perspicácia, burlam a censura com letras musicais repletas de metáforas que denunciam a situação do país. Esse grupo, dono de uma inteligência aguçada e muita coragem, se manifesta em defesa do combate à luta armada. A mais importante arma que usa é a palavra.

Algumas músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e de Chico Buarque, por exemplo, passam impunemente pelo corte censório ou, quando é percebido o jogo de palavras, já é tarde, a música já é um hino popular na boca da juventude libertária considerada rebelde e seguidora de artistas alienados. Convém dialogar com quem vivencia aqueles anos de rebeldia e perseguição no Rio de Janeiro e que sempre esteve sob a vigilância dos militares desde quando ainda muito jovem e estudante em Teresina. Assim conta Medeiros (2014, pp. 295-296):

Participava das “verdadeiras seções” (*sic*) (não eram saraus) para ouvir música, na casa dos amigos. Parecia um ritual, todo mundo deitado no chão, em silêncio; comentários só entre uma música e outra ou no final de cada lado do disco [...]. Vamos falar de algumas músicas que, por sua letra, foram “nossa voz e nossa força”. O Caetano Veloso era o “clássico” da rebeldia cultural. Não só pelas ideias, mas também pela justaposição delas em suas letras; era a imaginação agindo livremente.

Nesse excerto, o autor pondera sobre como os jovens estudantes estão ligados à música, como se dedicam a ouvir atentamente as músicas para captar as mensagens de denúncias presentes por trás de cada verso. Silenciar diante do autoritarismo não é a saída para os artistas e nem para aqueles que entendiam os recados através das músicas permeadas de códigos linguísticos.

No teatro, destacam-se as peças de Chico Buarque, musicalizadas e repletas de mensagens de teor político contra a repressão. Por essa razão, o dramaturgo e compositor tem muitas de suas criações censuradas, mas nem por isso se cala diante das absurdas violências praticadas pelos militares. As críticas de Chico Buarque são mais diretas; Júlio Romão é mais comedido e mais discreto nas críticas infiltradas nas suas peças teatrais.

Entre o dito e o não-dito, o corpo representa

Durante o regime ditatorial, a situação do país, diga-se, a político-social, passa a ser exposta na música, na poesia, no teatro, de forma camuflada [ou às vezes escancaradas] por meio de metáforas e linguagem poetizada, cujo objetivo é fazer com que o leitor/espectador incorpore a mensagem antiditadura sem provocar ruídos. A ideia é fazer com que percebam os desmandos da repressão.

A literatura de Júlio Romão, aqui exposta pelo viés do texto dramático, torna-se um elo que liga arte e política, que, por sua vez, pode despertar no leitor/espectador *insights* não somente sobre o tema abordado, mas também a respeito do não-dito, mas que está nas entrelinhas do texto, no cenário e, sobretudo, na contextualização da realidade fora dos limites do teatro e na atuação do artista. O bailado, a expressão facial e corporal, a entonação de voz, todo esse conjunto pode revelar o que o texto em si não diz ou diz de outra forma provocando outros sentidos. “É nesse caráter inventivo, corporal, que o homem se constrói. O sujeito possui em si todo potencial criativo e ativo de se transformar a todo o momento. Isso só pode acontecer por meio de seu corpo, isto é, todo o potencial reside em seu corpo” (TAVARES; ARAUJO, 2011, p. 199).

As autoras pontuam que assim se dá a construção de um eu que se transforma, não apenas no teatro, mas também no cotidiano. O ator constrói uma performance particular que o corpo conduz; desse modo, revela mensagens para além do texto. No caso das peças de Júlio Romão, nas quais atua como diretor, ele dá às atrizes e atores as diretrizes de como quer que a

personagem seja conduzida. “Ao ser encenada, a personagem se forma em torno de um enredo (o texto), que é o que o ator deseja passar para outro alguém e deseja que este alguém acredite nele. Contudo, não se espera que ele acredite totalmente, mas que se deixe encantar” (TAVARES; ARAUJO, 2011, p. 198).

Nesse sentido, as peças de Júlio Romão vão um pouco além da arte de encantar. Elas encantam pelo aspecto religioso, mas também impactam o espectador pelo teor violento que está relacionado com o momento presente que o país atravessa. Desse modo, todo o aparato das peças, incluindo o texto e a desenvoltura da personagem, está voltado para a construção de um posicionamento crítico sobre a realidade circundante.

É conveniente considerar que o teatro de Júlio Romão da Silva leva ao espectador questões específicas que podem suscitar discussões a respeito da problemática social e ainda despertar nas pessoas o desejo de mudanças. Sem perder o caráter do entretenimento, as peças podem conduzir o espectador a uma tomada de consciência. Tal é o compromisso do autor com o social que leva suas encenações para as periferias onde o acesso à cultura é restrito e o nível de esclarecimento a respeito da situação do país também.

Considerando que a peça *A Mensagem do Salmo* (2018) é recriada a partir do contexto religioso bíblico, mas é repleta de mensagens políticas, Ferreira (2012, p. 37) pondera:

A mensagem reatualiza o Evangelho cristão pronunciado há dois mil anos, agora reescrito e montado noutro contexto ou espaço histórico, político e cultural; no Brasil, em 1967, quando o país vivia sob o regime do governo militar, que usava da estratégia de patrulhar e coibir a liberdade de expressão e a democracia política sonhada pelos brasileiros, inspiradas pela Palavra insubmissa de agremiações estudantis, intelectuais, artistas, setores progressistas da Igreja Católica e cidadãos insatisfeitos.

De acordo com Ferreira (2012), é notório que Júlio Romão não dissocia as questões sociais, políticas e culturais da peça. Pelo contrário, reforça e inspira os que lutam pelo fim da repressão.

Nesse sentido, o autor, na peça *A Mensagem do Salmo* faz uso do termo “subversivo”, expressão muito usada pelos repressores. É sabido que o que é subversivo não é tolerado pela Ditadura Civil-Militar, mas Júlio Romão apresenta o termo em dois momentos: “Pilatos fala: acusam-no de subversivo” (SILVA, 2018, p. 60). No segundo momento: Acusam-No de bruxo, impostor e subversivo (SILVA, 2018, p. 61). Logo se entende que o autor usa o termo com intenções provocativas. Ademais, Júlio Romão, chamado a se explicar a respeito da peça, conforme entrevista concedida à revista Sapiência em 2008, confessa: “Sempre fui perseguido pela polícia por escrever com muita tática. Portanto, aproveitei as palavras de Cristo para xingar

os militares e fui interrogado por isso. Usei o Salmo como poesia para criticar o que acontecia na ditadura” (SILVA, 2008, pp. 06-07).

Os xingamentos infiltrados em um contexto bíblico não impedem que a peça seja encenada. Mas quando fizeram a transposição fílmica no México, o filme foi impedido de ser exibido no Brasil sob a alegação de ser subversivo.

Outro momento de fortes indícios de ataque aos militares é quando o personagem que representa Jesus, ao retornar à cena, esbraveja contra as personagens Caifás, Anás e o rico Fariseu enquanto eles discutem sobre a vida do Esperado:

O Esperado (reaparecendo em plano destacado)
Víboras! Carniceiros! As aves de rapina escondem-se do sol.
Os colibris despertam com as auroras. Hipócritas! Não pode o corujar dos abutres acompanhar o madrigal dos canários, nem o choco chocalhar da cascavel afinar com o cantar matinal das cotovias!
(Desaparece) (SILVA, 2018, p. 39).

Como uma quebra abrupta de sequência, o Esperado entra em cena, solta essa fala acima e desaparece. Para os entendedores, o recado está dado. Uma fala fora de contexto por Alguém que nunca teve um comportamento agressivo fazendo provocações; não restam dúvidas de que os termos víboras, carneiros e aves de rapinas são adjetivos alusivos aos militares. Ainda de acordo com a fala do Esperado, há coisas que não podem se misturar, como abutres e canários; cascavel com cotovias, como também não podem dividir o mesmo espaço a ditadura e a democracia.

Logo na primeira sequência da peça *A Mensagem do Salmo* (2018), identifica-se uma atitude política. Herodes, por medo de perder o poder, quando foi anunciado o nascimento de um menino que se tornaria Rei, mandou matar todas as crianças nascidas na cidade. “Pela audácia determinei que o matassem. E já que não o encontraram, eu ordeno: matai todos os nascidos por esses dias em Belém de Judá!” (SILVA, 2018, p. 32). Nas primeiras cenas da peça, já se vê o teor violento de uma autoridade que, ao se sentir ameaçada, decreta um genocídio infantil sem precedentes.

Trinta anos depois, com a chegada de Iokanam³, Antipas, o segundo Herodes, também se sente ameaçado, pois interpela o escriba:

ANTIPAS (imponente no trono, para o escriba que se posta à sua frente de costas para a plateia)

³ O antecessor de Cristo: João Batista.

Não é possível! Há trinta anos reinara o outro Herodes, e vós mesmos, ainda não tão decrépitos como agora, cumpristes com os outros a missão de que ele vos incumbiu... (incisivo) ou não a cumpristes como devíeis?!
O ESCRIBA (curvando-se ladino)
Éramos como agora, fiéis ao nosso rei e senhor.
Mas também está escrito que muitos virão e se farão passar por ele.
ANTIPAS
Que sabeis mais a seu respeito?
O ESCRIBA
Apenas que se veste de peles, se alimenta de gafanhotos, e clama no deserto. (SILVA, 2018, p. 33).

Aqui, a constatação de que o medo de perder o poder volta a ameaçar o rei, nesse caso, o novo Herodes, conhecedor do acontecimento de trinta anos atrás. O escriba afirma que a fidelidade de outrora permanece, porém alerta sobre a possibilidade de haver outros se manifestando em nome dAquele que é anunciado para o novo Rei. Esse é o maior exemplo da briga pelo poder de governar o povo.

Ainda sobre a peça *A Mensagem do Salmo*, o diretor de teatro Aldo Calvet (2012) tece um comentário questionável no qual ele se refere a um salmo de protesto.

Mas este salmo que foi escrito em bom português, por um poeta negro de grande talento e de rara intuição dramática, que é Romão da Silva, este salmo é algo diferente, porque é o salmo protesto, é a glorificação do protesto em forma de depoimento e testemunho contra a humanidade [...] que agora aí se encontra desesperada como nas eras passadas, furiosa e animalesca a ceifar milhares de vidas na guerra do Vietnam, nas guerrilhas semeadas pelos quatros cantos do mundo (CALVET, 2012, p. 110).

Nota-se, portanto, que Aldo Calvet faz rodeios para expor a violência fortemente imbuída em *A mensagem do Salmo*, de modo que recorre à violência que assola o mundo todo em decorrência das guerras, mas não menciona a que é praticada no Brasil, fruto da Ditadura Civil-Militar no tempo da escrita e encenação da peça.

Alceu Amoroso Lima (2012), por sua vez, cita e comenta a explanação de Aldo Calvet sobre a peça de Júlio Romão e deixa sua opinião que, segundo ele, poderia complementar a tese de Aldo Calvet, a saber: “E poderia acrescentar: **Na violência das repressões policiais e das torturas infligidas a todos ou a muitos daqueles que protestam**, como *A Mensagem do Salmo (sic)*, **contra essa falsa ordem existente**” (LIMA, 2012, p. 152, grifos meus).

Lima (2012), sem titubear, vai direto ao ponto e revela sua opinião a respeito de uma gestão hipócrita, violenta e insana que afasta o povo do poder. Refere-se a uma administração tomada por um golpe de estado que se instala no país e, a partir de então, os gestores praticam atos que cerceiam as liberdades democráticas.

Diante disso, pairam algumas dúvidas: por qual motivo Aldo Calvet não menciona as questões da violência que assola o país, considerando que a peça em evidência é de autoria de um brasileiro? Por que não leva em consideração que a peça leva o espectador a refletir criticamente sobre a situação real do país a qual aniquila/dizima brasileiros?

Sobre *José, o Vidente*, Alceu Amoroso Lima (2012), professa que Júlio Romão, ao concluir a escrita, envia a ele uma carta relatando sobre os intentos estéticos para a peça. E o destinatário, por sua vez, faz o seguinte comentário:

Como diz Romão da Silva em carta particular explicando suas intenções estéticas: “Tematicamente, é obvio, a peça (*José, o vidente*) não envolve novidade. Valerá, porém pela intenção consciente de exemplificar para os nossos estadistas a lição de José que não atribuía a si [...] a sua sabedoria. Outro propósito consiste em que, sendo ela um excuro ao passado bíblico, e também reativa ao amoralismo brutal da nossa atual dramaturgia, pretendendo, por outro lado, forçar reflexões sobre a necessidade de um rompimento, já tardio, com as formas totalitárias de cultura que influenciam o pensamento dramático de nossos dias” (LIMA, 2012, p. 153).

Nesse comentário citado por Lima (2012), Júlio Romão não menciona qualquer referência direta à ditadura, mas deixa um recado aos estadistas sobre a arte de governar: uma gestão deve ser democrática, os conhecimentos aplicados devem ser de muitos e não ao bel-prazer de apenas um.

Levando em consideração a intenção do autor em exemplificar para os estadistas uma lição sobre governabilidade, observam-se alguns trechos da peça *José, o vidente* (2018) que refletem sobre essa questão, portanto se expõe como se desenvolvem os primeiros momentos da administração do Egito por José.

O filho predileto de Jacó assume a administração do Egito por nomeação do Faraó. De início, toma uma atitude que desagrade à população, sendo, nesse momento, considerado um mau administrador, fato que afeta também a autoridade do Faraó.

VOZES: O faraó tem poderes sobre ele! Queremos que o demitas!

[...]

VOZES

Sim, temos desespero! **Vós viveis fartamente**. E porque paneia vos aconselha, matam-nos de fome!

O FARAÓ

Viestes pedir alimentos e desrespeitais a minha autoridade.

VOZES (sarcásticas)

Tua autoridade? Já não existe! Os teus maus prepostos a suprimiram!

O FARAÓ

Se insistis neste argumento mandarei evacuar o pátio.

VOZES

Provais desse modo que não podeis mais encarar o vosso povo.

O FARAÓ

E castigarei sem clemência os desordeiros!

VOZES

Melhor será que nos decepe o pescoço, a matar-nos de fome!

O FARAÓ

Se é essa a vossa vontade, antes que essa terra mergulhe na anarquia **estabelecerei o sítio e agirei com energia!** (SILVA, 2018, pp. 88-89, grifos meus).

De acordo com o autor, nota-se que o Faraó usa seu poder de autoridade, age de forma arrogante e autoritária, ameaça a população, mas o povo não é bobo, verbaliza que o seu representante vive em fartura enquanto a massa empobrecida passa fome, situação análoga ao que acontece no Brasil, não apenas durante a repressão militar, mas antes e depois também.

Isso não é um caso isolado e pontual, é comum a mídia noticiar constantemente casos de corrupção em todos os pontos do país. Outro ponto que chama a atenção e remete a uma crítica aos militares é o fato de que o Faraó ameaça o povo com a possibilidade de estabelecer estado de sítio e agir conforme sua própria vontade.

José também manifesta que sua autoridade deve ser imposta: “Sou responsável pela segurança desse país. É necessário, às vezes, que assim se imponha a minha autoridade” (SILVA, 2018, p. 100). Embora tenha usado de uma tática menos aguerrida, a esposa Azenate assevera: “Nunca ouvi dos teus lábios palavras tão amargas” (SILVA, 2018, p. 100). As diferenças são abissais entre uma autoridade arrogante, prepotente e violenta e outra que, mesmo diante de uma situação conflituosa, sabe ser enérgico, mas não usa de qualquer força repressora para afugentar ou punir seus opositores.

É perceptível que, na peça *José, o vidente* (2018), os pontos que podem ser vistos como referências à repressão são mais discretos, em relação à outra, também objeto desta pesquisa. Por exemplo, no diálogo travado entre as personagens Simeão e Ruben, quando ambos arquitetam para dar um fim em José. Isso se confirma na passagem a seguir:

SIMEÃO

Que te parece, Ruben? Acha que devemos liquidá-lo?

RUBEN (após encará-lo em silêncio)

Ele é carne da nossa carne. Não devemos tingir do seu sangue as nossas mãos.

SIMEÃO

Como então nos livramos dele?

JUDÁ (precipitadamente)

Joguemo-lo na cisterna! (SILVA, 2018, p. 75).

Nesse contexto, o autor, ainda que de forma discreta, aponta alguns dos procedimentos usados na ditadura para eliminar os oponentes. Ademais, a fala das personagens é quase uma transcrição fiel do relato bíblico, portanto difícil de levantar suspeitas.

Em outra passagem, quando os irmãos entregam a Jacó a túnica ensanguentada de José, em um teatro armado por eles para ocultar a verdadeira causa do sumiço do irmão, Simão dispara: “achamos isto, pai. Vê se é ou não a túnica do nosso irmão” (SILVA, 2018, p. 79). Jacó, desolado e trêmulo, recebe a capa e a reconhece. E Simão continua o teatro: “No lugar onde encontramos isto vimos pegadas de javalis”, conforme Silva (2018, p. 79). Os pais são tomados por uma profunda tristeza, o que não abala os outros filhos.

Neste contexto, vale lembrar as justificativas mais comuns apresentadas para os assassinatos cometidos pelos militares durante a repressão, quando dão os “sacrificados” como desaparecidos, ou seja, nem preso, nem morto, ocultam a verdadeira causa da morte, geralmente dada como suicídio, acidente ou troca de tiros.

Ainda sobre a peça *José, o vidente*, na quarta sequência, quando José é colocado no cárcere, ele encontra o Mordomo-Mor e o Padeiro-Chefe que conversam entre si:

O MORDOMO-MOR (para José)
Curioso, eu também era mordomo, mordomo do Faraó.
JOSÉ
De que te acusam?
O MORDOMO (apontando para o padeiro)
Eu e este, que é padeiro, e também servia ao rei, desrespeitamos o Faraó. Ele irou-se, e mandou-nos para cá (SILVA, 2018, p. 82).

Neste excerto, o autor aproxima a fala das personagens aos procedimentos adotados pelos militares para, segundo eles, conter a desordem instaurada no país, sendo que Silva (2018) usa de estratégias muito suaves para se referir à prisão sem maiores violências em comparação ao que acontece durante a ditadura civil-militar brasileira.

O que eles chamam de “combate aos subversivos” na verdade é uma violência vergonhosa que afeta muitas pessoas inocentes. A subversão, no caso, é uma resposta a essa violência, uma indignação do povo diante das atrocidades cometidas. É resistência a um regime que usa a força e o autoritarismo para banir os movimentos sociais.

Quando José passa a interrogar os irmãos que, por ordem do pai, vão ao Egito em busca de alimentos para que não pereçam, sabe que eles estão falando a verdade, mas protesta:

JOSÉ (veemente)

Mentis! Já o disse. **Na verdade sois espíões e aqui viestes para observar os pontos fracos do país.**

RUBEN

Não são espíões os teus servos. Nós e os outros, que ficaram aí no pátio, somos todos irmãos, filhos de um mesmo pai, homens ordeiros e honestos (SILVA, 2018, pp. 93-94, grifos meus).

Nesse contexto, a fala de José toca em outro assunto muito comum usado na ditadura, a espionagem e os serviços secretos, cuja função é “identificar e espionar comunistas nas Forças Armadas”⁴. Servidores públicos, jornalistas, dirigentes sindicais e civis são monitorados por órgãos específicos para esse fim. Ademais, é significativo pontuar que empresários fomentaram um serviço secreto paralelo com o intento de propor reformas para o país.

Na Ditadura, aqueles que se declaram inocentes são postos à prova, são submetidos à tortura, de pau de arara e choques a mutilação, para revelar o que sabem. Caso o torturado resolva permanecer em silêncio ou não dar a informação pretendida, é morto de forma cruel. Nessa passagem, o autor aponta sinais para um fim trágico.

JOSÉ

Protestar inocência faz parte do vosso papel... Em todo o caso, por-vos-ei à prova.

SIMEÃO

Não castigues injustamente os teus servos...

JOSÉ (veemente)

Juro por Faraó! Que daqui não saireis por vossos pés!

SIMEÃO

Não faças viúvas as nossas mulheres, e órfãos os nossos pequeninos filhos... (SILVA, 2018, pp. 93-94).

Nesse sentido, o autor faz lembrar como finaliza uma seção de tortura quando a vítima se diz inocente. Assim a personagem Simeão que prevê a morte iminente pede a José que não faça viúvas as esposas e órfãos os filhos.

No epílogo da peça *José, o vidente* (2018), os irmãos se perdoam entre si. Numa atitude de humildade, os irmãos Simeão, Ruben e Judá curvam-se como a reverenciar o irmão, governador do Egito, mas eis que José os interpela:

JOSÉ (erguendo-os)

Simeão! Ruben! Judá! Rogo-vos, meus irmãos! Afinal somos sangue do mesmo sangue! Carne da mesma carne! (volta-se para Jacó). E quanto a ti, meu pai, pelo espírito de Raquel, minha mãe, peço-te perdão (SILVA, 2018, p. 103).

⁴ Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/exposicoes-1/na-teia-do-regime-militar>. Acesso em: 18 maio 2023.

José, tomado pelo sentimento fraterno, restabelece a união da família. Como o final feliz de um romance romântico, a peça termina com a sensação de harmonia, união e paz, como a revelar uma crítica clara à postura do governo repressor da época em que a peça foi escrita e encenada, que, a todo custo, tenta passar a falsa imagem de que o país está em pleno progresso, que tudo transcorre dentro da normalidade. A mensagem transmitida implicitamente pelo autor parece dizer claramente: parem de matar seus irmãos e se reconciliem com eles! Júlio Romão da Silva, na sua essência, tem essa característica de conceituar a relação entre os povos de irmandade.

Ainda sobre a perspicácia nas denúncias sobre a repressão, na peça *José, o vidente* (SILVA, 2018), intui-se que o autor é tão sutil que, ao que parece, não há relatos de que ele tenha passado por interrogatórios por parte do órgão da censura, posto que não é encontrado registro de qualquer manifestação do autor ou da imprensa nesse sentido. Desse modo, infere-se que a peça é encenada normalmente, aclamada pelo público e recebe láurea acadêmica da Academia Brasileira de Letras em 1974. Concluo que as duas peças aqui apresentadas não se limitam a narrar puramente episódios bíblicos, mas desvendam nitidamente uma relação dialógica estreita com o momento político do país.

Considerações finais

Nota-se, portanto, que o teatro de Júlio Romão da Silva é um tipo de literatura que não se preocupa somente com a arte dramática em si, mas é uma dramaturgia voltada também para o campo político, ou seja, é uma literatura engajada, posto que há, infiltrada no texto, uma posição política que, de forma sutil, transmite intencionalmente uma ideologia. Assim os textos dramáticos de Júlio Romão são intermediados pela arte, uma forma de difundir seus posicionamentos contra o regime repressivo.

Apesar das dificuldades encontradas diante da repressão que o país atravessa, Júlio Romão da Silva se impõe frente aos desmandos ditatoriais e coloca gente humilde para, com seus corpos, expressar críticas contra a repressão. Em *A mensagem do Salmo*, a violência da ditadura é representada na morte de Cristo. *José, o vidente* mostra as diferentes formas de conduzir uma nação, uma com violência e morte e outra compassiva e sabiamente comprometida com as necessidades do povo.

A estratégia adotada pelo autor e tantos outros escritores e artistas propaga e denuncia os horrores da Ditadura, como também espera que o leitor/espectador compreenda as mensagens transmitidas para além do espetáculo, que reflita e se posicione. Desse modo, infere-se que existe uma relação afim entre literatura e política; o teatro torna-se um local importante e acessível para vislumbrar essa relação. A arquitetura teatral contribui para dar visibilidade ao espetáculo, como também para uma leitura crítica passível de posicionamento.

REFERÊNCIAS

- CALVET, Aldo. O que é A Mensagem do Salmo? – Depoimento do seu primeiro Metteur em-scène. In: CAMPELO, Ací; FERREIRA, Elio (Orgs.). *Júlio Romão da Silva, entre o formão, a pena e a flecha*: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro. Teresina: EDUFPI, 2012.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, jun/dez. 2009. Acesso em: 15 set. 2021.
- EVARISTO, Conceição. Esse lugar também é nosso. Entrevista concedida a Ana Paula Acauan. *Revista PUCRS*, nº 187, julho/setembro 2018.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE; NUNES. *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FAUSTO, Boris. *Memória e história*. São Paulo: Graal, 2005.
- FERREIRA, Elio. A mensagem do Salmo: o Evangelho segundo Júlio Romão da Silva, o teatro da negritude brasileira e o griot nos tempos da ditadura militar. In: CAMPELO, Ací; FERREIRA, Elio (Orgs.). *Júlio Romão da Silva, entre o formão, a pena e a flecha*: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro. Teresina: EDUFPI, 2012.
- FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, pp. 251-286, dezembro 2002,
- LIMA, Alceu Amoroso. Romão da Silva e o renascimento do teatro religioso no Brasil. In: CAMPELO, Ací; FERREIRA, Elio (Orgs.). *Júlio Romão da Silva, entre o formão, a pena e a flecha*: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro. Teresina: EDUFPI, 2012.
- MEDEIROS, Antonio José. **1968**: uma geração contra a ditadura. Teresina: Quimera Editora; Instituto Presente, 2014.
- SILVA, Júlio Romão da. Júlio Romão da Silva (depoimento, 2004). Rio de Janeiro, CPDOC/**Fundação Getúlio Vargas** (FGV), (1h 45min). Disponível em: www.fgv.br. Acesso em: 01 maio 2023.

SILVA, Júlio Romão da. Um legado de 90 anos de luta em forma de arte para a valorização de identidades. **Sapiência**. Teresina-Pi, nº 15, ano V, p. 06-07, mar. 2008.

SILVA, Júlio Romão da. **Teatro**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2018.

TAVARES, Gilead Marchezi; ARAUJO, Vivianni Barcellos de. A relação ator-palco-plateia: um estudo da aprendizagem do devir-consciente no teatro. *In*: **Psicologia: teoria e prática** (impresso), São Paulo, v. 13, p. 194-205, dez. 2011.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A SUCURSAL DO INFERNO NA REVISTA O CRUZEIRO (1961): REFLEXÕES ACERCA DA NARRATIVA JORNALÍSTICA E DO DISCURSO NO DIZER SOBRE A LOUCURA E AS LOUCAS DE TODOS NÓS

Sônia Maria dos Santos CARVALHO (UESPI/UFPE)¹

RESUMO: Este artigo objetiva refletir acerca das narrativas jornalísticas que se conectam aos discursos sociais no dizer sobre a loucura, compreendendo onde estas inserem socialmente a figura do louco enquanto ser humano individualizado e coletivo. Através da narratologia midiática de (Motta, 2007) substrato para a *análise pragmática da narrativa jornalística* e aqui adotada como eixo teórico-metodológico, estudamos em específico a reportagem especial da Revista *O Cruzeiro*, intitulada *Hospício de Barbacena Sucursal do Inferno* (edição nº 31, de 13 de maio de 1961, p.106), à luz da teoria e crítica do discurso noticioso, conforme João Carlos Correia (2009) e Schutz (1979), e dos estudos de Foucault (2008) sobre *discurso*, sendo que ambas seguiram no amparo teórico de análise da reportagem especial. Objetivando melhor compreensão dos leitores, optou-se pela apresentação crítico-descritiva de trechos da reportagem. Ao final, aspectos conclusivos demonstraram que, embora tenham se modificado as narrativas jornalísticas ao longo do tempo em função de uma série de transformações sociais, tanto o louco quanto a loucura ainda são perceptíveis nas narrativas jornalísticas e discursos sociais dentro de um aparato institucionalizado e ainda impeditivo de ouvir a sua palavra. Ao jornalismo e jornalistas deixamos breves reflexões acerca das dificuldades e possibilidades de, discursivamente e jornalisticamente, encontrar e noticiar os loucos institucionalizados e os que se encontram próximos todos nós.

Palavras-chaves: Loucas. Loucura. Jornalismo. Narrativas.

¹ Aluna especial do Doutorado em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e professora efetiva do Curso de Bacharelado em Jornalismo da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Mestra em História do Brasil (UFPI), Bacharel Jornalismo (UFPI) e em membro do Grupo de Pesquisa em História das Ciências e da Saúde (SANA) Piauí. Desenvolve o projeto de doutorado *A loucura feminina no jornalismo nordestino: narrativas e representações das mulheres consideradas loucas nos impressos da segunda metade do século XX*. E-mail: sonia.mariac@ufpe.br e soniamaria@cceca.uespi.br.

ABSTRACT: This article aims to reflect on journalistic narratives that connect to social discourses in saying about madness, understanding where they socially insert the figure of the madman as an individual and collective human being. Through the media narratology of (Motta, 2007) substrate for the pragmatic analysis of the journalistic narrative and adopted here as a theoretical-methodological axis, we specifically study the special report of the *O Cruzeiro Magazine*, entitled *Hospício de Barbacena Sucursal do Inferno* (issue nº 31, of May 13, 1961, p.106), in light of the theory and criticism of news discourse, according to João Carlos Correia (2009) and Schutz (1979), and Foucault's (2008) studies on discourse, both of which followed in the theoretical support of analysis of the special report. Aiming for a better understanding of the readers, we opted for the critical-descriptive presentation of excerpts from the report. In the end, conclusive aspects demonstrated that, although journalistic narratives have changed over time due to a series of social transformations, both the madman and madness are still perceptible in journalistic narratives and social discourses within an institutionalized apparatus and still hindering hearing his word. To journalism and journalists we leave brief reflections on the difficulties and possibilities of, discursively and journalistically, finding and reporting institutionalized insane persons and those who are close to all of us.

Keywords: Insane. Madness. Journalism. Narratives.

Aspectos introdutórios

Na fotografia de abertura da reportagem especial da Revista *O Cruzeiro*, intitulada *Hospício de Barbacena Sucursal do Inferno* (1961, p.106), uma mulher negra e de cabelos raspados olha para baixo e sorri fitando a mão esquerda. A imagem é em branco e preto, registrada por Luiz Alfredo ou José Nicolau, já que ambos assinam a composição fotojornalística da matéria, porém, sem uma identificação específica que dê exatidão à autoria de cada retrato. A interna do manicômio, que aparenta ter 30 anos, tem braços atravessando as grades e agarrados a elas, está agachada para manter em equilíbrio o corpo envolto em avental puído e rasgado, pondo-lhe os ombros, os joelhos e as coxas à mostra. Assim, mantém-se suspensa à janela da ala feminina do hospital psiquiátrico à vista da equipe de reportagem, dos funcionários prestadores de serviço do manicômio mineiro e das outras 2.599 mulheres, que, como ela, encontravam-se sob regime de internação. Conforme as estatísticas do Serviço Nacional de Doenças Mentais, órgão ligado ao sistema federalizado de saúde do Brasil dos anos 1960, mais 1.600 homens dividiam o confinamento no “colônia”, como o nosocômio passou a ser chamado popularmente e incorporado no imaginário do povo mineiro. Do leito narrativo da matéria, uma análise da *intriga* jornalística, que enreda e orienta o modo de noticiar (Motta, 2017), remete à separações e exclusões distintas tanto para homens e mulheres internados, como aos que viviam fora do ambiente de reclusão psiquiátrica.

Dito de outro modo, havia múltiplas realidades naquele mesmo objeto central de pauta. Na abertura da reportagem especial consta que:

Chorando convulsivamente uma senhora caiu de joelhos em pleno gabinete, ao implorar ao Secretário de Saúde de Minas Gerais, numa súplica comovente: - Doutor, pelo amor de Deus, não mande minha mãe para Barbacena não, doutor, conceda-me esta graça, pelo amor de Deus doutor! [...] Quando aquela senhora suplicou ao Secretário de Saúde, ela o fez com o justo receio de perder para sempre a mãe acometida de doença mental. [...] As sombrias paredes do Hospital-Colônia escondem, no silêncio de Barbacena um campo de concentração nos moldes nazistas, onde criaturas humanas vivem e morrem como animais, no mais sórdido abandono. (Franco, 1961: p.109).

A longa citação acima fora destacada logo no início deste artigo como ponto de partida para análise das encruzilhadas nas quais se encontram os jornalistas no exercício de suas profissões, em que pesem o passar dos anos. Pela ideia clássica de jornalismo, narrar jornalisticamente remete-se à operação de, ante um fato relevante, tomar o compromisso do direito à informação como finalidade reta e precípua. Desse modo, escolher, posicionar, reconectar informações, editar, vocalizar pelo outro o que se diz; silenciar fontes em meio a um processo comunicativo com a finalidade de tornar públicas as notícias que serão circuladas em ambiente mercadológico mais amplo possível e a um público que se conhece ou busca conhecer (Traquina, 2001) é uma forma de entender o jornalismo do início do Século XX.

Contudo, se isto já é em si complexo, há de se reconhecer que narrar jornalisticamente envolve na contemporaneidade outros graus de complexidade, como reconhecer que o ofício jornalístico se reporta a valores-notícias ligados a contextos e tempos históricos que mudam conforme as sociedades que os envolvem. Ou seja, os fatos não tem relevância em si, mas apenas quando a atividade humana a eles conferem uma importância relativa (Correia, 2011). O jornalismo remete-se também a vazios, às transformações e a mudanças tecnológicas e, porque não admitir, em seus discursos as ideologias constantes dão a ver relações de poder e vozes em disputa, além de, não raro, também propagar ideias que reforçam e referenciam ideologistas racistas, machistas ou segregadoras, conforme nos alerta Van Dijk (2017).

Nas narrativas jornalísticas por exemplo, há verdades, conflitos e angústia, mas também espaços de transformação, resistência e contestação em quem as produz e quem as lê. Há desconcerto. A legenda publicada junto à imagem da interna que abre este texto científico² segue

² Constante da edição número 31 da Revista O Cruzeiro, de 14 de maio de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=136709>. Acesso em 20/01/2023. Às 23h40min.

este raciocínio reflexivo proposto: “Na cidade dos horrores, onde devia haver lágrimas, acontece uma coisa mais terrível: o riso dos loucos”.

Dito de outro modo, há nos componentes da reportagem, textos que apontam não somente para um tratamento dispensado à loucura, mas para enquadramentos jornalísticos acerca de um imaginário capaz de demonstrar concretude e simbolismo do hospital-colônia, inclusive para quem nunca lá esteve. Ademais, o personagem da narrativa representado na figura do manicômio em si, símbolo da institucionalização mediante apartamento e exclusão sociais, não se apresenta igualmente nem mesmo entre os internos: quando 2.600 mulheres dividem uma ala e 1.600 homens outra semelhante, num espaço físico projetado para receber duas mil pessoas, a “sucursal do inferno”, assim descrita no texto de Franco (1961), ganha sentidos outros no empreendimento constitutivo da matéria.

Este artigo, portanto, objetiva de modo específico refletir sobre como as narrativas jornalísticas se conectam aos discursos sociais no dizer sobre a loucura e onde está a figura dos loucos e loucas enquanto seres humanos individualizados. Narrativas estão nesta perspectiva como construções que se dão através de “estratégias comunicativas (atitudes organizadoras do discurso)” e “que recorrem a operações linguísticas e extralinguísticas para realizar certas intenções e objetivos” (Motta, 201: 144). Junto a este conceito trabalharemos com outra noção de sua autoria, a *intriga*, que se relaciona à constante e intensa produção noticiosa, internamente operante no centro das preocupações dos jornalistas, uma vez que se remete à escolha de elementos e personagens, conexões, associações e recomposição de faces do fato, cuja finalidade precípua vem a ser a constituição sensível para a compreensão interessada dos fenômenos noticiados. Trabalhar a *intriga* é pensar nas escolhas de uma narrativa jornalística que se dará no tempo, em contextos de luta e disputas ideológicas. Portanto, atravessam ambas – narrativa e intriga - as noções os lugares jornalísticos da loucura e do louco. Além da narratologia midiática como eixo teórico-metodológico, a Teoria e Crítica do Discurso Noticioso, de João Carlos Correia (2009) e Schultz (1979) e os estudos de Foucault (2008) sobre discurso seguem no amparo teórico de análise.

Percebe-se que a apuração jornalística, mesmo que focada numa ideia de objetivação dos fatos a serem transformados em notícia, vem compor posições num jogo simbólico e discursivo complexo, tendo em vista suas finalidades enquanto atividade voltada a informar públicos mais amplos. Mais mulheres que homens são consideradas doentes mentais, porém, a elas recaem a convivência em ambiente de superlotação. Elas são a loucura imediatamente visível ao olhar

fotojornalístico e, arrisca-se dizer aqui, que este tenha sido um dos motivos para a predominância de exibição de suas condições nos textos, imagéticos ou não, da reportagem. Delas também veio ainda a vigilância e súplicas públicas na tentativa de evitar internações dos seus, que os jornalistas perceberam dignos de nota, e foram discursivamente postas como prova do horror de ter na vida a destinação final no “colônia”. Não se afirma aqui a exclusividade do acometimento mental ao gênero feminino, tampouco as súplicas públicas para o impedimento das internações, porém, aponta-se para o relevo dado no desenvolver da narrativa jornalística a este aspecto da realidade que se tornou construção noticiosa. E a incluímos neste artigo para pensar nos contextos e regimes de ordenação sociais vigentes, nos quais o jornalismo se engaja, como o demonstrado quando a equipe de reportagem da *Revista O Cruzeiro* usa recurso do autoprestígio para falar da exclusividade da pauta, ressaltar credibilidade e envernizar sua distinção em relação às demais revistas brasileiras semanais da época, que não foram convidadas pelo poder público para “cobrir” o que acontecia no hospício.

A imprensa até então, jamais havia ultrapassado os muros que dão acesso ao Hospital-Colônia de Barbacena. Houve sempre a preocupação, exercida zelosamente pelos governos, de guardar em segredo, fechado a sete chaves, aquela chaga que é ao mesmo tempo uma vergonha e um atentado à dignidade humana (Franco, 1961, p.109).

Abordado o enquadramento imagético e denunciativo da reportagem especial aqui citada, publicada em revista semanal brasileira comercialmente consolidada e nacionalmente distribuída, problematizamos, então, o lugar da loucura e dos sujeitos loucos nos textos jornalísticos. Considerando que o questionamento não é inédito, faz-se necessário reconhecer que as ciências humanas e sociais, além do campo jornalístico, interessaram-se pela relação entre o doente mental tido *louco* ou *louca* e o que dele(a) se fala ou *dar a representar* nos jornais e outras mídias, com maior detimento entre os anos 1960 e 2005 (Lopes, 2021. p.8). Neste sentido, tanto nas regiões Nordeste quanto Sudeste do país, pesquisas historiográficas, nas áreas da filosofia, da saúde pública (Facchinetti, 2008, 2012) e também comunicacional (Franklin, 2020) foram e estão sendo empreendidas no bojo de investigações pertinentes em níveis de graduação e pós-graduação. Aqui citamos a título de exemplo focos como: trajetórias de vida socialmente tidas e havidas na marginalidade em função de males mentais, as disciplinas impostas aos corpos femininos adoecidos mentalmente, a crítica ao reducionismo do doente mental ao *dito* e *não dito* nas cercaduras burocráticas das fichas de internação ou pela institucionalização em si (Foucault, 1972).

Com maior ou menor importância às questões-problema, dentro e fora de seu campo específico de investigação, os produtos jornalísticos foram estudados em suas ações de dizer sobre o louco, as loucas e a loucura com um atravessamento metodológico que nos chamou à atenção: a maioria destas investigações, aqui resguardadas nos contributos gerados em caráter interdisciplinar, encontraram o *louco* nos jornais em contextos singulares de exclusão e separação, ou seja, na institucionalização marcada em ambientes hospitalares abertos especialmente a partir da segunda metade do Século XX no Brasil, e/ou após os anos 2000, mediante a vigência da Lei Federal nº 10.216, proposta em 200 pelo deputado Paulo Delgado (PT), a respeito dos direitos das pessoas com transtornos mentais. A legislação referida acima, conhecida popularmente como *Lei da Reforma Psiquiátrica ou Lei Antimanicomial*, veio no esteio de reivindicações dos movimentos sociais de familiares, pacientes e trabalhadores em saúde mental, tendo como principal impacto à época, a reconfiguração da institucionalização do adoecido mentalmente, simbolizada na reforma que fechou leitos hospitalares, investindo nos modelos de atendimento em centros psicossociais ou residências terapêuticas. (Figueiredo Neto; Rosa, 2010).

Nos dois momentos citados acima, a loucura, seu lugar e as consequências do seu aprisionamento ou liberação, sempre sob olhar de uma institucionalização que se renova sobre o adoecido mentalmente, estiveram nos jornais reverberando conflitos, interesses e uma sociedade que se transformava, inclusive discursivamente, para tratar a loucura. Daí o uso de palavras como *loucos, louca, doidas ou doidos*, comuns nos anos 1960, serem ressignificadas nos jornais no esteio de introduzir ou reforçar a reivindicação social da (re)nomeação do(a) *doente mental ou transtornado(a)*, como pessoa humana portadora de direitos. No entanto, em ambos os casos, e sob as condições até aqui citadas nos textos jornalísticos, se fazem as disputas ideológicas, mais ou menos agudas pelo poder de *dizer, tratar e situar* simbolicamente a loucura.

O diferencial de percepção neste artigo é ir adiante e tomar o recorte de análise como narrativas (Motta, 2017) integrantes de uma ordem discursiva mais ampla, interessada em suas finalidades, mas complexas e sofisticadas o suficiente para se inserirem de modo mais ou menos aderente e sutil aos regimes de verdade. De modo específico, mediante o eixo teórico foucaultiano sobre discurso e o eixo teórico-metodológico da análise da narrativa jornalística (Motta, 2007), percebemos que cresce o sentido de pensar as narrativas em suas conexões com o discurso social. Quando numa reportagem como a que inicia este artigo encontramos que “na cidade dos horrores, onde devia haver lágrimas, acontece uma coisa mais terrível: o riso dos loucos”,

percebemos uma relação de complexidade, dificuldade, e ao mesmo tempo um esforço *por dizer* na narrativa, voltada a uma audiência que se presume, o incômodo provocado pela loucura visível, esta imediatamente entregue aos olhos e ouvidos dos considerados normais, nos termos da noção de *visibilidade imediata* da loucura trazida por Engel (2001). Seriam, pelo teor narrado, esperado que o local ou condição da mulher louca ficasse manifesta no pranto, na dor ou agressividade sofrida pela internação sem fim. No entanto, por centrar-se no riso, a loucura imediatamente visível da mulher negra tornou-se jornalisticamente ainda mais grave aos olhos dos normais porque mais agressiva simbolicamente. O louco choca, desconforta, desencana modelos narrativos pré-estabelecidos, inclusive e por escolha dos jornalistas. A louca desconcerta mais. Em que pese esta não ser a única pauta sensível da qual se ocupa o jornalismo, afinal há outros temas igualmente desconcertantes na esfera coletiva a serem tratados jornalisticamente, *o louco ou a loucura*, com o passar dos anos apresentaram-se com graus diferentes de implicação na linguagem ou no comportamento e continuam sendo desafios ao jornalismo que recorre eventualmente a eles enquanto pauta. Loucos vem cercados ou não de terapêuticas e atendimentos mais ou menos especializados, e por isto, apresentam diferentes inserções sociais, como participantes de um jogo simbólico cujas regras não são totalmente conhecidas pelos envolvidos. Ou seja, quando pensados como integrantes de múltiplas realidades que se inter cruzam, a loucura, a louca e o louco estão num horizonte da realidade a ser noticiada ao menos potencialmente. Narrar jornalisticamente, portanto, ganha ainda mais o campo das reflexões sobre o sensível.

Narrativas e discursos dos loucos de todos nós

Deste momento jornalístico historicamente situado na revista, pensamos em seguir com as reflexões sobre como o jornalismo numa ordem simbólica pertence a um próprio da vida. Isto pode nos fazer pensar sobre as loucas e insanos também não institucionalizados, os que estão fora da maior parte das pesquisas exemplificadas aqui ou de matérias como a da *Revista O Cruzeiro*, afinal, a loucura é tema antigo à humanidade.

Refletindo acerca de questões atinentes à constante dificuldade dos próprios jornalistas de lidarem com temas sensíveis, somados às singularidades e atravessamentos que se manifestam no labor diário percebemos que, embora avance o tempo, o jornalismo traz para si atribuições múltiplas para além das que os entes sociais cobram dele. No ofício jornalístico estão as movimentações de corpos sãos ou doentes, as decisões sobre o que se fazer com dúvidas sobre

sanidade e integridades coletivas, sistemas de punição e recompensa e as lutas pelas finalidades conflitantes de grupo ideológicos opostos. No jornalismo estão as ambiguidades humanas, os pensamentos e reflexões sobre ações no individual e coletivo. Lá dão-se os interesses dos jornais e dos seus operadores, o horizonte de expectativas dos públicos imbricados num jogo de manutenção financeira e principalmente, há neste artigo, a defesa da existência de espaços e campos de manobra abertos às reflexões e coberturas, manifestas em produtos informativos noticiosos, inteligentes e abertos às pautas sensíveis - não somente sobre a loucura ou loucos e loucas, mas sobre a saúde mental percebida como bem coletivo. Afinal, estes como já fora reforçado aqui, fazem parte da realidade, estão no imaginário e no senso comum, são percebidos, vistos, comunicados e constituídos discursivamente, dentro e fora dos jornais. Estão internos ou externos aos manicômios ou delegacias, nas ruas, muitas vezes admitidos socialmente em seus modos de existência a partir de concessões ou brechas coletivamente abertas acerca da ideia geral sobre a loucura.

Quando anteriormente citamos perceber o louco além da institucionalização nos referimos a pesquisas como a do médico e psiquiatra piauiense Oliveira (2011). Em obra biográfica com pretensões de registro jornalístico, conta parte da história destes loucos “permitidos” e das diferentes inserções sociais existentes/disponíveis a eles em Teresina (PI), entre os anos 1960 e 1980. Como defensor dos desmontes dos modelos hospitalocêntricos, o psiquiatra abriu suas memórias para as loucas que conheceu pessoalmente antes de sua formação médica, ou através dos jornais da época, e que flanavam livremente entre a sociedade, especialmente nos espaços públicos de maior circulação, como praças centrais e clubes.

Apesar do papel dos hospitais psiquiátricos, muitos loucos escaparam da sua ação [...] Teresina não permitia que esses loucos fossem recolhidos aos hospícios. Se algum deles fosse encarcerado, o retorno às ruas era inevitável [...] Manelão, Nicinha e Bilelô. [...] na minha memória, para esses meus afeiçoados, a internação não tinha qualquer significado. Eles eram da cidade, das ruas, das aglomerações. Nossos. Sem eles Teresina não teria sentido para mim. Andarilhos, integrados, que não precisaram de ninguém a lhes cuidar. São apenas sobreviventes da multidão internada. (Oliveira, 2011; p.139).

Os exemplos acima demonstram o quanto os loucos e a loucura não estão apartados de nós na medida em que o próprio jornalismo não se desenvolve apartado do mundo. Os sentidos da loucura e dos loucos e loucas, o questionar sobre as formas como as/os encontramos nas narrativas continuam, portanto, apresentando vigor na compreensão de como podemos pensar e melhorar o jornalismo que fazemos, que constitui o mundo e a nós mesmos.

Quando pensamos exclusivamente no adoecimento mental institucionalizado em manicômios, encontramos narrativas jornalísticas que apontam para o fato de que a modelagem hospitalocêntrica, como a do Hospício de Barbacena, em Minas Gerais, ou o Sanatório Van Meduna, em Teresina, ou o Hospital Pedro II - o primeiro a se instalar no Brasil em 1841 (Lopes, 2021; p.10) - sempre esteve em estado de reforma física constante. O projeto público de atendimento à loucura e outros transtornos mentais, nos modelos julgados modernos ou possíveis às suas épocas afinal, nunca estiveram prontos.

No chão dormem os loucos jogados “ao diablo”. [...] O novo secretário de saúde, Dr. Roberto Resende, é homem sensível, aos problemas de sua Pasta. Médico dos mais eminentes, não faz política e não permite que esta se instale em sua área de comando. Quando ele abriu as portas aos repórteres [...] ele o fez com a pura intenção de mostrar o que estava errado e o que deveria ser reparado. No seu entender nada na administração pública deve ficar oculta ao conhecimento do povo. Nem ele nem o atual diretor do Hospital Colônia, dr. Geraldo Xavier, tem culpa pelo abandono do manicômio. Estão começando ambos agora. E já tem planos para modificar aquele próprio do Estado, transformando-o num hospital humano. (Franco, 1961, p. 110).

A citação acima, referente ao inacabamento e necessidade de reformas no hospício de Minas Gérias narra ainda embates da categoria médica psiquiátrica para a consideração e respeito quanto aos seus próprios saberes e ao que poderiam ofertar os poderes públicos que gestavam a rede de saúde mental. Afinal, uma vez amparados pela ciência, os médicos teriam em si força para fazer operar, dentro e fora dos ambientes de internação, uma confiabilidade no tratamento das doenças mentais. Mais adiante analisaremos o que mais a narrativa jornalística posta em citação fala sobre a loucura e o outro. No entanto, é interessante a percepção das crises de desumanização a que os hospícios estiveram sujeitos, sendo acompanhados pela imprensa brasileira em suas pautas.

Mesmo que façamos uma boa melhora, o hospital tende a retornar ao seu lugar de hospício desumanizado [...] é como rabo de lagartixa, lembra quando éramos menino? - se a gente corta, nasce de novo. (Oliveira, 2011; p. 48).

Prosseguindo através dos textos jornalísticos apresentados até aqui, somados à memórias publicadas por Oliveira (2011) ou constantes no imaginário de quem assina esta investigação, todas postas a título de exemplificação, encontramos aberturas às possibilidades de compreensão sobre *onde* e *como* o jornalismo encontra a loucura como pauta e se nestas estão também os loucos. Isto nos leva a pensar nas conexões entre estas narrativas e os discursos sociais nos quais se engajam ou dialogam na diversidade, no conflito, porém nunca na neutralidade.

O discurso, a partir da reflexão foucaultiana sobre sua produção, estaria presente em todas as sociedades, sendo em simultâneo controlada e ainda selecionada/organizada “e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada materialidade”. (Foucault, 2008; p 9). No discurso, portanto, estariam procedimentos baseados em princípios de exclusão, como a *interdição*, ou a nossa impossibilidade de tudo falar, de tudo dizer em qualquer circunstância. Outra face do princípio da *exclusão* seriam manifesta na *separação* e *rejeição*, cuja demonstração pode ser encontrada na oposição entre *loucura* e *razão*.

Para o filósofo francês, desde a alta Idade Média o louco é aquele cujo discurso “não pode circular como os dos outros” (Foucault, 2008; p 19). Tanto sua palavra pode ser considerada anulada, desimportante, inválida para procedimentos jurídicos e cartoriais, como, numa polarização articulada, receber atribuições sobrenaturais e reveladoras de poderes e verdades potentes. De todo modo, em si, a palavra do louco não existe, pois sempre está vocalizada pelos outros. Ao nosso estudo, quanto esta vocalização delegada também está na narrativa jornalística, seja pelo jornalista ou sua fonte especializada (médicos psiquiatras, delegados, por exemplo) esta inexistência se replica e reforça, mesmo que se modifique em relação ao que se praticava jornalisticamente nas redações brasileiras dos anos 1960.

No esteio destas ideias, nossas reflexões trazem para a análise a única oportunidade na qual a reportagem especial da *Revista O Cruzeiro* expôs a fala de um interno do hospital-colônia. Como há 57 anos o local permaneceu fechado ao mundo externo, não havia sido realizadas matérias jornalísticas no interior do nosocômio. Por isto, a luz do *flash* da máquina fotográfica da equipe de reportagem foi alvo da reação de um homem assustado com um equipamento que não conhecia, e por isso, acreditou ser uma arma de fogo: - “Môço, não mata nós, não! Por que ocê vai matar nós? Num mata nós não, moço! (Franco, 1961: 110). Aqui emana do leito do texto exemplo de que excluída, segregada ou atribuída por algum misticismo ou senso comum à acepção de uma verdade elevada, a palavra do louco é passageira. Num sentido restrito de constantemente reduzi-lo à própria doença, esta palavra não existia em si. “Era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; mas jamais eram escutadas [...] jamais antes do século XVIII um médico teve a ideia de saber o que era dito [...] no discurso do louco” (Foucault, 2008; p 19).

No caso do exemplo do doente de Barbacena, se faz notar por intermédio da escolha da fala veiculada na revista, sem a identificação do autor/interno, que a equipe há época alocou a

grande reportagem no fluxo discursivo da separação e rejeição social do adoecido. Dito de outro modo, a narrativa constituída pela revista também era uma exclusão, pois nela estava a loucura imediata, visível aos ditos normais e o demais que, discursivamente, social e clinicamente envolveram-se no denunciar a existência de um “outro” doente, diferente de um “nós”, mas que não tinha nome, origem ou rosto. No nosso entender estas são partes das encruzilhadas nas quais encontra-se jornalismo até os dias de hoje. Há vazios e lacunas que dizem da angústia jornalística permanente por dizer. “Uma sociedade fascinada pela vigilância e pela transparência, tem horror ao vazio”, conforme Correia (2009,p. 10) em suas reflexões sobre a atualidade e relevância no jornalismo, no esteio da constituição de uma Teoria e Crítica do Discurso Noticioso, bem como reflexões acerca do jornalismo e representações sociais. Este raciocínio nos é caro quando percebemos mais espaço à loucura e menos ao louco e louca dentro das narrativas jornalísticas, em que pese a distância temporal entre nosso objeto de análise e o pensamento de Correia (2009).

Aspectos conclusivos

Não acreditamos na seleção da loucura como pauta, dentro do recorte estudado, que o lugar do louco tenha sido percebido para além da vítima consequente. A sua própria fala e existência sofreram sequestros discursivos na voz do saber médico e/ou político, estes sim identificados com nome, sobrenome e a solenidade dos cargos. Compreendemos que das possíveis interpretações da narrativa apresentada podemos citar os sentidos de autovalorização do próprio veículo jornalístico, ao ratificar a si a exclusividade da pauta, bem como o entendimento da relevância da pauta não pela sua atualidade - uma vez que o Hospital-Colônia de Barbacena encontrava-se sobre constante necessidade de atenção e reformulações há 57 anos - mas pela expectativa de que a denúncia causaria no público leitor interesse, indignação e horror, para ventura ou infortúnio do próprio veículo. Porém, pode-se ir além nesta reflexão. Sem desejar incorrer no risco dos anacronismos, pensamos aqui no que traz Correia (2011) ao concordar com Schuzt e destacar que

o cidadão bem informado – de que o jornalista, o líder de opinião, e o consumidor de informação constituem um exemplo - encontra-se colocado num domínio situado entre o homem da rua e o perito, escolhendo ele próprio o quadros de referência e as zonas de relevância aos quais adere, tendo a consciência de que eles são mutáveis.(Schuzt (1979: 130-131).

Ou seja, importam contextos sociais, históricos e culturais na produção e direcionamento das narrativas. Pelo nosso entendimento, o jornalismo como evento processual, simbólico, ideológico e situado historicamente numa ordem de discurso de seu tempo, mantém-se ocupado de atividades que vão além da seleção de fatos, da organização do caos acontecimental para a seleção de notícias que se constituirão em narrativas sobre fatos e pessoas.

Conforme refletimos no recorte estudado, as matérias nos apontam para operações que definem e redefinem, constroem e reconstroem os fenômenos sociais que nos incomodam, aqui em especial a pauta sensível como a da loucura no jornalismo ou do lugar dos loucos e loucas em suas inserções, e os desafios que estas representam pelo fato de, no mínimo manterem os “normais” destinados à constante vigilância sobre a sua própria sanidade (Foucault, 2007). Isto dá-se especialmente quando os loucos saem dos ambientes físico de exclusão e passam a habitar, com amparo legal, o convívio social mais amplo (Jodelet, 2015: 13). Dentro e fora do jornalismo é a diferença, como a da loucura e de seus loucos e loucas, inclusive a dos ditos e tidos normais, que a cada nova informação também nos confronta.

É certo dizer o quanto transformou-se o jornalismo em suas narrativas e relações com o discurso. Por exemplo, embora permaneça sua atenção e busca de pautas voltadas a um grupo seleto de instituições, que mudam de uma sociedade para outra, mas mantem alguma semelhança: delegacias, tribunais, estruturas políticas, igrejas, organizações sindicais, entidades que representam países em consórcios, hospitais ou instituições de observação climáticas; hoje, através das possibilidades de produção e circulação de informações na velocidade e fetichismo das redes sociais digitais, o pensamento sobre a relevância de fatos mudou profundamente. O que se pensa sobre o louco e a louca também. Permanecem, contudo, as intrínsecas relações entre estas pautas e fontes de informação e o contexto histórico e social, tornando o mundo, os jornalistas e o jornalismo como antes em prováveis contatos ainda menos neutros.

Não há na voz do louco da contemporaneidade as mesmas interdições percebidas em 1961, em decorrência da somatória de lutas dos movimentos não governamentais, alterações em políticas públicas voltadas a saúde mental individual e coletiva, transformações na assistência social, no modelo médico e terapêutico de atendimento e na própria forma de noticiar. Discursivamente é possível citar estas mudanças, o que requer do jornalismo ainda mais atenção e apuro. Afinal, ainda concordando com Foucault (2008: p.10), “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que se luta, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar”.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. **Lei n 10.216, de 6 de abril de 2001**. Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Disponível em: . Acesso em: 10 fev. 2013.
- CORREIA, João Carlos. *Teoria e Crítica do Discurso Noticioso*. Notas sobre Jornalismo e representações sociais. Universidade da Beira Interior, 2009.
- DIJK, Teun A. Van. **Discurso, notícia e ideologia. estudos na análise crítica do discurso**. trad. Zara Pinto-Coelho. - 2ª ed. - Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2017.
- ENGEL, Magali Gouveia. *Delírios da Razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)*, Rio de Janeiro, Ed. Fiocruz, 2001. Edição Kindle.
- FACCHINETTI, Cristiana. *Psicanálise para brasileiros: história da sua circulação e apropriação entre-guerras*. Cultura Psi, v. 0, 2012.
- FACCHINETTI, Cristiana; RIBEIRO, Andréa; MUÑOZ, Pedro F. de. **As insanas do Hospício Nacional de Alienados**. História, Ciências e Saúde. Manguinhos. Rio de Janeiro, v. 15, supl., p. 231- 242, jun. 2008.
- FIGUEIREDO NETO, Manoel Valente; ROSA, Lúcia Cristina dos Santos. **A Lei da Reforma Psiquiátrica (Lei 10.216) e suas heterogeneidades enunciativas**: Perspectivas interdisciplinares. Âmbito Jurídico, Rio Grande, XIII, n. 82, nov. 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 24ª. Ed. São Paulo: Edições Graal, 2007.
- FRANKLIN, Camila Fortes Monte. A construção da figura do louco no Piauí no Jornal O Dia: um panorama de 1970 a 2019. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2020.
- FIGUEIREDO NETO, Manoel Valente; ROSA, Lúcia Cristina dos Santos. **A Lei da Reforma Psiquiátrica (Lei 10.216) e suas heterogeneidades enunciativas**: Perspectivas interdisciplinares. Âmbito Jurídico, Rio Grande, XIII, n. 82, nov. 2010.
- FRANCO, José. **Hospício de Barbacena, Sucursal do Inferno**. Matéria especial publicada na Revista O Cruzeiro. Edição nº 31, de 13 de maio de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=136709>
- JODELET, Denise. **Loucura e representações sociais**. 2 ed. Petropolis, RJ: Vozes, 2015.
- LOPES, Lorrane Rangel Agra. Fragmentos de vidas contadas: a psiquiatria e a loucura feminina em Campina GrandePB (1980-2005). Dissertação de mestrado apresentada do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande. Setembro de 2021.

MOTTA, Luz Gonzaga Motta. **A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística**. In: LAGO, Claudia, BENETTI, Marcia. Metodologia de pesquisa em Jornalismo. Petropolis, RJ: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Edmar. A incrível história de von Meduna e a Filha do Sol do Equador. Teresina: Ed. do Autor, 2011. PIAUIENSE. Projeto Memória do Jornalismo. Disponível em: <http://memoriadojornalismopi.com.br/admin/search-params>.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA DE HORROR LATINO- AMERICANA: INOVAÇÕES ESTÉTICAS EM “MONSTROS”, DE MARIA FERNANDA AMPUERO

Fábio Farias BOTELHO (Universidade Federal de Sergipe - UFS)¹

RESUMO: Esta pesquisa analisará como o conto latino-americano contemporâneo tem abordado a violência através de narrativas onde predominam elementos de horror e suspense e que têm obtido reconhecimento de público e crítica. Pretendemos verificar as especificidades da representação da violência, como o estupro, no conto "monstros" de Maria Fernanda Ampuero (Equador). Metodologicamente, exploraremos questões da violência estrutural de gênero a partir dos elementos constitutivos da monstruosidade e do horror. Para isso, seguiremos as abordagens de Carlos Magno Gomes sobre a violência contra a mulher na América Latina (2021), a perspectiva de Sá (2018), sobre a relação entre o gótico e as mulheres, além dos conceitos de monstruosidade de Carroll (1999) e Cohen (2000) e sobre a literatura de horror latino-americana de Casanova-Vizcaíno e Ordiz (2020). Entendemos que o uso da violência traduz um olhar subversivo dos valores morais e sociais que ainda aprisionam a mulher a condições subalternas e submissas, que são questionadas nessas narrativas a partir do horror. No conto escolhido para análise, os elementos da monstruosidade são representados, entre outros, através de instituições como família, colonização e patriarcado, além de um diálogo com a tradição do horror artístico. Por fim, pretendemos verificar a atualização e adaptação destes modos narrativos e estéticos no contexto latinoamericano, com o protagonismo feminino.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa latino-americana; contos de horror; violência contra a mulher.

ABSTRACT: This research will analyze how contemporary Latin American short stories have approached violence through narratives where elements of terror and suspense predominate and

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), onde desenvolve atualmente o projeto de dissertação "Terror, horror e violência no conto latino-americano contemporâneo de autoria feminina". Contato: fabiofarias@academico.ufs.br

which have been recognized by audiences and critics. We intend here to verify the specificities of violence's representation, such as rape in the short story "monstros" by María Fernanda Ampuero (Ecuador). In the methodology, we are going to explore aspects of structural gender violence from the constitutive elements of monstrosity and horror. For this purpose we follow the approaches of Carlos Gomes on violence against women in Latin America (2021), the perspective of Sá (2018), on the relationship between the gothic and women, in addition to the concepts of monstrosity by Carroll (1999) and Cohen (2000) and on Latin American horror literature by Casanova-Vizcaíno and Ordiz (2020). We understand that the use of violence translates a subversive vision of the moral and social values that still imprison women in subaltern and submissive conditions, which are questioned in these horror-based narratives. In the story chosen for analysis, the elements of monstrosity are represented, among others, through institutions such as family, colonization and patriarchy, in addition to a dialogue with the tradition of artistic horror. Finally, we attempt to verify the updating and adaptation of these narrative and aesthetic modes in the Latin American context, with the female protagonism.

KEYWORDS: latin american narrative; horror tales; violence against women.

O HORROR LITERÁRIO LATINO-AMERICANO NA CONTEMPORANEIDADE

A literatura latino-americana ligada ao horror tem passado por um momento bastante profícuo, tanto em relação ao número de produções quanto à recepção por crítica e público, além de premiações e pesquisas acadêmicas sobre o tema. Podemos citar diversas autoras como Mariana Enríquez e Samanta Schweblin (Argentina); Maria Fernanda Ampuero, Mónica Ojeda e Natalia García Freire (Equador); Giovanna Rivero e Liliana Colanzi (Bolívia); Michelle Roche Rodríguez (Venezuela); Silvia Moreno-García (México); Ana Paula Maia e Maria Fernanda Elias Magno (Brasil). Como é possível perceber, a literatura latino-americana de horror recente é composta predominantemente por mulheres. Esta produção traz em si também questões temáticas particulares da mulher latino-americana e um posicionamento sobre temas ligados a diversas formas de opressão, como discutiremos de forma mais específica adiante, na análise do conto escolhido.

Sandra Casanova-Vizcaíno (2014) relata que os motivos ligados ao horror e ao gótico permeiam a literatura latino-americana desde o século XIX, inicialmente com questões ligadas puramente ao fantástico e ao demoníaco e, posteriormente, com o modernismo, sendo incorporada pelo decadentismo das letras hispano-americanas. "*De este modo, entonces, ya a principios del siglo XIX, observamos en todo el continente elementos propios de una literatura de*

horror y terror." (CASANOVA-VIZCAÍNO, 2014, p. 133)². A autora cita posteriormente uma série de autores que utilizaram largamente os elementos desta tradição na região, como Juan Rulfo, Horacio Quiroga, Silvina Ocampo, Carlos Fuentes etc. Ressaltamos que, mesmo em diferentes configurações espaço-temporais, esta vertente literária sempre se fez notar por sua adaptação à realidade cultural e social, cores, medos e mitos locais. Ainda utilizando as palavras de Casanova-Vizcaíno,

Sumados a los motivos de la casa encantada o embrujada, lo monstruoso, lo siniestro, las perversiones sexuales, la locura, la oscuridad y la muerte, estas narraciones en Latinoamérica y el Caribe van dando cuenta de la historia literaria de un género, al mismo tiempo que de la historia social y cultural de todo el continente. (CASANOVA-VIZCAÍNO, 2014, p. 134)³

A literatura de horror latino-americana contemporânea, mais especificamente aquela produzida no séc. XXI, é permeada então por uma série de tradições, que vão desde o gótico inglês setecentista e vitoriano, o cinema de terror, especialmente estadunidense, até a própria tradição de literatura fantástica e gótica da região, descrita anteriormente. Além disso, dialogam com uma visão de mundo que incorpora questões ligadas a políticas sexuais e de gênero, aliadas a outros temas da contemporaneidade, especialmente as lutas por emancipação de grupos historicamente minorizados, além de questionar a lógica colonial e legados de ditaduras no continente.

Nosso objetivo neste trabalho é, portanto, analisar a estética do horror no conto “monstros” de Maria Fernanda Ampuero, publicado na obra “Rinha de galos” (2021), (publicado originalmente em espanhol como *Pelea de gallos*, 2018).

A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E O “HORROR ARTÍSTICO”

O horror artístico busca criar uma relação específica de proximidade com o público, através de mecanismos que produzem uma imersão sensorial na obra mediada por sentimentos como a angústia e o medo, sendo "definido em razão da emoção que tais obras tencionam provocar no público" (CARROLL, 1999, p. 75). Pretendemos demonstrar, no conto de Ampuero, a

² Tradução nossa: Assim, então, já nos princípios do século XIX, observamos em todo o continente elementos próprios de uma literatura de horror e terror.

³ Tradução nossa: Somados aos temas da casa assombrada, o monstruoso, o sinistro, as perversões sexuais, a loucura, a obscuridade e a morte, estas narrativas na América Latina e Caribe vão dando conta da história literária um gênero, ao mesmo tempo que da história social e cultural de todo o continente.

relação deste método com questões como violência de gênero, colonização, e família e o estado como núcleos horríficos de violência, além de uma discussão sobre a própria natureza dos monstros.

O gótico e o horror sempre foram terrenos propensos a discussões e interpretações variadas, temática e ideologicamente. Sá (2018, p. 21), por exemplo, discorre sobre a relação do gótico e as mulheres a partir de uma perspectiva histórica, afirmando que: “enquanto um gênero narrativo, uma forma de escrita ou modo literário, o gótico e os seus terrores ainda é amplamente utilizado no século XXI por escritoras que desejam representar aquilo que é inominável”. O autor ainda relembra que:

No século XVIII as escritoras góticas se valiam do sobrenatural, dos enredos labirínticos, dos pesadelos e alucinações, dos cenários medievais para evocar ameaças, ataques e terrores. Sem abandonar completamente os monstros e o sobrenatural, o gótico contemporâneo se vale mais de estratégias psicológicas para protestar contra as relações sociais da sociedade patriarcal. (SÁ, 2018, p. 21).

Já em relação à violência contra a mulher na literatura latino-americana, Carlos Magno Gomes afirma que *"la escritura activista continúa resonando por América Latina, siendo explorada como un modelo de resistencia y denuncia"*⁴ (GOMES, 2021b, p. 286), além disso o autor ressalta que existe a perspectiva *"de una intersección performativa"*⁵ (GOMESb, 2021, p. 279) entre violência, realidade social e regional, e o texto literário.

“MONSTROS”, DE MARIA FERNANDA AMPUERO

O conto “monstros” da autora equatoriana Maria Fernanda Ampuero coloca em perspectiva a noção de monstros imaginários em oposição aos da vida real. O conto é narrado em primeira pessoa por uma jovem na puberdade, que vive com a irmã gêmea, Mercedes, além de Narcisa, a “empregada” da casa, e os pais. As gêmeas assistem filmes de terror às escondidas e ficam constantemente assustadas, sendo amparadas e confortadas por Narcisa. Esta referência ao cinema já estabelece aquele que será um dos paradigmas do conto, o “horror artístico”, conceito utilizado por Noel Carroll (1999, p. 27), em contraposição ao horror real, especialmente neste caso ligado às opressões de gênero.

⁴ Tradução nossa: a escrita ativista continua ressoando pela América Latina, sendo explorada como um modelo de resistência e denúncia.

⁵ Tradução nossa: de uma intersecção performativa.

O principal contraponto ao medo infantil e artístico, representado na vida das irmãs pelos filmes de terror, será a vida secreta do próprio pai, que estupra sistematicamente Narcisa na calada da noite. A descoberta de que o horror artístico, por mais assustador que seja, não alcança as mazelas do mundo real, especialmente para as mulheres.

Listaremos a seguir alguns elementos ligados à estética do horror e sua utilização na construção de uma trama que desvenda as opressões de gênero.

As gêmeas

A narradora possui uma irmã gêmea, Mercedes, sendo que ambas possuem constituições físicas e psicológicas muito distintas. Uma é forte, a outra magra e fraca, uma tem coragem para os filmes de terror, a outra se apavora. A narradora descreve esta relação de diferenciação das gêmeas como surgida ainda na gestação: "Mamãe dizia que eu comia tudo o que vinha pelo cordão umbilical, porque ela nasceu minúscula: uma minhoquinha, e eu, ao contrário, parecia um touro." (AMPUERO, 2021, p. 18). Esta relação de opostos entre as gêmeas será um dos elementos essenciais da narrativa, pois permite distanciamentos e aproximações ao longo do texto. A presença de gêmeos como elemento narrativo é uma estratégia largamente utilizada no horror e no gótico, com exemplos clássicos, como em "o médico e o monstro", de Robert Louis Stevenson, "a queda da casa de Usher", de Edgar Allan Poe. Tradicionalmente, o duplo é uma entidade que conduz a uma espécie de degradação/fragmentação através de opostos, ou de uma parte do duplo sendo consumida pela outra. Segundo Ceserani:

O duplo. O desdobramento, gêmeos e sócias (...) o tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra. (...) E a propósito dos muitos casos de fragmentação da personalidade e desmembramento correspondente do corpo". (CESERANI, 2006, p. 83)

Porém, no conto analisado, temos um diálogo com a tradição, ao mesmo tempo em que se subvertem algumas premissas, especialmente devido às opressões e violência de gênero. Assim, ocorre inicialmente a construção da oposição do duplo, como no trecho citado anteriormente, entre o touro e a minhoca, mas ao longo do conto (e especialmente no fim), o medo e o terror diante da violência sexual une as gêmeas diante de sua condição de igualdade - enquanto mulheres - diante dos perigos do mundo.

Narcisa

Narcisa tem apenas quatorze anos e vive na casa onde trabalha em tempo integral, mostrando um quadro de servidão completa e trabalho infantil, além de ser vítima de estupro pelo pai das gêmeas, seu “patrão”. Narcisa, apesar da idade, é quem cuida de fato das meninas, apenas dois anos mais novas, exercendo o papel de trabalhadora doméstica, babá/mãe/pai, uma vez que os pais são ausentes, como demonstram os trechos: "Papai e mamãe nunca estavam em casa, papai trabalhava e mamãe jogava cartas" (AMPUERO, 2021, p. 17); "Foi Narcisa quem nos explicou como devíamos usar o absorvente porque mamãe não estava em casa" (AMPUERO, 2021, p. 20). Temos aqui um amálgama de duas realidades, típicas da modernidade latino-americana, que alia novos hábitos com o passado colonial. Narcisa reflete uma estrutura de relação social e trabalhista que remete ao tempo da colonização e que perdura em grande parte dos países latino-americanos. Diversos elementos no texto indicam esta condição de exploração que remete à América Latina colonizada que utilizava mão de obra escravizada indígena e negra.

Além da exploração do trabalho, outras formas de exploração, notadamente a sexual, através de estupros, são relatados no período colonial como uma relação de poder. Segundo Lugones, “A ‘missão civilizatória’ colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (2014, p. 938)”. A teórica ainda ressalta que estas violências, naturalizadas como uma marca da colonização, se davam direta e especificamente sobre estes povos.

Relacionando esta realidade ao conto, temos abaixo trechos que demonstram a situação de Narcisa em relação à exploração do trabalho:

Trecho 1: “à noite pedíamos a Narcisa que subisse para nos acompanhar. Papai não gostava que Narcisa — ele a chamava a doméstica — dormisse no nosso quarto, mas era inevitável: dizíamos que, se ela não viesse, nós é que desceríamos para dormir no quarto da doméstica.” (AMPUERO, 2021, p. 17).

Trecho 2: “Quando por fim a porta se abriu, nos lançamos sobre ela, necessitávamos tanto do seu abraço, suas mãos sempre com cheiro de cebola e coentro”. (AMPUERO, 2021, p. 21).

A seguir, os trechos que tratam diretamente sobre a exploração sexual de Narcisa. Aqui percebemos que a autora constrói uma série de pistas ao longo do conto que culminarão na cena final de estupro e sumiço da personagem. Desde o começo é possível observar a apreensão e

angústia de Narcisa, bem como o receio do pai de que ela tivesse contato com as filhas, especialmente à noite, horário em que ocorriam os estupros:

Trecho 1: “dizíamos que, se ela não viesse, nós é que desceríamos para dormir no quarto da doméstica. **Isso, por exemplo, lhe dava medo.**” (AMPUERO, 2021, p. 17, grifo nosso).

Trecho 2: [Narcisa] Também nos disse, com todas as letras, que aquele sangue significava que, com a ajuda de um homem, já podíamos fazer bebês (...) Narcisa era pequena em tamanho e idade, apenas dois anos a mais que nós, mas parece que já tinha vivido umas quatrocentas vidas a mais. Estava nos machucando quando disse que agora sim que tínhamos que nos preocupar mais com os vivos que com os mortos, que agora sim tínhamos que ter mais medo dos vivos que dos mortos. — Agora vocês são mulheres — disse. — A vida não é mais uma brincadeira. (AMPUERO, 2021, p. 20-21).

Trecho 3 Fomos procurar Narcisa, mas a porta do quartinho estava fechada por dentro. Escutamos ruídos. Depois silêncio. Depois outra vez ruídos. Ficamos sentadas na cozinha, no escuro, esperando-a. (...) O que havia entrado pela porta do quartinho não era Narcisa. (...) Papai deu uma bofetada em cada uma de nós e subiu calmamente as escadas. Nem Narcisa nem suas coisas amanheceram em casa. (AMPUERO, 2021, p. 21).

Ao relacionarmos as violências ligadas à condição de trabalho às de abuso sexual, percebemos que Narcisa concentra em si uma transversalidade de opressões. Ela é o eixo principal do conto que vai levar ao fim da inocência das gêmeas, bem como vai relativizar o horror artístico em detrimento do horror real. O constante aviso dado por ela às gêmeas sobre o medo dos vivos, e não dos mortos, passa a fazer sentido para a narradora após presenciar o que Narcisa sofreu.

Monstros

No conto temos a todo momento uma contradição entre monstros reais e fictícios, ou, poderíamos dizer mais precisamente, uma desconstrução da noção de monstruosidade que permeia o meio social no senso comum (não por acaso “Monstros” é o título do conto). Isto ocorre analogamente ao que descrevemos anteriormente sobre a presença da dicotomia entre horror artístico e horror natural na obra. Primeiramente se apresenta o impacto dos filmes de terror no imaginário de crianças, suscetíveis à falsa impressão de que a divisão entre real e artístico não existe: “nessa noite e nas seguintes, tivemos que pedir a Narcisa que subisse para dormir conosco, porque Freddy se enfia nos seus sonhos e te mata no sonho e ninguém percebe”

(AMPUERO, 2021, p. 18). Apesar da sensação de medo, o horror artístico traz consigo uma atração vertiginosa, o gosto pelo proibido, a aventura de se entrar em uma terra desconhecida, perigosa. E é justamente quando desfrutavam dessa relação ambígua de medo e liberdade que as gêmeas se deparam com a primeira noção de ruptura da noção de monstro como um ser de outro mundo, deslocado da vida real, para a possibilidade de que estes estejam presentes no cotidiano, com uma monstruosidade oculta sob uma figura social convencional, como um familiar, por exemplo. Ao alugarem o filme *O Iluminado*, o atendente da locadora lhes dá um *spoiler* que iria além da ficção. “— Neste filme há umas meninas iguaizinhas a vocês. As duas estão mortas, quem as matou foi o pai delas.” (AMPUERO, 2021, p. 18).

E assim é como se ambas já houvessem sido avisadas do que viria a ser a descoberta da monstruosidade no próprio pai, que estupra Narcisa e depois promove o sumiço da mesma. Um monstro que não está possuído pelo demônio, nem usa uma máscara perturbadora, nem empunha um facão, nem possui aspecto sobrenatural ou fisicamente repulsivo.

E foi justamente ao sair da parte da casa destinada "à família", e descerem ao quarto de Narcisa, que as gêmeas se deparam com a monstruosidade do pai, como mostra o trecho 3 do tópico anterior. Esta relação com a casa pode nos levar a duas assimilações típicas da literatura de horror. Sánchez Mejía ao analisar o conto assinala que a localização do "quarto da empregada" remete a uma superstição antiga de que os "serviçais" estariam vulneráveis a possessões por viverem na parte baixa da casa. Porém, a autora ressalta que "*Al habitar en una parte oculta de la casa, Narcisa no es presa de la posesión demoniaca, sino del abuso sexual de un hombre del que depende económicamente al ser su empleada*"⁶ (SÁNCHEZ MEJÍA, 2023). Além disso, também podemos lembrar de uma reflexão de Cohen sobre a relação entre a monstruosidade as fronteiras, seus limites e formas de controle social de determinadas forças sobre outras, no caso do conto, a sociedade patriarcal e colonial sobre as mulheres:

o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território. Juntos os gigantes da Patagônia, os dragões do Oriente e os dinossauros do Jurassic Park declaram que a curiosidade é mais frequentemente punida do que recompensada, que se está mais seguro protegido em sua própria esfera doméstica do que fora dela, distante dos vigilantes olhos do Estado. O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar (COHEN, 2000, p. 41).

⁶ Tradução nossa: Ao viver em uma parte oculta da casa, Narcisa não é vítima da possessão demoníaca, mas do abuso sexual de um homem do qual depende economicamente ao ser sua empregada.

Como notado por Sánchez Mejía (2023), há no conto ainda a referência a um outro elemento clássico do horror, o vampiro, que se realiza na figura do pai que sai pela madrugada em busca de sua vítima, Narcisa. "*En este cuento se caracteriza al padre como un depredador sexual que, al igual que el vampiro, utiliza la noche como el tiempo en el que sale en busca de presas. Esta caracterización además amplía los alcances de la violencia machista*"⁷.

Pesadelos

Uma outra ruptura do artístico com o real na narrativa do conto se dá através do pesadelo de Mercedes, a gêmea “franzina”. Diferentemente do supunham as irmãs, que o pior pesadelo estaria relacionado a Freddy Krueger, Mercedes passa a ter pesadelos demoníacos com personagens como as freiras do colégio onde estudavam e homens em um estranho ritual com seu sangue que geram bebês monstruosos. A mistura de perversão, pedofilia, vigilância e opressão, que provocam reações físicas brutais no sono de Mercedes, parece demonstrar um temor que se materializa, se projeta, ou um trauma que se desenvolve a partir de um fato em curso que assombra diuturnamente a menina.

O verbete sobre pesadelo na obra *The handbook of gothic literature* ressalta justamente o caráter premonitório do pesadelo no gótico. "*The common meaning of nightmare (a frightening dream) is frequently evoked in the use of such dreams in Gothic fiction where they are often prescient.*"⁸ (MARTIN, 1998, 164). Ainda sobre pesadelos e sua definição na obra de referência citada, percebemos mais uma vez o diálogo da autora com uma tradição estruturada, da qual ela se faz valer em seus ritos para construir os detalhes do conto.

Diálogo com a tradição do horror

Uma vez que tratamos de um conto que traz elementos góticos e de horror, que dialoga intensamente com a tradição, inclusive nominalmente, como no caso de filmes de terror que aparecem no filme (“O iluminado”, “O exorcista”, “A hora do pesadelo”), pretendemos demonstrar algumas referências da autora e sua relação com o horror em suas diversas formas,

⁷ Tradução nossa: Neste conto o pai é caracterizado como um predador sexual que, assim como um vampiro, utiliza a noite para sair em busca de presas. Esta caracterização, além disso, amplia o sentido da violência machista.

⁸ Tradução nossa: O significado comum do pesadelo (um sonho aterrador) é evocado com frequência no uso de tais sonhos na ficção gótica, onde geralmente são proféticos.

especialmente cinema e literatura. Abaixo, trechos de uma entrevista que, acreditamos, ajuda a elucidar o processo criativo e parte do repertório intertextual do conto:

A ver, siempre he querido ser una escritora de lo fantástico y del terror. (...) Sin embargo, la preparación inconsciente de mi vida me llevó hacia esto. He respirado, he comido, he ido al baño y he visto películas de terror. (...) En mi época se estrenó La mosca (1986), de Cronenberg, y la vimos mainstream. Nadie pensaba que era algo de culto. También se estrenó el Resplandor (1980), de Kubric. Ni sabíamos lo impresionante que era. O Ridley Scott, íbamos a ver una película de extraterrestre y veías Alien: el octavo pasajero (1979). Fue como la edad dorada de lo fantástico, Spielberg y Lucas, llenando el mundo de maravillas. (...)

Luego, mi hermano consiguió una cosa que se llamaba Biblioteca básica de misterio y terror, que creo que era de Bruguera. Empezamos a conseguir las novelas de Stephen King. Yo soy de Guayaquil, no era fácil encontrar estos libros. Pero se pasaban de uno a otro, como pasan los chiquillos ahora los videojuegos. Entonces, empezamos ya a leer. Recuerdo la impresión grandísima que me dio "La pata de mono" (1902), de W. W. Jacobs, que King claramente homenajea en Cementerio de animales (1983) y que yo, modestamente, homenajeo en "Luto". Yo a esa gente le debo todo, no solo como escritora.⁹ (AMPUERO, 2022).

A partir destas falas é possível perceber como a autora criou uma narrativa que remete, dialoga, mas ao mesmo tempo busca brechas para criar algo ajustado e adaptado às suas concepções políticas, de identidade, e anti-opressivas. Isto se encaixa à premissa apresentada por Casanova-Vizcaíno e Ordíz, ao apresentar a literatura de horror latino-americana contemporânea.

many twenty-first-century gothic fictions in the continent seem to reflect a self-awareness of the transgressive possibilities of the gothic mode. In many cases, many Latin American gothic writers are avid readers of gothic literature from different world traditions; most of them, moreover, are aware of the possibilities of the mode to question and criticise social realities. A critical perspective and an awareness of a global terror and horror tradition is combined, in these cases, with an interest in reflecting local systems of oppression, and social and ecological injustices.¹⁰ (2020, p. 43).

⁹ Tradução nossa: Então, sempre quis ser uma escritora de literatura fantástica e de terror. (...) Não obstante, a preparação inconsciente da minha vida me levou a isto. Respirei, comi, fui ao banheiro e vi filmes de terror. (...) Na minha época estreou A mosca (1986), de Cronenberg, e a vimos como um filme mainstream. Ninguém pensava que era um filme cultuado. Também estreou O Iluminado (1980), de Kubric. Não imaginávamos o quão incrível era. Ou Ridley Scott, íamos assistir um filme de extraterrestre e víamos Alien: o oitavo passageiro (1979). Foi como a era de ouro do fantástico, Spielberg e Lucas enchendo o mundo de maravilhas. (...)

Depois, meu irmão conseguiu uma coisa que se chamava Biblioteca básica de mistério e terror, que acho que era de Bruguera. Começamos a conseguir os romances de Stephen King. Eu sou de Guayaquil, não era fácil encontrar esses livros. Mas passavam de um pra outro, como passam agora os jogos de videogame entre os jovens. Então, começamos a ler. Lembro da impressão grandiosa que me deu "A mão do macaco" (1902), de W. W. Jacobs, que King claramente homenageia em O cemitério (1983) e que eu, modestamente, homenageio em "Luto". Eu devo tudo a essa gente, não só como escritora.

¹⁰ Tradução nossa: Muitas ficções góticas do século XXI no continente parecem refletir uma autoconsciência das possibilidades transgressoras do modo gótico. Em muitos casos, muitos escritores góticos latino-americanos são leitores ávidos de literatura gótica de diferentes tradições; a maioria, inclusive, está ciente das possibilidades do modo de questionar e criticar as realidades sociais. Uma perspectiva crítica e uma consciência do terror global e da

Assim temos, ao mesmo tempo, uma tradição literária que não apenas se adapta a um discurso, mas também se molda a ele. É possível percebermos como os modos góticos, como o horror, não apenas estruturam narrativas, mas são parte de sua criação e, ao mesmo tempo, são atualizados por elas. Acreditamos que o conto “monstros” demonstra um reflexo direto desta relação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gótico e o horror sempre foram ligados à representação de temas atuais e complexos. Autoras latino-americanas como aquelas citadas neste trabalho são parte importante e epicentros destas inovações que a contemporaneidade trouxe ao horror. O deslocamento da noção de monstrosidade, trazendo o horror para a realidade através da violência gerada pelo machismo, por exemplo, dialoga tanto com a história literária e cinematográfica do gênero, quanto com a teoria de constituição da monstrosidade na sociedade, seus fins e efeitos. O patriarcalismo tradicionalmente cria uma estrutura para criminalizar as vítimas e naturalizar horrores cotidianos. "Tal estratégia é regulada por valores coletivos que primam por silenciar a mulher e estão presentes em diversos discursos institucionalizados como o religioso, o jornalístico e o jurídico." (GOMES, 2021a, p. 33). O autor afirma ainda que "esse modelo de desregulação da violência estrutural desloca a postura punitiva dos agressores e descentra a violência simbólica das relações de gênero." (GOMES, 2021a, p. 42).

Assim, desvendando as opressões, especialmente de gênero, através do discurso do horror, valendo-se tanto dos elementos góticos quanto da narrativa contemporânea, abrindo assim possibilidades de criação, leitura e discussão sobre valores sociais, bem como dos próprios valores artísticos do estilo, chegamos ao que chamamos nos títulos de inovações estéticas que estão sendo implementadas por diversas autoras de horror latino-americanas, como Maria Fernanda Ampuero.

REFERÊNCIAS

AMPUERO, M. F. El terror que coquetea con la locura. Entrevista a María Fernanda Ampuero. [Entrevista cedida a] Javier Ignacio Alarcón. **Contrapunto**: revista de crítica literaria y cultural de

tradição do horror se combinam, nesses casos, com o interesse de refletir os sistemas locais de opressão e as injustiças sociais e ecológicas.

la Universidad de Alcalá, Madrid, 2022. Disponível em: <https://revistacontrapunto.com/el-terror-que-coqueta-con-la-locura-entrevista-a-maria-fernanda-ampuero/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

AMPUERO, M. F. **Rinha de galos**. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

CASANOVA-VIZCAÍNO, S. "Sombras nada más": el gótico en Latinoamérica y el Caribe. **Babedec**, Rosário, v. 3, n. 6, p. 127-137, mar. 2014. Disponível em: <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/15550/Sombras%20nada%20m%c3%a1s%20el%20g%c3%b3tico%20en%20Latinoam%c3%a9rica%20y%20el%20Caribe.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 19 jun. 2023.

CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ, I. Latin american horror. In: BLOOM, Clive (ed.). **The Palgrave handbook of contemporary gothic**. Gewerbestrasse: Palgrave Macmillan, 2020.

CAROLL, N. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, Papirus, 1999.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, T. T. (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

GOMES, C. M. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 33, n. 1, p. 31-43, 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493/11649>. Acesso em: 26 mar. 2023.

GOMES, C. M. La lírica de Arjona y Agosín sobre feminicidios en México. **Raído** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, Dourados, v. 15, n. 38, p. 276-289, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.30612/raido.v15i38.14877>. Acesso em: 26 mar. 2023.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 1 jun. 2023.

MARTIN, P. W. Nightmare. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). **The handbook to gothic literature**. London: Macmillan Press, 1998.

SÁ, D. S. de. O romance gótico e as mulheres: questões de política sexual. **Itinerários** - revista de literatura, Araraquara, n. 47, 2018. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10855>. Acesso em: 26 mar. 2023.

SÁNCHEZ MEJÍA, C. Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero. **Revista Valenciana: estudios de filosofía y letras**, Guanajuato, v. 16, n. 31, p. 105-126, jan./jun. 2023. Disponível em: <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/612/1110>. Acesso em: 12 jul. 2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

A VIOLÊNCIA FEMININA HODIERNA NO ROMANCE *TORTO ARADO*: DESIGUALDADE DE GÊNERO

Crislayde Maria de SOUSA (UESPI)¹
Maria Suely de Oliveira LOPES (UESPI)²

RESUMO: Este artigo analisa a obra *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior, sob a perspectiva da violência de gênero, com foco nas personagens Bibiana e Belonísia, descendentes de africanos para as quais a abolição teve pouco impacto. O estudo investiga como o livro retrata a violência contra mulheres em um contexto de desigualdade de gênero, suas causas e consequências e implicações na construção dos papéis de gênero na sociedade contemporânea. A fundamentação teórica inclui autores como Davis (2016), Butler (2003), hooks (2018), Beauvoir (1967), Adichie (2017), entre outros. *Torto Arado* revisa criticamente a lógica patriarcal e a violência por meio de uma linguagem literária poética, abordando temas e personagens historicamente perseguidos. Bibiana, uma personagem complexa, representa as lutas e desafios das mulheres negras e pobres, recusando-se a se submeter à violência. Belonísia, por sua vez, enfrenta diversas formas de violência e opressão, resistindo com suas próprias armas. O método utilizado foi a pesquisa bibliográfica, embasada em teóricos renomados e dados estatísticos. A relevância do estudo está na persistência da violência de gênero como um grave problema social, afetando milhões de mulheres globalmente.

Palavras-chave: Literatura; Violência Feminina; Desigualdade Feminina; Denúncia.

¹Licenciada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – Universidade Estadual do Piauí UESPI. Projeto: “Entrelaçando o real e o ficcional: estratégias metaficcionalis no romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior. E-mail: crislaydemdesousa@aluno.uespi.br. <https://orcid.org/0000-0001-9752-1416>

²Graduação em Letras- Português pela Universidade Estadual do Piauí (1991), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2002) e Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora Associada Nível I da Universidade Estadual do Piauí. Atualmente, está vinculada ao Programa de Pós-graduação de Letras da Universidade Estadual do Piauí-PPGLETRAS/UESPI. É Bolsista produtividade do CNPQ. É Líder do Grupo de Estudos Metaficcionais em Narrativas Literárias (GEMETAFIC), é Vice- Líder do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Literatura (INTERLIT) é membro do NUHEIS, e filiada a ADHILAC. E-mail: mariasuely@cchl.uespi.br

ABSTRACT: This article analyzes the literary book *Torto Arado* (2019), by Itamar Vieira Júnior from the perspective of gender violence, with a focus on the characters Bibiana and Belonísia, who are descendants of Africans for whom abolition had little impact. The study investigates how the book portrays violence against women in a context of gender inequality, its causes, consequences, and implications on the construction of gender roles in contemporary society. The theoretical framework includes authors such as Davis (2016), Butler (2003), hooks (2018), Beauvoir (1967), Adichie (2017), among others. *Torto Arado* critically revisits patriarchal logic and violence through a poetic literary language, addressing themes and historically persecuted characters. Bibiana, a complex character, represents the struggles and challenges of black and poor women, refusing to submit to violence. On the other hand, Belonísia faces various forms of violence and oppression, resisting with her own weapons. The method used was bibliographic research, based on renowned theorists and statistical data. The relevance of the study lies in the persistence of gender violence as a serious social problem, affecting millions of women globally.

Keywords: Literature; Female Violence; Female Inequality; Reporting.

INTRODUÇÃO

A violência contra as mulheres é um tema que tem sido discutido cada vez mais na sociedade atual, no entanto, ainda é um problema que persiste em todo o mundo. Essa violência pode ser perpetrada por homens ou mulheres e pode assumir diferentes formas, desde a violência física até a violência psicológica e simbólica. Nesse contexto, o romance *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, apresenta uma narrativa que retrata a violência feminina em um contexto de desigualdade de gênero. A obra aborda a história de duas mulheres que, em diferentes momentos, sofrem violência em suas vidas, muitas devido ao fato de serem mulheres negras, descendentes de escravos.

Diante disso, o objetivo deste artigo é analisar a representação da violência feminina no romance *Torto Arado* sob a perspectiva da desigualdade de gênero. Para tanto, serão abordados os seguintes objetivos específicos: identificar as diferentes formas de violência perpetrada contra as mulheres na obra; investigar as possíveis causas da violência feminina retratada no romance; e discutir do papel da literatura na denúncia e conscientização sobre a violência feminina.

Assim, a presente pesquisa justifica-se pela relevância do tema abordado, uma vez que a violência feminina é ainda um tema pouco explorado na literatura, e pela necessidade de ampliar o debate sobre a desigualdade de gênero e suas implicações na vida das mulheres. Além disso, a análise da obra *Torto Arado* permitirá a reflexão sobre a importância da literatura como ferramenta para a conscientização e prevenção da violência contra as mulheres.

A VIOLÊNCIA FEMININA COMO ARTIFÍCIO DE OPRESSÃO E CONTROLE SOCIAL

Em seu livro *Mulheres, Raça e Classe*, Ângela Davis (2016) discute como a violência contra a mulher, principalmente a negra, é utilizada como uma ferramenta de opressão e controle social. Ela argumenta que a violência contra a mulher é muitas vezes motivada por uma tentativa de manter as mulheres em um papel subordinado na sociedade:

Nós, mulheres, trabalhamos em segredo, na reclusão do nosso quarto, porque a sociedade inteira foi construída com base na teoria de que os homens, não as mulheres, ganham dinheiro e de que apenas eles sustentam a família [...]. Eu não acredito que tenha existido uma só comunidade em que a alma de algumas mulheres não tenha batido suas asas em sinal de rebeldia. Intimamente, posso afirmar que cada fibra de meu ser se revolta, ainda que em silêncio, por todas as horas que eu passo sentada, costurando luvas por uma miséria que, assim que é paga, já não me pertence. Eu queria trabalhar, mas queria escolher meu serviço e receber meus pagamentos. Era uma forma de rebeldia contra a vida em que nasci (DAVIS, 2016, p. 73).

Ela busca elucidar como essas formas de opressão se entrelaçam, reforçam e exacerbam a violência e a exploração enfrentadas pelas mulheres, especialmente as mulheres negras. A compreensão dessa interseção é fundamental para uma análise mais completa e efetiva das causas e consequências da violência de gênero e para a luta por sua eliminação.

Essa análise é especialmente relevante quando aplicada à obra *Torto Arado*, pois o livro retrata uma realidade social marcada por profundas desigualdades econômicas e sociais, que acabam por refletir na violência sofrida pelas personagens femininas. A violência física e psicológica contra as mulheres é retratada como uma consequência direta da opressão e exploração que sofrem na sociedade em que estão inseridas.

[...] Tobias abriu um sorriso quando entrou na casa. Temi por um momento que reclamasse por ter mexido em suas coisas, por ter tentado arrumar a bagunça, ainda que não tivesse conseguido fazer tudo naquelas horas que permanecia sozinha. Mas a diferença era clara. Ele olhava os cantos, a cama arrumada, os rasgos no colchão de palha de milho costurado com linha e agulha que trouxe em minha trouxa, a mesa limpa, as moscas que voam mais distantes, a comida que fumejava no fogão. Não agradeceu, era um homem por que deveria agradecer, foi o que se passou em minha cabeça, mas consegui ver em seus olhos a satisfação de quem tinha feito um excelente negócio ao trazer uma mulher para sua tapera (VIEIRA JR, 2019 p. 113).

Neste trecho, Tobias se beneficia da desigualdade de gênero e exerce poder sobre Belonísia. Sua reação revela a expectativa de que as mulheres desempenham papéis tradicionais de cuidado do lar. Ele não reconhece o trabalho de Belonísia, refletindo a naturalização da

subordinação feminina. A narrativa sugere que Tobias percebe Belonísia como uma propriedade, objetificando-a e enfatizando a desvalorização das mulheres, reforçando dinâmicas de opressão baseadas em gênero.

Em seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*, Judith Butler (2003) aborda a violência de gênero como uma forma de dominação que sustenta padrões de gênero e sexualidade, reforçando normas e estereótipos que limitam a liberdade das mulheres. Ainda destaca que essa violência não é apenas um problema individual, mas um fenômeno social enraizado em relações de poder e desigualdade. Butler propõe uma análise crítica das normas de gênero, buscando compreender como essas normas são reproduzidas e mantidas na sociedade: “Não é simplesmente que as mulheres são afetadas pela violência por serem mulheres, mas que a própria categoria “mulher” é uma construção contingente de poder e dominação que expõe as mulheres à violência” (BUTLER, 2003, p. 35).

Com o passar do tempo Tobias parecia não sentir satisfação pelo que eu fazia [...]. Dizia que eu não podia mexer em tudo, que às vezes algo poderia estar fora do lugar, mas estava tudo no lugar certo, porque ele havia escolhido assim [...]. “Belonísia de Zeca Chapéu Grande”, e que agora vivia com Tobias, logo eu “Belonísia de Tobias”. Deixava aquela mágoa morrer no peito, mormente quando ele erguia a roupa antes de dormir para entrar em mim. [...], então ficava quieta por dentro, como se estivesse tudo bem (VIEIRA JR, 2019 p. 116).

Belonísia é oprimida por Tobias, que exerce controle, desvalorização, restrição de liberdade e violência de gênero. A relação íntima sugere coerção sexual e indícios de violência. A submissão passiva de Belonísia reflete a violência psicológica e a opressão que ela enfrenta. A dinâmica de poder desigual e a presença de violência são evidentes na forma como Tobias controla, desvaloriza e subjuga Belonísia, afetando sua identidade.

Corroborando com a questão da violência feminina bell hooks (2018), em *Feminismo é para Todo Mundo: Políticas Arrebatadas*, discute a violência contra as mulheres e como ela é frequentemente invisibilizada na sociedade. Ela argumenta que a violência contra as mulheres é um problema sistemático e estrutural que afeta todas as mulheres, independentemente de sua raça, classe social, orientação sexual ou identidade de gênero:

A violência contra as mulheres negras, por exemplo, é muitas vezes agravada pelo racismo e pelo sexismo, e que as mulheres transgênero também enfrentam altos níveis de violência devido à transfobia e ao sexismo. Ela enfatiza que é importante abordar a violência feminina em todas as suas formas e em todas as comunidades, trabalhando para construir uma sociedade mais justa e igualitária para todas as mulheres (hooks, 2018, p. 30).

Nota-se que hooks (2018), enfatiza que é importante abordar a violência feminina em todas as suas formas e em todas as comunidades, trabalhando para construir uma sociedade mais justa e igualitária para todas as mulheres, independentemente de sua raça, classe social, orientação sexual ou identidade de gênero, ela enfatiza a importância de se reconhecer e combater a violência feminina em todas as suas formas, incluindo a violência doméstica, o estupro, o assédio sexual, a exploração sexual e a violência simbólica.

AS RELAÇÕES DE GÊNERO: UM LABIRINTO DE DESIGUALDADES

A desigualdade de gênero persiste em diversas áreas da sociedade, em que as mulheres enfrentam discriminação, violência, exclusão e disparidade salarial em relação aos homens. Elas são frequentemente sub-representadas em setores considerados “masculinos” e têm menor acesso às posições de liderança. Essa desigualdade tem impactos negativos tanto para as mulheres quanto para a sociedade em geral. A luta pela igualdade de gênero é essencial para a construção de uma sociedade mais justa, igualitária e democrática.

Simone de Beauvoir (1967), em *O Segundo Sexo*, apresenta uma crítica profunda à posição social, política e cultural das mulheres, argumentando que a desigualdade de gênero é uma construção social e histórica, não uma característica natural ou biológica das mulheres: “Nenhum destino biológico, físico ou econômico define a figura que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 1967, p. 11). Verifica-se que, Beauvoir (1967) mostra a importância da análise cultural e social na compreensão da desigualdade de gênero. Ela sugere que, ao invés de buscar explicações biológicas ou naturais para as diferenças de gênero, devemos analisar como a cultura e a sociedade constroem essas diferenças e perpetuam a desigualdade.

Validando o que está sendo apresentado, Rebecca Solnit (2017), em *Os Homens Explicam Tudo para Mim*, teoriza a questão da diversidade de gênero e da opressão das mulheres na sociedade contemporânea. Ela discute como a falta de igualdade de gênero é um problema global e como ela se manifesta em várias áreas da vida, incluindo no trabalho, na política, na cultura e na vida privada.

Segundo Solnit (2017), a desigualdade de gênero é um problema sistêmico que afeta as mulheres de todas as idades, raças, classes e culturas. Ela desafia a ideia de que a desigualdade

é natural ou inevitável e apresenta exemplos de mulheres que lutaram contra a opressão e conseguiram mudanças significativas em suas comunidades. A discussão de gênero é uma questão mundial, pois “[é] importante que comecemos a planejar e sonhar um mundo diferente. Um mundo mais justo. Um mundo de homens mais felizes e mulheres mais felizes, que são verdadeiramente iguais”. (ADICHIE, 2017, p. 96).

Percebe-se o quão é importante discutir e promover a igualdade de gênero em todo o mundo, com o objetivo de construir um mundo mais justo, em que homens e mulheres tenham as mesmas oportunidades e possam viver plenamente realizados. A autora destaca que sexo e gênero são conceitos diferentes e que a igualdade de gênero não se resume apenas à questão feminina, mas também aos direitos dos homens e de todas as pessoas, independentemente de sua identidade de gênero.

VIOLÊNCIA E OPRESSÃO FEMININA EM *TORTO ARADO*: O PAPEL DA LITERATURA FRENTE A ESSA PROBLEMÁTICA

O romance *Torto Arado* apresenta a história de duas irmãs, Bibiana e Belonísia, que vivem na região do sertão da Bahia. O livro aborda de forma contundente as diversas formas de violência que as mulheres sofrem na sociedade patriarcal brasileira, incluindo violências de gênero, violência sexual e violência doméstica. No texto de Vieira Jr (2019), as mulheres retratadas são aprisionadas em uma realidade em que sua existência se limita ao trabalho árduo e à subserviência aos homens com os quais convivem, deixando-as sem voz.

Analisando as diversas personagens femininas presentes no texto, como Belonísia, Bibiana, Maria Cabocla, Crispina e Crispiniana, é importante destacar que todas sofrem diferentes formas de violência. Essas mulheres são vítimas de opressão, abusos e privações que afetam profundamente suas vidas. Suas experiências refletem a realidade da violência de gênero e nos convidam a refletir sobre as diversas facetas dessa problemática.

Bibiana, uma personagem resiliente, enfrenta as adversidades com determinação e perseverança. Grávida de seu primo Severo, ela decide deixar a casa dos pais para evitar a desaprovação e o confronto, já que seu pai não aceitaria sua condição de filha solteira e grávida. Sentindo-se solitária e angustiada, Bibiana se preocupa em como contar aos pais sobre sua gravidez, optando por partir sem revelar a verdade para evitar o julgamento da família e da comunidade conservadora do sertão baiano: “Eu me envergonhava, porque além da omissão do

que me ocorria, havia planos para deixar Água Negra na calada da noite, sem que eles soubessem”. (VIEIRA JR, 2019, p. 77-79). Essa decisão destaca como as normas sociais tradicionais influenciam as escolhas e a vida das personagens, revelando a influência desses valores na história de Bibiana.

Quando Belonísia adentrou a tapera que se tornaria sua nova moradia, ela se deparou com um cenário caótico e sujo, o que a deixou assustada. Nesse instante, em seus pensamentos, Belonísia reproduziu o discurso machista que foi incutido nela tanto em seu lar quanto na escola. Ela recordou o ensinamento de que não há nada que uma mulher não possa resolver, uma mensagem que lhe foi transmitida tanto em sua casa quanto nas lições ministradas pela professora, inclusive na casa de dona Firmina. Esse momento reflete a internalização dos estereótipos de gênero e a ideia de que as mulheres devem ser responsáveis por consertar os problemas e lidar com as tarefas domésticas, mesmo em situações onde a responsabilidade não deveria ser exclusivamente delas.

Tobias parecia não sentir satisfação pelo que eu fazia. Se queixava de algum objeto que procurava e não encontrava (...) A coisa ficou tão ruim que eu me antecipava, nem esperava ele pedir, já dava tudo em suas mãos: cinto, sapato, chapéu, gibão, facão, só para não o ouvir chamando «mulher». Me sentia uma coisa comprada, que diabo esse homem tem que me chamar de mulher, minha cabeça agitada gritava (VIEIRA JR, 2019, p. 112).

Nesse sentido, Bibiana, ciente da desaprovação da sociedade conservadora em relação à sua gravidez fora do casamento, decide deixar sua casa e partir sem revelar a verdade para evitar o confronto e o julgamento de sua família e comunidade. Ela prefere omitir a verdade para evitar ser alvo de escândalo e vergonha, evidenciando como as normas e valores sociais tradicionais do sertão baiano influenciam as decisões e a vida das personagens. Depois de um dia árduo de trabalho, Belonísia conseguiu organizar parte da bagunça, preparou o jantar e ficou a espera de Tobias que tinha saído para o labor. O marido chega ao entardecer, e ela logo faz um prato farto para ele, e fica de pé ao lado esperando que Tobias comesse. Sobre a noite de núpcias do casal:

Depois que ele me deitou na cama, beijou meu pescoço e levantou minha roupa, não senti nada que justificasse meu temor. Era como cozinhar ou varrer o chão, ou seja, mais um trabalho, só que esse eu ainda não tinha feito, mas, agora como mulher de um homem tenho que fazer. (VIEIRA JR, 2019, p. 114).

Percebe-se que a personagem parece demonstrar certa resignação em relação ao ato sexual, uma vez que ele é apresentado como mais um “trabalho” que ela precisa realizar como esposa. Essa resignação pode ser entendida no contexto histórico e social da obra, que retrata a vida de mulheres negras no interior do Nordeste brasileiro. Nesse contexto, a sexualidade feminina era frequentemente controlada e reprimida pelo patriarcado, que estabelecia uma série de normas e regras para a conduta feminina. Depois de algum tempo, residindo com Tobias em Águas Negras, Belonísia passou a experimentar de forma contínua a opressão e a violência, enfrentando abusos de natureza sexual, psicológica e opressiva.

Na rotina diária, Tobias retorna no fim da tarde e imediatamente bebe um gole de cachaça antes de tomar banho e sentar-se à mesa, esperando ser servido. Logo em seguida, ele começa a reclamar da qualidade da comida. Essa sequência de ações revela a postura dominadora e exigente de Tobias, que busca constantemente encontrar falhas e desvalorizar os esforços de Belonísia na cozinha. Essa dinâmica reforça a opressão e a violência psicológica que Belonísia enfrenta em seu relacionamento com Tobias: “Dizia que eu não podia mexer em tudo, que às vezes algo poderia aparecer está fora do lugar, mas estava no lugar certo, porque ele havia escolhido assim” (VIEIRA JR, 2019, p. 116). Cada vez mais Tobias tornava-se mais agressivo, e rude com Belonísia, chegava em casa bêbado e

[...] ela logo pensava, daqui a pouco ele vai começar a me bater e eu sou neta de Donata, filha de Salu, não nasci pra ser agredida fisicamente por homem nenhum, como acontece com a Maria Cabocla, no dia em que ele levantar a mão para min, enfio uma faca em sua barriga. [...] Ouvi gritar de casa que eu era burra. Que não falava. Que era aleijada da língua. Engoli cada insulto que ouvia de sua boca (VIEIRA JR, 2019, p. 121).

Observamos que Belonísia sofreu várias formas de violência em seu relacionamento com Tobias. Ela foi retratada como uma mulher submissa e resignada, sofrendo agressões em silêncio e sem nunca retaliar. Era tratada como um objeto sexual e de servidão, recebendo desprezo e indiferença por parte de seu marido. Além disso, era privada de tomar decisões e escolhas em relação à sua própria vida. A violência psicológica era evidente, com o constante menosprezo e humilhação por parte de Tobias, resultando em sua baixa autoestima e desvalorização pessoal. No entanto, após a morte de Tobias, decidiu morar sozinha e encontrou felicidade em si mesma e em seu trabalho, percebendo que não precisava de um homem na sua vida.

Além de Bibiana e Belonísia, que são as irmãs protagonistas, o romance também destaca outras mulheres vítimas de violência, principalmente no ambiente familiar. A personagem Maria

Cabocla que sofre diversos tipos de violência por parte do marido; as irmãs gêmeas, Crispina e Crispiana, que são abusadas sexualmente por Isidoro que se diz noivo de Crispina, gêmeas e filhas de Saturnino, vizinhos de Bibiana e Belonísia em Água Negra. Essas irmãs são envolvidas em uma complexa teia de sentimentos, já que Crispiniana nutre um amor por Isidoro, que por sua vez é o marido de Crispina. O ápice da trama das irmãs ocorre quando Crispina sofre um surto psicológico, pois,

[...] encontrou seu noivo deitado com a irmã na roça dele. Que foi tomada de um sentimento de amargor que nunca havia experimentado. Que já não atinava mais coisa com coisa e foi tomada de uma coisa ruim que a perturbou por completo. Só veio recobrar a consciência quando já estava instalada em nossa casa, há semanas, e aos poucos foi recordando os dias que antecederam seu desaparecimento (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 31).

Por meio do trecho citado, é possível perceber que Crispina foi vítima de uma violência emocional profunda ao testemunhar seu noivo na intimidade com sua própria irmã na roça. A narrativa sugere que Crispina perdeu o equilíbrio emocional, incapaz de compreender claramente sua situação, até o ponto em que ela chega à casa de Bibiana e Belonísia e gradualmente recupera a consciência dos eventos que antecederam seu desaparecimento. A violência sofrida por Crispina é de natureza emocional e psicológica, resultante da traição e da quebra de confiança por parte de seu noivo e irmã. Esse evento causa um impacto profundo em sua saúde mental e bem-estar emocional.

Contudo, de maneira surpreendente, após as irmãs engravidarem do mesmo homem e Crispiniana não ter leite suficiente para amamentar seu filho, é em Crispina, que perdeu seu próprio filho logo após o nascimento, que ela encontra apoio. Essa situação paradoxal cria uma conexão emocional entre as irmãs, que supera a rivalidade inicial. A partir desse ponto, a narrativa começa a explorar a complexidade das relações entre as personagens, revelando a resistência e a força que pode surgir em meio a circunstâncias difíceis.

A irmã que estava mergulhada na melancolia pela perda do filho, mas atenta ao desconforto revelado no constante berreiro do sobrinho, o abrigou em seu seio sem que ninguém precisasse pedir por isso. Talvez de forma instintiva tenha deixado a criança por si só perseguir seu leite que, mesmo passados tantos dias da chegada do filho natimorto, ainda minava feito uma fonte de água, como as que surgem nas serras que circundam a Chapada Velha. Era o gesto que faltava para unir as gêmeas, por um breve tempo, até as próximas disputas e brigas, num movimento de afeto e rancor que faria parte de seus dias até o fim de suas vidas (VIEIRA JR, 2019, p. 53-54).

As irmãs Crispina e Crispiniana encontram apoio mútuo após enfrentarem situações difíceis, revelando sua resistência e força diante das adversidades e do machismo predominante. Maria Cabocla, vítima de violência física e psicológica, encontra interesse e apoio de Belonísia, mas retorna à situação abusiva. Isso ressalta a complexidade das dinâmicas de violência doméstica e a importância de oferecer apoio e conscientização para ajudar as mulheres a romperem o ciclo de violência e recuperarem sua autonomia. Não se pode subestimar a relevância da literatura como uma poderosa forma de denúncia social, conforme defendido por Candido (2004) em seu ensaio “A Função Social da Literatura”.

Segundo Candido (2004), a literatura desempenha um papel crucial na denúncia social ao expor contradições e injustiças presentes nas relações sociais e políticas. Por meio da representação e empatia, a literatura desperta a consciência crítica dos leitores, promovendo reflexão profunda sobre os problemas sociais. A obra de Vieira Jr (2019) utiliza a literatura para retratar a violência feminina e a desigualdade de gênero, denunciando as diversas formas de opressão enfrentadas pelas mulheres, especialmente as mulheres negras. Isso evidencia a importância da literatura como instrumento de reflexão e transformação social.

MÉTODOS E TÉCNICAS

Com o intuito de reunir e analisar conhecimentos produzidos sobre violência de feminina, desigualdade de gênero, adotamos a pesquisa bibliográfica como procedimento metodológico. De acordo com Gil (2002 p. 3), “[...] a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente”. Essa vantagem torna-se particularmente importante quando o problema de pesquisa requer muitos dados dispersos. Ela também é indispensável nos estudos históricos.

Serviram-nos como fontes o Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, o Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), além dos bancos eletrônicos SciELO, Google Acadêmico e Plataforma Sucupira. A pesquisa analisou trabalhos publicados entre 2013 e 2022 sobre violência feminina e desigualdade de gênero. Apesar do tema violência feminina e desigualdade de gênero ser bastante estudado por autores renomados, percebe-se que esses problemas continuam gravíssimos, e quando se trata de mulheres negras ainda é mais terrível. Segundo dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública

(2021) sobre a violência contra as mulheres negras no Brasil verifica-se que, ainda em pleno século XXI, esses dados são frustrantes, observemos na tabela.

Tabela 1 – Indicadores de violência contra mulheres negras no Brasil em 2021.

| TIPO DE VIOLÊNCIA | NÚMERO DE CASOS | TAXAS POR 100 MIL MULHERES NEGRAS |
|--------------------------------------|-----------------|-----------------------------------|
| Feminicídio | 657 | 1,62 |
| Homicídio doloso | 1.715 | 4,23 |
| Tentativa de homicídio | 2.102 | 5,18 |
| Lesão corporal dolosa | 70.468 | 173,98 |
| Estupro | 7.529 | 18,58 |
| Estupro de vulnerável | 6.019 | 14,82 |
| Importunação sexual | 9.364 | 23,08 |
| Assédio sexual | 1.025 | 2,53 |
| Ameaça | 93.230 | 229,95 |
| Violência psicológica e moral | 62.606 | 154,41 |
| Cárcere privado | 212 | 0,52 |
| Tráfico de pessoas para fins de sexo | 32 | 0,08 |
| Feminicídio tentado | 99 | 0,24 |

Fonte: Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2021)

A subnotificação da violência contra a mulher é um problema grave no Brasil, e o número real de mulheres vítimas de violência pode ser ainda maior do que o registrado pelas autoridades competentes. A literatura desempenha um papel fundamental na denúncia da violência contra a mulher e na luta pela igualdade de gênero. Ao narrar histórias de mulheres que enfrentaram violência e mostrar os impactos em suas vidas, a literatura ajuda a criar empatia e sensibilizar a sociedade para a gravidade do problema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance *Torto Arado* (2019) é possível observar diversos exemplos dessas formas de violência contra as mulheres. Bibiana, Belonísia, Crispina, Crispiniana, Maria Cabocla sofrem violência física, sexual e psicológica por parte dos homens de sua comunidade, que as veem como objetos de desejo e como inferiores aos homens. Além disso, as irmãs também enfrentam a violência simbólica, ao serem submetidas a normas e valores que as mantêm em uma posição de inferioridade em relação aos homens.

Diante do exposto, é possível concluir que a violência feminina presente no romance *Torto Arado* (2019), é uma manifestação da desigualdade de gênero e da opressão das mulheres, temas recorrentes na literatura e na sociedade. A análise dos estudos de Davis (2016), hooks (2018),

Beauvoir (1967), Adichie (2017), Buther (2003) e Solnit (2017) permitiu uma compreensão mais ampla e crítica sobre a violência feminina e desigualdade de gênero e suas origens na sociedade patriarcal.

O estudo de obras literárias que apresentam personagens femininas fortes e resistentes, como *Torto Arado* (2019), pode contribuir para o empoderamento das mulheres e para a promoção da igualdade de gênero. Esses estudos corroboram com outras pesquisas relacionadas ao tema proposto. No entanto, ainda há muitas questões a serem exploradas sobre a temática da violência feminina, tanto no campo da sociologia, filosofia e literatura. O tema exige atenção e oferece amplas perspectivas para investigações futuras.

O estado da arte destaca a importância de investigações sobre violência feminina e desigualdade de gênero no campo educacional, fornecendo contribuições de outros campos das humanidades. No entanto, apesar dos estudos realizados, o problema da violência e desigualdade persiste, levantando questionamentos sobre suas causas. Desenvolver um enfoque sobre esse tema implica em um compromisso de transformação da sociedade, buscando igualdade de direitos e oportunidades para homens e mulheres, livre de discriminação e violência. Isso requer esforços conjuntos de diferentes setores da sociedade, incluindo órgãos governamentais, não-governamentais e movimentos sociais, assim como o empoderamento das próprias mulheres. A produção científica indica a necessidade de estudos que explorem as histórias, conhecimentos, recursos, resistências e estratégias das mulheres, abrindo novos caminhos para a pesquisa nessa área.

REFERÊNCIAS:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para Educar Crianças Feministas**: Um Manifesto. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. A Função Social da Literatura. *In*: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>. Acesso em: 5 mai. 2023.

HOOKS, bell. **Feminismo é para Todo Mundo:** Políticas Arrebatada. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018.

SOLNIT, Rebecca. **Os Homens Explicam Tudo para Mim.** Editora Cultrix, 2017.

VIEIRA JR, Itamar. **Torto Arado.** São Paulo: Editora Todavia, 2019.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

AMEFRICANIDADES NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA E EXPRESSÃO FRANCESA DO CARIBE E DA AMÉRICA DO SUL: SEXUALIDADES E COLONIALIDADE DE GÊNERO

José Barreto Romariz SANTOS JUNIOR (UNIFAP)¹

RESUMO: As Américas modernas/coloniais surgiram após um longo processo de subalternizações, violências, opressões e extermínios de culturas, línguas, estruturas sociais e epistemes. Os territórios e Nações que as compõem são marcados ainda hoje pelas colonialidades de poder, gênero, saber e ser, que se apresentam enquanto elementos estruturantes dos universos diegéticos das narrativas caribenhas e sul-americana de expressão francesa. Françoise Loe-Mie e Maryse Condé são duas grandes representantes das literaturas guianense e guadalupense, que, por meio de suas obras, buscam revisitar os processos brutais que os ideais coloniais franceses impuseram sobre suas antigas colônias, hoje consideradas Departamentos Ultramarinos. Assim, este trabalho tem como objetivo realizar uma leitura decolonial onde se evidencia as amefricanidades (GONZALEZ, 2020) que compõem as personagens femininas nas obras *Entre l'arbre et l'écorce* (LOE-MIE, 2009) e *Célanire cou-coupé* (CONDÉ, 2000). Em ambas as obras as personagens femininas são submetidas a diversas violências que têm como intuito subalternizar seus corpos. As autoras confrontam a colonialidade do poder (QUIJANO, 2000) e a colonialidade de gênero (LUGONES, 2020) ao dar voz a personagens que negam a subalternização e o silenciamento a elas impostos pela República colonial (BANCEL; BLANCHARD; VERGÈS, 2003).

Palavras-chave: Françoise Loe-Mie. Maryse Condé. Amefricanidade. Sexualidades.

¹ Professor de língua e literatura francesa no Centro Estadual de Língua e Cultura Francesa Danielle Mitterrand, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá-UNIFAP. Desenvolve, no âmbito do PPGLET, a pesquisa intitulada: Opacidade e polifonia na obra *Entre l'arbre et l'écorce*, de Françoise James Ousénie Loe-Mie. E-mail: barretoromariz@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8272670453764616>

ABSTRACT: The modern/colonial Americas emerged after a long process of subordination, violence, oppression, and extermination of cultures, languages, social structures, and epistemes. The territories and Nations that compose them are still marked today by the colonialities of power, gender, knowledge, and being, which are presented as structuring elements of the diegetic universes of the French-speaking Caribbean and South American narratives. Françoise Loe-Mie and Maryse Condé are two great representatives of Guyanese and Guadeloupe literature who, through their works, seek to revisit the brutal processes that French colonial ideals imposed on their former colonies, now considered Overseas Departments. Thus, this work aims to carry out a decolonial reading where the Amefricanity (GONZALEZ, 2020) that makes up the female characters in the works is highlighted. *Entre l'arbre et l'écorce* (LOE-MIE, 2009) and *Célanire coupé* (CONDÉ, 2000) In both works, the female characters are subjected to various forms of violence that aim to subordinate their bodies. The authors confront the coloniality of power (QUIJANO, 2000) and the coloniality of gender (LUGONES, 2020) by giving voice to characters who deny the subordination and silencing imposed on them by the colonial Republic (BANCEL; BLANCHARD; VERGÈS, 2003).

Keywords: Françoise Loe-Mie. Maryse Condé. Amefricanity. Sexualities.

INTRODUÇÃO

As Américas modernas/coloniais surgiram após um longo processo de subalternizações, violências, opressões e extermínios de culturas, línguas, estruturas sociais e epistemes. Os territórios e Nações que as compõe são marcados ainda hoje pelas colonialidades de poder, gênero, saber e ser, que se apresentam enquanto elementos estruturantes dos universos diegéticos das narrativas caribenhas e sul-americana de expressão francesa. Françoise Loe-Mie e Maryse Condé são duas grandes representantes das literaturas guianense e guadalupense que, por meio de suas obras, buscaram visitar os processos brutais que os ideais coloniais franceses impuseram sobre suas antigas colônias, hoje consideradas Departamentos Ultramarinos (DOM).

Guiana Francesa e Guadalupe estão entre as primeiras regiões colonizadas/invadidas pela França e só deixaram seu status colonial em 19 de março de 1946 com a lei 46-451 da Constituição francesa, quando foram alçadas a *Departements d'outre-mer*, ou seja, DOM. Mesmo os dois territórios sendo reconhecidos enquanto partes integrantes da Nação francesa, eles ainda são vistos sob os ideais coloniais. Segundo Vergès (2005), a República francesa ainda se apresenta, em diversos contextos, enquanto República colonial, uma vez que a discussão sobre a decolonialidade ainda está ausente das universidades francesas, bem como de toda a sociedade (POINSOT; VERGÈS, 2019) e o sistema patriarcal, machista e racista ainda estrutura as sociedades francesas.

Os direitos republicanos que também são o lema da República francesa não são garantidos em sua integralidade a todas/os as/os francesas/es, uma vez que somente franceses situados na França hexagonal podem usufruir integralmente da liberdade, igualdade e fraternidade prometida e garantida pela República (VERGÈS, 2020). Às/Aos francesas/es do Sul global, esses direitos são garantidos, mas também muito bem delimitados por aqueles que detém o poder em sociedade. Os corpos negros femininos, por exemplo, são constantemente impelidos aos espaços de outridade (KILOMBA, 2019), após serem outremizados (MORRISON, 2019), ou seja, transformados em indivíduos esvaziados de humanidade, invasores que ameaçam a manutenção das matrizes de dominação da branquitude. É cruel e desumana a política de esgotamento dos corpos outremizados que busca subalternizá-los por meio da invisibilidade e do não reconhecimento das potências das diversas maneiras amefricanas (GONZALEZ, 2020) de se existir em sociedade.

Assim, fica evidente como as colonialidades de poder e de gênero ainda operam nas sociedades francesas. Mam Lam Fouck (2006) e Granger (2007) destacam que por muito tempo os DOM esqueceram suas relações com as nações caribenhas e sul-americanas que compõem suas fronteiras físicas e epistemológicas em detrimento de suas relações exclusivas com a França hexagonal e a União Europeia, que em diversas vezes as veem enquanto regiões ultraperiféricas.

Por muito tempo, os territórios franceses insulares e amazônico pouco enfatizaram suas amefricanidades que, segundo Gonzalez (2020), marcam a presença dos sujeitos negros na formação das Américas desde antes da invasão europeia. As amefricanidades permitem que as mulheres negras caribenhas e sul-americanas reconheçam a interseccionalidade de raça, gênero e classe que as atravessam em todas as esferas sociais que atuam, bem como as permitem vivenciar as experiências às quais os corpos femininos são condicionados.

Loe-Mie e Condé transgridem essas experiências delineadas pela colonialidade e levam o leitor a refletir sobre todos esses processos de opressão aos quais as mulheres negras guianenses e guadalupenses são submetidas; desvelam, portanto, as matrizes de dominação que se baseiam, sobretudo, em quatro elementos estruturantes: raça, gênero, sexualidades e classe. Elas criam personagens femininas que buscam romper com a lógica moderna/colonial de que o lugar da mulher negra é o de submissão aos sujeitos brancos, cisgênero e heterossexuais. Partindo desses pressupostos, este trabalho tem como objetivo realizar uma leitura decolonial onde se evidencia as amefricanidades que compõem as personagens femininas nas obras *Entre l'arbre et l'écorce* (LOE-MIE, 2009) e *Célanire cou-coupé* (CONDÉ, 2000).

Literaturas caribenha e guianense de autoria feminina

Nas obras de Loe-Mie e Condé, as personagens femininas são enfaticamente apresentadas enquanto sujeitos sociais e não objetificados ou desumanizados, sujeitos cientes de toda a complexidade de suas subjetividades, bem como da sucessão de pensamentos e atos coloniais que oprimem suas existências. As personagens se sentem livres e iguais aos detentores do poder, logo se sentem livres para conhecer e experimentar suas sexualidades longe dos padrões morais coloniais transportados para as regiões insular e amazônica por meio da falsa ideia cristã de salvador que o colonizador possuía. Marie-Madeleine, em *Entre l'arbre et l'écorce*, e Célianire, em *Célianire cou-coupé*, são duas personagens que confrontam o poder das sociedades modernas/coloniais/capitalistas, desarticulam a manutenção do poder empreendida pelos sujeitos brancos heterossexuais e impõem suas existências enquanto sujeitos sociais.

Assim, compreende-se o poder como uma malha que busca garantir e manter o controle das relações sociais através da exploração/dominação/conflito (QUIJANO, 2000), ou seja, é uma matriz de dominação que considera a classe separando as melhores funções no mercado de trabalho aos sujeitos brancos, cisgênero, heterossexuais e homens, certificando que as funções menos remuneradas estejam direcionadas a todas as outras existências que fogem ao perfil do colonizador, sendo as mulheres negras a base de toda a estrutura capitalista; o sexo visto sob a ótica da reprodução e, portanto, em uma estrutura binária de gênero que institui a heterossexualidade compulsória, transformando todas as outras identidades de gênero em identidades dissidentes e, assim, opera o silenciamento, a opressão e a subjugação de todas as sexualidades que fogem ao binarismo; a raça que está interseccionalmente vinculada ao trabalho e ao sexo. Partindo dessa concepção do poder, Lugones (2020) vai além ao compreender as sociedades modernas/capitalistas/coloniais como um sistema moderno-colonial de gênero.

Desse modo, mulheres negras são compreendidas não somente sobre o aspecto da raça, que as limita e as impedem de acessar espaços há muito tempo acessíveis às mulheres brancas e sobretudo aos homens brancos, mas também sob os aspectos de gênero e classe. As suas sexualidades, suas identidades diversas, seus corpos em diferentes formatos, a capacidade e o direito de acesso a todos os espaços sociais não são mais propositalmente negligenciados e muito menos impelidos aos espaços de outridade. Na esteira da colonialidade de gênero, percebe-se que as mulheres negras guianenses e guadalupenses, por meio da literatura, saem do longo tempo de silenciamento (MARTIN; FAVRE, 2002) que o projeto colonial da França as submeteu.

De acordo com Polderman (2004), nos arquivos das antigas colônias francesas, não há muitos registros sobre a existência das mulheres, sejam elas brancas, negras ou indígenas, pois a partir do momento que elas se casavam, deixavam de existir socialmente para garantir os privilégios do marido. Loe-Mie e Condé borram as fronteiras desse silenciamento ao dar voz a duas personagens que confrontam todos aqueles que tentam subalternizar seus corpos, as autoras enfatizam que o gênero mulher não é universal (OYĚWÙMÍ, 2021) e que um feminismo civilizatório (VERGÈS, 2020) não é mais aceito, pois, mesmo esse feminismo tendo uma pauta libertadora, ele tenta colonizar as mulheres que se situam fora dos muros da Europa e da branquitude.

Partindo dessas breves considerações, este trabalho apresenta o diálogo e os tensionamentos existentes entre as obras literárias de autoria feminina do Caribe e da América do Sul. É importante, portanto, situar os objetos de estudo desta pesquisa a fim de compreender os tensionamentos e diálogos existente entre eles. *Célanire cou-coupé* é de autoria de Maryse Condé, a autora é guadalupense que irá retratar as realidades das colônias francesas na África, no Caribe e na América do Sul. *Entre l'arbre et l'écorce* é de autoria de Françoise James Ousénie Loe-Mie, autora guianense, que apresenta ao leitor uma sociedade guianense em plena efervescência de conflitos, uma vez que a narrativa se passa logo após o processo de departamentalização que concretiza a descolonização do território guianense.

A Guadalupe é uma das ilhas que compõem as Antilhas de expressão francesa, já a Guiana Francesa se localiza na parte setentrional da América do Sul, faz fronteira com o Suriname e o Brasil, mais especificamente o estado brasileiro do Amapá. Além da língua e de características culturais e sociais, a Guadalupe e a Guiana também possuem em comum o fato de terem sido os primeiros territórios americanos a serem invadidos/colonizados pela França.

Produzindo sobre e a partir da Guiana Francesa, Françoise Loe-Mie possui uma profícua obra permeada de um discurso ácido e disruptivo. A autora possui 5 romances, uma peça de teatro e uma coletânea de poemas até então publicados. De forma geral, em suas obras, Loe-Mie tenta revisitar a história colonial da Guiana Francesa, dando voz e protagonismo a mulheres negras guianenses. Ela também busca refletir sobre a República francesa que insiste em colonizar a sociedade guianense ao transportar a sociedade francesa branca europeia para a sociedade guianense, que, lida a partir dos termos de Glissant (2021), é uma sociedade atravessada pela opacidade.

Maryse Condé já possui, ao contrário de Loe-Mie, algumas obras publicadas no Brasil, como *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem* (2019), *O coração que chora e que ri: contos verdadeiros da minha infância* (2022) e *O evangelho do novo mundo* (2022). A obra aqui analisada, isto é, *Célanire cou-coupé* (2000), ainda não foi traduzida para o português. Outro ponto que aproxima as duas autoras e funda suas obras na amefricanidade é que, como Loe-Mie, Maryse Condé busca revisitar a história colonial da Guadalupe, dando voz às mulheres negras que foram silenciadas pelo projeto colonial da França. Além disso, ambas as autoras se dedicam a abordar um tema pouco presente nas obras caribenhas e guianenses de expressão francesa: identidade de gênero, orientação sexual, monossexualidade e não monogamia. Nas obras aqui apresentadas, por exemplo, tem-se duas personagens bissexuais e uma delas é não monogâmica.

Na obra escrita por Loe-Mie, tem-se um romance de estrutura opaca (GLISSANT, 2021) e polifônica (BAKHTIN, 2022), isto é, a obra apresenta como principal característica a não homogeneização linguística cultural epistêmica política que constitui os universos da criouldade e a polifonia que integra e enriquece esse universo ao compreender a diversidade de vozes estabelecidas em redes discursivas rizomáticas e não hierárquicas. Na obra, temos a focalização interna (GENETTE, 2017) aplicada em duas personagens: Marie-Madeleine e Emmanise, duas mulheres negras bissexuais. O narrador heterodiegético focaliza Emmanise somente em uma pequena parte, a introdução do Capítulo 4. Assim, pode-se dizer que o narrador procura dar voz e protagonismo à Marie-Madeleine, fazendo toda a narrativa e as personagens se desenvolverem entorno dela. Nesta obra, Marie-Madeleine, uma mulher livre financeira, epistemológica e sexualmente, confronta a ideia de moralidade incutida pelo projeto colonial francês e pelos preceitos cristãos.

Já na obra de Maryse Condé, tem-se um romance que também aborda diversos aspectos do projeto colonial francês. A narrativa heterodiegética se desenvolve entorno de duas personagens, Célanire, uma mulher negra bissexual e Hakim um homem negro gay. O espaço dessa obra é plural, isto é, a narrativa começa na Costa do Marfim e passa por outras regiões francófonas e sul-americanas como a Guadalupe, a Guiana e o Peru. Nas regiões francófonas, o narrador evidencia a extensão do projeto colonial francês, pois mesmo sendo regiões diferentes, as matrizes de dominação se assemelham.

Compreendendo a extensão e a perenidade da colonialidade (QUIJANO, 2000), percebe-se alguns tensionamentos entre as obras aqui analisadas. A obra de Maryse Condé narra sujeitos e espaços situados no período anterior ao processo de descolonização das colônias francesas, já

a de Françoise Loe-Mie se passa após a descolonização. Assim, na obra de Loe-Mie nós temos uma Guiana Francesa que é considerada Departamento Ultramarino. É um território descolonizado, mas ainda integra econômica e geopoliticamente nação francesa.

Faz-se necessário destacar que a Guiana é um território francês, mas guianense, sul-americano e de certa maneira caribenho (GRANGER, 2007). Por meio do diálogo e do tensionamento entre as duas obras, fica evidente o que Castro-Gomez e Grosfoguel (2007) afirmam: é urgente a realização de um segundo processo de descolonização. Desse modo, por meio deste trabalho, percebe-se como as colônias francesas descritas em Condé se aproximam intimamente da sociedade guianense livre do poderio imperial francês e descrita em Loe-Mie. O tensionamento entre as duas obras reforça que é preciso pensar em uma decolonização do imaginário e das estruturas sociais que ainda estão arraigadas ao projeto colonial francês.

As obras das autoras também permitem compreender, assim como ressalta Cruz (2016), que as literaturas caribenhas e sul-americanas são muito mais que literaturas pós-coloniais. Há muito se vêm estudando as literaturas caribenhas e guianense dando ênfase em apenas algumas características que veem o sujeito pós-colonial enquanto um sujeito fragmentado, em constante busca de uma identidade que lhe foi roubada pelo processo de escravização e é até hoje a branquitude tenta apagá-la ou reduzi-la a espaços fixos, longe do poder, do saber e do ser eurocentrados.

Essas identidades são recuperadas nas obras de Loe-Mie e Condé, suas personagens não permitem que ninguém as roube novamente. As autoras francófonas olham para outros ângulos e vieses dos sujeitos franceses, guianenses e guadalupenses. As autoras permitem que os leitores ouçam as vozes de mulheres negras e as ouçam de maneira que as humanizem, percebendo toda a beleza dos seus erros e acertos, das moralidades, da sexualidade, das necessidades sociais que compõem esses sujeitos.

Desfazendo as fronteiras construídas pela colonialidade: amefricanidades latino-franco-americanas

Os tensionamentos entre as obras de Loe-Mie e Condé nos permitem perceber as maneiras como elas se aproximam, sobretudo quando as autoras não dão somente voz a personagens femininas que confrontam todas as tentativas de desumanização empreendidas pelo projeto colonial, patriarcal e machista francês, que seja o projeto colonial ou a República

colonial (BANCEL; BLANCHARD; VERGÈS, 2003), mas fazem com que as personagens masculinas as ouçam. Há uma quebra de padrão, pois frequentemente são os homens que possuem a voz nas literaturas francófonas (MARTIN; FAVRE, 2002).

Na obra *Célanire cou-coupé*, o narrador, ao focalizar Célanire, enfatiza que “a colônia, que já não é boa para os homens, é assassina para as mulheres” (CONDÉ, 2000, p. 17). Já na obra de Loe-Mie, o seguinte trecho e recortado da fala de Marie-Madeleine: “veja bem, nós conhecíamos meu pai, com um braço só por causa dessa história da mãe pátria e hoje, de certa forma, é essa mesma mãe pátria que, de braços estendidos, explode uma granada e estoura o olho do meu irmão” (LOE-MIE, 2009, p. 22). Ao desnudar a estrutura colonial das sociedades descritas nos romances, percebe-se, de acordo com Bancel, Blanchard e Vergès (2003, p. 09), que as autoras buscam destacar que “a colônia e a metrópole se construíram uma com a outra e não somente uma contra a outra como quiseram nos fazer acreditar, esse sonho modelou profundamente as práticas culturais e políticas dos franceses”.

Castro-Gomes e Grosfoguel (2007, p. 17) ressaltam que “a dominação e exploração econômica do Norte sobre o Sul assenta numa estrutura étnico-racial de longa data, constituída desde o século XVI pela oposição europeu vs. não europeu”. A dominação e a exploração, como fica bem claro nas obras de Condé e Loe-Mie, vai além da categoria raça e do binarismo europeu x não europeu. Quando o narrador, em *Célanire cou-coupé*, afirma que a colônia é assassina para as mulheres, é possível ver claramente o que Lugones (2020) chama de “sistema moderno-colonial de gênero”. Assim, que seja em uma sociedade ainda colonizada, como a descrita em Condé, ou em uma sociedade descolonizada, como a descrita em Loe-Mie, às mulheres ainda são impostos diversos processos de subalternização, opressão e silenciamentos.

Ciente da perenidade desses processos que buscam desumanizar o corpo feminino, as autoras buscam reumanizar suas personagens. Célanire e Marie-Madeleine não se comparam aquele sujeito pós-colonial que está em eterna procura pela sua identidade. Ambas as personagens sabem muito bem quem são, o que querem, quem elas querem em suas vidas e como elas querem que essas pessoas estejam em suas vidas. Podemos observar a potência amefricana da personagem no seguinte trecho quando o narrador diz:

Para eles, sem dúvida, ela era o "cavalo" de um espírito maligno que trouxe apenas morte, luto, desolação. [...] Os homens a consideravam uma feminista perigosa. [...] A mulher africana, dizem, deve ser a eterna guardiã das tradições. Se ela é uma prostituta, toda a sociedade fica abalada (CONDÉ, 2000, p. 70)

Percebe-se que nesse trecho há um tensionamento entre Célanire e o que a sociedade – os homens heterossexuais – esperam dela. Eles cobram que ela performe gênero dentro dos contornos limitantes do machismo e do patriarcado branco, francês e cristão. Nessa mesma perspectiva, na obra de Loe-Mie, nós temos um diálogo entre Marie-Madeleine e um de seus amantes. Solinko, amante de Marie, diz o seguinte: “Pare, uma mulher não pode se entregar sem amor. Um homem sim, mas não uma mulher! A mulher deve primeiro amar para se doar!” (LOE-MIE, 2009, p. 31). Em resposta, a personagem oprimida pelo patriarcado e pelo machismo do amante, Marie-Madeleine afirma enfaticamente: “De que planeta você veio? [...] Uma mulher é feita como você! Ela também pode tomar! ela também pode abusar de um homem, seduzi-lo apenas por sexo! Ela também pode brincar, pegar e depois virar as costas!”.

Segundo Lugones (2020, 56), “não é necessário que as relações sociais sejam organizadas em termos de gênero, nem mesmo as relações que se consideram sexuais. Mas, uma vez dada, uma organização social em termos de gênero não tem por que ser heterossexual ou patriarcal”. Célanire e Marie-Madeleine são duas mulheres negras bissexuais e que, aos olhos do sistema patriarcal e machista, não passam de objetos sexuais, corpos esvaziados de suas humanidades diversas. As duas personagens rompem com essa visão desumana, pois independente da maneira como elas são vistas pela sociedade, elas se posicionam enfaticamente contra a colonialidade de gênero e a colonialidade do amor (AQUIISO, 2022).

Em mais um trecho da obra de Condé, tem-se a descrição de um momento interessante vivenciado entre Célanire, que é bissexual e Hakim, um homem gay. Esse momento é descrito da seguinte maneira:

Célanire olhou para ele como o gato que vai devorar o rato ou a cobra python a presa que vai engolir antes de se deitar para digeri-la voluptuosamente. Ela estendeu a mão e acariciou a nuca dele, torcendo uma mecha de seu cabelo em torno de um de seus dedos. Hakim o lembrou gaguejando os termos de sua carta. Ela havia prometido: nem amor nem sexo. Ela riu, mostrando seus dentes brancos e gengivas preto-azuladas. Ele acreditou nela? (CONDÉ, 2000, p. 55)

Na obra de Loe-Mie, tem-se a descrição do início da relação de Marie-Madeleine e Emmanise, como dito, elas são ambas mulheres bissexuais. De acordo com o narrador, “apaixonando-se por Marie-Madeleine, que parecia tão próxima e tão distante ao mesmo tempo, Emmanise se entregou a ela totalmente, escondendo completamente a traição de Zotobio, e, ela se tornou a presa de Marie-Madeleine” (LOE-MIE, 2009, p. 60).

bell hooks, ao pensar na mulher negra escravizada, afirma que ela “foi explorada como trabalhadora do campo, em atividades domésticas, como reprodutora e como objeto para o assédio sexual perpetrado pelo homem branco” (2019, p. 47). Nos trechos das obras de Condé e Loe-Mie supracitados, tem-se mulheres negras diferentes da mulher negra escravizada. Apesar de também sofrer diversas violências, Célianire e Marie-Madeleine são sujeitos que reproduzem violências, afinal elas são atravessadas pela colonialidade.

Em um primeiro momento, essa maneira de se ler as personagens pode parecer estranha, no entanto, além de sofrer, as mulheres também podem reproduzir opressão e violência, isto é, a colonialidade. Sob uma nova perspectiva que busca compreender as mulheres negras caribenhas e guianenses enquanto sujeitos sociais completos de todas as suas existências e identidades, é possível compreender essa reprodução do projeto colonial por parte de sujeitos historicamente oprimidos como uma estratégia das autoras para reumanizar esses corpos femininos.

Em diversos momentos de ambos os romances, as personagens são objetificadas, sexualizadas, vistas como um objeto feito para satisfazer cruelmente o prazer do homem, que seja ele branco ou negro. Ao apresentar mulheres que também reproduzem violências, as autoras permitem com que essas mulheres integrem à sociedade. Dessa maneira, como as sociedades francófonas descritas nos romances são estruturadas pelo projeto colonial, todos os sujeitos sociais, sobretudo pessoas não brancas e LGBTQIA+, são atravessadas pela violência colonial, patriarcal e machista, logo, também as reproduzem em diversos contextos e de várias maneiras e intensidades. As mulheres de Condé e Loe-Mie são sujeitos completos de si, não buscam sua identidade, pois essa elas já possuem e não estão dispostas a renunciar a ela. Elas estão interessadas em viver, com seus erros e acertos, gozando dos mesmos privilégios que os sujeitos colonizadores possuem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, como afirma Gonzalez (2020, p. 151, grifos da autora) “nosso olhar se volta para a categoria *amefricanidade*. Exatamente porque ela nos permite ultrapassar limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico”. Assim, como é possível observar nas obras de Loe-Mie e Condé, a *amefricanidade* atravessa as vivências de corpos femininos guianenses e guadalupenses, uma vez que esses corpos habitam sociedades que extrapolam os contornos

geográficos, linguísticos e políticos impostos pela República francesa ao se conectarem pela ancestralidade africana e indígena, pela resistência e luta contra a colonialidade ainda fortemente presente no discurso republicano.

As obras produzidas pelas autoras são essenciais para se compreender como as colonialidades de poder, de gênero e do amor ainda operam nas sociedades francesas. Elas levam os leitores, estudiosos e críticos literários à percepção de que, como afirma Gonzalez, não há uma América, mas sim Améfrica. Guadalupe e Guiana Francesa são territórios amefricanos, pois eles se desenvolveram a partir da opressão, subalternização e silenciamento de povos trazidos da África e dos diversos povos indígenas que ali habitavam desde antes da invasão europeia. Por meio das obras aqui analisadas, percebe-se também que a Améfrica não é somente composta pelo sofrimento e pelo epistemicídio desses povos, ela é também uma potência de opacidade, é toda a beleza que compõe a existência guadalupense e guianense.

REFERÊNCIAS

AQUIISO, Norma Mogrovejo. *Contra-amor: descolonizar el amor y la política de los afectos*. In: GARCIA, Héctor P. et all (org). **(Re)flexionar la colonialidad del poder desde América latina: homenaje a la vida y obra de Anibal Quijano**. México: UNAM/Fides Ediciones, 2022.

BAKHTIN, M. **Problemas da obra de Dostoiévski**. São Paulo: Editora 34, 2022

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal B. et VERGÈS, Françoise. **La République coloniale: essai sur une utopie**. Paris: Éditions Albin Michel, 2003.

CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSFUGUET, Ramón. Prólogo: giro decolonial, teoria crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSFUGUET, Ramón (comp.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pont, 2007.

CONDÉ, Maryse. **Célanire cou-coupé**. Paris: Robert Laffont, 2000

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba, bruxa negra de Salem**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.

CONDÉ, Maryse. **O coração que chora e que ri: contos verdadeiros da minha infância**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

CONDÉ, Maryse. **O evangelho do novo mundo**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2022.

CRUZ, Décio Torres. Identidade e fragmentação na literatura caribenha: condição (pós)moderna ou (pós)colonial? In: _____. **Literatura (Pós-colonial) caribenha de língua inglesa**. Salvador, EDUFBA, 2016, p. 157-176.

GENETTE, Gerard. Discurso da narrativa. *In*: GENETTE, Gerard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017

GLISSANT, E. **Poética da relação**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. São Paulo: Zahar, 2020.

GRANGER, Stéphanie. La Guyane, une région ultrapériphérique en quête d'intégration. *In*: MAM LAM FOUCK, Serge (org). **Comprendre la Guyane d'aujourd'hui**: un département français dans la région des Guyanes. Matoury: Ibis Rouge Éditions, 2007

HOOKS, BELL. **E eu não sou uma mulher ?** Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOE-MIE, Françoise James Ousénie. **Entre l'arbre et l'écorce**. Matoury: Ibis Rouge Editions, 2009

LUGONES, M. Colonialidade e Gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. (org) **Pensamento feminista hoje** : perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro : Bazar do Tempo, 2020.

MAM LAM FOUCK, Serge. **Histoire de l'assimilation**: des "vieilles colonies" françaises aux départements d'outre-mer. La culture politique de l'assimilation en Guyane et aux Antilles françaises (XIXe et XXe siècles). Matoury: Ibis Rouge Éditions, 2006.

MARTIN, F. FAVRE, I. **De la Guyane à la diaspora africaine**: écrits du silence. Paris: Editions Karthala, 2002.

MORRISON, T. **A origem dos outros** : seis ensaios sobre racismo e literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OYEWUMI, O. **A invenção das mulheres** : construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro : Bazar do tempo, 2021

POINSOT, Marie. VERGÈS, Françoise. La pensée décoloniale est peu développée dans le monde politique français et académique. **Hommes & migrations**, n. 1327, p. 170-176, out. 2019. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/hommesmigrations/10398>>. Acesso em: 19 set. 2022.

POLDERMAN, Marie. **La Guyane française 1676-1763**: mise en place et évolution de la société coloniale, tensions et métissage. Guyane: Ibis Rouge Editions, 2004

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

VERGÈS, F. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VERGÈS, Françoise. L'outre-mer, une survivance de l'utopie coloniale républicaine? *In*: BLANCHARD, Pascal et al. **La fracture coloniale**: la société française au prisme de l'héritage colonial. Paris: Éditions La Découverte, 2005.



**VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade**

**IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas**

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

ANÁLISE DA MATERNIDADE COMPULSÓRIA NA OBRA *A CACHORRA*, DE PILAR QUINTANA

Thainá Pereira Gonçalves (UFCAT)¹

RESUMO: A maternidade é uma experiência profundamente significativa e complexa para as mulheres, e ao longo dos anos, a sociedade desenvolveu uma cobrança social em torno desse papel. O texto em questão apresenta uma análise da representação literária acerca dessa pressão social, utilizando a obra *A cachorra* (2020), de Pilar Quintana, abrangendo uma revisão da literatura que apresenta diversas perspectivas e estudos empíricos relacionados à cobrança social pela maternidade e suas consequências. Objetivamos por meio deste, destacar os impactos negativos da maternidade compulsória para mulheres que não podem ser mães por questões biológicas de infertilidade. Essas expectativas podem criar um fardo emocional e psicológico, causando conflitos internos e culpabilização, podendo levar essas mulheres à quadros psicológicos de adoecimento. Para tal feito, utilizamos a metodologia qualitativa, analítica e interpretativa (Thomas, Nelson, 1996) para realização da análise do *corpus*. Ademais, nos embasamos nos estudos de gênero de Adrienne Rich (2019), Orna Donath (2017), Simone de Beauvoir (2019) e Gerda Lerner (2019), entre outras para contribuir para as reflexões deste estudo. Em conclusão, o texto ressalta a importância de questionar e desconstruir as normas sociais que cercam a maternidade, buscando promover uma abordagem discursiva que respeite a pluralidade da existência feminina considerando seus desejos e limitações.

Palavras-chave: Maternidade compulsória; Pilar Quintana; Representação da maternidade na literatura.

ABSTRACT: Motherhood is a profoundly significant and complex experience for women, and over the years, society has developed a social charge around this role. The text in question presents an analysis of the literary representation of this social pressure, using the work *A cachorra* (2020), by Pilar Quintana, covering a literature review that presents different perspectives and empirical studies related to the social demand for motherhood and its consequences. We aim, through this,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL – da UFCAT, pesquisadora da linha 2 - “Literatura, memória e identidade”. Bolsista CAPES. E-mail: thainagoncalves.ufg@gmail.com.

to highlight the negative impacts of compulsory motherhood for women who cannot be mothers due to biological infertility issues. These expectations can create an emotional and psychological burden, causing internal conflicts and blame, which can lead these women to psychological conditions of illness. For this purpose, we used the qualitative, analytical and interpretative methodology (Thomas, Nelson, 1996) to carry out the corpus analysis. Furthermore, we are based on the gender studies of Adrienne Rich (2019), Orna Donath (2017), Simone de Beauvoir (2019) and Gerda Lerner (2019), among others, to contribute to the reflections of this study. In conclusion, the text emphasizes the importance of questioning and deconstructing the social norms surrounding motherhood, seeking to promote a discursive approach that respects the plurality of female existence, considering its desires and limitations.

Keywords: Compulsory maternity; Pilar Quintana; Representation of motherhood in literature.

INTRODUÇÃO

A maternidade enquanto ferramenta de controle sobre a mulher é uma pauta levantada por feministas desde a década de 1960, por essa razão as principais teorias basilares foram elaboradas e desenvolvidas entre 1960 e 1980. Em consonância com Lucila Scavone (2001), o período foi propenso ao surgimento do tema em detrimento às mudanças nas sociedades ocidentais advindas do fim da segunda guerra mundial, que incluía os processos de industrialização e urbanização, bem como a inserção das mulheres no mercado de trabalho e o controle medicinal da fertilidade.

Apesar do avanço das discussões no ocidente sobre a sobrecarga materna e divisão ineficaz de responsabilidade entre mães e pais, o mito da maternidade como realização feminina não perdeu a sua força, de modo que mulheres continuam sendo induzidas à maternidade e seguem sendo as maiores prejudicadas na criação dos filhos (DONATH, 2017).

Todavia, a discussão das obrigações que envolvem a maternidade é implacável a todas as mulheres e não somente as que são mães. A maternidade compulsória é cruel também com mulheres que optam por não terem filhos e, talvez, até mais cruel com aquelas que são biologicamente incapazes de serem mães. À luz desta discussão, o romance *A cachorra* (2020), de Pilar Quintana, foi escolhido para pleitear as questões de gênero que envolvem o conceito da maternidade compulsória, partindo da premissa de que as mulheres que não se tornam mães, independentemente das razões, são punidas pela não-maternidade. O livro foi escrito pela autora colombiana Pilar Quintana, publicado originalmente em 1972, sob o título *La Perra*. A edição

brasileira foi publicada pela editora *Intrínseca*, com a tradução para o português foi feita por Livia Deorsola.

O enredo de *A cachorra* (2020) evidencia a obrigatoriedade social de ter filhos atribuída a mulher e os danos psicológicos acarretados por tais cobranças. No caso de Damaris, a protagonista, existem intersecções de raça e classe que tornam ainda mais árdua a posição da não-maternidade, pois é um desejo da personagem se tornar mãe, mas alguém no casal é infértil, e a situação financeira impede a busca por procedimentos medicinais de fertilidade.

Desta feita, objetivamos observar e analisar no romance supradito como a exigência da maternidade se constitui em torno da personagem e o modo como sua vida e identidade são afetadas por não atender a demandas sociais. A hipótese levantada é de que Damaris só é infeliz em sua condição, porque os enunciados sociais em seu círculo de convivência ressaltam cotidianamente a imprescindibilidade de uma prole. Assim, adotamos os procedimentos metodológicos de Thomas e Nelson (1996), ou seja, analisamos os excertos coletados pelo viés crítico, descritivo e qualitativo, em diálogo com os textos teóricos da crítica literária, da literatura de gênero e a teoria psicanalítica.

É fêmea: Sem filhos, sem realizações, sem glória

A companhia de animais de estimação é um alento para diversas pessoas, sendo uma relação bastante benéfica ao oferecer companhia e afeto para ambos,

Nesse sentido, diversos estudos sugerem que a interação do homem com o animal de estimação promove mudanças positivas no comportamento das pessoas, estimula o desenvolvimento de habilidades e o exercício da responsabilidade em diferentes culturas e contextos. Conseqüentemente, tende a melhorar a saúde física, psicológica e emocional do homem (GAZZANA; SCHMIDT, 2015, p. 1005).

Os estudos psicanalíticos ainda salientam que há uma diminuição significativa de distúrbios psicológicos, cura mais rápida de doenças, redução do sentimento de solidão e aumento do exercício de empatia (ALMEIDA; ALMEIDA; BRAGA, 2009). Em vistas dos benefícios da aquisição de um bichinho de estimação, seria possível acreditar que a adoção de um cão filhote poderia ser um sopro de alegria na vida de Damaris.

O marido de Damaris, já possuía três cachorros, mas eram animais criados no quintal, amarrados e sem relação de afeto, apenas visando a proteção da propriedade. Diferentemente,

dela, que pegou um filhote por empatia a uma conhecida de seu povoado, uma senhora muito velha, dona de um bar, que estava com uma caixa de 10 cachorrinhos órfãos, cuja mãe tinha morrido envenenada.,

Como era baixa a temporada, no bar não havia mesas nem música nem turistas nem nada, só o espaço vazio que agora ficava enorme com Dona Elodia sentada em um banco com dez filhotes numa caixa de papelão.

-Posso levar este? – perguntou.

Dona Elodia pôs na caixa o que acabara de alimentar, pegou o que Damaris tinha indicado, um de pelo cinza e orelhas caídas, e o olhou por trás.

-É fêmea – disse (QUINTANA, 2020, p. 7).

O destino estava dado: é fêmea. Destino de Damares, destino da cadela, destino da infelicidade. Para Simone de Beauvoir (2019), a condição da fêmea é biologicamente inconveniente, seu corpo é seu obstáculo primeiro, sua prisão. Partindo da fragilidade em detrimento ao seu equivalente masculino (tamanho, força e estrutura) e alcançando a particularidade da reprodução – gestação, parto, cuidados iniciais com o filhote, padrões presentes em grande parte das fêmeas de diferentes espécies de animais.

No entanto, Beauvoir (2019) retoma Donaldson, um historiador que possuía enfoque na mulher, para exemplificar que historicamente já houve uma visão de que o homem era um ser humano macho e a mulher um ser humano fêmeo, mas que essa teoria foi desprezada e, principalmente, os psicanalistas reduziram o homem como ser humano e a mulher como fêmea, suas atitudes “enquanto ser humano” são imitações, representações do homem. Assim, “o termo “fêmea” é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo” (BEAUVOIR, 2019, p. 31).

Pilar Quintana, no modo que a literatura permite, também se posicionou quanto à questão do sexo biológico e o estigma, mesmo em se tratando de animais. O enunciado “é fêmea”, foi disposto em uma linha isolada, uma oração sucinta, breve, direta e encerra a página e o prólogo. O corte drástico após a revelação do sexo da cachorra, carrega uma dramaticidade que possui relevância para o desenrolar da trama. Para Bakhtin (2011) um enunciado faz parte de uma cadeia ininterrupta da comunicação discursiva, isto é, ele é responsivo a enunciados passados e futuros e carrega um valor semântico atribuído pela *entonação expressiva*, no caso do texto literário, formada “pela escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado” (BAKHTIN, 2011, p. 289). O “silêncio”, o encerramento após a frase proferida por dona Elodia, é um elemento composicional da entonação expressiva da sentença.

Desde o primeiro momento, a cadela despertou em Damaris um estado de afeição, como é notável quando ela está levando-a para casa, “Como não tinha onde colocar a cachorra, a pôs contra o peito. Ela cabia em suas mãos, cheirava a leite e fazia com que sentisse uma vontade enorme de abraçá-la bem apertado e chorar” (QUINTANA, 2020, p.10). O fato de a cachorrinha ser recém-nascida, tão frágil e estar sob seus cuidados, desperta algo maternal em Damaris, era uma companhia doce, diferente de todo o resto em sua vida. A relação entre ela e o marido não parece ser cordial, perceptível no primeiro contato em que Rogelio aparece em cena:

Rogelio era um negro grande e musculoso, com uma cara zangada permanentemente. Quando Damaris chegou em casa com a cachorra, ele estava do lado de fora, limpando o motor da roçadeira. Nem sequer se deu ao trabalho de cumprimentá-la e disparou: -Outro cachorro? Nem pense que vou cuidar dele. -Por acaso alguém pediu alguma coisa a você? – retrucou Damaris seguindo diretamente para o casebre (QUINTANA, 2020, p. 15).

A interação entre eles é rude e desinteressada, os dois dormem em quartos separados, é uma relação de comodismo, não é boa, mas acarreta certo sentimento de estabilidade. Sua vida é focada no trabalho e no transporte até o povoado para realizar as tarefas cotidianas. Em meio à rotina entediante e cansativa, a cachorra se torna um alívio, mesmo quando Damaris precisa atravessar a maré para comprar fiado leite e pão para a cadela.

Durante todo o dia, ela carregava a cachorra, Chirli, “em seus seios fartos”, durante à noite, a deixava em uma caixa de papelão com uma camiseta com seu cheiro e uma garrafa de água quente. O casebre deles é bastante debilitado e balançava com a com vento das tempestades, além de ter goteiras e potencializar o eco dos trovões, então, Damaris passava as grandes chuvas acalmando a Chirli. Durante o tempo em que trabalhava, andava com a cachorra no sutiã e nos tempos vagos, a paparicava. O impacto inicial na sua relação com a cachorra, que até então era a luz de seus dias, foi a visita de uma prima inconveniente e indiscreta, que ao notar os cuidados com a cachorra, proferiu comentários indelicados, como se enfiasse o dedo na ferida da alma de Damaris, explícito em “você vai matar esse animal de tanto pegar nele – criticou. [...] Em seguida, Luzmila perguntou com a cara de nojo qual era o nome da cachorra, e Damaris teve que contar que era Chirli. [...] -Chirli, como a Miss? – Luzmila riu – Não era esse o nome que queria dar para a sua filha?” (QUINTANA, 2020, p. 20).

Chirli não apenas preenchia o vazio de uma vida pacata, mas também a ausência de afeição, a ausência dos filhos que nunca vieram. A família formada por dois era uma dor antiga de Damaris, “Damaris não pôde ter filhos. Juntou-se com Rogelio aos dezoito anos e, depois de

dois anos de relacionamento, começaram a questionar: “Os bebês vêm quando? Ou “Por que que estão demorando tanto?”. Eles não estavam fazendo nada para evitar a gravidez” (QUINTANA, 2020 p. 21).

Ainda não ter filhos após dois anos de casamento não era uma questão incômoda ao casal, as indagações constantes que surgiram por parte dos conhecidos é que plantaram a semente da tormenta. Embora Damaris ainda fosse jovem, apenas 20 anos, e tivesse pouco tempo de casada, as engrenagens discursivas da maternidade compulsória aceleraram a apreensão quanto à inexistência da gravidez, “a explicação tradicionalista concentra-se na capacidade reprodutiva feminina e vê a maternidade como a maior meta na vida das mulheres, definindo, assim, como desviantes mulheres que não se tornam mães” (LERNER, 2019, p. 39).

O mito do amor materno é instituído com tal ferocidade, que se pressupõe que ele existe em qualquer mulher cisgênero, mesmo antes da ideia de se ter um filho ou de sua concepção, essa ideologia parte do pressuposto que a mulher sempre desejará ter filhos e que só poderá ser feliz após tê-los (BADINTER, 1980). Essa falácia socioideológica, ignora as idiosincrasias de cada mulher e a torna uma vilã pelo não desejo à maternidade, essa mulher se torna egoísta, mesquinha e é enxergada até como uma doente, porque o “natural” é o anseio pelo amor incondicional que só existirá após o primeiro movimento gestacional (os chutes do bebê) ou a primeira troca de olhares.

A situação se torna mais desoladora, em ambos os casos citados, quando envolve infertilidade e aborto natural. Mulheres inférteis ou que se envolvem em relações com homens inférteis, a exigência por filhos é extremamente dolorosa quando a mulher os deseja, cada pergunta, cada crítica, cada comparação faz com que essa angústia seja revivida e ainda mais interiorizada.

Em diálogo ao exposto, a sentença “eles não estavam fazendo nada para evitar a gravidez”, seguida de “então Damaris passou a tomar infusões de duas ervas-da-mata”, aponta indícios de que, embora o casal pretendesse ter filhos, não era um incômodo para eles, tampouco para Damaris. A sequência estrutural sintática das informações sobre a relação temporal entre as perguntas e a ansiedade da personagem por engravidar, reforça que o desejo maternal desesperado da protagonista é forjado a partir de pressão social.

Se antes havia o anseio e a espera por filhos, o discurso internalizado se tornou uma obsessão de Damaris. Começou com diversos rituais que ela mesma fazia com plantas, escondido do marido pois tinha muita vergonha, então, um dia o marido a seguiu de descobriu os ritos, “ele

permaneceu em silêncio por alguns instantes. Eu sou seu marido – disse por fim – você não está sozinha nessa” (QUINTANA, 2020, p. 22). Rogelio a ajudou a colher as ervas necessárias para infusão e acompanhava no processo, porém mais dois anos se passaram e Damaris não engravidara e as perguntas continuavam.

Em 4 anos de casamento e nenhum filho, tiveram de começar a “assumir” que ela não ficava grávida, então recomendaram que procurassem Santos, uma curandeira, descrita como “filha de uma negra Chocó² e de indígena” que, levantou a hipótese de que seu marido era infértil. Rogelio, um pouco contrariado, começou a frequentar a curandeira, também sem resultados, até que ele se cansou de ir e anunciou que não voltaria mais a ver Santos. Damaris “considerou [...] um ataque pessoal e parou de falar com Rogelio” (QUINTANA, 2020, p 23).

A decisão de Rogelio ofendeu profundamente Damaris, soou a ela como um ataque pessoal porque o homem com quem ela escolheu se casar, que deveria estar ao seu lado na saúde e na doença, estava lhe tirando a esperança da vida, de gerar a vida, a estava condenando não simplesmente a não ser mãe, mas a não ser mulher. As autoras Zeide A. Trindade e Sônia R. G. Enumo, o peso da infertilidade é sempre carregado pela mulher,

Nos estudos históricos e antropológicos, raramente se encontram referências à infertilidade masculina, o que sugere que os problemas reprodutivos do casal têm sido, desde sempre, atribuídos às mulheres, engendrando metáforas e simbologias pejorativas e humilhantes, principalmente nas sociedades patriarcais (TRINDADE; ENUMO, 2002, p. 10).

A questão que envolve a infertilidade é complexa, pois a maternidade compulsória cerca os relacionamentos heterossexuais, mas a ausência dos filhos é frequentemente atribuída à mulher, seguida de culpabilização e julgamentos (silenciosos ou não). Então, seja Rogelio o infértil ou Damaris, o resultado é o mesmo: Damaris jamais será uma mulher plena, “aos homens inférteis não se lhes pede constantemente que sejam pais nem são avaliados como pessoas por não terem filhos, às mulheres pelo contrário se não são mães são desqualificadas “nem mulher é...”” (Faria, 2014, p. 503). Um bom exemplo dessa circunstância é que Rogelio nunca recebe perguntas sobre os filhos que não chegam, por isso é tão ofensivo a ela que ele tenha desistido do tratamento.

² Chocó é um departamento da Colômbia que foi criado em 1945, sendo a primeira divisão política, administrativa e territorial para atender a demandas da população afro-colombiana, no entanto o local possui altos índices de pobreza, sendo uma das mais regiões mais pobres da Colômbia. A expressão “negra chocó”, possivelmente, indica que a personagem era filha de uma mulher negra habitante de Chocó.

A insistência dos familiares da personagem com o assunto relacionado aos sucessores do casal é um sintoma das engrenagens discursivas que permeiam a sociedade patriarcal acerca da ilusão da maternidade perfeita (Badinter, 1980). A pressão familiar fez com que o casal gastasse todas as economias com um médico indígena, até que ele mesmo, não vendo resultados após meses do tratamento, anunciou que não daria continuidade ao acompanhamento.

Então, esse foi o fim da intimidade entre Rogelio e Damaris, tanto porque, no processo, relações sexuais se tornaram um fardo com um objetivo final, quanto porque a identidade de Damaris, enquanto mulher, sai abalada com o desfecho da situação. Assim, ela se sente livre em certa instância “de certa forma isso foi um alívio, pois ter relações tinha se transformado numa obrigação. Deixara de tê-las, a princípio, talvez, só para ganharem um descanso, e ela se sentiu liberada, mas também derrotada e inútil, uma vergonha como mulher, um traste da natureza” (QUINTANA, 2020, p. 28).

A atribuição do relacionamento heterossexual à obrigatoriedade da reprodução constitui o desejo sexual como uma nuance do processo para a concepção da continuidade da linhagem, sendo essa sua principal relevância, noção que pode afetar desde casais que já tiveram filhos e se expandir aos que não podem tê-los (TRINDADE; ENUMO, 2002). A vida sexual é afetada pela infertilidade, em primeira instância, pelo discurso religioso sobre a função do sexo, mas também pelos impactos psicológicos causados pela expectativa do resultado das relações – a gestação – que quando não ocorre cria frustrações que são associadas (consciente ou inconscientemente) à intimidade do casal.

Ao fim das tentativas de gravidez, não restou à protagonista autoestima, amor-próprio, esperança, orgulho e, nesse cenário, tampouco desejo sexual; sua libido foi minada pelo sonho não concretizado da maternidade e com ela o pouco de intimidade e afeto que havia entre ela e o marido. Nessa conjuntura, a felicidade se tornou interdita à personagem, fato que justifica o apego à cachorra e o refúgio criado na ternura do animal, a relação com a cadela se tornou uma fuga do peso de sua realidade.

Assim, Chirli não substituía apenas o espaço de um filho, mas preenchia o lugar de uma família perdida, o que, de acordo com as autoras Cristina Gazzana e Beatriz Schimidt (2015), ocorre porque a proximidade e o vínculo afetivo permitem que a configuração multiespécie adeque a pluralidade das formas de relacionamento e as expanda aos animais. Mesmo que a relação com um animal de estimação se diferencie do modo de interação com outros humanos,

o amor incondicional oferecido, por exemplo por um cachorro, é capaz de suprir a ausência de alguns laços sociais.

Uma mulher que opta por não ser mãe ou uma que não consegue ser, precisa de algum tipo de apoio psicológico para se blindar contra os mecanismos sociais da maternidade compulsória, seja a ajuda profissional ou uma rede de convivência formada por pessoas empáticas e compreensivas. A condição de Damaris é, acima de tudo, de profunda solidão, a falta de apoio e o distanciamento do marido a deixam mais vulnerável, de tal forma que fatores externos podem a desestabilizar e infeccionar a ferida, lembrando-a sempre da mulher que ela não é, que não pode ser.

Nem mesmo Chirli escapa ao mal-estar psíquico de sua dona, ela era o xodó até que o veredito dado por dona Elodia, “fêmea”, as separa, “Damaris continuou mimando a cachorra até o dia em que ela se perdeu na mata” (Quintana, 2020, p. 63). A mulher sofreu por dias pelo desaparecimento de Chirli, era mais uma das perdas silenciosas da sua vida, tinha certeza que a cadela não apareceria mais, “não chorava mais pela cachorra, porém [...] sentia sua falta em todas as horas” (QUINTANA, 2020, p. 79). Durante 33 dias, a cachorra esteve desaparecida, quando voltou, estava ferida, muito magra e cheia de carrapatos. Damaris cuidou dela com veemência. A cachorra voltou a fugir e isso significou uma ruptura entre a relação com a sua dona, não pela fuga, mas porque Rogelio explicou a razão da fuga:

-Tão linda, a minha cachorrinha – disse para que Rogelio a escutasse – Já tomou juízo. -
Isso é porque está prenha – disse ele.
Para Damaris foi como um soco no estômago: sentiu que estava ficando sem ar. Não conseguiu nem sequer se negar a aceitar o fato, porque era evidente. A cachorra tinha as tetas aumentadas e a barriga redonda e dura. Era inacreditável que fosse ele a anunciar isso (QUINTANA, 2020, p. 104).

A cachorra fugia porque estava no cio, Damaris não percebeu, sequer cogitou e ainda foi pega pela surpresa da prenhez de Chirli, a realização que seu corpo não foi capaz de concretizar, mas o de sua cadela, sim, e essa situação a leva a um estado depressivo:

A tristeza cobriu Damaris e tudo – levantar-se da cama, preparar a comida, mastigar os alimentos – era um tremendo esforço para ela. Sentia que a vida era como a angra e que ela precisava atravessá-la caminhando com os pés enterrados no barro e a água até a cintura, sozinha, completamente só, em um corpo que não lhe dava filhos e só servia para quebrar coisas. Quase não saía do casebre. Passava o tempo enclausurada, vendo televisão num colchonete que punha no chão enquanto lá fora o mar crescia e diminuía[...] Damaris não suportava [ver Chirli]. Era uma tortura encontrá-la cada vez mais barriguda [...] (QUINTANA, 2020, p. 105-106).

De luz dos dias de sua tutora às trevas da depressão, Chirli transformou seu significado na vida de Damaris ao ser guiada pelos seus instintos biológicos. A infertilidade é o pivô do mal-estar agudo da personagem,

A vivência da infertilidade vai variar de indivíduo para indivíduo, variando em função do sexo, personalidade, cultura, história pessoal e familiar e da importância de que se encontre investido o futuro filho. Sabemos, no entanto, que genericamente a infertilidade é mais traumática para as mulheres do que para os homens. A descoberta da infertilidade gera sentimento de impotência, poder de autoestima, depressão, raiva, culpa e isolamento (FARIA, 2014, 508).

O quadro em que a protagonista aparece após o descobrimento da gravidez da cadela é, notavelmente, depressivo, no sentido clínico do termo. Alexander Lowen (1983, p. 23) destaca que “quando a pessoa viveu uma perda ou um trauma na infância que corrói seu sentimento de segurança e autoaceitação, irá projetar numa imagem futura a esperança de que ela anule a experiência do passado”, razão que, possivelmente, teve influência nos anseios da mulher e, posteriormente, na sua depressão.

Antes da ilusão da maternidade, o fato que abalou a vida de Damaris foi a morte de um menino que foi levado pelo mar na sua frente, como ele era filho dos patrões de seu tio que a criava, ela foi culpabilizada pela morte do garoto e a cada dia em que seu corpo não aparecia, ela levava surras correspondentes ao número de dias. A ausência de sua mãe, a morte de Nicolasito, impulsionaram sua ansiedade pela maternidade como se ter filhos e cuidar deles pudesse tapar o buraco desses traumas.

O primeiro gatilho é ativado quando ela não consegue ter um bebê, após, quando adota uma cachorra, a trata como a filha que nunca teve e essa cadela não somente tem o que ela sempre quis, mas não se importa com isso (Chirli matou um dos filhotes e abandonou os outros), Damaris vê suas defesas internas caírem por terra. A condição depressiva acarreta, em alguns estágios, uma agressividade específica das emoções desequilibradas do sujeito depressivo, esta pode ser auto-agressividade ou hetero-agressividade, isto é, pode ser projetada para si ou para o outro (VIDAL; LOWENKRON, 2008).

Por não estar tratando de seus sentimentos e pelo isolamento em que se encontra, a personagem recai no segundo tipo de agressividade e finda seu sofrimento com seu animal de estimação da pior maneira possível; inicialmente, ela tenta doar a cadela a uma senhora do povoado, mas a cachorra acaba por sempre voltar para a casa que foi sua. Certo dia volta, prenha

novamente, e ainda por cima rasga uma cortina do menino que Damaris viu morrer, foi o derradeiro ato da cadela:

Furiosa, Damaris pegou uma corda de amarrar lanchas, fez um nó corrediço, saiu do quiosque pelo lado que dava para a piscina, o rodeou [...] e enlaçou a cachorra por trás [...] Puxou a corda para que o nó se apertasse, mas, em vez de parar ali, [...] continuou apertando, lutando com toda a sua força enquanto a cachorra se retorcia diante de seus olhos, aparentemente incapazes de registrar o que viam, nada além das tetas inchadas do animal. “Está prenha novamente”, pensou e continuou apertando com mais vontade [...] até muito depois de a cachorra cair extenuada e parar de se mexer. Uma poça amarela de urina, que cheirava forte se esparramou lentamente em direção à Damaris [...] até que alcançou seus pés descalços. Só então ela reagiu (Quintana, 2020, p. 146).

A força do enunciado do ato de Damaris, que só parou quando a urina da cachorra morta tocou seus pés descalços é estarrecedora. Basta compararmos a mulher no início da obra e no final, de uma mulher que se incomodava com a morte dos cães no povoado, que adotou a cachorra por pena, que se incomodava com o modo como o marido tratava seus cães e que não aceitaria que ele fizesse qualquer mal ao filhote, para uma assassina fria que matou uma cachorra prenha. Esse é o reflexo mais forte do mal que a maternidade compulsória trouxe à vida desta dona de casa.

Os danos psicológicos causados pela infertilidade unidas ao impacto sociocultural da imposição da maternidade partiram a alma de Damaris e extinguiram suas maiores qualidades, a transformando em um poço de mágoas, culpa, tristeza e raiva. Talvez a situação não tivesse se agravado tanto se a prima não fosse tão cruel ou se o marido fosse mais presente, mas a solidão da mulher, principalmente das donas de casa de classe baixa, é enorme na sociedade patriarcal e é ainda pior para uma que sequer é vista como uma mulher. É fêmea, assim acaba para a Damaris e para a cachorra que nem tinha consciência do que se passava.

Considerações finais

Compreender as extensões dos efeitos da vida em uma sociedade patriarcal para mulheres com particularidades biológicas, cognitivas, motoras, entre outras, é relevante no ponto em que evitamos invisibilizar estas dentro da própria causa feminista. Por exemplo, ao que tange a maternidade compulsória a mulheres que não podem ter filhos ou que optam por não os ter, ignorar a existência desses sujeitos dentro dessa discussão é desprezar a força de sua luta e representatividade da quebra de paradigmas que elas oferecem.

A escrita de Pilar Quintana é muito límpida com esta temática, de forma objetiva, sensível e visceral, o enredo possibilita a humanização do seu leitor ao apresentar uma transformação psicológica da personagem em cada camada de dor que se forma em detrimento de um desejo. Em uma narrativa curta e de escolhas lexicais simples, Quintana expressa a angústia que uma mulher estéril sofre com as cobranças internas e externas pela maternidade. A aparição de temáticas dissidentes na literatura combate as engrenagens que permeiam a indústria midiática e cultural da sociedade patriarcal e constituem diversas mulheres aos interesses ideológicos masculinos.

Os estudos de gênero nos auxiliam, nesse sentido, a compreender o funcionamento da sociedade e ação dos sujeitos envolvidos na cadeia ideológica da binaridade e os problemas sociais acarretados pelo modo de controle do sistema. No caso das mulheres, além da opressão sofrida por parte do poder institucional, há ainda mulheres que atuam a favor deste poder e acentuam as dificuldades enfrentadas pelo próprio gênero, como foi possível observar o árduo trabalho de depreciação da prima da protagonista, que contribuiu para o seu estado de torpor frente à infertilidade. A força do oprimido entre os opressores, como já salientado por Simone de Beauvoir (2019), é de considerável devastação para as causas humanitárias do feminismo.

Ademais, dar visibilidade ao romance de autoria feminina e difundir a leitura da obra de Pilar Quintana no Brasil também foram objetivos deste trabalho, visando a propagação da qualidade da obra da autora colombiana. Por fim, a contribuição da literatura para as reflexões acerca da humanidade e dos sistemas sociais através da atividade verbal é um assunto de extrema relevância, principalmente em momentos de crises sociais no qual as classes minoritárias são atacadas e cultura e educação são sucateadas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. L.; ALMEIDA, L. P. de; BRAGA, P. F. Aspectos psicológicos na interação homem - animal de estimação. *Anais – IX Encontro Interno e XIII Seminário de Iniciação Científica*, v 1, 2019, p. 1-6. Disponível em: https://patastherapeutas.com.br/pesquisas/data/files/57/1599485227_X0uVWrHjQv9tZfY.pdf. Acesso em: 05 jul. 2022.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

DONATH, Orna. *Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade*. Tradução de Marina Vargas. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

FARIA, Conceição. Abordagem psicológica do casal infértil. In: BARROS, Fortunato; FIGUEIREDO, Rute (orgs.). *Manual de medicina sexual: visão multidisciplinar*. 2014. Disponível em: encurtador.com.br/eLY15. Acesso em: 15 jul. 2022.

GAZZANA, Cristina; SCHIMIDT, Beatriz. Novas configurações familiares e vínculo com animais de estimação em uma perspectiva de família multiespécie. IN: Congresso de Pesquisa e Extensão da Faculdade da Serra Gaúcha, III, 2015, Caixias do Sul. *Anais – Caixias do Sul*: 2015, p. 1002-1020. Disponível em: https://web.archive.org/web/20180503162459id_/http://ojs.fsg.br/index.php/pesquisaextensao/article/viewFile/1600/1487. Acesso em: 09 jul. 2022.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

LOWEN, Alexander. *O corpo em depressão: as bases biológicas da fé e da realidade*. Tradução de Ibanez de Carvalho Filho. São Paulo: Sumus, 1983.

QUINTANA, Pilar. *A cachorra*. Tradução de Livia Derseola. 1 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidade como experiencia e institución*. Tradução de Ana Becciu. Madri: Traficante de Sueños, 2019.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. *Caderno Pagu*, n. 16, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/3wSKqcsySs8ZV4rHM63K8Lz/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995, p. 182-189.

THOMAS, Jerry; NELSON, Jack. *Tipos de pesquisa considerando os procedimentos utilizados*. 1996. Disponível em: <http://www.ergonomia.ufpr.br/Tipos%20de%20Pesquisa.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2023.

TRINDADE, Z. A.; ENUMO, S. R. F. Triste e Incompleta: Uma Visão Feminina da Mulher Infértil. In: *Dossiê: Família e Psicologia*, USP, v 13, 2002, p. 1-30. Disponível em: scielo.br/j/pusp/a/jR8vxx3VJBfcQcppNcwhztj/?lang=pt. Acesso em: 09 jul. 2023.

VIDAL, Manola; LOWENKRON, Theodor. Sobre a depressão pura. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v 42, n 1, 2008, p. 52-59. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v42n1/v42n1a06.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

AS DORES DA MATERNIDADE NEGRA: A RELAÇÃO AMBÍGUA ENTRE MÃE-FILHA NA POÉTICA DE VANESSA PASSOS

Ivanildo da Silva SANTOS (UFPB)¹

Maiza Rodrigues do Nascimento OLIVEIRA (UFPB)²

RESUMO: Em *A Filha Primitiva* (2022), de Vanessa Passos, imergimos numa atmosfera familiar impregnada de ódio, ambiguidades, ambivalências e dualidades, onde mãe-filha se tornam moldes falhos do “instinto” materno. Nesse vínculo, as personagens penetram no âmago dos sentimentos mais arcaicos do ser humano e, derrapam na história singular que cada menina escreve com sua mãe. No referido romance, deparamo-nos com três gerações de mulheres negras (mãe, filha e avó), cujos nomes não são paridos pela escrita. Contrariando a crença generalizada do amor materno como tendência inata do feminino, a personagem principal nutre profundo rancor pela mãe e despreza o próprio bebê. Na narrativa de Passos, a maternidade negra é marcada por feridas, de modo que o ancestralidade e posteridade se cruzam, tornando visíveis a falta de um modelo do qual o indivíduo possa se constituir. Eis, portanto, nossa proposta de trabalho: examinar sob os prismas psicanalíticos e decoloniais, as (des)construções da maternidade, procurando acompanhar a dinâmica social e psíquica que a sustenta. Nosso arcabouço teórico compreende as elucubrações de Carneiro (2003), Badinter (1980) e Davis (2016).

Palavras-chave: Maternidade; Literatura; Feminino.

ABSTRACT: In *A Filha Primitiva* (2022), by Vanessa Passos, we immerse ourselves in a family atmosphere impregnated with hate, ambiguities, ambivalences and dualities, where mother-daughter become faulty molds of maternal “instinct”. In this bond, the characters penetrate the heart of the most archaic feelings of human beings and skid in the unique story that each girl

¹ **Ivanildo da Silva Santos** – Doutorando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB (PPGL-UFPB). E-mail: ivanildo.santos@academico.ufpb.com.br

² **Maiza Rodrigues do Nascimento Oliveira** – Graduada em Letras-Português pela UFPB e especialista em Docência na Educação Básica pelo Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG-Campus Arcos). E-mail: maiza.rodrigues@academico.ufpb.br

writes with her mother. In that novel, we are faced with three generations of black women (mother, daughter and grandmother), whose names are not borne by writing. Contradicting the generalized belief that maternal love is an innate feminine tendency, the main character harbors a deep grudge against the mother and despises the baby itself. In Passos' narrative, black motherhood is marked by wounds, so that ancestry and posterity intersect, making visible the lack of a model³ from which the individual can constitute himself. Here, therefore, is our work proposal: to examine, from a psychoanalytical and decolonial point of view, the (de)constructions of motherhood, seeking to accompany the social and psychic dynamics that sustain it. Our theoretical framework comprises the lucubrations of Carneiro (2003), Badinter (1980) and Davis (2016).

INTRODUÇÃO

O Feminismo negro vem, ao longo dos anos, moldando o que concerne às esferas políticas, ideológicas, sociais e culturais, em um direcionamento acerca do ser e pertencer a uma sociedade entre iguais, trazendo, assim questões de gênero e maternidade, concedendo uma visão mais aberta do tema e provocando interesses cada vez mais abrangentes. Aliando-se a isso recaímos na questão da mulher negra, ou melhor dizendo, na herança do período escravagista, a qual percorre, hodiernamente, diferentes áreas do conhecimento, como a científica, filosófica, psicanalítica, psicológica e, sobretudo, os meios sociais, religiosos e acadêmicos como universidades, igrejas, escolas, movimentos sociais, dentre outros.

E assim, tem sido decepcionante a descoberta de que, com exceção da temática sobre o lugar de subalternação da mulher negra nas sociedades, pouco se tenha se discutido sobre o legado da escravidão no ideal de maternidade e família negra. Visto que a mulher negra tenha tido outros aspectos de sua existência invisibilizados pelo trabalho compulsório (Davis, 2016, p. 17).

É com esse ensejo que corroboramos, com o auxílio de teóricas como Badinter (1985), Davis (2016) e Collins (2019), para analisar a obra literária *A Filha Primitiva* (2022), da autora brasileira Vanessa Passos, na qual discutiremos como os sistemas de exploração escravagista deixaram marcas na maternidade de mulheres negras, além dos discursos de exclusão, opressão, violência sexual no dia a dia delas. Com isso, ampliar as discussões em torno do poder transformador da autodefinição.

UM AMOR INVENTADO: A CONSTRUÇÃO DO AFETO MATERNO

No Dicionário Aurélio da Língua Português (2010), entre as definições da palavra “mito” temos “ideia falsa, que distorce a realidade ou não corresponde a ela” e “pessoa, ato ou coisa real valorizados pela imaginação popular, pela tradição, etc.” Assim dentre os inúmeros discursos que aprisionaram o feminino aos ideais patriarcais nos deparamos com o mito do amor materno, que forja a idealização de uma possível completude da mulher através da maternidade. Contrariando a crença popular difundida em nossos dias, o amor materno não é um instinto e/ou predisposição inata da mulher. Se pensarmos um pouco, podemos perceber que esse sentimento é variável de acordo com a cultura, época, ambições e frustrações da mãe. O amor materno pode existir, desaparecer, mostrar-se frágil ou potente, preferir ou odiar um filho ou todos. Visto isto, o amor materno não sendo da ordem da natureza, mas algo que se adquire, é possível inseri-lo como produto da evolução social, tão sensível as transformações socioculturais, econômicas e políticas.

É notável que observando a evolução das atitudes maternas, vemos que a devoção abnegada à criança não existiu em todas as épocas e grupos sociais. Cabe ainda observar que, o conceito do amor da mãe aos filhos passou por múltiplos contextos para que chegasse ao modelo exigente que possuímos hoje. Qual seria o pecado imperdoável da mulher que não sente interesse pelo filho? Não amar o filho é um crime inexplicável? O amor é natural e espontâneo de toda mãe pelo filho? Nos séculos XVII e XVIII, o conceito de amor materno era o seguinte: as famílias aristocráticas entregavam o recém-nascido a uma ama-de-leite, após o parto, e só voltavam ao lar depois dos cinco anos de idade. Eram enviados aos oito anos para internatos e conventos para receberem educação e instrução. Visto isso, nos anos de 1770, com a ascensão do modelo familiar burguês, a autoridade paterna é repassada para as mulheres no imperativo amor materno.

Com isso, o amor materno passa a ser produto da ordem econômica burguesa, uma vez que a sobrevivência dos filhos garantia à manutenção da futura mão-de-obra capitalista. Em suas reflexões a autora Elisabeth Badinter (1985), consta que a maternidade é uma construção social dinâmica, na qual se modifica de segundo diferentes contextos políticos, históricos, econômicos e ideológicos. Segundo a autora, a partir do século XVII e início do XIX, surge uma nova relação entre mulher e maternidade, em consequência do crescimento da valorização do papel mulher-mãe, a qual a devoção e presença vigilantes da mãe para os filhos são engendrados à natureza

feminina. Desse modo, percebemos que “o amor maternal não se encontra inscrito na profundidade da natureza feminina”. (BADINTER, 1985, p. 5).

Assim, as mulheres que renegam a “essência feminina” do papel materno seriam relegadas à malignidade natural, desvio ou patologia. Destarte, fica claro que o amor materno não é inato ao feminino. Visto que o amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento humano, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ou menos, passando pelo nada, ou o quase nada. (BADINTER, 1985, p.14). Em relação à narrativa em análise – *A Filha Primitiva* (2022) – as personagens são três gerações de mulheres negras, o que insere a ideia de experiência da maternidade atravessada por questões sócio-históricas únicas.

Em *A Filha Primitiva* (2022), a maternidade desconstrói naturalizações do senso comum, entretanto, não escapa de apresentar às marcas deixadas na identidade da mulher negra. A vida das personagens é marcada pela incompletude da própria genealogia, da falta de referência, da ausência de palavras para tamponar a precariedade do ser-negra-mãe. A própria narradora afirma: “Às três da manhã, eu não aguentava mais ouvir o choro. Não era em dormir que eu pensava. Já alimentava a certeza de que era melhor dar a menina do que um dia desses fazer uma besteira.” (PASSOS, 2022, p. 65), isto é, a dor é o primeiro referencial entre mãe-filha, marca do horror da escravidão e colonização. Desse modo, a maternidade negra inscreve-se num sistema de códigos estruturados ideologicamente, indissociável das concepções correntes sobre o corpo negro, mulher negra, sexualidade. Ou seja, a ideia de maternidade negra se encaixa num amplo esquema de representação, muitas vezes, coibindo o direito à autorrepresentação da mulher negra.

Em meados do século XVII no Brasil, a luta pelo fim da escravidão tomava contornos mais efetivos, em virtude da crescente formação de quilombos pelos escravizados e pressão inglesa para o fim da escravidão no país. Embora, a Lei Áurea (Lei nº 3. 353) sancionada em 1888, ainda que concedesse liberdade aos escravizados não possuía projetos de integração social da população negra. Em vista disso, os trabalhadores negros permaneceram em trabalhos moldados pelo antigo sistema escravagista. As mulheres negras eram, por vezes, estupradas pelos coronéis e se engravidassem eram separadas dos filhos, considerados mercadorias. Em relação a

maternidade, a mulher negra é classificada como força reprodutora, uma vez que o corpo feminino negro é destituído de humanidade. Segundo Sueli Carneiro (2003), aponta que a violência sexual colonial é, antes de qualquer coisa, o alicerce das hierarquias de raça e gênero nas sociedades latino-americanas. A autora recorre ao pensamento de Ângela Gilliam para destacar como atuou a violação colonial executada pelos senhores brancos contra as mulheres negras, diz:

O papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance. (CARNEIRO, 2003, p. 5)

Na obra *A Filha Primitiva* (2022), por exemplo, pode-se notar isso em algumas passagens, principalmente, quando os homens da narrativa são os únicos sujeitos a serem nomeados, todavia, as mulheres são referenciadas como “filha”, “mãe” e “avó”. As reminiscências da violência sexual colonial nas mulheres negras do romance mostram-se na visão de negra-objeto visto que os personagens masculinos desenvolvem interesse inteiramente sexual. O corpo feminino negro é apenas o objeto-gozo, enquanto, o afeto é reservado para aqueles corpos “preservados” na divina brancura. As marcas da objetificação do corpo feminino na experiência da maternidade são notáveis desde o pré-natal, visto que muitas mulheres negras sofrem situações de racismo veladas ou explícitas. Inclusive, as mulheres negras não são informadas sobre as particularidades da gravidez, que a impede de ter cuidados adequados durante o período gestacional. No romance de Passos (2022), a matriarca da família é uma empregada doméstica negra tem a vida marcada pelo abandono, quando criança é adotada por pais que a exploram nos trabalhos domésticos a privando de qualquer acesso à educação formal, afeto e humanidade.

A personagem chamada de “mãe” carrega no corpo signos que representem o seu existir no mundo, revelando uma estranheza diante da linguagem do real, pois, o que restou para si foi a ilusão da crença de um pai supremo. Ela se debate pelo desejo de conhecer os pais biológicos, mas é a marca na sua “singularidade” feminina negra que a lança no devaneio de esperar no banco da rodoviária a mãe que a abandonou no lixo. O dito desejo frustrado de transcrever em si o rosto perdido da mãe, isto é, a própria imagem refletida no espelho seria uma projeção de quem a colocou no mundo. É neste sentir-vazio que a visão da vida se torna opaca, seja como filha, seja como mãe. Em contrapartida, redescobre na experiência maternal o prolongamento de si, pois, o filho passará a realizar/ser o que a mãe não conseguiu. Assim, a mãe mais velha do

romance coloca na filha o desejo de estudar. Com efeito, a filha terá uma formação superior. A respeito de suas origens diz:

Eu nunca contei nada do teu vô e da tua vô porque eu fui jogada numa lata de lixo. Meus pais adotivos eram brancos e me pegaram pra ser empregada da casa. Nunca me deixaram estudar. Graças a Deus, aprendi lavar, passar, limpar e foi com isso que eu criei você, e olha como você ficou uma mulher bonita. (PASSOS, 2022, p. 155)

De acordo com a narrativa, a personagem “mãe” está sempre procurando um espaço para re-existir, pode-se então dizer que os seus vazios se tornam ainda mais expostos na maternagem-servidão experienciada duplamente nos cuidados com a neta e a filha adulta. Refletimos, assim, o quanto é desestruturada a família negra, que explora as mulheres negras no âmbito privado numa situação de semiescravidão, colocando-as em pressões físicas e emocionais desumanas. A mãe negra se exaure para cuidar dos filhos, visto que a relação maternal a faz investir, embora exausta, os recursos do trabalho remunerado nas crianças. Diferentemente do padrão familiar branco, a família negra sofreu violências simbólicas que afetaram os papéis da mãe, pai e filhos. Sem dúvida, os resquícios do período escravista obrigaram mães negras a limitar os cuidados com os próprios filhos, pois a força de trabalho empreendida nos serviços domésticos terceirizados consome o tempo que teriam com os próprios filhos. Posto isto, notamos que a mulher negra nunca recebeu a alcunha de “mãe”, neste sentido, fora desprovida dos privilégios da ideologia da maternidade. No livro *Mulheres, Raça e Classe* (2016), Angela Davis afirma que:

A exaltação ideológica da maternidade - tão popular no século XIX - não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães, eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram "reprodutoras" - animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar. (DAVIS, 2016, p. 19)

Como descrito pela autora, o reconhecimento social da maternidade não se estendia às mulheres negras. Como escravas, essas mulheres não gozavam de condições mais favoráveis, ao contrário, eram tidas como reprodutoras, seu valor era medido pela sua capacidade de gerir filhos. O contexto escravocrata retirou a humanidade das mulheres negras, ou seja, "como objetos desumanizados, as mulas são máquinas vivas e podem ser tratadas como parte da paisagem" (Collins, 2016, p. 99). A personagem "mãe" se mostra traumatizada com o trabalho doméstico externo, se recusando a exercer tal função, pois sofreu muitos abusos dos patrões brancos, como mostra o trecho a seguir:

Minha mãe sempre trabalhou em casa de família, mas teve crise de pânico depois que o patrão gritou com ela. Naquele dia ela chegou mais cedo do trabalho, repetindo pra lá

eu não volto, pra lá eu não volto. Perguntei o que tinha acontecido, e ela só dizia frases desconexas. Não era comigo que ela conversava, era consigo, com essa mulher a quem nunca me permitiu ter acesso e conhecer a verdade. Continuei observando ela falando sozinha, dizendo que homem branco é tudo igual. Perdi a paciência, segurei ela pelos braços e sacudi com força, com raiva, pedindo que me contasse o que aconteceu. Mas ela ficou ainda mais fora de si. Tocou naquela velha cicatriz perto da boca, como faz sempre quando está agitada ou nervosa, e disse de novo que não ia deixar, que homem branco é tudo igual. Ele tentou te machucar? Ela começou a chorar. O corpo se remexia todo, as mãos e as pernas tremiam, e ela escorregou até ficar no chão. (PASSOS, 2022, p. 20-21)

Neste trecho, percebemos o quanto a mulher negra na função de empregada doméstica pode sofrer abusos físicos e psicológicos. A personagem "mãe" tem dificuldade de nomear as violências sofridas com o patrão branco, porque por muito tempo a dor da mulher negra se fez pelo silêncio, portanto, mulheres como a personagem mais velha do romance internalizaram suas dores. O maior medo é o ser ouvida e não entendida. Ela prefere silenciar seus traumas para não destruir as esperanças da filha. Em outras palavras, "você não vai abandonar o estudo, me ouviu? Não vai, eu num vou deixar" (Passos, 2022, p. 29). Ela se agarra ao seu silêncio de uma forma combativa. Além disso, queria que a filha e neta tivessem um exemplo de uma mãe/avó forte diante delas. O seu silêncio é uma forma de resistência.

A MATERNIDADE DESPROVIDA DE AFETOS: QUANDO A DOR CONSTRÓI POTÊNCIA

Assim, no romance de Passos (2022), a mulher mais velha, agarra-se à maternidade como um prolongamento de si e projeção da vida que lhe foi negada. Pode -se notar isso em algumas passagens da obra, quando a "mãe" cria histórias, ela reelabora fantasiando personagens que encubram para si e a filha a realidade e ela se distraía com histórias. Histórias pra esconder o passado, pra esconder a fome (Passos, 2022, p. 59); em outra passagem, a narradora-protagonista se admira da capacidade da mãe para efabular sobre si em diferentes modos, ela afirma: "Percebi que toda personagem que ela inventava era diferente e, ainda assim, era ela mesma. Tinha que ter muita imaginação pra contar histórias com a mesma pessoa de modos distintos, como se fosse a primeira vez. A fome ensinava a ser criativa." (Passos, 2022, p. 60). Observando os excertos, fica claro que a matriarca desconstruiu questões da própria criação, vivências, pensamentos e idealizações, para educar e formar a filha. Isto é, ao criar novas narrativas para suas origens a personagem preserva a filha das dores que ela sentiu durante a própria vida projetando na filha o desejo pelas palavras. Assim, a filha adquire educação formal que a capacita a preencher os

buracos que existiam na sua vida. A maior herança que a mãe deixará para filha é a fome de tamponar as ausências com a escrita, veja-se no seguinte trecho:

[...] e essa mesma fome eu também tinha, de outro jeito. Vontade de escrever e criar histórias para tapar os buracos que existiam. Preencher aquela árvore vazia que nunca entreguei pra professora. E, quem sabe, criar também um pai. Mesmo sem referência, só observando a vida, o comportamento dos outros. Imaginando. (PASSOS, 2022, p. 60)

Para a narradora-protagonista do romance, o ódio pela mãe é transferido pela experiência da maternidade. Ela remói as mágoas que sente em relação à mãe por não revelar a identidade do pai. A falta do pai cria uma lacuna na identidade da personagem que tenta preencher por meio da escrita, tentativa falha de simbolizar o sentimento de não acolhimento no real. Sendo assim, "o pai representa a possibilidade do equilíbrio pensado como regulador da capacidade da criança investir no mundo real" (Trapp & Andrade, 2017, p. 46). Conforme apresentada ao longo da narrativa, a passagem da protagonista do mundo da família para o da sociedade, mostra-se estancada pela incapacidade de lidar com o sentimento do abandono do pai. Com efeito, os desacordos no relacionamento com a mãe são gerados por uma falta de afeto da filha para com a matriarca, quando a genitora lhe nega a verdade sobre si o embrutecimento toma o lugar do amor, aproximação e/ou identificação. Pensando no sentir-se com ira, existe uma mobilização da protagonista em torno de comportamentos agressivos para com a própria filha, que caracteriza sua recusa em ser mãe. Para Trapp & Andrade (2017), crianças que cresceram com a ausência do pai tendem a ser mais agressivas e inseguras. No caso da protagonista, a fúria é a única forma de defesa e interação com a sociedade. Antes de mais nada, isso quer dizer o saber ser mãe para protagonista passa pelo difícil percurso de se contemplar num espelho opaco, cuja imagem refletida se apresentar distorcida e quebrada. Ao adentrar a maternidade para dar à luz a filha, ela percebe os impasses no sistema de saúde para com a mulher negra, uma vez que é aconselhada a não gritar muito, além do estereótipo de promíscua devido à ausência do pai, o que nos é evidenciado no excerto abaixo:

Se fecho os olhos, ainda escuto os gritos das mulheres parindo no hospital. Tive de entrar sozinha, minha mãe ficou na recepção. A enfermeira me disse que o pai era pra ficar lá fora, procedimento de hospital público. Homens são proibidos nos espaços compartilhados entre as grávidas. Respondi que a menina não tinha pai, com o intuito de comovê-la, mas ela me tratou como se eu fosse uma puta que dava pra qualquer um, por isso a menina não tinha pai e eu não devia nem saber de quem era a criança. As enfermeiras não têm pena da gente. (PASSOS, 2022, p. 16)

Relacionando às discussões sobre maternidade e autodefinição discutidos por Collins e expostos anteriormente, é notório que a maternidade se faz presente na protagonista que não

se reconhece no papel de mãe muito menos de filha em *A Filha Primitiva* (2022), ela se revolta contra a mãe e filha, por meio do distanciamento afetivo e acusações, ficando evidente que na narrativa em análise a experiência materna é uma experiência própria para cada mulher, quando se trata de ressignificar o ideal materno. Dessa forma, se faz necessário repensar a imagem de controle da mãe que romantiza as imposições do ideal de maternidade, seja sociedade, seja nas narrativas ficcionais.

Como pudemos perceber, o ideal de maternidade é um modelo presente em cada cultura, variando de acordo com as épocas, de maneira que todas as mulheres o carregam. O corpo feminino é definido por uma determinação biológica de procriação. Já, a recusa a tal inclinação feminina à maternidade, é vista como anomalia. A narradora-protagonista só se sente mãe no momento da amamentação, e mesmo assim, protestando contra a exclusividade do tempo da mulher para amamentar. Para protagonista amamentar é um momento angustiante, visto que a preocupação em manter as contas em dia não leva em conta o tempo que a mulher empreende em tal momento da criação dos filhos. E diz: "Abri os olhos, a menina aninhada no peito sugando o bico, umas mordidas de vez em quando, os dentes nascendo, as estrias saltando na minha pele. Tu vai sentir falta quando ela deixar de mamar? Falta eu sinto mesmo é de não ter que pensar em ganhar dinheiro o tempo todo, botar comida na mesa e encher o bucho primeiro pra ter leite pra menina" (Passos, 2022, p. 16). Tendo assumido às contas da casa, após a mãe não voltar mais ao trabalho doméstico externo devido os constantes abusos sofridos pelo patrão, a protagonista acumulou mais um papel o de provedora do lar. Assim, a relação entre mãe e filha se tornou mais difícil, já que com a chegada da criança as feridas da sua criação começaram a ser cutucadas. Afinal de contas, a mãe não lhe permitia ter acesso à origem da própria família, e principalmente, do pai ausente. Ela promove ataques destrutivos à mãe, a comparando a um ser nem digno de pena, veja-se no seguinte trecho da narrativa:

Minha mãe se contentava em falar sozinha. Havia muito tempo eu já não dava importância pro que ela dizia. Eu não via a hora de voltar pra Guaiuba, aquela cidadezinha no meio do mato, pra dar aula de literatura. Podia ter escolhido dar aula em Fortaleza, mas queria ficar o mais distante das duas, da minha mãe e da menina, ir pra um lugar aonde ninguém me conhecesse e eu pudesse ser aquilo que eu inventasse, feito personagem de mim mesma, sem criança, escrevendo sempre que quisesse e sabendo quem era meu pai. (PASSOS, 2022, p. 17)

Em *A Filha Primitiva* (2022), fica evidente um importante aspecto da maternagem que consiste em a mãe representa para criança ser como um espelho. O primeiro espelho da criancinha é o rosto da mãe, o seu olhar, expressões faciais, sorriso, etc. Sendo assim, as imagens

refletidas podem ser o que o bebê realmente é, ou, um espelho que distorce as imagens. A mãe não compreende as ansiedades da filha, por isso, entra num estado de desamparo e cria vazios existenciais. Mas como a mãe poderia ser acolhimento para filha, se nunca o teve? Para a mãe, a mais velha, a única referência paterna e materna é a do deus judaico-cristão, rezando diz: "que o Pai do céu fosse nosso pai, avô e marido, que não faltasse o pão de cada dia, que houvesse fartura de saúde" (Passos, 2022, p. 27). Visto que as palavras ásperas, a agressividade, distância e desprezo nunca impulsionaram a mãe a dizer a verdade sobre o pai da protagonista. Ela resolveu chantagear a própria mãe, ameaçando lançar a própria filha no mar. Diante do desespero, a avó angustiada resolve relatar toda a história da concepção da filha, inclusive, a origem do seu pai. Como mostram os seguintes trechos:

Numa tarde, foi numa segunda, eu lembro, meus pais adotivos tinham ido no Acarape pegar um dinheiro e fiquei limpando a casa, no quintal botando a roupa pra quarar. Como sabia que ia ficar entretida com as roupas, podia não ouvir eles chamando, aí deixei a porta aberta pra quando voltassem. Foi quando teu pai me visitou pela segunda vez. Ele chegou com o cão nos couro. Não, minha filha, por favor, não me obrigue a contar, por tudo que é mais sagrado, eu te peço, não me obrigue. Está bem, está bem, se é o que você quer. Naquele dia, eu ouvi o barulho do ferrolho, da tranca na porta. Era teu pai. Senti de longe o bafo da cachça. Fez sinal pra eu não gritar, levantou a blusa e mostrou a peixeira no cós da calça. Disse que se gritasse ai ser pior. Não sei como sobrevivi. Pelo amor de Deus, minha filha, você é inteligente, tá estudando para ser doutora, não preciso dizer o que teu pai fez comigo. Precisei ser toda ponteada lá embaixo. Os médicos disseram que foi um milagre eu ter sobrevivido e que meu santo era forte. Não sabem de nada, forte mesmo é meu Deus vivo, que não quis que eu morresse naquele dia pra ver você nascer e crescer, minha filha. Teu pai me deixou lá, jogada no chão da casa, cuspiu em mim, puxou meu cabelo e fez um corte a peixeira no canto da minha boca, essa marca aqui. Disse que eu nunca mais ia olhar na cara dele e que queria ver se eu conseguir estudar. Disse que eu nunca ia ser professora, não. Que eu era puta e preta, e que aquele corte era pra eu aprender a não falar demais. Naquele dia eu descobri que palavra rasga mais que faca no corpo. (PASSOS, 2022, p. 157-159)

Em relação à citação exposta, a avó relata o estupro e violência física que sofreu ao se negar casar com o pai da protagonista. Não aceitando ser rejeitado por uma negra que só valia pela força de trabalho e a capacidade de gerar filhos para ajudar na roça, tem um ataque de fúria que quase finda a vida da mulher. A filha com tal relato compreende foi parida pela dor, pela violência e pelo sofrimento. Pela primeira vez, a protagonista se dando conta do sofrimento da mãe, um sofrimento já seu conhecido como mulher, é que reconhece filha, e então, exercerá a sua função materna, sem deixar de lado sua forma de ser mulher. No livro *Dororidade* (2017), Vilma Piedade argumenta que o termo sororidade não dá conta da pretitude. Com isso, a partir dessa concepção, que desenvolveu novo conceito, que carrega um fardo antigo das mulheres: a Dor. Porém, nesse caso, a Dor que só pode ser sentida pela cor da pele, quanto mais retinta, mais racismo, mais dor. Diz que "dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala

silenciada, a dor causada pelo Racismo”. E essa Dor é Preta (Piedade, 2017, p. 16). Comovida pelo sofrimento da mãe, a protagonista se percebe pela dor, assim, o desencontro entra as duas se torna o encontro. Na narrativa esboça tal sentimento de reconciliação ao dizer que "dessa vez as palavras dela tropeçaram, num choro, eu senti vontade de lhe dar um abraço" (Passos, 2022, p. 135). O sofrimento se fez linguagem de potência entre mãe e filha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista, que a experiência da maternidade precisa ser contada a partir das próprias interpretações do que é ser mãe. No romance *A Filha Primitiva* (2022), de Vanessa Passos, a maternagem é vivenciada nos reveses de vidas permeadas pelas ausências e perdas, mostrando-se muitas vezes fruto de dores conhecidas pelas personagens. Por conseguinte, o modelo de ideal materno "pode-se aceitá-lo ou contorná-lo, negociá-lo (Badinter, 2011, p. 143). Diante do contexto abordado, é necessário destacar que o amor materno não é algo inato da condição feminina, mas o contrário, como qualquer outro sentimento humano carece de presença e disposição para que floresça. Isso parece apontar para a conclusão de que o amor não é incondicional, é algo condicionado pelo tipo de laço que estivermos dispostos a percorrer com o outro, um amor ensaiado, performado, que na literatura se faz por meio da invenção. Sendo assim, é evidente que existam discursos na sociedade que invisibilizam corpos em detrimento de outros, inserindo rótulos de inumanos para tais sujeitos. Desta forma, existe a necessidade de expandirmos as percepções em torno de ideais tão opressores quanto de "mãe ideal", atentando para desconstrução de padrões hegemônicos.

A maternidade vista pela ótica do sujeito da enunciação de *A Filha Primitiva* (2022), é vista como matéria bruta, crua, uma experiência que desperta afetos de acolhimento e rejeição. A mãe é vista como detentora de uma verdade sobre si e da filha, sendo que a fala se esbarra num som ruidoso e incompreensível. Visto isso, entendemos que a narrativa desafia as normas preestabelecida, ao apresentar uma singular maternidade que procura se autodefinir para existir. Este trabalho tem o objetivo de contribuir com as discussões sobre como a mulher negra, em situações de desamparo e violências, é capaz de criar alternativas para experienciar a maternidade ao seu próprio modo.

REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. **Um Amor Conquistado: O Mito do Amor Materno**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1985.
- BAIA, Luara Paula Vieira. **Maternidade Tem Cor?: Narrativas de Mulheres Negras Sobre Maternidade**. Curitiba. Appris. 2021.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. In: ASHOKA Empreendimentos Sociais.
- TAKANO Cidadania (Orgs.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e Política do Empoderamento**. São Paulo. Boitempo. 2019.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo. Boitempo. 2016.
- PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo. Editora Nós. 2017.
- PASSOS, Vanessa. **A Filha Primitiva**. Rio de Janeiro. José Olympio. 2022.
- TRAPP & ANDRADE. As Consequências da Ausência Paterna Na Vida Emocional dos Filhos. Revista Ciência Contemporânea. jun./dez.2017, v.2, n.1, p. 45-53.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

AS MÚLTIPLAS VIOLÊNCIAS NO CONTO YASMINA DE ISABELLE EBERHARDT

Paola Karyne Azevedo JOCHIMSEN (Universidade de Coimbra)¹

RESUMO: A violência do colonialismo francês deixou marcas profundas na história e nas sociedades colonizadas, afetando a vida de milhões de pessoas e perpetuando desigualdades econômicas, políticas e sociais que se estendem até os dias de hoje. A França implantou um regime colonial brutal, baseado na exploração econômica, na opressão cultural e na repressão política da população. Além das implicações negativas sofridas pelos países colonizados gostaríamos de destacar que a violência do sistema francês de colonização também teve um impacto ainda mais desproporcional sobre as mulheres. Estas foram particularmente vulneráveis às práticas opressivas e desumanizantes. Neste trabalho pretendemos analisar o conto *Yasmina* (1899) presente no livro *Au pays de sables* (2012) de autoria da escritora suíça de expressão francesa Isabelle Eberhardt. A personagem que dá título ao conto, além de ser vítima dos abusos cometidos pelos colonizadores ainda sofre violência de gênero e doméstica recorrentes em uma sociedade extremamente conservadora como a sociedade berbere da qual pertence. Ela reflete a realidade de uma época, na qual subjugar as mulheres era uma prática cotidiana. A fim de compreender e discutir como ocorreram essas múltiplas violências com a personagem, gostaríamos de utilizar os estudos de autoras como Lalami (2008), Vergès (2019) e Khayat (2022) que abordam a temática da violência e do feminismo. A obra de Isabelle Eberhardt se entrelaça com sua história pessoal, pois dá voz a uma experiência que foi frequentemente omitida da narrativa oficial da história.

Palavras-chave: Isabelle Eberhardt, Yasmina, Violência, Colonialismo Francês.

ABSTRACT: The violence of French colonialism left deep marks in history and in colonized societies, affecting the lives of millions of people and perpetuating economic, political, and social inequalities that extend to the present day. France implemented a brutal colonial regime based on economic exploitation, cultural oppression, and political repression of the population. In addition to the negative implications suffered by the colonized countries we would like to point out that the violence of the French colonization system also had an even more disproportionate

¹ Doutoranda em Filosofia pela Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras - Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação. Coimbra - Portugal. 3000-370 – paolakajo@gmail.com

impact on women. These were particularly vulnerable to oppressive and dehumanizing practices. In this paper we intend to analyze the short story *Yasmina* (1899), present in the book *Au pays de sables* (2012) written by French-language Swiss author Isabelle Eberhardt. The character that gives the tale its title, besides being a victim of the abuses committed by the colonizers, also suffers recurrent gender and domestic violence in an extremely conservative society such as the Berber society to which she belongs. She reflects the reality of a time, in which subjugating women was a daily practice. To understand and discuss how these multiple violences occurred with the character, we would like to use the studies of authors such as Lalami (2008), Vergès (2019) and Khayat (2022) who address the topic of violence and feminism. Isabelle Eberhardt's work intertwines with her personal story, as it gives voice to an experience that has often been omitted from the official narrative of history.

Keywords: Isabelle Eberhardt, Yasmina, Violence, French Colonialism.

Isabelle Eberhardt ou Si Mahmoud Saadi: Uma mulher à frente do seu tempo

Avida e a obra de Isabelle Eberhardt (1877-1904) confundem-se com seu espírito aventureiro e um profundo interesse pelas culturas e tradições do norte da África. Nascida em Genebra no seio de uma família aristocrata russa de origem alemã, desde cedo a escritora e jornalista suíça de expressão francesa se dedicou ao estudo de línguas² e a leitura de literatura de viagem. Em suas obras, ela retratou a vida cotidiana, a religião, a cultura e os desafios enfrentados pelos povos da região, além de explorar sua própria jornada pessoal como uma mulher livre.

Ela escreveu extensivamente contos e romances como *Notes de route* (1908), *Dans l'Ombre Chaude de l'Islam* (1921), *Trimardeur* (1922), *Journaliers* (1923), *Au Pays des sables* (1925), *Pages d'Islam* (1932) e outros textos que incluem cartas, diários e reportagens publicadas tanto em jornais e revistas francesas, *l'Athénée de France* e *le Progrès de l'Est*, como argelinas, *la Dépêche algérienne*, *l'Akhbar* e *Les nouvelles d'Alger*. Sua obra literária publicada postumamente está envolta em polêmicas editoriais, pois seu primeiro editor Victor Barrucand corrigiu e editou seus textos, fato que iria influenciar o estilo das publicações que se seguiram. De acordo com Dellavedova (2017) foi necessário um trabalho de reconstrução dos textos de Eberhardt.

Un travail de reconstruction et de réédition a été accompli par plusieurs chercheurs, parmi lesquels il y a Marie-Odile Delacour, Jean René Huleu, Danièle Masse, Mohamed Rochd. Ceux-ci ont consulté et étudié les manuscrits d'Eberhardt, qui sont conservés

² Ela compreendia latim e grego e falava alemão, francês, italiano, russo, turco e árabe, sendo que esta última lhe permitiu adentrar ainda mais nos mistérios do Magreb.

*aujourd'hui aux Archives nationales d'outre-mer d'Aix-en-Provence.*³ (DELLAVEDOVA, 2017, p.2)

Desde cedo Eberhardt vestia-se como menino e raspava os cabelos contrariando as limitações impostas as mulheres, mesmo depois de adulta manteve o costume de vestir-se como homem para evitar os impasses que também rodeavam a sociedade patriarcal berbere, especialmente no contexto colonial francês. Ela se converteu ao Islã e adotou o nome de Si Mahmoud Saadi, optou por viver como uma nômade entre as tribos do deserto. Em 1901, Isabelle Eberhardt sofreu um atentado provocado por membros de uma confraria⁴ oposta a qual ela tinha se convertido. Ainda no mesmo ano ela foi expulsa da Argélia pelas autoridades coloniais francesas, porém em virtude do casamento com Slimane Ehni, suboficial do exército colonial francês, adquiriu a nacionalidade francesa e conseguiu regressar ao país. Sua vida pessoal foi marcada por escândalos e controvérsias, o que contribuiu para sua fama como uma figura excêntrica e rebelde.

Isabelle Eberhardt também escreveu sobre as tensões políticas e sociais que afetaram o norte da África em seu tempo, incluindo o colonialismo europeu, notadamente francês, e as lutas pela independência dos países da região do Magrebe. Seu trabalho como jornalista ajudou a aumentar a conscientização sobre as realidades da região e a importância de preservar a cultura e as tradições. Sua obra literária, ainda desconhecida dos leitores brasileiros, reflete uma visão apaixonada e poética do deserto e de seus habitantes. Ela também é lembrada como pioneira do feminismo, correspondente de guerra, da literatura de viagem feminina e como uma mulher que desafiou as expectativas de seu tempo e viveu de acordo com suas próprias crenças e valores.

O colonialismo francês na Argélia

O contexto da colonização francesa é fundamental para entender a violência presente no conto *Yasmina* (1899) e a obra de Eberhardt. O colonialismo foi marcado por um histórico de violência, opressão e desumanização dos colonizados. Os povos colonizados foram considerados inferiores devido a crenças e a valores diferentes do existente no continente europeu, por isso foram submetidos a um sistema de discriminação que os excluía do acesso a serviços básicos

³ Um trabalho de reconstrução e reedição foi realizado por vários pesquisadores, entre os quais se encontram Marie-Odile Delacour, Jean René Huleu, Danièle Masse e Mohamed Rochd. Eles consultaram e estudaram os manuscritos de Eberhardt, que hoje são preservados nos Arquivos Nacionais de Ultramar em Aix-en-Provence. (Tradução nossa)

⁴ Eberhardt pertencia a confraria *Qadiriyya*.

como educação e saúde. A Argélia teve seu território administrado pelos franceses por mais de 130 anos (1830-1962), eles impuseram sua cultura e língua, enquanto exploravam à exaustão os habitantes e os recursos do país.

Segundo Said (2011, p.43) o colonialismo foi impulsionado por formações ideológicas que justificaram a dominação de territórios e povos considerados inferiores e subordinados. Said (2011, p.273) ainda afirma que “os nativos e seus territórios não deviam ser tratados como entidades que pudessem se tornar francesas, e sim como possessões cujas características imutáveis requeriam separação e subserviência, muito embora isso não excluísse a *mission civilisatrice*. O conceito de “missão civilizadora” francesa na Argélia era a ideia de que a França tinha a responsabilidade de levar a “civilização” aos povos colonizados e “modernizá-los”. Os franceses acreditavam que sua cultura, língua e religião eram superiores às dos povos colonizados, e, portanto, tentaram impor seus valores e crenças sobre a população argelina. A missão civilizadora incluía a construção de escolas, hospitais e infraestrutura, além de tentar suprimir as tradições culturais e religiosas locais em favor da cultura francesa. No entanto, essa ideologia foi usada como justificativa para a colonização, a exploração econômica e a opressão política, resultando em sérios abusos e violações dos direitos humanos na Argélia.

Os métodos usados pelos franceses para manter o controle sobre a Argélia e demais colônias foram brutais. O exército francês era responsável por manter a ordem e a segurança, o que muitas vezes significava o uso da força contra a população local. Durante anos, a resistência argelina enfrentou uma repressão violenta, que incluía táticas como deportações, execuções em massa e tortura. Os campos de concentração também foram usados como um instrumento de poder. A violência física e psicológica massiva empregada contra os argelinos está intrinsecamente ligada ao empobrecimento generalizado da população, Lalami (2008) afirma:

*La colonisation est une totalité négative pour les Algérien-ne-s. Le colonialisme français a pour premier objectif en Algérie de s'emparer des terres. Ce but, atteint par la violence des armes et les expropriations imposées aux populations rurales, se traduit par une paupérisation généralisée.*⁵ (LALAMI, 2008, p.16)

O colonialismo francês também teve um impacto negativo na economia. Os colonos se apropriaram das terras e as utilizaram para a agricultura, deixando os argelinos sem acesso a seus próprios recursos. Além disso, grande parte da população foi forçada a trabalhar em condições

⁵ “A colonização é uma totalidade negativa para o(a)s argelino(a)s. O colonialismo francês tem como primeiro objetivo na Argélia a apropriação de terras. Esse objetivo, alcançado pela violência das armas e expropriações impostas às populações rurais, se traduz em uma generalizada pauperização.” (Tradução nossa).

precárias e mal remuneradas para empresas francesas. A economia local foi mantida subdesenvolvida para garantir que os franceses continuassem no controle.

Segundo Françoise Vergès (2019, p.18) existe uma vontade de apagar os povos colonizados tanto na análise dos conflitos como das contradições e das resistências. O país ainda luta para superar as consequências do passado e garantir justiça para as vítimas do colonialismo. A memória coletiva das atrocidades cometidas pelos franceses é um lembrete constante do poder e da brutalidade do colonialismo.

Yasmina: a mulher colonizada e a violência

Ao analisar o conto *Yasmina* (1899) de Isabelle Eberhardt, ambientado no século XIX, é preciso considerar a situação colonial da Argélia, dominada pelos franceses e a sociedade berbere, um grupo étnico indígena com tradições e valores próprios. Em ambos os ambientes, tanto o colonial quanto o berbere, compartilham uma negligência em relação às mulheres e suas vivências, resultando em uma realidade na qual a violência de gênero se manifesta de diferentes formas. Compreender essas interações e tensões culturais é fundamental para uma análise profunda e significativa do conto e para revelar a situação das mulheres nesse cenário específico.

Não existem muitos dados estatísticos sobre a real situação das mulheres antes da chegada dos franceses, no entanto, as mulheres já eram submetidas a opressão patriarcal e a violência já estava presente no cotidiano das magrebinas. A chegada dos colonizadores franceses intensificou ainda mais as hostilidades contra a população feminina. Seferdjeli (2014) ilustra como era o contexto da sociedade argelina :

Si, faute de sources, les historiens disposent de peu d'informations sur la situation des femmes algériennes avant la colonisation, on sait toutefois que le statut de la femme – même si celui-ci varia considérablement dans l'espace et selon les périodes envisagées et les classes sociales – fut inférieur à celui des hommes, et que sa condition, dans une société où les rapports sociaux étaient régis par des valeurs patriarcales, fut particulièrement précaire, notamment dans les domaines touchant à son statut personnel.(SEFERDJELI, 2014, p.359)⁶

A violência contra a mulher é apresentada no decorrer da narrativa de diversas formas, incluindo formas visivelmente identificáveis e outras mais sutis. A violência explícita se manifesta

⁶ Embora os historiadores disponham de poucas informações sobre a situação das mulheres argelinas antes da colonização, devido à falta de fontes, sabe-se que o status da mulher - embora varie consideravelmente no espaço, de acordo com os períodos considerados e as classes sociais - foi inferior ao dos homens e que sua condição, em uma sociedade onde as relações sociais eram regidas por valores patriarcais, foi particularmente precária, especialmente em questões relacionadas ao seu status pessoal. (Tradução nossa).

por meio de agressões físicas, abuso sexual ou ameaças diretas. Já as formas mais sutis de violência podem incluir opressão psicológica, manipulação emocional, controle excessivo e isolamento social. Essas manifestações de violência contribuem para a construção de uma narrativa complexa que coloca em evidência a situação das mulheres dentro da sociedade colonial-berbere.

A personagem feminina do conto é uma representação nítida dessas múltiplas violências. Sua história reflete a realidade não só das mulheres argelinas, mas também de outras mulheres pertencentes a outros povos colonizados. Elas enfrentaram neste período a subjugação imposta pelos homens de sua sociedade e a exploração dos colonizadores estrangeiros. Ao retratar a vida da jovem magrebina, Eberhardt mostra como a opressão patriarcal afetou profundamente as mulheres na região, limitando sua liberdade e restringindo suas escolhas. A atitude dos homens estrangeiros que exploraram e abusaram das mulheres locais, contribuiu para potencializar a opressão que elas enfrentaram.

A personagem que dá nome ao conto é uma adolescente de 14 anos chamada Yasmina e pertencente ao povo berbere, nômades do deserto. Ela enfrenta episódios de violência e opressão ao longo de sua trajetória. Enquanto algumas tradições e costumes podem variar entre as comunidades berberes, o casamento arranjado e o pagamento à família da noiva são as práticas mais comuns. Yasmina se vê comprometida com um homem mais velho, Mohammed Elaour, por meio de um acordo feito por seu pai, El hadj Salem. Entretanto, por questões financeiras, o noivo não consegue pagar pelo casamento e o acordo é adiado. Durante o impasse matrimonial, Yasmina conhece Jacques, um tenente francês em missão na Argélia. Eles estabelecem uma relação amorosa e sexual. No entanto, o acovardado Jacques, percebe que a relação é inviável devido às diferenças culturais e aos seus próprios preconceitos.

Entra em cena Abd-el-Kader, que oferece mais dinheiro a família de Yasmina e consegue casar-se com a jovem. O militar de reputação violenta, descobre na noite de núpcias que a jovem já não era mais virgem. A partir daí, Yasmina é submetida a um martírio, sendo abusada física e psicologicamente pelo marido. Depois de um ano de relacionamento, Abd-el-Kader é condenado a dez anos de prisão por agressão a um superior, deixando Yasmina sozinha e sem recursos financeiros. Sem alternativas, ela muda de cidade e encontra trabalho como cantora e dançarina em um bar, onde posteriormente se torna prostituta. No desfecho da narrativa, Yasmina encontra-se doente e visivelmente depressiva depois de anos marginalizada. Ela reencontra um Jacques feliz e casado com uma francesa. Porém, ela que ainda nutria esperanças de que os dois

fossem ficar juntos, sofre um golpe devastador ao descobrir que suas expectativas eram infundadas. O sofrimento subsequente, somado à sua doença, a leva à morte pouco tempo depois do reencontro com Jacques.

Neste artigo, não nos concentraremos no relacionamento entre Yasmina e o tenente francês, Jacques. Apesar de este ser um elemento presente na narrativa, o nosso foco se volta à vivência de Yasmina, em frente à opressão e violência, que se expressam em diversas formas na sociedade colonial-berbere. Uma das primeiras formas de violências sofridas por Yasmina foi a imposição do casamento arranjado entre seu pai, El hadj Salem, e Elaour, dono de um café. De acordo com Khayat (2022, p.114) “*on mariait les filles de façon traditionnelle et codifiée, obligée et obligatoire, dans toutes les cultures, avec les variabilités observables à travers elles.*”⁷. Em uma sociedade na qual o casamento arranjado é uma prática normalizada e onde as mulheres nem sequer tem o direito de questionar essa situação, seria praticamente impossível que Yasmina tivesse outro destino. Seu pai exerce o *djebr* que segundo Lalami (2008, p.17) era o direito do pai de forçar ao filho menor a se casar.

Personne, parmi les femmes du douar, ne songea à lui demander si elle était contente de ce mariage. On la donnait à Elaour, comme on l'eût donnée à tout autre Musulman. C'était dans l'ordre des choses, et il n'y avait là aucune raison d'être contente outre mesure, ni non plus de se désoler. (EBERHARDT, 2012, p.19/20)⁸

As mulheres e meninas, tratadas como mercadorias, eram entregues àquele que oferecesse o maior pagamento. No caso de Yasmina, isso fica evidente quando ela tinha certeza de seu casamento com Elaour, porém pouco tempo depois, ela descobre que seu matrimônio agora será com outro homem, Abd-el-Kader ben Smaïl, que ela só havia visto uma única vez.

*Peu de jours après, Yasmina apprit qu'on allait la donner à un homme qu'elle n'avait entrevu qu'une fois, un spahi, Abd-el-Kader ben Smaïl, tout jeune et très beau, qui passait pour un audacieux, un indomptable, mal noté au service pour sa conduite, mais estimé de ses chefs pour son courage et son intelligence.*⁹ (EBERHARDT, 2012, p.38)

Após todo o impasse do casamento, Yasmina enfrentou o medo e o pavor da reação de seu marido Abd-el-Kader ao descobrir que ela tinha se envolvido sexualmente com outro homem.

⁷ As meninas eram casadas de maneira tradicional e codificada, forçada e obrigatória, em todas as culturas, com as variabilidades observáveis através delas. (Tradução nossa)

⁸ Ninguém entre as mulheres do *douar* pensou em perguntar-lhe se ela estava feliz com o casamento. Ela foi dada a Elaour, como teria sido dada a qualquer outro muçulmano. Esta era a ordem das coisas, e não havia razão para ser excessivamente feliz, nem para se arrepender. (Tradução nossa)

⁹ Poucos dias depois, Yasmina ficou sabendo que seria dada a um homem que ela só tinha visto uma vez, um spahi, Abd-el-Kader ben Smaïl, muito jovem e muito bonito, considerado ousado, indomável, mal avaliado no serviço por sua conduta, mas estimado por seus chefes por sua coragem e inteligência. (Tradução nossa)

A situação seria ainda mais catastrófica se ele soubesse que o homem em questão era um tenente francês. A virgindade tem grande importância em algumas sociedades como a sociedade berbere. Khayat (2022, p.118) afirma que: *“la virginité féminine a donc été un moyen d’assurer la domination masculine sur les femmes et cette domination n’a pas disparu”*.¹⁰ As consequências para o "erro" de Yasmina foram as sucessivas agressões físicas e verbais que ela sofreu durante seu relacionamento com Abd-el-Kader.

*... Quand il apprit ce que Yasmina ne put lui cacher, Abd-el-Kader entra dans une colère d’autant plus terrible qu’il était très amoureux d’elle. Il commença par la battre cruellement, ensuite il exigea qu’elle lui livrât le nom de son amant.*¹¹ (EBERHARDT, 2012, p.40)

Em todo o período que Yasmina ficou casada, ela viveu um relacionamento extremamente abusivo. O círculo vicioso de agressões ocorria quando marido voltava bêbado para casa e depois quando este se encontrava sóbrio a recompensava com presentes.

*Quand le spahi n’était pas ivre, il rapportait à sa femme des cadeaux, des chiffons pour sa toilette, voire même des bijoux, des fruits et des gâteaux... Toute sa solde y passait. Mais d’autres fois, Abd-el-Kader rentrait ivre, et alors il battait sa femme sans rime ni raison.*¹² (EBERHARDT, 2012, p.40)

A representação da violência em suas múltiplas formas é evidente na narrativa. A violência física é manifesta nas agressões perpetradas por Abd-el-Kader contra sua esposa Yasmina, especialmente quando ele consome álcool. Por outro lado, a violência psicológica é intrínseca à dinâmica do relacionamento deles, que é caracterizada por momentos de afeto e consolo após as agressões. Este padrão cria um ciclo vicioso de abuso e dependência emocional. Essas duas formas de violência, embora distintas em sua manifestação, têm origens comuns na opressão e na dominação das mulheres na sociedade patriarcal. Khayat destaca:

[...] on peut envisager les deux apparences de la violence et des violences contre les femmes, celle qui frappent son corps, celles qui laminent son psychisme, mais elles ont une source commune, la violence est la même, quel que soit son mode d’expression,

¹⁰ “A virgindade feminina era, portanto, um meio de garantir a dominação masculina sobre as mulheres e essa dominação não desapareceu.” (Tradução nossa)

¹¹ ... Quando soube o que Yasmina não conseguia esconder dele, Abd-el-Kader ficou ainda mais irritado porque estava muito apaixonado por ela. apaixonado por ela. Ele começou a espancá-la cruelmente, depois, exigiu que ela lhe dissesse o nome de seu amante. (Tradução nossa)

¹² Quando o *spahi* não estava bêbado, ele trazia presentes para sua esposa, como tecidos para seu guarda-roupa, até mesmo joias, frutas e bolos... Toda a sua remuneração era gasta nisso. Porém, em outras ocasiões, Abd-el-Kader chegava em casa embriagado, e então batia em sua esposa sem motivo ou razão. (Tradução nossa)

s'enracinant dans les mêmes pulsions et les mêmes déterminismes psychique. .¹³
(KHAYAT, 2022, p.78)

Os chamados "crimes de honra" eram considerados respostas "aceitáveis" para restaurar a dignidade de famílias que se sentiam difamadas. Estes atos violentos não eram realizados exclusivamente pelos membros da família ofendida, mas também por outros indivíduos da comunidade que se sentiam ultrajados. Khayat (2022, p.230) argumenta que *"dans les sociétés où ils sont perpétrés, ils sont considérés comme relevant du domaine privé et la justice poursuit rarement les criminels."*¹⁴ Isso "justifica" o comportamento de um dos oficiais que foi levar uma carta de Jacques para Yasmina.

Si, tu étais sa maîtresse, fille du péché ! Et je devrais te couper la tête pour cela, bien que Jacques soit un frère pour moi. Viens là-bas, au fond de l'oued. Personne ne doit nous voir. J'ai une lettre de Jacques pour toi et je vais te la lire. (EBERHARDT, 2012, p.36)¹⁵

O colonialismo francês foi marcado por uma violência estrutural que se infiltrou na rotina dos indivíduos nas colônias. Essa violência se manifestava por meio da imposição de estruturas socioeconômicas que oprimiam a população local e privilegiavam os interesses dos colonizadores franceses. Além disso, a segregação racial, a restrição do acesso à educação e às oportunidades econômicas para os colonizados, e a imposição de normas culturais e sociais francesas contribuíam para aprofundar as desigualdades de gênero e outras formas de opressão e perpetuando um sistema de opressão.

Em diversos momentos, Yasmina reflete os sentimentos dos povos colonizados em relação aos *Roumi*, termo usado para se referir aos franceses ao longo do conto. Um exemplo dessa representação surge na figura de um funcionário colonial que nega à sua tribo o acesso a água limpa de uma fonte local. Em vez disso, as pessoas são forçadas a recolher água de um rio contaminado, compartilhado com os rebanhos de animais. O consumo dessa água, impura e insalubre, acaba por desencadear uma série de doenças na população local.

¹³ [...] Podemos considerar as duas faces da violência e das violências contra as mulheres: aquelas que atingem seu corpo e aquelas que afetam sua psique. No entanto, ambas têm uma fonte comum, a violência é a mesma, independentemente de seu modo de expressão, enraizada nas mesmas pulsões e nos mesmos determinismos psicológicos. (Tradução nossa)

¹⁴ Nas sociedades onde ocorrem, são considerados assuntos de âmbito privado, e a justiça raramente persegue os criminosos. (Tradução nossa)

¹⁵ Sim, você era sua amante, filha do pecado! E eu deveria cortar sua cabeça por isso, embora Jacques seja um irmão para mim. Venha até lá, no fundo do *oued*. Ninguém deve nos ver. Tenho uma carta de Jacques para você e vou lê-la para você. (Tradução nossa)

Aussi évitait-elle d'aller, à la tombée de la nuit, chercher de l'eau à l'oued, avec les autres femmes. Il y avait bien une fontaine dans la cour du « bordj » des fouilles, mais le gardien Roumi, employé des Beaux-Arts, ne permettait point aux gens de la tribu de puiser l'eau pure et fraîche dans cette fontaine. Ils étaient donc réduits à se servir de l'eau saumâtre de l'oued où piétinaient, matin et soir, les troupeaux. De là, l'aspect maladif des gens de la tribu continuellement atteints de fièvres malignes. (EBERHARDT, 2012, p.20)¹⁶

Em outro trecho da narrativa, Yasmina associa a brutalidade e o desdém com os quais seu povo é tratado a tudo o que é cristão. Nesse contexto, ela estabelece uma conexão direta com os colonizadores:

Habitée à la brutalité et au dédain des employés et des ouvriers des ruines, elle haïssait tout ce qui était chrétien. (EBERHARDT, 2012, p.24)¹⁷

Os argelinos também eram submetidos a cobranças desmesuradas de imposto. Durante a colonização francesa existia o pagamento de impostos árabes e franceses, estes sistemas tributários controlavam e exploravam a população argelina. Os 'impostos árabes', cobrados dos muçulmanos, visavam financiar instituições religiosas e infraestrutura, mas na prática mantinham a população pobre e dependente.

Em concordância, Thénault (2012, p.169) afirma que os impostos eram exagerados e os argelinos "*supportaient ainsi la charge des recettes coloniales, alors même que les dépenses ne leur profitaient guère.*"¹⁸ Por outro lado, os 'impostos franceses', aplicados aos colonos e cidadãos não muçulmanos, concediam mais privilégios e isenções fiscais, aprofundando as desigualdades na colônia. Yasmina também critica a desigualdade da cobrança, mesmo sem ter conhecimento aprofundado sobre o assunto.

Yasmina entendait tous les Arabes des environs se plaindre d'avoir à payer des impôts écrasants, d'être terrorisés par l'administration militaire, d'être spoliés de leurs biens... Et elle en concluait que probablement ces Français bons et humains dont lui parlait Jacques ne venaient pas dans son pays, qu'ils restaient quelque part au loin. (EBERHARDT, 2012, p.35)¹⁹

¹⁶ Ela também evitou de ir, ao cair da noite, buscar água no *oued* com as outras mulheres. Havia de fato uma fonte no pátio das escavações do "*bordj*", mas o guarda *Roumi*, um funcionário das belas-artes, não permitia que as pessoas da tribo tirassem água pura e fresca desta fonte. Assim, eles eram reduzidos a usar a água salobra do *oued* onde os rebanhos pisavam, de manhã e à noite. Daí a aparência doentia das pessoas da tribo, que eram continuamente afligidas por febres malignas. (Tradução nossa)

¹⁷ Acostumada com a brutalidade e o desprezo dos funcionários e trabalhadores das ruínas, ela odiava tudo o que era cristão. (p.24)

¹⁸ Suportavam assim o fardo das receitas coloniais, mesmo que as despesas não lhes beneficiassem muito. (Tradução nossa)

¹⁹ Yasmina ouvia todos os árabes ao redor se queixarem de ter que pagar impostos esmagadores, serem aterrorizados pela administração militar e serem despojados de seus bens... E ela concluía que provavelmente esses

Por fim, as mulheres magrebina, com especial destaque aqui para as argelinas, frequentemente não receberam a devida importância na literatura e em outras formas de arte e expressão. Por meio de relatos de viagem, pinturas, fotografias, estudos etnológicos, sociológicos e relatórios oficiais, a mulher argelina foi frequentemente simbolizada e reduzida a aspectos como harém, poligamia e uso do véu. Essas representações perpetuaram estereótipos preconceituosos, resultantes de uma visão limitada e simplista de suas realidades negando-lhes a complexidade e diversidade de suas experiências e identidades. Como ainda destaca Seferdjeli (2014):

À travers les récits de voyage, la peinture et la photographie, les études ethnologiques, sociologiques et les rapports officiels, la femme algérienne – symbolisée et réduite le plus souvent au harem, à la polygamie et au port du voile – fut représentée soit comme opprimée, analphabète et passive, soit comme objet de fantasmes sexuels des hommes européens. (SEFERDJELI, 2014, p.359)²⁰

Jacques, que se envolveu amorosamente com Yasmina, perpetua o estereótipo tanto da mulher como do povo argelino no decorrer do conto. A citação seguinte evidencia que a afeição de Jacques por Yasmina é baseada em uma imagem idealizada e imaginária que ele criou dela, sem considerar quem ela realmente é. Isso demonstra a dinâmica do poder colonial, na qual o colonizador se apropria da identidade do colonizado, moldando-a para atender suas fantasias e desejos.

Cependant, ce que Jacques aimait en Yasmina, en son ignorance absolue de l'âme de la Bédouine, c'était un être purement imaginaire, issu de son imagination, et bien certainement fort peu semblable à la réalité... (EBERHARDT, 2012, p.26)²¹

Ele percebe a impossibilidade dessa união devido à sua própria família na França e à incompatibilidade de Yasmina com seu ambiente familiar e cultural. Este trecho revela a dinâmica colonial de exploração e descarte, onde os relacionamentos com os colonizados são marcados pela temporariedade e falta de compromisso. Além disso, reforça a posição marginalizada de Yasmina como uma mulher berbere em relação ao mundo de Jacques.

franceses bons e humanos dos quais Jacques falava não vinham para o seu país, que eles ficavam em algum lugar distante. (Tradução nossa)

²⁰ Através de relatos de viagem, pintura e fotografia, estudos etnológicos, sociológicos e relatórios oficiais, a mulher argelina - simbolizada e frequentemente reduzida ao harém, à poligamia e ao uso do véu - foi representada como ou oprimida, analfabeta e passiva, ou como objeto de fantasias sexuais dos homens europeus. (Tradução nossa).

²¹ Entretanto, o que Jacques amava em Yasmina, em sua absoluta ignorância da alma da beduína, era um ser puramente imaginário, nascido de sua imaginação, e certamente muito pouco parecido com a realidade. (Tradução nossa).

*Quant à Jacques, il voyait bien clairement que leur amour ne pouvait que durer ainsi, indéfiniment, car il concevait l'impossibilité d'un mariage entre lui qui avait une famille, là-bas, au pays, et cette petite Bédouine qu'il ne pouvait même songer à transporter dans un autre milieu, sur un sol lointain et étranger.*²² (EBERHARDT, 2012, p.28)

Ele assume que Yasmina, não poderia se adaptar ou aceita em outro ambiente ou em seu país natal. Essa suposição baseia-se em estereótipos e preconceitos preservados na sociedade colonial. A jovem beduína infelizmente sucumbe as agruras que a vida lhe proporcionou, mas é interessante lembrar que quase 60 anos depois, foram as mulheres que resistiram e desempenharam um papel fundamental para a libertação da Argélia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O colonialismo francês impôs uma violência profunda que marcou a história e as sociedades colonizadas, afetando a vida de milhões de pessoas e perpetuando desigualdades econômicas, políticas e sociais que persistem até os dias atuais. O estudo do conto *Yasmina* revela a complexidade das experiências das mulheres argelinas sob o colonialismo francês e demonstra como a violência de gênero está enraizada nas relações interpessoais.

Esta análise desafia as visões dominantes da história colonial, oferecendo uma nova perspectiva sobre a situação das mulheres colonizadas, em particular aquelas pertencentes a grupos étnicos marginalizados. Os elementos históricos que os colonizadores preferem ocultar são trazidos à tona, ressaltando o poder da literatura ao revelar e questionar as injustiças e desigualdades enraizadas na sociedade.

É essencial considerar o contexto histórico e cultural ao examinar as representações da violência e resistência na literatura, como demonstrado neste trabalho. Nossa análise reforça a necessidade de incluir vozes e perspectivas marginalizadas na literatura e na pesquisa acadêmica, como as das mulheres argelinas sob o colonialismo francês, e neste cenário a escritora Isabelle Eberhardt surge como uma testemunha ocular que nos ajuda a construir uma compreensão mais rica e inclusiva da experiência humana presente no norte africano.

²² Quanto a Jacques, ele via claramente que o amor deles só poderia durar assim, indefinidamente, pois ele concebia a impossibilidade de um casamento entre ele, que tinha uma família lá, na terra natal, e esta pequena beduína que ele nem sequer podia pensar em levar para um ambiente diferente, em uma terra distante e estrangeira. (Tradução nossa).

REFERÊNCIAS

SEFERDJELI, Ryme. **La politique coloniale à l'égard des femmes « musulmanes »**. In : Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1830-1962). Paris : La Découverte, 2014.

DELLAVEDORA, Alba. **La recherche de l'inconnu dans les textes d'Isabelle Eberhardt : la valorisation du mouvement**. *Multilinguales* [En ligne], 8 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 27 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/350> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/multilinguales.350>

KHAYAT, Rita El. **Les Violences traditionnelles contre les femmes**. Paris : L'Harmattan, 2022.

LALAMI, Ferial. **L'enjeu du statut des femmes durant la période coloniale en Algérie**. *Nouvelles Questions Féministes*, 2008/3 (Vol. 27), p. 16-27. DOI : 10.3917/nqf.273.0016. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2008-3-page-16.htm>

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Borrmann. - São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

THÉNAULT, Sylvie. **1881-1918 : l'« apogée » de l'Algérie française et les débuts de l'Algérie algérienne**. In : Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1830-1962). Paris : La Découverte, 2014.

VERGÈS; Françoise. **Un féminisme décolonial**. Paris: La fabrique, 2019.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

AS “SANTAS MÃEZINHAS” E A MATERNIDADE INTERROMPIDA: A CONSTRUÇÃO DAS MATERNIDADES NA OBRA LITERÁRIA DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Larissa da Silva SOUSA (Unifesspa/UEM)¹

RESUMO: Esta pesquisa destaca a trajetória intelectual de Maria Firmina dos Reis e o reflexo desta na construção das personagens femininas-mães da escritora maranhense. Surge tomada pelo objetivo de analisar as representações das maternidades no Brasil dos Oitocentos feitas dentro das narrativas *Úrsula* (1859) e *A Escrava* (1887), discute a relação entre a construção das personagens e a sociedade brasileira do século XIX, volta observação às relações entre as características das personagens mães das narrativas e as representações sociais sobre elas do referido período. Para o desenvolvimento do estudo foi adotada uma metodologia baseada, num primeiro momento, em pesquisa bibliográfica de caráter teórico-conceitual, para a promoção do debate e das análises foram acionadas pesquisas de DALCASTAGNÉ (2018), STEVENS (2007), AKOTIRENE (2018), SILVA (2017) e DUARTE (2009). Seguindo, os interesses da pesquisa voltam-se para o estudo dos textos de Maria Firmina, a fim de atentar às personagens e representações dos perfis maternos descritos na obra. Com isso, observa-se que a escritora apresenta as figuras maternas – brancas e negras – com realidades e expressões de maternagens distintas em experiências e oportunidades, traduzindo para o texto literário a quase impossibilidade da mulher negra de criar os seus filhos, que a literatura afro-brasileira apresenta enquanto reprodução da realidade vivida na sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Firmina dos Reis, maternidade negra, mulheres do século XIX, literatura afro-brasileira.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM), Mestra em História e Letras, pela Universidade Estadual do Ceará, (MIHL/UECE), Professora da Faculdade de Educação do Campo (FECAMPO/Unifesspa). Interessada em pesquisas que envolvam a autoria feminina afro-brasileira, questões de maternidade na obra de Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo. E-mail: larissousa@unifesspa.edu.br.

ABSTRACT: This research highlights the intellectual trajectory of Maria Firmina dos Reis and its reflection in the construction of the female characters-mothers of the writer from Maranhão. It appears taken by the objective of analyzing the representations of motherhoods in Brazil in the 19th century made within the narratives *Úrsula* (1859) and *A Escrava* (1887), discusses the relationship between the construction of the characters and the Brazilian society of the 19th century, returns observation to the relations between the characteristics of the mother characters of the narratives and the social representations about them in that period. For the development of the study, a methodology based, at first, on bibliographical research of a theoretical-conceptual nature was adopted, in order to promote the debate and analysis, research by DALCASTAGNÉ (2018), STEVENS (2007), AKOTIRENE (2018), SILVA (2017) and DUARTE (2009). Next, the research interests turn to the study of Maria Firmina's texts, in order to pay attention to the characters and representations of the maternal profiles described in the work. With this, it is observed that the writer presents the maternal figures – white and black – with different realities and expressions of motherhood in experiences and opportunities, translating into the literary text the almost impossibility of black women to raise their children, which literature afro-brazilian presents as a reproduction of the reality lived in Brazilian society.

KEYWORDS: Maria Firmina dos Reis, black motherhood, 19th century women, Afro-Brazilian literature.

Os primórdios da discussão...

Desde o período colonial brasileiro, o direito das mulheres negras à maternidade foi negado, em função de como essas mulheres foram objetificadas pelo sistema escravocrata patriarcal. Historicamente, a relação entre mães e filhos passou por uma série de transformações, assim como a própria história das mulheres. Na literatura, essa representação da mulher negra também foi apagada. Somente a partir da escalada ascendente das escritoras afro-brasileiras é que a questão da maternidade negra foi pautada.

A proposta de estudos aqui apresentada nasce de um movimento que entrecruza aspectos pessoais, sociais e acadêmicos. Trazer tais questões para dentro da Academia, especialmente para os estudos literários, é um movimento muito significativo, pois implica em conhecer e explorar textos produzidos por sujeitos até pouco tempo ignorados pela crítica literária e deixados à margem da produção de conhecimento, não levando em consideração que essas narrativas trazem outras perspectivas sobre as realidades e possibilidades. Além disso, esse movimento propõe novas imagens que derrubam os estereótipos negativos historicamente forjados, propondo mudanças nas representações, ainda que esse movimento caminhe em passos lentos na tradição literária.

Há no imaginário de muitas pessoas brancas, principalmente oriundas da classe média, um constructo maternal em relação às suas cuidadoras ao longo da vida, nomeando-as como “mãe preta” que, comumente é uma mulher que dispensa boa parte da vida para cuidar/criar os filhos dos patrões, não necessariamente como uma funcionária babá. É comum nesses casos recorrer à camuflagem retórica “ela é praticamente da família”, reforçada pelo fato de não ter filhos biológicos, ou, quando tem, deixa-os com a mãe para trabalhar cuidando de outras crianças. Em quase todos os casos, é uma mulher amável, atenciosa com as crianças, que teve pouco contato com a escola e cozinha quitutes deliciosos. Esse perfil está na teledramaturgia, na literatura e no cotidiano do cidadão brasileiro.

Por outro lado, a mulher negra mãe, que precise sair de casa para trabalhar fora diariamente é ligada à imagem da mulher irresponsável, que não cuida dos filhos de maneira zelosa, é “mãe solteira” – enquanto deveria ser chamada pelo termo ideal que é “mãe solo”, termo que define a mulher que é a única responsável pela criação dos filhos – que deixa as crianças sozinhas porque precisa trabalhar fora e não tem rede de apoio. Dados do Estudo da Desigualdade por Cor e Raça, divulgados pelo IBGE, mostram que o Brasil tem mais de 11,4 milhões de famílias formadas por mães solas, sendo que a grande maioria delas é negra.

No Brasil, durante muito tempo a literatura contribuiu para a formulação dessa imagem da mulher negra, o que vem sendo confrontado por uma série de mudanças no que tange ao estudo tradicional da sociedade em geral, servindo de palco para um intenso processo de renovação da crítica sobre a sociedade brasileira, o que resultou, entre os diversos âmbitos impactados, na multiplicação do universo temático da literatura e de seus objetos. Esse processo de renovação foi potencializado, especialmente, pela crescente entrada das mulheres afrodescendentes na universidade, no meio editorial, nas pesquisas, em certa medida, a promulgação da lei 10.639/2003 que institui o ensino de cultura afro-brasileira nas escolas, e o avanço nos estudos voltados à sociedade, a partir de uma perspectiva étnica e de gênero.

Diante disso, urge a necessidade de que, cada vez mais, a academia e a sociedade enxerguem a produção literária das escritoras afro-brasileiras como documentos históricos de denúncia às dimensões² que as construções sociais patriarcais e racistas lhe impuseram, além de trazer um campo vasto e fértil para reflexões e análises que corroboram com a concepção de literatura enquanto um produto social (CÂNDIDO, 2009).

² Ver Collins (2019).

A construção das maternidades na obra literária de Maria Firmina dos Reis

A maternidade é, de todos os papéis relegados ao feminino, o que sempre sofreu maior controle no sentido de manter uma imagem idealizadora da mulher. Para Vânia Vasconcelos (2014), a imagem materna é, provavelmente, o mais poderoso e universal dos arquétipos ligados à mulher e, por conta disso, é necessária a reflexão de quais os padrões de mãe se fixaram no imaginário da nossa sociedade, como e por quais motivos. Antes de qualquer análise é fundamental destacar que, muito embora a maternidade seja um papel desempenhado pelas mulheres, e seja de interesse de toda a sociedade, o padrão de comportamento e as imagens associadas a ela não foram criados por mulheres, e sim são impostos a elas, provocando, muitas vezes, situações de frustrações que afetam não só as mulheres, mas seus filhos.

A imagem da mãe está profundamente marcada na psiquê humana e se encontra representada em diferentes mitos, religiões e manifestações artísticas de todas as culturas. Talvez por isso, dos papéis relacionados às mulheres, é provavelmente a maternidade que sofreu sempre maior controle no sentido de manter uma imagem idealizadora da mulher, relacionando-a ora à própria natureza, num determinismo redutor; ora ao sagrado, impondo-lhe o sobrenatural e misterioso (VASCONCELOS, 2014, p. 66).

Retornemos à História enquanto uma construção social influenciada pelo sistema de valores e pela trama das relações sociais e de poder, estabelecidas em cada época e lugar. Historicamente, o discurso dominante sempre foi produzido por homens, principalmente brancos e pertencentes às classes sociais mais altas. E é devido a este fato que a figura da mulher sempre esteve ligada ao que se considerava “menor”, “marginal” ou “menos importante”, resultando no apagamento de sua história, promovido pelo corporativismo masculino de professores, editores, jornalistas – intelectuais de maneira geral. A esse apagamento, a pesquisadora feminista responsável por uma vasta pesquisa sobre a autoria feminina no Brasil, sobretudo do século XIX, Constância Lima Duarte vem chamar de “memoricídio feminino”, este apagamento deliberado da história das mulheres.

A história das mulheres é marcada por rupturas e inúmeros métodos de subordinação através dos quais, tradicionalmente, tiveram seus direitos negados. As mulheres coloniais passaram por longo processo de “adestramento”, essa tentativa de domesticação da figura

feminina seguia feita na intenção de torná-la responsável pela casa, pela família, presa ao casamento e à procriação, na figura da “santa-mãezinha” (DEL PRIORE, 2009). Para Cristina Stevens (2007) as formulações patriarcais sobre a maternidade que, ao contrário de enaltecer a mulher, foram cristalizando distorções e construindo a ideia da inferioridade da mulher em função do seu papel de reprodutora da espécie. A figura feminina foi relegada a um espaço no imaginário social em que “passividade e sacralização foram naturalizadas criando um padrão de comportamento universal que considera as mulheres destinadas à vivência da maternidade como uma experiência cheia de sacrifício voluntário, amor infinito e ausência de desejo sexual”, (VASCONCELOS, 2014, p.66) ora fazendo com que fosse comum à vida no seio social acreditar que a mulher nasceu para ter filhos e, como dentro da elaboração burguesa do que é a sociedade, primeiro casar-se, depois ter os filhos, imaginário que em muito perdura até os dias atuais.

Logo, se à mulher ocorresse não querer matinar, era apontada como imatura, como má, odiosa, de pensamentos débeis e de pouca reverência a Deus e a família, esse conceito de mulher foi sendo veementemente difundido e reforçado para atender a interesses do poder estabelecido. Rich (1995) defende que é preciso considerar a maternidade como experiência feminina, mas que, infelizmente, pode ser considerada uma instituição patriarcal, na cultura forjada pelo patriarcado, não apenas as mulheres foram tratadas sob vigilância e controle, mas qualquer manifestação de livre pensar, como, por exemplo, de acordo com Vasconcelos (2014) a expressão do pensamento de mulheres por elas próprias foi evitada por muito tempo.

De acordo com Eduardo de Assis Duarte (2009), há uma doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais que inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro “branca para casar, preta para trabalhar e mulata para fornicar”, ao contrário da formulação que ocorreu com as mulheres brancas vistas como nascidas para serem mães, com as mulheres negras esse “reducionismo” não aconteceu, simplesmente porque a elas não “cabia” serem mães. Aos corpos femininos negros a maternidade nunca foi permitida da mesma maneira como aconteceu com as mulheres brancas, de acordo com o descrito por Vasconcelos (2014):

No caso da mulher escrava, além de estar submetida a todas as formas de tortura já conhecidas, havia ainda a possibilidade de ser usada como reprodutora de peças, vendendo seus filhos para aumentar seus lucros e aproveitando-a como ama de leite para seus filhos [...] neste contexto de tantas dores e perigos, o exercício da maternidade e a peculiar história da mulher afro-brasileira tomaram rumos muitas vezes trágicos (VASCONCELOS, 2014, p. 82).

A maternidade negra é experimentada de forma totalmente oposta à visão iluminista do modelo maternal das mulheres – brancas, filhas do mundo burguês. Embora a ambas não fosse permitido reger suas vidas, no caso das mulheres negras, objetificadas no comércio escravista, era reservada outra realidade, muito mais violenta: quando engravidassem, seus filhos, assim como elas seriam considerados ‘peças’ do senhor, podendo ser vendidos. Uma maternidade, portanto, baseada na distância e no abandono forçado. A maternidade está presente na literatura produzida em todos os tempos, quase sempre pensada a serviço da dominação patriarcal estruturalmente construída nas sociedades, reproduzindo padrões de comportamento que eram esperados dessas figuras femininas e mães. Ao assumir a centralidade da cultura e do mundo social, a representação do mundo masculino tomou todos os espaços, inclusive o da representação dos papéis femininos e maternos dentro da literatura brasileira, representações vão oscilar desde a “mãe terrível” até o extremo da “mãe bondosa” (VASCONCELOS, 2014).

Desta feita, a figura da mãe como personagem não foi muito - para não dizer que não foi nunca - valorizada ao longo das produções literárias de autoria masculina. Conforme Vasconcelos (2014), a verdade, da maneira como ilustram tantos estudos sobre as personagens femininas de autoria masculina, o mais comum é que essas personagens sejam secundárias ou co-protagonistas, compondo os estereótipos criados pelo imaginário masculino acerca das mulheres. De acordo com Norma Telles (2010), as representações literárias não são neutras, mas sim encarnações “textuais das culturas que a gera”, o discurso que se fez, tanto socialmente, quanto através da literatura, sobre a dita “natureza feminina” formulado e imposto à sociedade burguesa em ascensão no século XVIII, as definia enquanto “força do bem”, quando estas eram “delicadas e maternais” ou como “potência do mal” quando elas “usurpavam de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas”, assim durante muitos anos a tradição literária só conhece/conheceu a mulher/mãe enquanto musa ou criatura das representações feitas pelos homens, nunca como criadoras (TELLES, 2010). Assim,

Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa sociedade em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. (TELLES, 2010, p. 403).

Na realidade brasileira, Nísia Floresta e Maria Firmina dos Reis são as pioneiras na literatura produzida por mulheres. “Uma Maranhense”, o pseudônimo usado por Maria Firmina

dos Reis, trouxe para as Letras do Brasil um marco, pois também a primeira a tematizar “o assunto negro a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente em recuperar e narrar a condição do ser negro em nosso país” (DUARTE, 2009, p. 277). É nesse contexto de silenciamento, esterilidade e/ou estereotipação da representação da maternidade que surgem escritoras negras no Brasil que não se abstém de tematizar a experiência da maternidade negra, suas particularidades e especificidades. No romance *Úrsula*, o primeiro publicado por Maria Firmina, a escritora apresenta também figuras femininas e mães. Antes das mães de Maria Firmina, a mulher negra ao ser representada na literatura brasileira era quase sempre estereotipada e/ou tinha sua identidade apagada, representada por homens, em maioria brancos, pois como escreve Regina Dalcastagnè (2005),

Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. Por mais solidário que seja às mulheres, um homem não vai vivenciar o temor permanente da agressão sexual, assim como um branco não tem acesso à experiência da discriminação racial ou apenas um cadeirante sente cotidianamente as barreiras físicas que dificultam ou impedem seu trânsito pelas cidades (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 19).

As “santas mãezinhas” e a maternidade interrompida: as mães brancas e pretas

Luísa B. e a mãe de Tancredo: as “santas-mãezinhas”

Essas duas personagens são representadas no romance *Úrsula* de uma maneira bastante semelhante: são o ideal de mãe a partir da perspectiva patriarcal dos oitocentos, representação da maternidade como natureza feminina, sacrifício e santificação. Na narrativa, ambas vivem em função de serem mães, no caso da Mãe de Tancredo, nem a individualidade do nome ela exerce, pois, a personagem não é nomeada com um nome próprio além de “mãe de Tancredo”, descrita como uma “santa e humilde mulher” (REIS, 2004, p.60), ela é apresentada como a personificação da mãe, de como a mãe deveria ser. A conhecemos a partir das reminiscências do filho, Tancredo que narra sempre ter estado junto da mãe, que só se separaram quando ele foi estudar em São Paulo, e que estes foram dias muito dolorosos para os dois, “só apartei-me de minha mãe quando fui para São Paulo cursar aulas de Direito, e seis anos de saudades aí passei, tendo-a sempre em meus pensamentos; porque amava-a com uma ternura que só vós podeis compreender” (REIS, 2004, p.57), conta a *Úrsula*.

Tancredo conta que mãe era vítima da tirania do pai e “chorava em silêncio e resignava-se com sublime brandura” (REIS, 2004, p.60), e isso entristecia o jovem que amava muito a mãe, “quantas vezes na infância, malgrado meu, testemunhei cenas dolorosas que magoavam, e de louca prepotência, que revoltavam! E meu coração alvoroçava-se nestas ocasiões, apesar das prudentes admoestações de minha pobre mãe” (REIS, 2004, p.60). A mãe é atrelada à imagem de uma santa, sem pecados, sem ambição, sem malícia, apenas fragilidade, amor e bondade infinitos. O rapaz afirma, por exemplo, que “o choro dela era o de uma santa” (REIS, 2004, p. 67), e a própria fala da mãe em determinada passagem se descreve, através das recordações do filho, dizendo que “amo as humilhações, meu filho – disse com brandura, que me tocou as últimas fibras da alma – o mártir do Calvário sofreu mais por amor de nós” (REIS, 2004, p. 67-68). Tancredo venera a mãe, e por conta disso Tancredo compara Úrsula com a mãe dele quando fala “daquela que foi casta e pura como vós, daquela que foi minha mãe” (REIS, 2004, p. 56), destacando qualidades como pureza e bondade nelas, o que, Brandão (2006), explica dizendo que o ideal de mulher funciona como recusa da castração, que reassegura o narcisismo masculino, que é réplica da face da mãe, máxima figura fálica, enquanto completa com sua criança narcísica.

Através do destino dessas personagens (as mães brancas), a escritora revela sua crítica à tirania de alguns maridos, que utilizavam dessa vantagem do modelo social para causar humilhações a suas esposas, causava profundo pesar nas mulheres, embora muitas delas não externassem. Através dessas é possível perceber o sentimento de angústia com que viviam. Tancredo nota isso em sua mãe quando observa a diferença na fisionomia de quando ela era solteira e quando casada com o pai dele, comenta o quanto a vida ao lado do homem havia feito com que ela envelhecesse mais rápido do que deveria.

Enquanto o pai envelhecera normalmente, a imagem da mãe se assemelhava a de alguém bem mais velha do que realmente era. Para Melissa Mendes (2013), embora muito do universo de representação sobre as mulheres na primeira metade do século XIX no Maranhão, esteja reproduzido no romance Úrsula, principalmente no que tange aos arquétipos de bom e mau comportamento feminino, Maria Firmina dos Reis critica a violência como os homens tratavam suas esposas. Da mesma maneira, aconteceu com Dona Luísa B. e Úrsula ao ouvir a narrativa de seu amado, compreende perfeitamente a sua inquietação diante do sentimento que tinha pela mãe ter de passar por todo aquele padecimento, semelhante a uma revolta.

Assim como a mãe de Tancredo, Luísa B., mãe de Úrsula, também sofreu com o marido custoso. “Luísa B... fora bela na sua mocidade, e ainda no fundo da sua enfermidade podia descobrir-se leves traços de uma passada formosura” (REIS, 2004, p. 96), mas a sua vida de amarguras depois do casamento trouxe ela tanta angústia e mágoa, contudo, mesmo antes do casamento, quando ainda era moça e vivia na casa dos pais, a pobre mulher já vivia aflita por conta do irmão, Fernando P. que nutria por ela sentimentos incestuosos, foi quando “mais tarde, um amor irresistível levou-me a desposar um homem que meu irmão no seu orgulho julgou inferior a nós pelo nascimento e pela fortuna. Chamava-se Paulo B...” (REIS, 2004, p. 102). O homem por quem ela se apaixonou e casou, se revelou um cafajeste, “desrespeitou seus deveres conjugais” (REIS, 2004, p. 102),

Antes do nascimento de Úrsula, relata Luísa, o homem gastou a grande maioria do dinheiro que tinham, não sabe ao certo se com mulheres, bebedeiras ou jogo, o fato que ficaram arruinados sem dinheiro. O homem tentou mudar de comportamento assim que a filha nasceu, porém não teve muito tempo, não demorou muito depois do nascimento de Úrsula, ele foi assassinado, suspeita-se que Fernando P. tenha sido o mandante. Dona Luísa B. conta que mesmo diante de todas as chateações que lhe foram causadas por ele, jamais o questionou ou tentou nada contra a honra do esposo, tal como afirma a mãe de Tancredo.

A mulher ficou inválida. Perdeu os movimentos das pernas e foi a filha quem cuidou dela durante toda a vida. Temia a morte por não querer deixar a filha sozinha no mundo, e assim o fez. Tentou manter-se forte até o seu último suspiro para dar a Úrsula tranquilidade, mesmo tendo a pobre mãe “estampados os sofrimentos profundos, pungentes, e inexprimíveis da sua alma. E os lábios lívidos e trêmulos, e fronte pálida, e descarnada, e os olhos negros, e alquebrados diziam bem quanta dor, quanto sofrimento lhe retalhava o peito” (REIS, 2004, p. 96), é no amor materno que a mulher encontra força para sobreviver aos dias difíceis. Como no século XIX a maternidade era encarada como algo intrínseco à mulher, caso a mulher não demonstrasse esses sentimentos, como Luísa, ela era vista como anormal, como seca, sempre era julgada e vista com estranhamento, pois considerava-se a maternidade como o momento de maior ápice da vida feminina.

É nesse seio materno de entrega, de negação daquilo que é sensualizado – algo que ligado a pulsões carnis – de amor sublime aos filhos em que as histórias de Dona Luísa B e da mãe de Tancredo começam a se assemelhar: ambas, na narrativa, representam a figura da mãe que doa a vida pelo filho, que encontra forças dentro de si, mesmo diante de tanto sofrimento causado

pelos maridos, para garantir que a vida de seus filhos seja a menos dura possível, muitas vezes até precisando questionar o esposo, em defesa do filho, fato que não era bem compreendido, pois deveriam devotar respeito e subordinação aos cônjuges.

O outro ponto onde as narrativas dessas duas mulheres se alinham é relativo à relação que tinham com seus, respectivos, companheiros: ambas se uniram a eles ainda jovens, tiveram uma vida de decepções, castrações, humilhação e subordinação a estes que, por vezes, as maltratavam, dispensavam palavras ruins sobre elas. Uma fica e é traída com a moça que ela considerava como filha; a outra tem consciência de uma vida de traições do esposo, mas nunca sequer proferiu uma palavra sobre isso a ele, mesmo depois de viúva, condição em que esteve até o final de sua vida, jamais pensou na possibilidade de estar com outro homem, porque “o laço matrimonial era um vínculo tão forte que deveria ser mantido até depois da morte do marido [...]: ficar fiel ao marido, cultuando-o e chorando eternamente a separação. Mantendo-se assim, preservaria a sua pureza e a moral do falecido” (ISMÉRIO, 1995, p. 33), respeitando-o até depois de sua morte, coisa que ele não fez com ela quando em vida.

Joana: maternidade negra e interrompida

Joana aparece a primeira vez no conto A escrava já em situação de fragilidade. O abalo foi tão grande que a mãe de Joana não resistiu e acabou morrendo, ficando Joana órfã aos sete anos de idade. “Fiquei só no mundo, entregue ao rigor do cativo” (REIS, p. 255, 2004), desabafa a mulher que, logo na sequência, percebendo que a morte já não lhe demorava a chegar, como uma mãe preocupada, pede para que aquela senhora que se demonstrava tão boa, pudesse apadrinhar o seu filho, o jovem Gabriel, se mostrando uma mãe amorosa e preocupada. Dando seguimento à sua narração, eis que Joana chega àquele que foi o seu sofrimento mais pungente e razão de seu sofrimento mais profundo: o dia em que lhe roubaram seus dois filhos menores, Carlos e Urbano.

— Ah! Se pudesse, nesta hora extrema ver meus pobres filhos, Carlos e Urbano!... Nunca mais os verei! Tinham oito anos. Um homem apeou-se à porta do Engenho, onde juntos trabalhavam meus pobres filhos – era um traficante de carne humana. Ente abjeto, e sem coração! Homem a quem as lágrimas de uma mãe não podem comover, nem comovem os soluços do inocente. Esse homem trocou ligeiras palavras com meu senhor, e saiu. Eu tinha o coração oprimido, pressentia uma nova desgraça (REIS, p. 256, 2004).

Foi deste acontecimento em diante que Joana, pobre mulher que teve seus filhos gêmeos vendidos pelo seu senhor, caiu em estado de melancolia profunda. Perdera, em muito, o desejo de viver, sonhava em reencontrar os filhos, mas isso não aconteceu, de Joana foi retirado além do direito à liberdade, lhe retiraram também o direito à maternidade. O que levou a mulher ao estado de loucura está justificado pela separação forçada entre ela e seus filhos. Embora tenha sido acolhida pela senhora abolicionista, não há consolo que possa ser oferecido à personagem que teve interrupção forçada da maternidade dos filhos e que têm consequências devastadoras no estado emocional da personagem. A maternidade negra é experimentada de forma totalmente oposta à visão iluminista do modelo maternal das mulheres – brancas, filhas do mundo burguês. Embora a ambas não fosse permitido reger suas vidas, no caso das mulheres negras, objetificadas no comércio escravista, era reservada outra realidade, muito mais violenta: quando engravidassem, seus filhos, assim como elas seriam considerados ‘peças’ do senhor, podendo ser vendidos. Uma maternidade, portanto, baseada na distância e no abandono forçado. De acordo com Spivak (2010),

[...] apesar de ambos (homens e mulheres) serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 66-67).

Quando esse sujeito subalterno é feminino, a obscuridade da situação é composta por inúmeras outras camadas, a mulher negra escravizada sofre duas vezes mais nesse processo, pois além de trabalhar, como o escravo homem, ela é violentada pelos seus senhores, usada para alimentar os filhos dos brancos e utilizada como reprodutora de outros elementos escravizados. Mãe Joana não menciona nada sobre o pai das crianças, sobre a possibilidade de ter sido casada com algum outro cativo, ou, ainda, se seus filhos teriam sido frutos de estupros que ela possa ter sofrido, sabendo nós que o “abuso sexual é algo intrínseco ao Patriarcado. Ou à “androcracia”, se preferimos chamar assim” (GUTMAN, 2013, p. 146). A mulher negra, enquanto personagem, sofre violências físicas, psicológicas e, principalmente, identitárias, frequentemente na literatura brasileira, no conto A escrava, escrito por uma afrodescendente, é importante observar o espaço que é concedido à personagem, sobretudo em se tratando do período em que foi escrita e publicada. Para Silva (2013), com esse enredo Maria Firmina dos Reis pretendia comover as

peçoas, sobretudo, as mães contra a escravidão, mostrando o quão odiosa ela podia ser, a partir da narração da pobre Joana.

A representação de uma mãe que por ser escrava não pode exercer plenamente a sua maternidade, que é enxergada e tratada como um objeto de propriedade de seus senhores, o próprio fato de serem propriedade de outrem, não deixa outra alternativa a não ser a loucura e a fuga, um alívio à realidade carregada de tanta dor e revolta. A escritora nos oferece um retrato corajoso da vivência e da interrupção da maternidade negra durante o período da escravidão no Brasil. Para Silva (2013), se há uma moral da história, seria a denúncia do horror escravagista, que separava mãe e filhos e negava às mulheres, por serem cativas, a maternidade, bem maior do ideário feminino de que à mulher era natural e esperado que fossem esposas e mães. Menos às negras escravizadas.

Escrevivências para muitas outras considerações...

A escritora maranhense apresenta em sua obra narrativa mães brancas e negras, às brancas oferece a maternidade vivida em sua completude: as mães brancas vivem para seus filhos, podem mimá-los, fazer carinho, brigar por eles, se anularem enquanto mulheres, para serem mães em essência. Enquanto às negras e escravizadas, o sofrimento, a ausência, a dor por não poder criar os filhos, por ter sido afastada dos filhos ou por tê-los roubados, nos apresentando as falas dessas mães, o sofrimento e o doce de ter experimentado o amor dos filhos antes de serem separados pelos bárbaros - expressão usada pela autora para referir-se aos senhores de escravos -. A representação da personagem feminina negra a partir daí adquire diferentes abordagens no decorrer da história literária, sobretudo se fizermos o exercício de comparar a forma como os escritores homens, tanto os brancos quanto negros, revelando o que Conceição Evaristo (2005) vai chamar de Escre(vivência), a vida que se escreve na vivência de cada pessoa.

A mulher negra, enquanto personagem, sofre violências físicas, psicológicas e, principalmente, identitárias, frequentemente na literatura brasileira. Nos textos criados por escritoras afrodescendentes é possível observar os espaços que são concedidos às personagens. A representação de uma mãe que por ser escravizadas não pode exercer plenamente a sua maternidade, que é enxergada e tratada como um objeto de propriedade de seus senhores, o próprio fato de serem propriedade de outrem, não deixa alternativa a não ser a loucura e a fuga,

um alívio à realidade carregada de tanta dor e revolta. A escritora nos oferece um retrato corajoso da vivência e da interrupção da maternidade negra durante o período da escravidão no Brasil. Para Duarte (2005),

Desde o período colonial, o trabalho dos afrodescendentes se faz praticamente em todos os campos de atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido. No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização do livro (...). Em outros casos, existe o apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo, textuais com a etnicidade africana, ou com os modos e condições de existência dos afrodescendentes, em função da miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória desta população (DUARTE, 2005, p. 113-114).

Depois das publicações de Maria Firmina dos Reis, no século XIX, nota-se uma “dificuldade” em encontrar outra escritora afrodescendente que crie personagens negras no início do século XX, de acordo com Dalcastagnè (2005) por se tratar de um momento em que as mulheres permaneciam à margem e a sociedade condicionada a acreditar “que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a ‘literatura’, sem adjetivos, e a ‘literatura feminina’, presa para seu gueto” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.51). É sabido e confirmado por estudos voltados à autoria feminina que por muito tempo a literatura produzida por elas, principalmente as negras, era evitada, mesmo tratando-se de potências narrativo-literárias.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. O que é interseccionalidade? Coleção Feminismos Plurais – Coordenação de Djamila Ribeiro – Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. 13. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2009.
- COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990- 2004. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, p. 13-71, julho-dezembro de 2005.
- _____, Regina. A personagem do romance contemporâneo e a representação de raça e gênero. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. N. 26, Brasília: UNB, 2018.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, Vol. 17-A, Dez, 2009.

_____. Eduardo de Assis. Literatura, política, identidades: ensaios. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2005, p. 113-131.

ISMÉRIO, Clarisse. **Mulher: a moral e o imaginário – 1889-1930**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

PRIORE, Mary Del. Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: editora PUC Minas, 2004.

RICH, Adrienne. Of Woman Born: motherhood as experience and institution. New York: W. W. Norton & Company, 1995.

SILVA, Régia Agostinho. Maria Firmina dos Reis e sua escrita antiescravista. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, São Luís - Vol. 3 - Número 2. jul./dez. 2017.

STEVENS, Cristina. Maternidade e Feminismo: diálogos na literatura contemporânea. In: STEVENS, Cristina. Maternidade e Feminismo: diálogos interdisciplinares. Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2007.

VASCONCELOS, Vania Maria Ferreira. No colo das iabás: raça e gênero em escritoras afro brasileiras contemporâneas. 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Tradução de Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte Editora UFMG, 2010.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary del. Histórias das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2010. p. 401-442.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

AS VOZES FEMININAS DE JARID ARRAES: O DISCURSO DECOLONIAL ATRAVESSADO EM “GESSO”

Carina Targino GOMES (UFPB)¹
Israela Rana de Araújo LACERDA (UFPB)²
Ana Cláudia Félix GUALBERTO (UFPB)³

RESUMO: A literatura tem como uma de suas potencialidades ser um território de contestação e rupturas que visa alcançar os corpos silenciados, periféricos e plurais. Como apontam Ferrara e Carrizo (2020), a partir da colonialidade do poder, uma visão eurocêntrica/colonial é difundida como única, excluindo todas as outras narrativas e possibilidades de saberes. Dessa forma, a literatura de autoria feminina procura agir como instrumento de um processo de decolonialidade, indo contra essa vertente eurocêntrica, pois ao abrir espaço para que essas outras narrativas e saberes sejam anunciados, ela aponta um lugar de resignificação desse sistema. Jarid Arraes, nascida em Juazeiro do Norte, na região do Cariri (CE), é uma escritora, cordelista e poeta. A partir de perspectivas decoloniais, que influenciam vários âmbitos da sociedade, observamos que na literatura de Jarid Arraes cada palavra é vivida e os conceitos surgem extraídos da própria experiência de ser mulher, ser negra e ser nordestina, refletindo sobre a descentralização e descategorização dos papéis de gênero impostos às mulheres. Com isso, o objetivo desse estudo é observar na obra “Redemoinho em dia quente” (2019), a posição das personagens femininas frente ao que lhe foi pré-estabelecido, problematizando esse lug(ares) e subvertendo-os. Assim sendo, nos debruçaremos sobre autores que discutam o feminismo decolonial como Jessica Antunes Ferrara e Silvina Carrizo (2020), Lélia Gonzalez (2020), Curiel (2020) entre outros.

Palavras-chave: Autoria feminina. Decolonialidade. Jarid Arraes. Sertão.

¹ Graduanda em Letras - Língua Portuguesa. Feminismos, Literaturas, Sertanidades (FaLaS): a (i)mobilidade dos corpos nas margens. E-mail: carinatargino11@gmail.com

² Graduanda em Letras - Língua Portuguesa. Feminismos, Literaturas, Sertanidades (FaLaS): a (i)mobilidade dos corpos nas margens. E-mail: israela.rana@academico.ufpb.br

³ Doutora em Letras e Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras (DLCV/PPGL/UFPB). E-mail: ana.gualberto@academico.ufpb.br

ABSTRACT: Literature has as one of its potentialities to be a territory of contestation and ruptures that aims to reach silenced, peripheral and plural bodies. As Ferrara and Carrizo (2020) point out, from the coloniality of power, a Eurocentric/colonial vision is disseminated as the only one, excluding all other narratives and possibilities of knowledge. In this way, female-authored literature seeks to act as an instrument of a decoloniality process, going against this Eurocentric trend, because by opening space for these other narratives and knowledge to be announced, it points to a place of re-signification of this system. Jarid Arraes, born in Juazeiro do Norte, in the Cariri region (CE), is a writer, cordelist and poet. From decolonial perspectives, which influence various spheres of society, we observe that in the literature of Jarid Arraes each word is lived and the concepts emerge extracted from the very experience of being a woman, being black and being from the Northeast, reflecting on the decentralization and decategorization of roles of gender imposed on women. With this, the objective of this study is to observe in the work “Whirlpool on hot day” (2019), the position of the female characters in front of what was pre-established, problematizing this place(airs) and subverting them. Therefore, we will focus on authors who discuss decolonial feminism such as Jessica Antunes Ferrara and Silvina Carrizo (2020), Lélia Gonzalez (2020), Curiel (2020) among others.

Keywords: Female authorship. Decoloniality. Jarid Arraes. hinterland.

INTRODUÇÃO

É impossível olhar para a literatura e não ver ideologia. Além da obra literária ali exposta, do uso da língua e expressão da linguagem, é importante olharmos a literatura também unindo texto e contexto, observando-a não como um espelho da sociedade, mas como uma maneira de trazer mudança. O feminismo decolonial é uma vertente do movimento feminista contemporâneo que busca desconstruir e desafiar as estruturas de poder, opressão e colonialismo que historicamente têm inserido mulheres à margem em todo o mundo.

A nossa sociedade é organizada a partir do século XVI por uma estrutura androcêntrica, e todos os outros que se contrapõem a essa estrutura tendem a sofrer uma repreensão ou silenciamento. Um dos objetivos da crítica decolonial é desconstruir a ideia de conceito pronto, criando um contradiscurso com relação ao discurso dominante. Ao trazer à tona as vozes e perspectivas das mulheres negras, indígenas, as literaturas LGBTQI+, o feminismo decolonial busca tradições e conhecimentos subjugados, empoderando as mulheres em suas lutas por liberdade, igualdade e justiça. Neste sentido, a luta feminista se torna um contra discurso á uma ideologia dominante, e uma jornada rumo à descolonização das mentes e dos corpos que por muito tempo foram silenciados e marginalizados na sociedade. Perante a voz de Jarid Arraes, escritora negra e nordestina, do estado do Ceará e, através das suas narrativas contra-discursivas,

pretendemos esboçar como a figura da mulher residente nesses espaços à margem – como o sertão – é construída. Para isso, mediante a análise do conto "Gesso", presente no livro *Redemoinho em Dia Quente* (2019), o objetivo deste trabalho é pensar a escrita de Jarid Arraes como uma interiorização da perspectiva feminista decolonial que procura descentralizar e descategorizar, expondo as formas de colonialidade sobre corpos femininos. Metodologicamente, iremos fundamentar esse estudo com base nos escritores que falam sobre feminismo de colonial, como Lugones (2020), Curiel (2020) entre outros, religiosidade Klein (2021) entre outros, além de escritores que discutem o corpo, como Xavier (2021),

Vozes Femininas de Jarid Arraes: uma perspectiva decolonial

Jarid Arraes é uma escritora, cordelista e poetisa brasileira, do Cariri do Ceará. A autora ganhou reconhecimento através de seu livro “Redemoinho em dia quente”, uma coletânea de contos lançada no ano de 2019 e tem ganhado cada vez mais destaque no cenário literário brasileiro. Geralmente ambientadas no Sertão Nordestino, suas obras são marcadas por um forte compromisso social, e nelas a autora aborda questões como o feminismo, identidade de gênero, raça e cultura nordestina.

Jarid sabe de onde fala e sua literatura tem uma posição de enfrentamento contra o cânone hegemônico que é valorizado como literatura no Brasil. Falar sobre a força e a potência de ser mulher, em um mundo onde estas são constantemente desvalorizadas, subjugadas e violentadas é um ato de resistência. Jarid (2018) nos apresenta o conceito de caligrafia da resistência: “A caligrafia da resistência é nossa insistência, nossa criatividade, nossa resiliência, nossa força, nosso sofrimento e nossa festa em escrever a História, a literatura e as estratégias para construir uma coisa outra, um mundo outro.” (ARRAES, 2018)

A escritora valoriza a cultura e as histórias do Nordeste, trazendo elementos que fazem parte dessa região, como a vida cotidiana, os costumes e os saberes regionais. Veiga (2023) afirma que olhar para os sertões, e para as mulheres sertanejas, sob as lentes da história, implica em acionar outras ferramentas conceituais interdisciplinares das quais dificilmente poderíamos escapar nos dias atuais. Dessa forma, dando voz a personagens e protagonistas femininas fortes e resilientes, que desafiam os estereótipos sobre a mulher sertaneja e abordando a realidade dessas mulheres com uma perspectiva crítica e empoderadora, Jarid Arraes apresenta sua literatura sob uma ótica decolonial.

Costa e Mendes (2022, p. 126) afirmam que “[...] propósito do feminismo decolonial, que é descentralizar debates para chegar ao máximo de realidades subalternas, buscando desconstruir epistemes hegemônicos sobre as mulheres difundidos por países colonizadores”. Sendo assim, a literatura decolonial é um campo literário que busca desafiar as estruturas de poder colonial e eurocêntricas que moldará a produção literária ao longo da história. Nesse contexto, a obra de Jarid Arraes apresenta uma abordagem importante e significativa dentro dessa perspectiva, especialmente no que diz respeito à valorização e da cultura nordestina e a representatividade de vozes marginalizadas ao longo dos tempos, como mulheres e pessoas negras.

O discurso decolonial atravessado em o “Gesso”

O conto ‘Gesso’ faz parte da coletânea de contos “Redemoinho em dia quente”, publicado em (ano) pela editora Alfaguara. Ambientado na cidade de Juazeiro do Norte- CE, a narrativa acontece durante o tradicional evento religioso católico da Consagração das famílias ao Sagrado Coração de Jesus, ou simplesmente ‘Renovação’. Esse é um conto que fala sobre sobrevivência, onde uma jovem chamada Doralice vive um relacionamento abusivo, com violências psicológicas, morais e físicas e encontra em um evento religioso, ou melhor dizendo, em uma “revelação” da Santa, uma possibilidade de fugir do destino: a morte.

Primeiramente, é importante demarcar que as celebrações religiosas fazem parte da cultura sertaneja, e estão relacionadas culturalmente e economicamente com esse espaço geográfico. Os eventos de renovação, por exemplo, foram iniciados por Padre Cícero Romão, um dos principais líderes religiosos da cidade de Juazeiro do Norte, e hoje fazem parte da cultura e tradição de várias cidades do interior do Nordeste.

Nestas cidades onde há uma presença muito forte da religião, e conseqüentemente do patriarcado. Podemos compreender a religiosidade, dando ênfase ao catolicismo, como uma importante ferramenta para a permanência do sistema colonial, pois, de acordo com Krob (2016, p.211 apud KLEIN, 2021, p.30).

A igreja é um local que reforça os pensamento e ideias do pensamento colonial e dessa forma, acaba afirmando a noção de inferioridade feminina, posto que, para a igreja, desde os primórdios a mulher é um ser subordinado ao homem.

[...] não é a religião quem criou o patriarcado, não é a religião quem criou a desigualdade entre os gêneros, mas a religião é conivente, ela reforça e trata como natural situações que são frutos de uma desigualdade histórica e social, aliando ainda o fato de que o poder sobre a mulher faz com que essa ordem “natural” das coisas seja seguida, como exemplo da submissão da mulher [...]. (KLEIN, 2021, p.34)

Ademais, o sertão é uma importante região na sustentação dessas relações de poder, pois, neste ambiente as obediências de poder mantêm-se protegidas desde a colonização até as sociedades atuais. Isso inclui a imposição de valores culturais, a supremacia de determinadas raças sobre as outras e também a supremacia de um sexo sobre o outro. No conto “Gesso” isto se torna muito claro. A personagem Doralice vai ao encontro de renovação e no meio do evento lembra-se que tinha um encontro marcado com seu namorado, o Sérgio.

Apesar de a Igreja ser um dos mecanismos de manutenção do patriarcalismo, os eventos religiosos acabam sendo muitas vezes um dos poucos momentos em que as mulheres têm a liberdade de sair de suas casas sem a companhia de seus namorados ou maridos. Muitas vezes essas mulheres nem acreditam nos dogmas religiosos, como é o caso de Doralice, mas permanecem ali, buscando nessa religiosidade uma “fuga” das violências que perpassam suas vidas.

Eu estava lá no meu canto, quieta, repetindo todas as rezas junto com o coro. Acreditar, eu não acreditava. Mas fingia que era uma beleza. Sabia todas as palavras e copiava a entonação das velhinhas. Em nossas almas acendei o amor, o amor de Jesus! Em nossas almas acendei o amor, o amor de Jesus! E o coro repetia o refrão. Eu gostava (ARRAES, 2019, p. 90-91, grifo nosso).

Doralice vivia um relacionamento abusivo, onde o namorado constantemente a violentava, seja psicológico, moral ou fisicamente. Podemos observar como Sérgio a controla, a inferioriza, diz como ela deve se vestir, se comportar, quando deve ir embora. E assim, ele é um sujeito que está sempre julgando essa posição de ser mulher em Doralice, inserindo-a em uma posição inferior a ele.

Nessa de rezar, de chamar a Divina Luz pra casa de Socorro e me benzer, esqueci que tinha marcado de encontrar com Sérgio. Ele era um homenzinho horroroso, aqui entre nós. Não de aparência, porque era até apumado, mas no jeito e nas coisas que fazia. Se o dia estava ruim, descontava todas as raivas em mim. No começo só xingava, me chamava de burra. Colocava na cabeça que eu estava dando moral pra outro e dizia que eu era uma quenga. Muita ênfase (ARRAES, 2019, p. 91)

A colonialidade de gênero, de Maria Lugones (2020), envolve três questões: o conceito de colonialidade e modernidade europeia, o eurocentrismo e a interseccionalidade entre raça e

gênero. Assim percebe que o gênero é relacional e por esse motivo um modo subjetivo de dominação, atravessado pela interseccionalidade de gênero e raça. Dessa forma, podemos compreender que a relação estabelecida entre Sérgio e Doralice é uma colonialidade de gênero, pois as relações de poder entre Sérgio e Doralice são reconhecidas e protegidas sustentadas pelo controle desse gênero feminino. Isso se explica, pois inicialmente, Jarid nos apresenta Doralice como uma personagem conformada com as violências pelas quais ela passa, como se o que restasse as mulheres fosse a conformação da situação que vive e a certeza que o fim do relacionamento seria pior que permanecer ali.

E também eu não achava que tinha muita escolha. Se eu fazendo todas as suas vontades, Sérgio já me usava de boneca de trapo, do que seria capaz se eu lhe desse um pé na bunda? Eu não gostava nem de pensar, porque eu nunca conseguia imaginar que ele me deixaria em paz e eu ficaria livre para me pegar com quem eu quisesse. Então eu me pegava só com ele, que não era grandes coisas, mas se dedicava (ARRAES, 2019, p. 91)

Curiel (2020), já afirmava sobre uma colonialidade do ser, ou seja, uma forma de dominação que alienava os sujeitos subalternos, inclusive mulheres, fazendo-os acreditar que o simples fato de eles serem como eram, os faziam ser inferiorizados. Assim, as mulheres também são condicionadas a pensar que o fato de serem mulheres é um motivo definidor de uma situação de subalternidade a alguém, onde o medo do outro é o maior motivador para que não haja mudanças. O enredo na narrativa, porém, parece se encaminhar para outros caminhos, quando Doralice tem um presságio, uma revelação da Santa que a diz que este seria o dia de sua morte. “Quando botei o olho nele, senti o corpo todo arrepiar. Parecia presságio ruim. Acho que foi a Santa que cochichou no meu ouvido, mas ali eu só pensei que ia morrer” (ARRAES, 2019, p. 91). Doralice se desespera ao tentar fugir de seu destino e não ser apenas mais uma nas estatísticas. Então nesse momento de vulnerabilidade, de medo e de reflexão, Doralice começa a rezar e a se questionar sobre ser mulher na sociedade:

Ele ficou soltando fogo pelas ventas e foi embora de novo. Eu na reza da ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco. Bendita sois vós entre as mulheres. Pensando o que significava ser mulher na época de Maria, se era só engravidar do Espírito Santo e parir, ou se José também lhe puxava pelo braço e soltava xingamentos quando o dia estava num pé ruim (ARRAES, 2019, p.93)

A partir desse trecho somos levados a pensar o que é ser mulher na sociedade a partir de um contexto histórico. Segundo Zolin (2020), o aspecto biológico, é utilizado por homens para

dizer que o corpo da mulher já diz o seu destino, de aceitar seus papéis na sociedade como sendo de ordem natural. A igreja nos aponta, desde que a conhecemos, a história de diversas mulheres e suas relações de obediência e subserviência. Eva, castigada por não obedecer à vontade de Deus, e Maria, agraciada por obedecer sem questionar, nos mostram essa resiliência e aceitação como algo natural do ser mulher, e para além disso há uma demarcação em pensar Maria como um sujeito feminino, em sua dualidade com pensar a virgem Maria como um sujeito superior, acima do ser mulher na sociedade, “Continuei rezando e a Virgem voltou a sussurrar, a morte, Doralice, de hoje não passa” (ARRAES, 2019, p.94). Durante toda a reza e a reflexão que se passavam na vida de Doralice naquele momento, ela tinha cada vez mais certeza de que não conseguiria escapar do que o futuro havia reservado a ela.

Quando de repente somos levados ao momento final do conto, onde saberíamos se a revelação da santa seria ou não concretizada:

Ele entrou com tudo, veio direto no meu pescoço. Não se importava mais com a presença da Santa, muito menos com Socorro ali, congelada, só repetindo calma calma calma. Ele me xingou com a voz baixa. Quando alguém muito nervoso fica calmo e fala baixinho, aí você sabe que tem que se cagar de uma vez. (ARRAES, 2019, p.95)

Neste momento, Doralice sabe que precisa reagir, ela então começa a pedir ajuda, e ao mesmo tempo que chama por ajuda, aquele momento de violência ao qual ela está submetida torna-se um instrumento de denúncia daquele relacionamento vivenciado. Segundo Elóida Xavier (2021) o corpo subalterno é um corpo violentado e atravessado pela miséria, degradação, espaços. Porém, é também instrumento de denúncia. Um aspecto importante a ser mencionado é o nome da personagem que proporcionou aquele encontro da renovação: “Socorro foi pra calçada gritar por ajuda, alguém corre aqui, chama um homem.” (ARRAES, 2019, p. 95)

Jarid faz um jogo de palavras onde o nome “Socorro” torna-se completamente sugestivo ao enredo da história. Xavier (2021) afirma que “o corpo traz marcas da subalternidade, isto é, aponta, um escala social hierárquica, onde o subalterno ocupa ínfimo espaço”. Ao mesmo tempo que ela personifica o socorro, a ajuda que Doralice precisava naquele momento, ela também mostra como o corpo feminino é sempre um corpo subalterno, pois naquele momento Socorro não é capaz de ser aquela ajuda que Doralice precisa.

Sérgio afrouxou a mão do meu pescoço e eu despenquei na cadeira. Bora, mulher, que eu quero meu cuscuz. Ele foi caminhando na frente e me deu as costas. Aí eu não pensei duas vezes. Santinha, me perdoe, mas é a Senhora que vai resolver esse caso pra mim.

Peguei a estátua com a mão direita e lasquei uma cacetada na cabeça de Sérgio. Não lembro se ele deu um grito ou se foi o som do corpo caindo. Socorro chegou com dois vizinhos, mas a Santa já estava toda espatifada, os cacos espalhados pelo tapete. A poça de sangue formada no chão. (ARRAES, 2019, p. 95)

Percebemos que durante todo o conto Doralice tenta apaziguar-se em sua sua zona de conforto mediante à religião, esta, utilizada como ferramenta de manutenção de um sistema moderno colonial. Doralice é cerceada por todos os lados, seja na sociedade – altamente patriarcal em que vive –, seja na própria geografia onde está inserida – uma pequena cidade/povoado no sertão ou até mesmo pela sua autoconsciência que, infelizmente, como a maioria das mulheres que estão em sociedades à margem, são colonizadas pela dicotomia “razão-emoção”, isto é, o humano e o não-humano como elemento dominante da sociedade colonial eurocêntrica. Sendo, conforme Lugones (2020), o homem – alfa da sociedade e força motriz do conhecimento e razão; a mulher – reprodutora do pensamento masculino movida pela emoção.

Ao ser uma mulher movida pela sua religião, na qual ela encontra uma resignificação “camuflada” para suportar as suas violências simbólicas e físicas, residente do sertão – representado patriarcalmente na obra, observamos, obviamente, que Doralice, assim como outras mulheres refletidas nessa situação são aderentes a uma colonialidade do poder, conceito de Anibal Quijano (2000), isso porque estamos lidando com uma situação de periferia, ao trabalharmos com (não) sujeitos históricos e suas experiências interceptadas por outros fatores de exclusão, como raça, etnia, situação econômica e localização, agregados sob o conceito de interseccionalidade.

Durante toda trajetória de Doralice, somente ao final ela reage, de forma quase impulsora, espontânea e apresságica, como se fosse um grito velado em ação. Doralice age de maneira equivalente ao que sofre. Jarid traz uma verdadeira metáfora e crítica sobre a manutenção da religiosidade em mulheres do sertão brasileiro, religião essa que a torna subalterna do marido, conforme é apresentado no conto. Logo, a “dupla” salvação que a Santa proporciona a Doralice demonstra que a violência sofrida por ela, foi a mesma que a fez protagonizar-se e defender-se de todas as violências que a atravessavam. Logo, “A violência é a mola propulsora que leva a personagem a fazer a revolução. [...] como expressão de uma subjetividade amarga, que busca na luta o resgate da dignidade perdida” (XAVIER, 2021, p. 131). Assim, segundo Elóida Xavier (2021), o corpo violento rompe com o seu destino do imobilismo, rompe com um “projeto de vida da mulher”. Quando Doralice se salva ao final do conto ela acaba ressignificando todo o protagonismo que a pertence dentro do conto, mostrando-se resiliente.

Conclusão

Doralice, sendo uma sujeita sertaneja que habita espaços remotos, se enquadra nessa margem na qual o feminismo e os estudos decoloniais como um todo se debruçam. Além disso, observa-se que o conto traz um espectro da vida de mulheres sertanejas subjugadas por um espaço hostil, colocando-as submissas e alienadas em suas posições de boas esposas/namoradas, mesmo que lhes custe sua integridade. A narrativa também demonstra esse aspecto da revolta e da denúncia dessas mulheres. Jarid Arraes, como escritora negra e nordestina, transporta para suas obras, também, essas mulheres.

É nítido, também, que a religião age como propulsora de uma colonialidade, colocando mulheres em um locus de subalternidade e conformismo. Como também, age de maneira resignadora e libertária, visto que Doralice se alicerça em rezas e preces para fugir da sua posição violentada de mulher/esposa/namorada, porém, é interessante percebermos o acesso a uma consciência crítica dessas mulheres que, obviamente, é mínima, visto o lugar – sertão brasileiro – no qual elas estão. Dessa forma, a única maneira de procurar respostas às violências sofridas, ou algum tipo de proteção é perante a prática religiosa.

Portanto, por meio de epistemologias decoloniais que estudam essas outras mulheres, atrelado aos estudos sobre religião e sertanidades, podemos abrir espaço para que essas sujeitas possam ser vistas, não serem faladas, mas falar, ou através de um posição discursiva de alteridade, outras mulheres possam dissertar sobre suas realidades. Jarid Arraes nos contempla com a mais plena seara nordestina de mulheres marginalizadas simplesmente por serem mulheres, mas expõe, criticamente essas realidades através da literatura, afinal, resistir é sobreviver.

REFERÊNCIAS:

ARRAES J. **Redemoinho em dia quente**. Rio de Janeiro, RJ: Alfaguara, 2019

ARRAES, Jarid. **“A escrita está aí para que eu escreva com liberdade”**: entrevista com Jarid Arraes. Entrevista concedida ao programa Letras Pretas. Set de 2018. Disponível em: <<https://letraspretas.com/2018/09/18/a-escrita-esta-ai-para-que-eu-escreva-com-liberdade-entrevista-com-jarid-arraes/>> Acesso em: 19 julh. 2023.

COSTA, B. E. P.; MENDES, M. A. Ecos Decoloniais e a identidade da mulher negra em “A escrava” de Maria Firmina Dos Reis: In: **Revista Ártemis**, vol. XXXIV, nº 1; 2022. p. 124-137.

CURIEL, O. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, B. H. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais** 1. ed. - Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

FERRARA, J. A.; CARRIZO, S. L. Caminhos para um feminismo decolonial. In: **Cadernos Pagu**, v. 62. 2021.

KLEIN, J. A. **O catolicismo e a reprodução da desigualdade de gênero nas relações sociais de mulheres que vivem sua religiosidade**. 2021. 67 f. Trabalho de Conclusão de Curso- Universidade Estadual de Londrina. Londrina. 2021

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p.145-184.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

VEIGA, M. A.; VASCONCELOS, P. N. V. Lugares de escuta e de acolhimento nas pesquisas sobre sertanidades. *Rev Hist.SÆCULUM*, v. 24, n. 41. João Pessoa, 2019, p. 196-203.

XAVIER, E. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZOLIN, O. L. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. In: **Re. Vista Ártemis**. v. XXXI nº 1, 2021, p. 295-321. In: *Re. Vista Ártemis*.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

BUCHI E ADAH: AS CIDADÃS DE SEGUNDA CLASSE DENTRO DO CORPO FEMININO

Andrea da CONCEIÇÃO (UERJ/ EREREBA)¹

RESUMO: Esse trabalho é decorrente de uma investigação em andamento no curso Especialização em Educação das Relações Étnico-Raciais no Ensino Básico (Ererebá) no Colégio Pedro II, unidade Centro, nível pós-graduação lato sensu, a qual se volta para a análise da trajetória Buchi Emecheta, com destaque a sua narrativa sobre a opressão que incide sobre o corpo feminino vivenciado por meio de Adah, presente em sua obra *Cidadã de segunda classe* de 1974. É necessário que possamos observar que a narrativa de Adah se fundi com a autobiografia de Buchi e de tantas outras mulheres que possuem suas vozes silenciadas e seus corpos violentados de forma cotidiana por uma sociedade que busca a todo tempo tomar para si o controle do corpo feminino. É contra isso que a voz de Buchi e de Adah se insurgem e propõem uma revolução libertária por meio de uma escrita provocativa que expõe de forma cristalina a realidade das mulheres encarceradas em um modelo normativo patriarcal que exige delas a sua total abnegação ao líder masculino. Nesse intuito, é preciso que possamos interpretar ainda, que o *ubuntu* (Ramose 2002) feminino tema tão caro para Emecheta está intimamente imbricado com sua própria existência e de Adah. Desse modo, a narrativa de segunda classe também é uma narrativa de (re) existência.

Palavras- chave: Narrativa; liberdade feminina; insubmissão sobrevivência.

ABSTRACT: This work is the result of an ongoing investigation in the Specialization in Education of Ethnic-Racial Relations in Basic Education (Ererebá) course at Colégio Pedro II, Centro unit, lato sensu postgraduate level, which focuses on the analysis of the Buchi trajectory Emecheta, with emphasis on her narrative about the oppression that affects the female body experienced through Adah, present in her 1974 work *Citizen of the Second Class*. We must observe that Adah's narrative merged with Buchi's autobiography and of so many other women who have their voices

¹ Mestra em História Política Pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E- mail (Andreea.uerj@gmail.com). A autora também esta cursando o curso de Pós Graduação em Relações Étnicos Raciais (EREREBA) no Colégio Pedro II, onde realiza pesquisas referentes ao universo feminino.

silenced and their bodies violated on a daily basis by a society that constantly seeks to take control of the female body. It is against this that the voices of Buchi and Adah rise up and propose a libertarian revolution through a provocative writing that clearly exposes the reality of women imprisoned in a patriarchal normative model that demands their total selflessness to the male leader. To this end, it is necessary for us to be able to interpret that the female *ubuntu* (Ramosse 2002) a theme so dear to Emecheta is intimately intertwined with her own existence and that of Adah. In this way, the second-class narrative is also a narrative of (re)existence.

Keywords : Narrative; female freedom; insubmission survival.

As cidadãs de segunda classe

Nessa perspectiva o livro *a cidadã de segunda classe* de Buchi Emecheta narra a vida de uma mulher que desde a sua infância se deparou não apenas com o fruto da desigualdade social, mas sobretudo com a desigualdade de gênero que garantia as mulheres os braceletes da subalternidade, que se entendia a compreensão da “eterna escrava” que devia obediência ao marido. Possuindo como uma das suas obrigações a reprodução, é necessário aqui que possamos observar que esse quesito está diretamente embricado com a fertilidade masculina, de modo a garantir ao homem socialmente o status de superioridade não apenas pela sua extensa linhagem mas por sua escolha assertiva quanto a sua gazela.

Ainda é necessário que possamos observar como Emecheta trabalha de forma intuitiva os temas que atravessam o corpo feminino negro através da história de Adah. Nesse intuito, entendemos que “ escrever, portanto, emerge como um ato político” (KILOMBA, p.28, 2019) onde é esboçado a realidade do corpo feminil. Assim paralelamente, temos que compreender o conceito de sujeito e objeto trabalhado por Bell Hooks:

Sujeitos são aqueles que têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear a suas histórias. Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação como aqueles que são sujeitos (HOOKS, 2017, p. 27)

Esse ato de passagem do objeto para sujeito deve ser interpretado também como um ato de descolonização. O que podemos observar através da trajetória de Adah que busca de inúmeras maneiras a independência intelectual galgada através de muito esforço, suor e dor intensa. É interessante observar também como a dor intensa esta diretamente ligada a esse corpo, e principalmente como é por ela naturalizada. Não apenas pelos inúmeros castigos físicos, mas sobretudo pela escolha do casamento como saída. Especialmente, no que tange aos interditos sexuais conferidos às mulheres, os quais a impedem de “navegarem” em seus corpos e ser donas

de sua própria sexualidade.

A manutenção dos status dependia diretamente da “conservação da castidade feminina”. A virgindade era uma virtude moral responsável pelas amarras impostas às mulheres, que se viam diante de um duplo aprisionamento; primeiro a uma sociedade que obrigava a seguir parâmetros comportamentais rígidos, que negavam a ela o direito à liberdade sexual antes e depois do casamento; e o segundo a sua fidelidade obrigatória a um homem designado a ela, o que é nomeado por Emma Goldman como “prostituição moral”, uma vez que as mulheres deitavam-se com homens que eram completos desconhecidos.

Além disso, a mulher também estava acorrentada pelo modelo de feminilidade então consagrado. Presa ao interior do lar, destinada a ser apenas mãe, esposa e dona-de-casa, via-se impedida de seguir uma carreira profissional, o que implicava em sua “completa desvalorização profissional, política e intelectual.”¹⁸⁰ Quando muito, as mulheres deveriam desempenhar profissões que geralmente eram extensões do lar, tais como: professora, enfermeira, lavadeira e doméstica, mostrando, assim, o valor simbólico atribuído à mulher: o de subordinada ao líder masculino que a deixava “à margem de qualquer processo decisório” (GOLDMAN, 2015, p.31). É interessante observarmos isso a partir da leitura do livro, onde Adah é a protagonista da história onde sua essência tenta ser asfixiada a todo tempo simplesmente por ser mulher, pois mesmo sendo ela a responsável por arcar com as despesas financeiras do seu marido e toda a família do mesmo ela é constantemente silenciada, menosprezada e inferiorizada.

Nessa perspectiva, podemos observar o discurso da “máquina inconsciente”, destinada a trabalhar e a procriar, alimentava e reproduzia um imaginário de oposição e complementaridade entre o homem e a mulher. Ao contrário das mulheres, os homens, eram “dotados de razão, símbolos da força e da coragem, princípio objetivo da humanidade, ativo e poderoso” (GOLDMAN, 2015, p.45). Desse modo, demonstrava-se que a racionalidade era estritamente uma característica masculina, e por isso, tornavam-se responsáveis pelas mulheres, por suas crias e por sua voz.

Nesse sentido, é interessante observarmos, o trato dado a racionalidade no discurso de Emecheta. Adah é construída como uma mulher intelectual, que cursa o nível superior, que possui um ganho financeiro que a permite financiar a família do seu marido e o mesmo, no entanto, paralelamente observamos a construção da imagem do seu marido: uma figura opaca que não se sustenta, não possui emprego, não possui renda mas possui o prestígio familiar simplesmente por ser homem.

O pensamento de que a família era o bem natural da mulher foi semeado em todas as camadas sociais, de modo que ao homem fora designada a tendência autoritária, a do líder nato,

que “continua ser o senhor, o superior, o protetor, e quer conservar o servilismo, a inferioridade, a dependência da protegida.” (GOLDMAN, 2015, p.49). Como é visto no percurso de Adah, no qual suas obrigações como mulher são usadas como um carcere perpetuo onde suas atitudes devem ser vigiadas pelo seu marido no intuito de conservar a imagem familiar e, na tentativa de conservar tal imagem, tudo era aceito inclusive castigos físicos e violências psicológicas para evidenciar qual era o papel social ocupado por aquela mulher.

Ainda, é necessário que possamos analisar com certo cuidado a figura feminina da mãe do marido de Adah, figura interessante, que é responsável por reunir as características femininas ligadas a vaidade de forma feroz, preocupada apenas com o bem estar próprio e da sua família. O que é expresso em toda sua relação afetiva com Adah, na qual a rivalidade feminina expremido pela matriarca de forma aberta, desejando da nora apenas a subversão a sua família.

Por outro lado, o ritual de ceifar a própria vida é realizado de forma cotidiana por cada mulher que renuncia ao seu corpo por causa da aprovação social, que é responsável por aprisionar seu espírito de liberdade e entregá-lo a um homem, como afirma Maria Lacerda de Moura ao dizer que nós mulheres, “não temos o direito da escolha: somos escolhidas.”(GOLDMAN, 2015, p.60). Social e quotidianamente, a mulher dava continuidade a um sistema com papéis pré-estabelecidos, no qual ela ocupava o lugar de subalternidade.

E nesse intuito, é necessário que possamos fazer um processo de imersão e compreender que os arquétipos sociais, morais e sexuais que incidem sobre o corpo feminino são emanados pelo ocidente, como é demonstrado por Neuza Santos Souza:

É um olhar que se volta em direção à experiência de ser negro numa sociedade branca. De classe e ideologias dominantes brancas. De estética e comportamentos brancos. De exigências e expectativas brancas. De exigências e expectativas brancas. Esse olhar se detém, particularmente, sobre a experiência emocional do negro que, vivendo nessa sociedade, responde positivamente ao apelo da ascensão social, o que implica a decisiva conquista de valores, status e prerrogativas brancos. (SOUZA, 2021, p. 45)

É nesse anseio de corresponder as prerrogativas brancas que Adah se volta como elemento do seu desejo a sua emigração para a Inglaterra. Em busca da ascensão social, e também da tão desejada liberdade da família de seu marido. Porque na concepção de Adah a sua liberdade está intimamente ligada com a saída da casa da sogra, pois segundo seu pensamento seu esposo passaria por um processo de amadurecimento e valorização dela e de sua família.

No entanto, a cidadã de segunda classe, estava errada. Foi no novo território que Adah se deparou com o escancaramento do que é ser mulher, especialmente a mulher negra que é atravessada por uma série de mecanismos de opressão e dominação que insistem em silenciá-las, como é expresso por Grada Kilomba ao enfatizar em seu livro o uso das “máscaras de

silenciamento ” que são responsáveis por perturbar o silêncio e o silenciamento no corpo feminino.

Dessa forma, é interessante que possamos compreender como o colonialismo e a colonialidade são conceitos conectados porém distintos. Mas, que se relacionam no processo de dominação sobre o corpo feminino. Como é demonstrado por Nelson Maldonado Torres (2007):

O colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo ou nação, o que constitui a referida nação em um império. Diferente desta ideia, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, apesar do colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Ela se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. Neste sentido, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente. (TORRES, 2007, p.131)

Assim, compreendemos de que forma Adah observava a Inglaterra como um meio para se alcançar a liberdade propagada pelo branco, que deverás, nunca seria alcançada pelo povo preto, seja pela meritocracia mas principalmente pela colonialidade do poder, como é desenvolvido por Quijano (2005) que afirma que a colonialidade está imbricada diretamente na construção da subalternidade do povo preto.

Essa subalternidade que é alimentada de forma quotidiana através de padrões europeus inatingíveis, que possuem como seus criadores a finalidade da dominação. Nesse sentido, observamos que a colonização ela é multifacetada e cruel. Como é percebido na trajetória de Adah no novo território inglês, onde ela se depara com um cenário desfavorável que a faz trabalhar horas demais para sustentar a casa diante de um marido cada vez mais gordo e insolente que se nega a cuidar dos próprios filhos.

Nesse intuito, o grupo formado pelas mulheres, compreende bem o que é opressão sexista, principalmente no que tange a determinação de que cabe à mulher unicamente a criação dos filhos, uma vez que foram criadas para isso. E buscando, conciliar as responsabilidades Adah contrata uma babá que posteriormente ela descobre que além de estar maltratando seus filhos também está tendo um “caso” com seu marido. É interessante refletirmos o processo de construção acerca do julgamento social acerca de Adah e de sua responsabilidade, sendo criado um tribunal onde todos os vizinhos expressam opiniões sobre o fato, e o mais interessante sem serem solicitados, sobre o ocorrido e especialmente como ela mesmo diante da traição deveria conservar o casamento, porque era sua obrigação.

Adah passa por diversas formas de violência, especialmente aquelas ligadas ao controle do seu corpo. Como é apresentado pelos leitores diante da descoberta de sua gravidez, diante de

um corpo violentado e obrigada a ceder por meio de tapas . Nos deparamos como um face feminina agitada , assustada que precisa necessariamente recobrar o controle do seu corpo. Como muitas mulheres , Adah possui seu corpo controlado por um homem que afirma que ela não pode interromper aquelas gravidez , porque ela e a criança o pertencem.

O pertencimento, é um tema caro para o grupo feminil, uma vez que o todo formado pelo coletivo homens acredita que são os donos do corpo feminino, principalmente no que tange a “ fiscalidade pura que parece estar presente na cultura na cultura ocidental”(OYEWÚMI, 2021, p.17) que possui por sua vez como seus principais fiscais, os homens, que se acham donos das mulheres , direito adquirido a eles pelo seu direito natural já que o homem é o sexo alto.

Ainda, nos deparamos com uma Adah que precisa discernir entre continuar com a tradição e ser toda devotada ao marido e buscar sua felicidade e romper com o sistema de dominação e buscar sua independencia completa. De certa forma , Adah mergulha no processo de mudança quando se depara com a construção da imagem de outras mulheres que dividem o trabalho com ela na biblioteca. Sefaz necessario que possamos compreender como a rede de sociabilidade de Adah influenciou positivamente para o seu processo de despertar intelctaul, no que tange a valorização do seu processo de escrita e de intelctaulidade.

É nesse momento que nos deparamos com uma Adah mais amadurecida e decidida não apenas a escrever, mas sobretudo, a deixar seu marido. E de fato, ela deixa. Mas, ele a persegue a ameaça e as faz parecer perante o tribunal uma mulher desvairada que quer apaenas viver. Desse modo, é necessario que possamos refletir como funciona esse tribunal, não apenas judicialmente, mas moralmente como um mecanismo de controle sobre o corpo feminino. Assim:

Identificamos os agentes de nossa opressão como homens. A supremacia masculina é a mais antiga, a mais básica forma de dominação. Todas as demais formas de opressão e exploração(racismo, capitalismo, imperialismo etc.) são extensões da supremacia masculina: os homens dominam as mulheres, poucos homensdominam o restante. Todas as situações de poder ao longo da história têm sido dominadas e conduzidas pelos homens. Os homens têm controlado todas as instituições políticas, econômicas e culturais e garantido esse controle com força física. Eles usaram o poder para manter a mulher numa posição inferior. Todos os homens recebem benefícios econômicos, sexuais e psicológicos da supremacia masculina. Todos os homens oprimiram mulheres.(HOOKS,2019, p.25)

Nesse sentido, é preciso que sejamos chamados a refletir sobre a narrativa da imagem da construção da cidadã de segunda classe para Buchi Emecheta, que escancara com bastante cuidado e priciosismo as amarras que condicionam o corpo femino, princicpalmente o preto. Apresentando os desafios, as opressões e sobretudo, as necessidades desse corpo violentado.

Percebemos que as dores de Adah, seus medos e sobretudo, sua necessidade de libertação se funde não apenas com a historia de Buchi Emecheta, mas sobretudo com a história de muitas de nós, que possuem suas histórias silenciadas e seus corpos amordaçados.

Considerações Finais

Buchi Emecheta resgatou por meio de cidadã de segunda classe a angustia feminina tão pulsante dentro de cada uma de nós, que de formas diferentes sentimos as opressões seja por nosso corpo, mente e ser. É interessante que à medida que Adah amadurece, nós nos debruçamos com uma mulher que além de se dar consta dos mecanismos de controle sobre si, ela age para por fim a eles.

Nesse sentido, a obra de Emecheta se faz muito necessária, principalmente porque ainda hoje as mulheres são tratadas como cidadãs de segunda classe, sendo silenciadas e subalternizadas. Possuindo seus corpos violentados, suas línguas cortadas e suas almas degoladas.

Portanto, falar sobre Adah e Emecheta é evidenciar uma luta contínua travada pelas mulheres de forma cotidiana buscando por fim as amarras de silenciamento que insiste em fazer de nós suas escravas.

REFERÊNCIAS

EMECHETA, Buchi. **Cidadã de segunda classe**; tradu. Heloisa Janh. Porto Alegre: Dublinense.

GOLDMAN, Emma. **Vivendo Minha Vida**. Tradução: Nils Goran Skare. Curitiba, PR: L.Dopa, 2015.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**; tradu. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir- A educação como prática de liberdade**; trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação- Episódios de racismo cotidiano**; tradução Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro Cobogó, 2019.

OYEWÚMI, Oyeronke. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**; tradu; Wanderson Flor do Nascimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina In: LANDER, E. (Org.). **La Colonialidade del saber: eurocentrismo y ciências Sociales. Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005, p.227-277.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

RAMOSE, Mogobe B. A ética do ubuntu. Tradução para uso didático: RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 324-330, por Éder Carvalho Wen.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar – se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

CIRANDA DE PEDRA: CAMINHOS E PERCALÇOS NA TRAVESSIA DA MEMÓRIA

Maria do Carmo Cardoso Costa (UESPI)¹

RESUMO: A memória exerce papel fundamental na construção da identidade, conserva aquilo que, de alguma forma, ficou marcado na trajetória de vida. Em consequência disso os espaços nos quais o sujeito vivencia experiências transformam-se em espaços de memória, já que neles ficam registradas impressões e são capazes de absorver vivências acumuladas. Sendo assim objetiva-se com este artigo analisar a representação da memória e identidade na obra *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles. Para tanto, propomos a identificação de elementos constitutivos da memória individual e coletiva, a partir da representação dos dilemas e conflitos das memórias de Virgínia que trazem vários detalhes do cotidiano, contextos de vida de um tempo na companhia dos membros de sua família. A pesquisa é qualitativa, fundamentada na visão de Maurice Halbwachs (2006), Assmam (2011), Joel Candau (2012), Ivan Izquierdo (2018), Santos(2022) dentre outros. Em *Ciranda de pedra* a relação entre memória e identidade das personagens perpassa pela condição do sujeito de retrair episódios dispersos do seu passado, como uma tentativa de compreensão de si mesmo.

Palavras-chave: *Ciranda de pedra*. Identidade. Memória. Rejeição.

ABSTRACT: Memory plays a fundamental role in the construction of identity, it preserves what, in some way, was marked in the trajectory of life. As a result, the spaces in which the subject experiences experiences become memory spaces, since impressions are recorded in them and are capable of absorbing accumulated experiences. Therefore, the objective of this article is to analyze the representation of memory and identity in the work *Ciranda de Pedra*, by Lygia Fagundes Telles. To do so, we propose the identification of constitutive elements of individual and collective memory, based on the representation of the dilemmas and conflicts of Virgínia's memories that bring various details of everyday life, life contexts of a time in the company of her family members. The research is qualitative, based on the vision of Maurice Halbwachs (2006), Assmam (2011), Joel Candau (2012), Ivan Izquierdo (2018), Santos(2022) among others. In

¹ Mestranda em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: mdocardosoc@aluno.uespi.br

Ciranda de Pedra, the relationship between memory and identity of the characters permeates the condition of the subject to retrace scattered episodes of his past, as an attempt to understand himself.

Keywords: Stone circle. Identity. Memory. Rejection.

INTRODUÇÃO

A memória visa, mesmo que de forma fragmentada o que ocorreu com uma pessoa em épocas passadas da sua existência. Sendo assim, ela seleciona acontecimentos vividos individualmente ou em grupos dos quais participa nos mais diversos contextos. Para Le Goff (1996, p. 423) “a memória é a propriedade de conservar informações; é o conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.

Por ser um ser social, o homem está em constante transformação devido as suas relações com os grupos dos quais participa. Nestas relações, as representações de si e do mundo são mediadas pela relação da memória. Nesse contexto memória e identidade são imprescindíveis à condição humana. Segundo Candau, (2012, p. 59) “A perda de memória é, portanto, uma perda de identidade”. Isso nos remete a compreensão de que, a memória é a composição fundamental, isso por que ela se entrelaça não somente com o passado, mas com o presente e o futuro, resultando na formação da identidade do sujeito.

Nesse contexto, a literatura de Lygia Fagundes Telles, especificamente a obra *Ciranda de pedra* encontra seu espaço como mantenedor da instituição familiar, mesmo que desestruturada, tem suas bases na memória. Assim, objetiva-se com esse trabalho analisar a representação da memória e identidade na obra *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes.

A memória é basicamente um processo interno, portanto sua projeção não se realiza em um vazio, uma vez que ela precisa de espaço para ser ativada e estimulada. Com isso, há lugares concretos, onde se realizam eventos, ações e acontecimentos históricos ou práticas cotidianas, e representações visuais e não visuais que servem como possíveis referenciais espaciais para a memória. Para Halbwachs (2006), a memória reflete sentimentos, imagens e ideias sobre um lugar, um acontecimento ou pessoas.

Lygia Fagundes Telles, contista e romancista nasceu em uma família burguesa de São Paulo, possuía formação em Educação Física e Direito. Pelo fato de ter nascido em 1923, esses

cursos eram considerados masculinos para época. No entanto, sua luta mais difícil foi a de se tornar escritora na história da literatura brasileira, isso por que a sociedade patriarcal que até então imperava silenciava toda e qualquer mulher, cujo estereótipo era fixado no papel da mulher dona de casa, para cuidar do marido e dos filhos. Mas Lygia Fagundes Telles, como muita luta figurou na pequeníssima lista de mulheres que conquistaram um lugar nesse espaço predominantemente masculino.

A produção literária dessa escritora é composta por quatro romances, vinte livros de contos, algumas crônicas e participações em antologias e coletâneas. Além de ter obras adaptadas para a televisão, teatro e cinema, além disso tem livros lançados em Portugal, França, Estados Unidos, Itália, Holanda, Alemanha, Suécia, Espanha e República Tcheca

Conforme destaca Alfredo Bosi (1994), a referida escritora fez parte da 3ª Geração do modernismo, também chamada de Geração de 45. Sua escrita é conhecida, principalmente, pelo intimismo e pelo desenvolvimento psicológico das suas personagens.

Por toda sua produção Lygia Fagundes Telles foi agraciada por alguns de seus livros com o Prêmio Internacional de Escritoras, na França, o Prêmio Jabuti, o Prêmio PEN Clube do Brasil, o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte e o Prêmio Camões. Foi membro da Academia Paulista de Letras e da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira n.º 16, além de ter sido eleita para a Academia das Ciências de Lisboa, foi a primeira mulher brasileira a ser indicada para receber o prêmio Nobel de Literatura.

Ciranda de pedra é estruturado em duas partes. Na primeira parte, a narração dá conta da infância de Virgínia, a protagonista, nessa parte encontramos vários monólogos interiores, reflexões, sonhos e lembranças dessa personagem, oportunizando o reconhecimento do perfil psicológico de Virgínia que tem sua infância marcada pela separação dos pais. Ela mora com a sua mãe Laura, diagnosticada com loucura e o amante dela, Daniel, que é médico e cuida dela.

Esse núcleo familiar mora em uma casa afastada da cidade, que pela situação da doença da mãe se torna um ambiente pesado e empobrecido, ficando implícito que é assim pelos gastos com a doença de Laura. Esse ambiente contrasta com o luxo da mansão onde vive o seu pai, Natércio, com as suas irmãs Bruna e Otávia, que convivem com as crianças da vizinhança, Conrado, Letícia e Afonso. Virgínia tenta se integrar ao grupo, no entanto não é aceita pelo quinteto. Esse é representado pela ciranda de pedra dos anões que ficam no jardim da mansão, cercada por uma fonte de água. A imagem desta fonte simboliza e espelha a situação de Virgínia por toda a obra, ou seja, é uma espécie de metáfora da ciranda real vivida pela personagem

A segunda parte narra a vida adulta da protagonista que já se encontra com vinte anos de idade e, regressa do colégio-interno para conviver com as pessoas que a rejeitara quando criança. O grupo outrora fechado e a casa inimiga do pai começam a abrir-se para ela, porém a protagonista descobre, que já é tarde, e neste convívio ela toma consciência da hipocrisia de todos, a estagnação e incapacidade deles para mudar a vida estabelecida, por isso, ela abandona a família e decide trilhar o próprio caminho.

CIRANDA DE PEDRA: MEMÓRIA, IDENTIDADE E OS ASPECTOS SIMBÓLICOS

A obra *Ciranda de Pedra* apresenta um enredo marcado por um viés intimista, de uma menina que atravessa diferentes momentos de dissabores, incertezas, mágoas, conflitos e traumas. Virgínia é essa menina que diante de tudo isso está sempre se debatendo entre a memória e o esquecimento, rumo à sua libertação. O enredo tem como núcleo inicial o esfacelamento de uma família tradicional de meados do século XX, cuja ruptura é repleta de sombras, segredos e traumas que transbordam por meio de fortes emoções, configurando-se como uma narrativa psicológica, já que traz as memórias de um narrador adulto, para o plano central da narrativa.

Virgínia subiu precipitadamente a escada e trancou-se no quarto. — Abre, menina — ordenou Luciana do lado de fora. Virgínia encostou-se à parede e pôs-se a roer as unhas, seguindo com o olhar uma formiguinha que subia pelo batente da porta. “Se entrar aí nessa fresta, você morre!”, sussurrou soprando-a para o chão. “Eu te salvo, bobinha, não tenha medo”, disse em voz alta (TELLES, 2009, p. 4).

Pelo excerto logo no início da obra é possível observar que o romance é contado por um narrador-onisciente que se fixa em Virgínia, a protagonista. Assim o foco narrativo dos acontecimentos se dá a partir do olhar dela. Por isso temos acesso aos pensamentos, sentimentos e percepções dessa personagem, pois tal composição é obtida através dos usos que a autora faz do “monólogo interior”, que por vezes é tão bem conectada aos pensamentos e sensações de Virgínia que se confundem narrador e personagem.

A obra em estudo possui uma cisão em sua composição, visto que na primeira parte Virgínia ainda é uma criança e a segunda parte ela já está com vinte anos, isto ocorre depois que é revelado para a protagonista que sua mãe morrera, e que o homem que ela chamava de tio na verdade, era seu verdadeiro pai, isso certamente alterou o rumo de sua vida para sempre.

Juntamos a esse fato a loucura de Laura que na maioria das vezes permanece sem se dar conta do que ocorre ao seu redor, mas tem momentos de lucidez e lembranças de um tempo antes da doença. Nesse contexto o tempo constrói-se num vai-e-vem memorialístico que une presente e passado englobando circularmente personagens e acontecimentos. É por meio da memória individual da protagonista que a obra vai demonstrar o tempo de descobertas, pois ela explana por meio de suas lembranças, não somente seus medos, suas dores e suas angústias em relação aos saberes, atitudes e comportamentos inerentes a uma época, mas dos demais personagens. Segundo Halbwachs (2006, p. 30) “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivermos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós”. Isso equivale a dizer que uma pessoa só é capaz de recordar na medida que pertence a um grupo social, visto que a memória coletiva é sempre uma memória de grupo. Rios (2013, p. 4) corrobora ao pontuar que só é possível ao sujeito construir e acessar lembranças na condição de membro de um conjunto ou totalidade que o ultrapassa, não só em termos quantitativos, mas também em termos qualitativos.

Deprendemos, portanto que isolados não formamos lembranças, ou pelo menos não seremos capazes de sustenta-las por muito tempo, uma vez que necessitamos do testemunho de outros para alimentá-las ou editá-las. Sendo assim as memórias individuais se formam a partir da relação com o outro, nesse sentido Halbwachs (2006, p. 29) esclarece que “recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação”.

Ao expor sobre os caminhos e os percalços da memória de Virgínia enfatizamos que algo que ao mesmo tempo nos caracteriza e nos determina é a memória pois conforme esclarece Santos (2022, p. 109) “aquilo que recordamos, lembra-nos o que somos, aquilo que esquecemos, ou que tentamos, em vão, esquecer, diz sobre o que não queremos ser”. Consequentemente ao dissertar sobre a memória é inevitável não falar de identidade e subjetividade, mesmo quando tratamos de grupos, pois a coletividade tem também uma história que a determina. Assim a relação entre um sujeito e um grupo se dar através da recuperação da memória que os envolve. Por isso ao analisar as memórias da personagem Virgínia em relação aos membros de sua família e aos seus amigos da ciranda, é possível pelo fato de ser o seu universo de movimentação

Relembramos que a memória depende de um sujeito porque apresenta uma perspectiva específica, intransferível e pessoal, pois ao ligamos a memória à identidade a ponto de afirmar

que a perda da memória acarreta a perda da identidade. Isso por que Santos (2022, p. 109) explica que “sem memória, o ser humano vive somente o presente, pois a lembrança do passado é condição necessária para o conhecimento de si”. Assmann (2011, p. 70) segue esse viés ao explicar que, “definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos. Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos”.

Joël Candau (2012) ao refletir sobre a memória e a formação de identidades analisa as analogias entre memória e identidade, refutando que uma existe independente da outra, para isso o autor pontua duas questões que são, primeiro que a identidade é elaborada, definida e redefinida na interação social, e segundo que a memória é uma reelaboração permanente.

Na primeira parte do romance, antes de Virgínia ir morar com as irmãs e antes da morte de Laura, todas as terças-feiras, ela passava as tardes na casa de Natércio. Em uma destas visitas, ela encontra Afonso, Bruna e Letícia no caramanchão que fica próximo à fonte dos anões. Nesse dia, Otávia se trancou no quarto por que estava triste pela morte de sua gata de estimação. Virgínia, intimamente, se pergunta onde estará Conrado. Então, Letícia sugere que eles podem ir à sua casa para lanchar, no entanto, sua irmã Bruna sob um falso pretexto não permitiu que ela fosse. Você fica, hem, Virgínia? Letícia teve um gesto. Enfim, vocês é que sabem. Observou-a com afetuoso interesse: Ela continua não se parecendo nada com Otávia nem com você. Bruna teve um sorriso. Virgínia não se parece com ninguém. (TELLES, 2009, p. 46-47).

Por esse trecho percebemos a falta de proximidade e identidade entre Virgínia e os outros, ela não consegue interagir, ser um dos componentes do grupo, se conectar com eles, por mais que deseje, eles negam a ela uma identidade na qual possa fazer parte da ciranda, como Virgínia relata nesse trecho: “Quando Frau Herta chegou com o lanche e perguntou pelos outros, apontou-lhe então a casa vizinha. “Por que não foi com eles?”, estranhou. “Porque eles não me quiseram”, disse simplesmente (TELLES, 2009, p. 47).

Após o grupo se afastar Virgínia correu em direção à fonte: “Vou lavar as mãos”, avisou sem se voltar. Transpôs a ciranda de anões, sentou-se numa pedra e mergulhou os dedos no fio de água murmurante” (TELLES, 2009, p. 47). Com esse gesto Virgínia quer desesperadamente esquecer o desprezo da irmã e dos amigos dela. Situações de exclusão como essas, é relegada a personagem frequentemente na primeira parte do romance, isso fica gravado em suas memórias, formando sua identidade de criança excluída reverberando em sua vida adulta.

A protagonista sofre diversos julgamentos externos que reafirmam sua exclusão identitária, tais como: os olhares das outras personagens apontam constantemente para suas diferenças. Durante todo o romance, as comparações entre Virgínia e suas irmãs sempre a deixam desconfortável. No começo da narrativa, Luciana a chama de cobra na seguinte passagem “— Escute, Luciana, você acha mesmo que se a gente é ruim nesta vida numa outra vida a gente nasce bicho? Tenho medo de nascer cobra. — Você já é cobra — disse Luciana com brandura” (TELLES, 2009, p. 5) mais tarde, a compara com ratos. “-Tio Daniel disse que é o comandante do barco e por isso precisa ficar até o fim. Mas que este barco está afundando, devo passar para o outro... — Está certo, os ratos fogem primeiro” (TELLES, 2009, p. 49)

Já Natércio diz que ela parece um bicho que vive pelos cantos roendo as unhas, descabelada. As diversas percepções que os outros expressam, pesam nos ombros dessa personagem. Otávia, sua irmã, fala, em tom de brincadeira, que se fosse pintar um hipotético quadro de Virgínia, ele seria intitulado de “A pergunta”. Santos (2022, p. 112) argumenta que “Tal consideração faz sentido, porque os julgamentos externos e internos levam a personagem a um ponto de interrogação inesgotável sobre si mesma”

Candau explica que a memória é a identidade em ação, porém ela também pode, ao contrário, “ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias como, por exemplo, a anamnese de abusos sexuais na infância ou a memória do Holocausto” (CANDAU, 2012, p. 18). É isso que ocorre com Virginia, pois suas memórias são persecutórias, não existindo um possível alento.

Destacamos que, embora sendo rejeitada, a protagonista frequentemente devaneia e sonha como seria maravilhoso se os integrantes da ciranda deixassem ela entrar na roda. Ao final de uma das visitas, enquanto está no carro retornando para casa de Daniel e Laura, em um momento onírico, ela começa a imaginar como seria morar com o pai Natércio, (que ela julga ser seu pai) e fazer parte do grupo, como podemos observar no trecho abaixo.

Viu-se no meio do grupo. Falava desembaraçadamente e todos ouviam, deslumbrados. Conrado podia tocar piano, mas desta vez não era Otávia quem cantava. “Canta mais, Virgínia!” pediam. E Frau Herta concordaria: “Uma artista!”. Conrado chegaria a galope, trazendo triunfante a coroa de heras... Fechou os olhos. Agora ele subia no galho mais alto da árvore, “Vou voar, Virgínia, vou voar!...” Frau Herta pousou no seu joelho a mão ossuda: -Estava dormindo? Chegamos. (TELLES, 2009, p. 36-77).

Conforme afirma Bachelard (2006) o devaneio é diurno, é um estado de alma. Ajuda a alma a gozar do seu repouso, a gozar de uma unidade fácil. O devaneio “poetiza” o sonhador. A memória sonha, o

devaneio lembra. Assim durante sua infância Virginia devaneia. Por ser constantemente excluída e marginalizada, vista como fruto do pecado, de um erro que sua mãe cometeu, essa menina, em alguns momentos, através da imaginação encontra uma forma de compensar suas tristezas imaginando a vida que ela gostaria de ter, misturando personagens de contos de fadas com as pessoas de seu convívio. Como se percebe a obra traz uma intextualidade com os contos de fadas, bem exemplificado na figura dos anões da ciranda. Este ato de Virgínia, de burlar a realidade através da imaginação, traz uma proximidade da memória com o imaginário, como bem aponta Soares (2012, p. 68) “o imaginário, não obstante ser distinto da memória, interpõe-se nesse processo com o fito de reacender, fortalecer, acrescentar ou, por que não dizer, criar um novo sentido para um conflito emergente”.

No romance em estudo, Virgínia molda suas memórias e sua identidade a partir dos acontecimentos da infância, que se tornam reminiscências dolorosas e lhe acompanham sempre. Isso pode ser fundamentado por Candau ao esclarecer que,

a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, “é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa (CANDAU, 2012, p. 16)

Candau complementando seu pensamento afirma que “é a memória que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade.” (CANDAU, 2012, p.16). Seguindo esse viés Izquierdo (2018, p. 02) assinala que o conjunto das memórias de cada um determina aquilo que se denomina personalidade ou forma de ser. Um humano ou animal criado no medo será mais cuidadoso, introvertido, lutador ou ressentido, dependendo de suas lembranças específicas mais do que suas propriedades congênicas.

Sendo assim, as lembranças de Virginia dizem respeito, principalmente, a incompatibilidade identitária de não se sentir parte do grupo: “Todos eles eram assim, às vezes pareciam amigos e de uma hora para outra, sem se saber por quê, mudava tudo, “Não sei lidar com eles, não sei!”. (TELLES, 2009, p. 63).

Assim que vai morar com Natércio, rapidamente, as ilusões e as grandes esperanças que Virgínia tinha sobre sua futura vida são perdidas, no momento em que está jantando, como podemos observar no trecho abaixo:

-Não, pai, já comi muito. -Você quer dizer que está satisfeita. O resto do sorriso que ainda conservava esquecido na boca desfez-se rápido. -É, estou satisfeita. -Não encha assim o prato para depois deixar tudo, não é certo fazer isso. [...] Era sinistro mastigar pensamentos [...] -Virgínia, você não me ouviu? Despertou da campina onde já se deitara, ruminando ervas tenras. Voltou-se para Natércio e viu que ele tinha contraído os lábios como fazia Bruna quando se encolerizava.(TELLES, 2009, p. 51).

Percebemos pelo fragmento acima que a memória é uma característica pertinente nesse romance, pois mesmo quando o foco da narrativa não é exatamente a memória de Virgínia, há uma discussão das possibilidades e da natureza da memória como um todo. Isso porque o modo como Natércio a trata se dar pela memória dele, da esposa ter lhe deixado, e Virgínia é a prova viva desse fato.

No mesmo almoço, a personagem, como tantas outras vezes, percebe um distanciamento de Natércio. Porém, até então, ela não desconfia do motivo. Quando as irmãs estavam presentes ela achava mais fácil, pois Bruna comentava sobre fatos corriqueiros de sua vida, embora Otávia falasse pouco, mas para Virgínia era mais uma pessoa na mesa, mas sozinha ela teria que enfrentá-lo.

Por que aquele olhar a perturbava tanto? Que teria o pai a lhe dizer? Nos primeiros dias ela ainda falava, ria. Mas começou a notar que suas palavras e risos, na maioria, ficavam sem resposta. Aos poucos os assuntos foram definhando e agora já não sabia o que dizer. [...] Dobrou pensativamente o guardanapo. Já fazia mais de uma semana que se mudara. Uma semana. E a verdade é que as coisas se passavam de modo bem diferente do que ela imaginara. (TELLES, 2009, p. 52).

Fica explícita a rejeição de Virgínia e toda vez que ela é excluída por Natércio, pelas irmãs e pelos supostos amigos, Santos (2022, p. 116) afirma que “metaforicamente ela morre um pouco. Ficando, deste modo, paralisada no tempo, pois estas pequenas mortes e frustrações persistem em suas memórias por muitos anos, tal como a simbologia da água”

Em *Ciranda de pedra* a simbologia é utilizada conforme esclarece Santos (2022, p. 108) “não como ornatos aplicados para decorar uma página insípida ou exibir os poderes de observação da escritora. São meios de levar a emoção adiante e aclarar o sentido do romance”. Sendo assim, esse romance utiliza como símbolo, os anões de pedra, a ciranda, a água e várias outras imagens de uma maneira ou de outra se entrelaçam com as memórias de Virgínia.

A água é um símbolo que tem ressonância e reflete dentro da narração. Conforme Bachelard (1997, p. 07) “o ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A água, além de suscitar imagens oníricas e simbólicas que perpassam o romance, também penetra as camadas mais profundas do texto, manifestando-se de diversas formas.

Segundo explicação de Santos (2022, p. 203) “o símbolo e o mito têm a maestria de estarem inseridos na própria construção dos seres humanos e de uma sociedade, levando e elevando os indivíduos a um estado transcendental”. O autor reitera que a autora usa esses

símbolos e mitos por acreditar que eles demonstram a capacidade que o ser humano tem de criar-se e recriar-se, de cobrir-se e descobrir-se nos níveis físico, mental, psíquico e espiritual.

Dada a importância fundamental que a relação entre memória e identidade tem na constituição do sujeito, nesse caso, sujeito feminino, é que antes de ir para a mansão de Natércio, Virgínia conta para Luciana sobre a sua memória como se observa no trecho abaixo.

-Você passa de ano? - Ora se! Agora sou a segunda da classe, dona Otília disse que nunca viu memória igual à minha. - É bom ter memória.” Deitando-se de bruços, Virgínia meteu o rosto por entre as barras de ferro da cama. -Você estudou, não, Luciana? Onde? -Fui criada num asilo de freiras. -Elas eram boazinhas. -Boazinhas – repetiu Luciana como um eco. (TELLES, 2009, p. 48).

Ao interpretar esse trecho depreendemos que para a protagonista ter boa memória significa, conjuntamente, angústia e libertação. Ela precisa passar por certos caminhos e percalços para fazer uma travessia expurgando a dor que a sua boa memória insiste em trazer à tona. Com pouco tempo morando com as irmãs Laura morre. Virginia entra em um estado de choque tão profundo que não consegue ir ao velório e ao enterro da mãe. Passado o choque, ela fica obcecada pela morte de Laura, perguntando às irmãs como tudo se passou.

Conforme Candau (2012, p.15) a memória nos dará essa ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pode-se reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente. Assim a retrospectiva de memórias citada por Candau, Virginia inicia na primeira parte do romance ao juntar os pedaços de conversas, os fragmentos do que lhe é dito, de forma indireta e velada pelas outras personagens, através de suas memórias, para entender a sua situação.

Percebemos que várias personagens sugerem e repetem para a protagonista que ela não se parece com nenhuma das irmãs e, também, não herdou nenhum traço físico de Natércio. No final da primeira parte da narrativa, após a conversa decisiva que tem com Luciana, Virginia toma ciência de tudo até então desconhecido por ela.

Virgínia passou as pontas dos dedos nos lábios ressequidos. Imobilizou-se, os ombros curvos, os olhos pasmados fixos no chão. “Meu pai. Tio Daniel é meu pai...” Cenas e frases, gestos e olhares – tudo, tudo foi se acumulando em seu redor como as peças de um jogo de *puzzle*. Ao acaso, foi pegando as peças, uma por uma, E instintivamente as colocava no lugar exato, sim, umas se ajustavam as outras, misteriosamente, como que se buscavam para formar o todo, único e inevitável. O quadro estava perfeito. (TELLES, 2009, p.61).

Observamos pelo trecho acima que a memória de tudo vai se juntando retrospectivamente, fornecendo uma revelação para Virgínia: “Por um segundo seus olhares se

encontraram. Foi ele o primeiro a se desviar. “Não é o meu pai”. “Não é o meu pai.” E horrorizou-se. Veio-lhe de chofre a repulsa pela revelação. (TELLES, 2009, p. 64).

Quando é revelada a paternidade de Virgínia, abre-se para ela memórias dolorosas, a tempestade que cai nesse dia é um simbolismo que representa o estado de sofrimento da protagonista, revelando seu desespero e desolação. Assim logo após essa descoberta, a personagem começa a querer esquecer e ser esquecida por todos. Segundo Candau (2012, p. 127) “Inimigo da memória, o esquecimento, ‘segredo inquietante da lembrança’, por vezes objeto de medo e tentação, impõe-se sempre sobre as lembranças [...] porque sem o esquecimento, nossas lembranças não teriam nenhum alívio”. Nesse contexto, Virginia acredita que pode esquecer e ser esquecida, por isso toma a sua decisão: “-Pai, quando é que vou pro colégio? -Sua matrícula já está feita. Na próxima semana, assim que Frau Herta tiver providenciado seu uniforme. Será semi-interna como suas irmãs. -Pai, eu queria ficar interna, -Querida morar no colégio mesmo. Posso? (TELLES, 2009, p. 65)

Segundo Candau (2012, p. 128) “quando se perde a felicidade, a memória dessa perda pode ser tão dolorosa que o esquecimento vem ajudar aquele que sofre.” Sendo assim: “Virgínia acreditava que indo para o internato, que se isolasse de todos, eles a esqueceriam. Após sua partida para o internato termina a primeira parte do romance.

Na segunda parte ela já é adulta, tendo vinte anos de idade, arrumando as malas para retornar à casa de Natércio, onde vivem todos os fantasmas de seu passado. Ainda no internato, ao reler as poucas cartas que recebeu de seus familiares ao longo dos anos, ela começa a rememorar o que ficou para trás. Na tentativa de abolir o passado e ter um novo recomeço a personagem vai lendo e rasgando cada carta. Contudo, segundo Santos (2022, p 121) “o passado é como o fluir da água de um rio, sempre constante. O passado não é livre, e também não nos deixa livres, mesmo distante, ele se faz presente, num eterno movimento circular e oscilatório. Mesmo com esse gesto o passado permanece lá, e não irá embora apenas porque a personagem rasgou as correspondências e jogou fora.

Virgínia permaneceu no internato por cerca de dez anos, conforme esclarece Santos (2022, p. 122) “as experiências dolorosas exigem uma temporalidade que as abarque, que as torne visíveis no conjunto da existência, obrigando quem as sofreu a recolocá-las no tracejado da história pessoal de que fazem parte”. Santos também pontua que o ato de lembrar-se produz quando transcorreu um tempo, e é esse intervalo de tempo, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre. Ricoeur (2007, p. 26) nos lembra que “por mais inexata e

problemática que a memória possa ser, “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança.”

Observamos que embora a personagem tenha passado todos esses anos no internato a exclusão também lhe atingiu lá, isso por que as freiras souberam de sua paternidade, irregular para a época, e condenado pela sociedade e pela Igreja, como se observa nesses comentários “parece tão dissimulada”, dizia Irmã Clara. “Tem olhos de quem já viu coisas terríveis!”, assombrava-se Irmã Flora. “E é filha de pais separados, houve muito escândalo”. “Foi aceita como uma exceção. Não pode participar das regalias a que as demais têm direito. (TELLES, 2009, p. 70). Mas, mesmo assim ela suportou e conseguiu dizer adeus, fechou esse ciclo: “Os portões das lembranças do internato também se fechavam [...] todo aquele mundo opaco transformara-se em poeira que se sopra da memória. Uma ou outra lembrança mais nítida persistiria intacta.” (TELLES, 2009, p.73).

Na volta para casa, Virginia empreende uma busca memorial permeada pela tentativa da afirmação de uma identidade, perscrutando o passado que a memória faz presente. No entanto, no trajeto até sua casa ela fica sabendo pelo motorista que Natércio está viajando, esse fato é entendido por ela como uma forma de evitá-la, além de escutar a mesma constatação que ouviu tantas vezes, “- A senhora não se parece nada nem com dona Otávia nem com dona Bruna. -Não me pareço com ninguém - murmurou ela (TELLES, 2009, p. 74). Portanto, segundo Santos (2022, p. 123) “fica novamente em evidência a imbricada relação entre memória e identidade, uma vez que Candau (2012) esclarece que a memória e a identidade se entrecruzam indissociáveis, e se reforçam mutuamente. Candau (2012, p. 19) também reforça que “desde o momento de sua emergência até a sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente.”

Ao chegar em casa os anões e a fonte vai se infiltrando na memória de Virginia, trazendo muitas reminiscências, porém ela desejava que os acontecimentos tristes, especificamente a rejeição que sofreu tivesse ficado no passado ou desaparecido, mas isso não acontece, pois ao chegar na mansão o passado a persegue como sua sombra, não há como fugir, pois ao retornar a mansão voltam-lhe memórias difíceis, impregnadas de uma dor profunda, tentando vencer o sofrimento pela ilusão de um amor de infância e a visão da fonte prenuncia esta situação.

Virginia chega a casa de seu passado intencionando exibir indiferença e autoconfiança perante a ciranda que tanto lhe fez sofrer, no entanto os sentimentos de rejeição são trazidos de

volta pelas memórias e pelas atitudes dos membros da ciranda real. Mas observamos que, se antes ela passava quase despercebida e era rejeitada, agora ela desperta a atenção de todos, sendo elogiada pela beleza que adquiriu nos anos em que esteve afastada. Outro ponto que se destaca é a enorme diferença entre ela e suas irmãs, pois Virginia se formou em Línguas e pretende trabalhar como professora e tradutora, enquanto as duas irmãs desistiram de estudar, ficando, portanto, dependente financeiramente em relação ao patriarcado.

Rejeitada no passado, agora aos poucos, os membros da ciranda vão se aproximando da personagem, exceto Conrado que parece completamente perdido em divagações filosóficas e existenciais, mesmo ao se aproximar de Virgínia, ele mantém uma névoa de distanciamento entre os dois. Mas é em Conrado que Virgínia tem interesse, o tempo não conseguiu aplacar a sua paixão, “Ali estava ele, grave e terno como sempre, presença poderosa dizendo-lhe com o olhar que não se exaltasse, não perdesse o prumo, “Está tudo bem, Virgínia. Está tudo bem”. (TELLES, 2009, p. 77). Os demais a colocam meio da roda da ciranda e, assim, muitas revelações e situações vão surgindo.

Em pouco tempo Virginia vai absolvendo todas as informações relacionadas aos membros da ciranda: Afonso se encanta com ela a ponto de convidá-la para um encontro, mesmo estando casado com Bruna que tem um caso extraconjugal com Rogério. Otávia confessa seus relacionamentos amorosos transitórios. Letícia parece verdadeiramente se apaixonar por Virgínia e, em dado momento, as duas acabam se beijando. Contudo, enquanto beija Letícia, Virgínia imagina que está beijando Conrado. Entretanto tira conclusões errôneas ao acreditar que Conrado e Otávia estão enamorados, pois, no passado, ela e todas as outras personagens acreditavam que isso iria realmente acontecer, Mesmo Luciana um certo dia, “Ah, eles se amavam, eles se amavam. Otávia podia ter outros, não importava, amavam-se e tudo o mais independia daquele amor”. A dor era quase insuportável, isso porque ocorre uma invasão do passado, através da memória em seu presente, quando Luciana fazia suposições sobre Otávia e Conrado “-Engraçado é que ela é meio parecida com Conrado, nem que fossem irmãos. Há de ver que acabam se casando (TELLES, 2009, p. 7).

Essa invasão é explicada por Sarlo (2007, p. 10) ao fazer a seguinte reflexão “Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste por que de certo modo é soberana e incontrolável. Poderíamos dizer que o passado se faz presente”. Santos (2022, p. 128) expõe que a “memória

aparece como uma força subjetiva que é, ao mesmo tempo, profunda, penetrante e invasora. E o passado é incontrollável e imprevisível”.

Ao ser convidada por Letícia para conversar no jardim, Virginia, ver esse gesto como uma abertura, pois “... fora a primeira a lhe oferecer um lugar na roda.” (TELLES, 2009, p. 83). Nessa conversa percebe a sua incapacidade de esquecer o passado, como assinala Sarlo (2007, p. 9) “o passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança.

Aos poucos Virginia vai percebendo que foi uma ilusão acreditar que poderia se libertar do que ficou para trás, pois é impossível fugir de tudo o que lhe aconteceu, é como explica Sarlo (2007, p. 9) “propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada”.

Na sequência dos dias Virginia reencontra Natércio de forma breve, pois ele alega estar ocupado por isso diz não ter tempo para os familiares. Bruna ressalta que ele nunca se recuperou do “abandono” de Laura. Ao frequentar o apartamento de Letícia acaba causando incômoda nos demais personagens pelo fato da orientação sexual de Letícia.

Diante das evasivas de Conrado, Virgínia busca se envolver com Rogério, por não o conhecer, conseqüentemente não lhe traz nenhuma memória pois nunca fez parte da ciranda “Ah, Rogério, é bom estar ao seu lado. Você é o único que não me lembra nada e eu detesto lembrar. Gosto de gente como você, um verdadeiro bôlido vindo de mundos desconhecidos” (TELLES, 2009, p.107).

Contudo esse envolvimento não diminui a força da memória e do passado. Isso porque segundo Santos (2022, p. 132) não se renuncia ao passado, por mais que se deseje”. Seguindo esse pensamento Ricoeur (2007, p. 438) nos afirma que “foi preciso que algo permanecesse da primeira impressão para que dela me lembre agora. Se uma lembrança volta, é porque eu a perdera; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera”.

Virginia anda em círculos, pois vai de um local a outro, transita em labirintos, tudo isso na tentativa de encontrar um local onde não tenha lembranças do passado, o qual a memória insiste em reavivar. Conforme Santos (2022, p. 133) “o passado e a memória, de fato, funcionam no romance como se fossem fantasmas. Coisas que já morreram, mas que retornam do mundo dos mortos e não deixam de perseguir a personagem”.

Observamos que as tentativas de fuga de Virginia, indo para o internato, as saídas dos ambientes, o sentimento de rejeição, inferioridade e a vontade de morrer ocorrem exatamente pela dificuldade de lidar com os estigmas do passado, com os sentimentos que reaparecem subitamente e mostram feridas difíceis de cicatrizar. Conforme afirma Assmann (2011) os sentimentos são como um centro indelével e unificador da memória, Essa autora ainda ressalta que os sentimentos funcionam para a memória como uma espécie de “gatilho”. Isso por que a memória sempre os exige, buscando a recordação da memória anterior ao qual se assemelha. Na narrativa podemos identifica-los na relação de Virgínia com a sua memória, como sendo a fonte dos anões, a convivência com as demais personagens, principalmente Conrado, e alguns fatos que lembram Laura e Daniel.

Em *Ciranda de Pedra*, memória e morte são temas indissociáveis. Conforme Santos (2002, p. 136) “a morte e todos os seus mistérios, tal como a memória, é um tema recorrente na ficção de Lygia Fagundes”. Epícuro (2002, p. 15) aconselha o seguinte: “Acostuma-te à ideia de que a morte para nós não é nada, visto que todo bem e todo mal reside nas sensações, e a morte é justamente a privação das sensações”. No romance a morte reavivou essas sensações, tendo em vista que Virginia ficou mais próxima de Daniel, seu verdadeiro pai, após a morte dele e por ter sido a filha mais próxima de Laura a dor e o luto se tornaram mais intensos.

Conforme Freud (2012, p. 32) o “luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como a pátria, liberdade, um ideal”. A pessoa de luto, passa por um período em que tenta dolosamente processar a perda, essa atividade Freud chama de trabalho realizado pelo luto, que consiste segundo o psicanalista, na perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto.

Ressaltamos que o trabalho realizado pelo luto tem um prazo e ao seu final o indivíduo terá superado a perda do objeto e estará apto a seguir adiante. Isso acontece porque a superação da morte é uma imposição do princípio de realidade. Freud (2012, p. 33) reitera que “o normal é que vença o respeito à realidade” As explicações de Freud possibilitam a compreensão do papel que as memórias têm no trabalho de luto. Desse modo, Virgínia não encontra nada que possa direcionar o afeto que tem por Laura e Daniel. Por isso, o seu trabalho de luto é incompleto. Segundo Santos, (2022, p. 146) “a busca obstinada por Conrado explica a tentativa da protagonista de superar o luto, transformando-o no objeto amado, o que acaba não ocorrendo”.

A presença da morte sempre esteve ao redor de Virgínia, visto que na infância, em uma conversa que teve com Daniel ela fala o que entende por morte “- Os bichos comem a gente.” (TELLES, 2009, p. 41.). Diante desse entendimento Daniel lhe explica que “- Mas a gente não é só isso. Dentro desse corpo, Virgínia, há como que um sopro, isso é o que a gente é de verdade. E isso não morre nunca. Com a morte esse sopro se liberta, vai-se embora varando as esferas todas, completamente livre, tão livre” (TELLES, 2009, p. 41).

Ao encontrar o livro que Daniel lhe dera entre vários, emerge uma memória profunda, vindo do seu interior sem ser convocada, afinal, não decidimos o que vamos lembrar e o que vamos esquecer. Assim “Tomou um ao acaso, abriu-o. “Meu pai”, murmurou recolocando o livro na pilha. Afinal bem pouco ficara dele: uma fisionomia muito doce, algumas palavras evasivas, alguns livros” (TELLES, 2009, p. 69).

No contexto da relação da memória e da identidade com os mortos Candau (2012, p.145) pontua que “a memória dos mortos é um recurso essencial para a identidade.” No entanto os mortos precisam, eventualmente, serem esquecidos. É necessário aprender a fazer um tipo de acordo com os mortos e suas memórias sobre isso Candau (2012, p. 147) também pontua que “para evitar que a dor do desaparecimento não venha a impedir toda a afirmação de si e para poder continuar acreditando que se é capaz, quando se quer, de subtrair as heranças deixadas pelas gerações precedentes.”

Santos (2022, p. 150) nos lembra que “se deve fazer um pacto para que, às vezes, os mortos possam ser esquecidos por um tempo e os vivos possam seguir vivendo”. Este pacto Virginia concretiza apenas no final do romance, pois antes disso ela não consegue realizar este tratado, uma vez que a memória de Laura e Daniel é como um espectro que não deixa de assombrar. Sobre isso Candau (2012, p. 143) explica que “Bem ou mal, tranquilizador ou perturbador, nobre ou não, poderoso ou miserável, anônimo ou célebre, carrasco ou mártir, todo indivíduo morto pode converter-se em um objeto de memória e de identidade, tanto mais quando estiver distante no tempo.”

No caso de Virgínia, o processo de luto é demorado, estendendo-se por cerca de uma década, o que pode se mostrar interminável, parecendo só ter um fim quando Virgínia aceita a si mesma, a sua identidade, o seu passado e as suas memórias. Enquanto isso emerge de sua memória o caso extraconjugal que Bruna mantém com Rogério, isso a faz recordar que no passado sua irmã condenou Laura e agora, sem remorsos, faz algo semelhante, revelando sua

hipocrisia. Entretanto, Virginia percebe que as duas situações são bem diferentes como nos mostra esse trecho

[...]Diferente, sim, mas diferente porque o amor de Laura por Daniel era feito de deslumbramento e loucura, ao passo que a ligação entre aqueles dois não passava de uma aventura sexual. E nada mais do que isto, embora até a si própria ela iludisse com as mistificações habituais. Ah, o amor de Daniel por Laura! A beleza daquele amor que o levava a se fazer de louco para assim penetrar no mundo da enferma. E com ela mergulhar na morte. Mas a mãe tivera a desfaçatez de confessar tudo, de abandonar Natércio. Injusto, não? (TELLES, 2009, p.110).

Ao recordar o passado de seus pais, a protagonista vai tomando consciência de como as coisas realmente ocorreram. Virgínia é acometida por revelações em relação à ciranda formada pelo grupo de familiares e amigos que em tempos antigos ela tanto quis fazer parte.

Conrado, Otávia, Natércio, Letícia – principalmente Letícia, vizinha de Rogério e que tantas vezes devia ter ouvido o som dos cascos da égua bíblica subindo sorrateira por aquelas escadas. Sim, todos sabiam mas não comentavam. E se Rogério não desatasse a língua, ela, Virgínia, jamais saberia porque nenhum deles, hem?... Eram traidores mas não delatores. A estranha ciranda! (TELLES, 2009, p.110).

Virgínia percebe como a sua mãe foi corajosa e injustiçada. Ela admira a atitude da mãe de viver um amor verdadeiro, mesmo que isso no fim tenha lhe custado a sanidade, tenha lhe custado tanto a morte física quanto a social, uma vez que essa associa-se ao temor da destruição que reduz o indivíduo ao esquecimento. Conforme Carneiro (2017, p. 01) “a produção da memória social, concatenava-se à divulgação de imagens, ou mesmo a destruição da reputação de um cidadão”

Para Laura foi imputada como punição o diagnóstico de louca, Foucault (2019, p. 256) assinala que "a loucura consiste apenas no desregramento da imaginação". Para esse filósofo em relação a paixão, a loucura não passa de um movimento vivo na unidade racional da alma e do corpo; é o nível do desatino. Para o filósofo não é o amor que legitima a sexualidade racional, mas um contrato social confirmado pelo casamento, assim o fato de Laura ter violado esse contrato ao se envolver com outro homem, o internamento dela em um sanatório foi uma punição justificada pelas filhas mais velhas, o que revela certamente o pensamento de uma época, como se pode observar nessa conversa de Bruna com Virginia

-Não podia deixar de acontecer isso, Virgínia. Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que você não percebe? Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi viver

com outro homem. Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal. (TELLES, 2009, p. 145).

Conforme a citação depreendemos que Bruna expõe os preceitos institucionais vigente na época da produção do romance, preceitos estes que condenava e estigmatizava o espaço da mulher casada, reconhecida apenas por suas obrigações, mas sem vontade própria. A Laura não foi dada a oportunidade de voz, pois na condição de louca o que sabemos dela é sempre contado por outros personagens, por Virginia e pelas conversas que ela tem com Bruna e Otávia, pelas falas de Frau Herta, da empregada Luciana, pelo amante Daniel e até pelo silêncio do marido traído. Em todos esses casos, não é Laura quem fala de si, mas os outros que explicitamente a culpam. Essa punição relegou Laura inicialmente a morte social e depois a física. Conforme Foucault (1996, p. 1) “Era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas nem escutadas”

Conforme as palavras desse filósofo justifica no romance uma constituição identitária de Laura que não se revela por ela própria, pelo menos não por meio de sua voz. A esquisitice, a sua falta, o seu envolvimento com Daniel, o abandono do lar, a loucura e a morte são construções narradas por outros sujeitos.

As transformações que se operam em Virginia e sua consecutiva libertação se inicia a partir de vários eventos dentre eles as descobertas que a cada dia tinha conhecimento sobre os membros da ciranda, um episódio ocorrido poucos dias do natal, a visita que fez a Frau Herta, que está convalescendo de câncer terminal a visão de um homenzinho em cima do armário. Posto que a protagonista até então encontrava-se preza numa atmosfera sufocante. ” [...] O essencial era desvencilhar-se da face antiga com a naturalidade da lagarta na metamorfose. A metamorfose! Livrar-se do casulo, romper aquele tecido de vivos e mortos, fugir! “(TELLES, 2009, p.102). Candau (2012) assinala que o Eu não é um ser que permanece sempre o mesmo, visto que a sua mera existência consiste em recuperar a sua identidade através de tudo o que lhe aconteceu. A formação da identidade é um processo que nunca acaba, sempre ligado à memória e sempre em constante reconstrução e reformulação.

Nesse pensamento, Virginia toma consciência de que não precisa se moldar para fazer parte na ciranda e nem em nenhum outro grupo ou tipificação. Ela entende que precisa ser ela mesma para transpor os percalços e encontrar o caminho para atravessar, passar, ir adiante.

No entanto, para essa personagem, o retorno do passado é sempre inquietante, assim ela resolve sair com Rogério causando frustração em Letícia e Afonso, pois ambos a disputavam. Ao

acordar no dia seguinte no apartamento de Rogério pensa seguir os passos de Daniel, suicidar-se, é o único jeito de conseguir se libertar plenamente, de esquecer todos e por todos ser esquecida. Sendo assim a perspectiva da morte mostra-se tentadora.

Qualquer outra espécie de fuga podia ser uma solução fácil, mas frágil, só a morte era definitiva. [...] E já estou com saudade dos meus mortos.” Sentia que eram eles que agora giravam numa ciranda vertiginosa e a chamavam insistentes, “Aqui, Virgínia! Aqui! Venha, que há lugar para você” (TELLES, 2009, p.120).

A passagem memorialística que Virgínia começou é compreendida por ela através do único destino final “possível” que é a morte, o único jeito de romper com todas amarras é metamorfosear-se em morta, isso porque no seu entendimento a ciranda dos mortos é atrativa, enquanto a dos vivos é insuportável. A personagem acreditava que poderia começar do zero, sonho de qualquer ser humano, no entanto no âmbito pessoal é totalmente impossível apagar todo que já passou, assim ela,

via agora que jamais poderia se libertar das suas antigas faces, impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que permanecia no fundo de cada uma delas, qualquer coisa que era como uma misteriosa unidade ligando umas às outras, sucessivamente, até chegar à face atual. [...] romper o fio. [...] A dança era antiga e exaustiva justamente porque ficara de fora, desejando participar e sendo rejeitada. E rejeitando-a para logo em seguida esforçar-se por entrar. Admitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo. TELLES, 2009, p. 121

Compreendemos que Virgínia enxerga que recomeçar é impossível, muito menos apagar as memórias, mas ela pode segundo Santos (2022, p. 186) “colocar para fora, expiar a dor: lembrar para se libertar. E seguir em frente”. Assim ao refletir lhe vem a esperança. “É a última vez que escrevo. Tudo era a última vez e este pensamento a fez estremecer. Abraçou-se a si mesma com força, estou viva, ainda há esperança!” (TELLES, 2009, p.121).

De acordo com o que revela Santos (2022, p. 187) “Às vezes, o que mais nos diz sobre um ser humano, é aquilo que ele oculta (ou tenta ocultar) de si mesmo”. Assim ao conversar com Letícia ela consegue se revelar e se libertar, pois consegue verbalizar o seguinte:

– Abandonei minha mãe no momento em que ela mais precisava de mim. Era demente, mas muitas vezes me reconhecia e no fim eu sei que quis me ver, eu sei. Mas lá tudo era feio, pobre e eu queria o conforto da casa do meu pai. [...]– Você também deve saber que Tio Daniel é que era meu pai verdadeiro. [...] Então levei a inquietação para a casa onde pensei ser bem recebida, lá fui atormentar Natércio com minha presença. Ele queria esquecer e eu não deixava, eu com os olhos do outro, com o andar do outro, lembrando a traição, ressuscitando tudo. (TELLES, 2009, p.175-176).

Percebemos na personagem que suas inquietações suscita um sentimento de culpa, mas é a continuação de seu percurso rumo a sua transformação, assim o próximo passo é conversar com Otávia para a confirmação de seu envolvimento com Conrado, a irmã no passado sempre dizia que ela fazia muitas perguntas e no presente o seu tom foi o mesmo ao se expressar,

[...] -que é que você sabe de nós? Que Letícia gosta de mulher? Que Bruna tem um amante? Que Afonso é um pobre-diabo? Que Conrado é virgem? Que eu... Há mais coisas ainda, querida. Mas não, não fique agora pensando que somos uns monstros, não vá querer descobrir crimes, não há cadáveres dentro de nenhuma arca. Apenas há mais coisas ainda. E não adianta ficar aí escarafunchando, que essas você nunca descobrirá. Coisas... (TELLES, 2009, p.128).

Após essa conversa, ficou bem claro para Virginia que os integrantes da ciranda real são mesmo parecidos com os anões, misteriosos, dúbios e traiçoeiros. Embora aceita pelo grupo ela não quer mais fazer parte e nem pretende descobrir mais nada sobre eles e, acima de tudo não quer ser como eles, não quer levar a vida medíocre que eles levam, não quer ser um anão da ciranda. Sendo assim ela tem planos para ir em outra direção e nesse novo rumo eles estarão bem distantes dela. Consoante Izquierdo (2018, p. 01) “O passado, nossas memórias, nossos esquecimentos voluntários, não só nos dizem quem somos, como também nos permitem projetar o futuro; isto é, nos dizem quem poderemos ser.”

Após a conversa com Otávia, Virginia dorme, segundo Santos (2022, p. 192) “o sono dela é um mergulho no rio dos mortos selando um acerto de contas, uma trégua e, também, um mergulho nas profundezas da água da vida”, pois nos caminhos de sua passagem, enquanto mergulha até o fundo de si mesma a personagem começa um novo ciclo, visto que ela compreende que pode e deve mudar. Aceitar a sua essência, mas indo adiante para, finalmente buscar a si mesma, se conhecer, romper os limites com a opressão da fonte e seus membros de pedra, e da ciranda real composta pelas outras personagens que espelham a fonte do jardim. Essa situação é fundamenta por Candau ao asseverar que

na relação que mantém com o passado, a memória humana é sempre conflitiva, dividida entre um lado sombrio e outro ensolarado: é feita de adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos. (CANDAU, 2018, p. 72-73).

Ao acordar, Virginia compreende que está pronta para seguir em frente, visto que ela aceito o passado através do momento presente, isso abre várias possibilidades para o futuro, com

isso a memória de espera concretizará os planos e os projetos que virão. Finalmente ela completou seu luto. Ressaltamos que Kluber- Ross (2008) classificou o processo do luto por estágios, sendo eles, a negação, a raiva, a barganha, a depressão e a aceitação. Segundo ela, eles não acontecem exatamente nessa ordem, tudo vai depender da maneira que o sujeito escolher para lidar. No caso da personagem ela está no último estágio em que passou da depressão à aceitação isso porque a culpa foi expiada, e foi lembrado o que precisava ser trazido de volta. Ela faz as pazes com os seus mortos. Virgínia chega ao momento em que compreende a sua nova realidade, constituída pela ausência de quem partiu. Os sentimentos e angústias já foram externados, resultando em uma sensação de paz interior.

Diante disso ela vai até Natécio expõe seus planos e ele se dispõe a ajudá-la embora demonstre certa preocupação, mas ela lhe diz que aceita os riscos. Conforme Santos (2022, p. 197) “a viagem de Virgínia vai ser de navio, pelo mar. O mar significa a abertura para o novo, para um recomeço, para o mundo. Mas antes de partir vai se despedir de Conrado no último dia do ano, véspera de Ano Novo.

Conrado aborda Virgínia enquanto ela está na beira do rio, ela conta que seu navio se chama Lucerna e parte dentro de quatro dias. Ele diz que sempre a amou e muitas vezes quis dizer, mas não consegue explicar, e ela diz que não precisa pois já compreendeu tudo. Ele insiste para que ela fique, mas ela diz que precisa ir e comenta que uma vez ele citou um verso que dizia mais ou menos assim: “nascemos todos os dias quando nasce o sol. E depois? - Começa hoje mesmo a vida que te resta. Ela olhou para o poente. [...] - Ah, Conrado, ao menos isto eu quero, já que é preciso aceitar a vida, que seja então corajosamente” (TELLES, 2009, p.140). E Virginia segue do rio para o mar, simbolicamente podemos dizer que ela parte das resoluções do seu interior para seu exterior, pois o seu lugar não é ali, uma vez que ela não precisa mais se ajustar para caber nos espaços do seu passado, visto que o lugar de recomeçar é outro que ela ainda terá de descobrir sozinha.

Embora possamos considerar a sua partida como fuga ela tem também como destino simbólico o encontro consigo mesma, a busca da sua independência emocional e financeira, da sua liberdade: “Não, não, tudo aquilo era memória, chegara a hora de dizer-lhes adeus. O fluxo da vida que corria como aquele rio era tão belo, tão forte! O sonho era o futuro. Tinha apenas que libertar-se e viver” (TELLES, 2009, p. 196).

Portanto nessa nova decisão o desafio maior de Virginia seria libertar-se das relações que, por mais familiares que fossem, beiravam o doentio e exerciam sobre ela um grande fascínio,

mantendo um vínculo de dependência difícil de ser desfeito, nesse sentido a coragem de viajar sem destino e sozinha significa, para ela a transformação da menina rejeitada em uma mulher emancipada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos analisar Ciranda de pedra a partir das memórias da personagem Virginia como um fio condutor na constituição da identidade, visto que a memória se faz presente na literatura, por meio da presença das personagens suscitando relações com vários grupos dentre eles a família. Nestas relações, as representações de si e do mundo são mediadas pela relação da memória.

A Manifestação pelo viés da memória em relação a referida obra e sua trama, observamos que a memória estabeleceu fortes vínculos com as práticas sociais, já que memória individual está ancorada na memória coletiva, composta pelas relações que o sujeito estabelece com o grupo, especialmente, nas relações familiares, principalmente exposta sob a ótica de Virginia enquanto membro ativo dessa entidade social

Em vista do exposto, estabelecemos que a memória é o núcleo que move sistematicamente, embora nem sempre linear as ações do enredo de Ciranda de pedra. A memória é o ícone através do qual se compreende a escrita textual tendo em vista a importância assumida pela memória e pelos testemunhos pessoais como fontes de uma verdade inquestionável, baseada no imediatismo da experiência individual

Ciranda de pedra traz em seu enredo um emaranhado de sentimentos, dentre eles, dores advindas de ferimentos internos, sentidos na alma através da memória que reabre dia após dia, no entanto a travessia de Virgínia é sobre ter a coragem de se afastar de tudo que lhe faz mal, pois depois de grandes descobertas (morte da mãe e de Daniel, sendo ele seu verdadeiro pai), ela vai para o colégio interno, local onde mora por alguns anos. Lá, a menina cresce e se fortalece. A ausência do carinho do até então tido como pai, o sentimento de abandono e desprezo pelos componentes da ciranda, são fatores que auxiliaram para o seu amadurecimento e a ajudam na afirmação da própria identidade.

Percebemos que no romance a memória em determinados momentos esqueceu certos fatos e circunstâncias, porém por outro lado, essa mesma memória oportunizou o renascimento de determinadas situações e vivências. A linguagem dessa obra foi elaborada em um

imbricamento das dimensões temporais e das tramas intrincadas do Eu e da memória. Sendo assim, a obra relata a busca de Virginia em busca de si própria para se inserir em lugares em que se sinta parte do conjunto, e não a criatura eternamente distante e excluída.

Em Ciranda de pedra Lygia Fagundes faz uso da simbologia ao utilizar imagens simbólicas e referências mitológicas para dar um tom de intextualidade que só contribui para ressaltar o caráter humanístico dos personagens nos níveis físico, mental, psíquico e espiritual.

Dentre os percalços que a protagonista passou, como um luto duradouro, as descobertas sobre a hipocrisia dos membros da ciranda, a rejeição, o sentimento de culpa ela ainda se angustia ao perceber que pessoas como Frau Herta, sua mãe e Daniel não são sequer citados nas conversas. No entanto em sua memória os fatos que os envolvem continuam tão vivos que lhes causa sofrimento, uma vez que o pensamento e a conduta, não só de Virgínia, mas de boa parte daqueles que interagem com ela, mudam na segunda parte da narrativa, mostrando o quanto suas identidades são maleáveis. Os anseios e as opiniões de cada um vão se modificando de acordo com as situações que os ambientes e as pessoas lhe proporcionam.

Diante das análises empreendidas percebemos, que a memória de Virgínia passou por vários caminhos e percalços para a transformação e travessia na constituição do seu Eu, de sua identidade como alguém que constrói sua própria história, uma vez que na primeira parte da obra ela se mostra submissa diante de quem ela considera pai e dos membros da Ciranda, mas aos poucos, mesmo por vários percalços ela vai construindo sua imagem e vai demonstrando anseio por liberdade se posicionando enquanto sujeito que não se enquadra nos padrões impostos socialmente.

Ao começar se transformar, Virginia resolve se dar uma nova chance, para isso ela deixa o passado no passado, para só então realizar sua travessia pessoal. Embora ela tenha pensado que a morte seria a solução para tudo, ela resolve viver, visto que os caminhos se abrem inicialmente pelo rio quando se despede e acerta as coisas com quem outrora fora o grande amor de sua vida, Conrado, para depois desaguar no mar, representando um grande espaço aberto, o qual pode representar inúmeras possibilidades de ser ela mesma aonde quer que esteja e de viver sem opressão e rejeição.

O reconhecimento do valor da memória, de exorcizar o sentimento de culpa por ter deixado a mãe e odiado Daniel é um ponto de partida para seguir um novo caminho. Assim ao exteriorizar esse sentimento reconciliação com a imagem dos seus pais, é um passo decisivo para a aceitação de sua identidade e acima de tudo da superação da dor. Finalmente essa personagem

estava começando a compreender que é preciso resistir para renascer. E nesse renascer ela deixa para trás tudo que um dia desejou e vai embora para algum lugar, sem medo nem remorso pelo que possa estar deixando para trás.

Conclui-se ressaltando que este estudo é mais uma interpretação de *Ciranda de pedra*, no entanto, ao final percebemos que outras possibilidades estão abertas, mas que não cabiam nesse artigo. Esperamos, portanto, que este estudo possa contribuir para suscitar várias reflexões em torno de outras possibilidades ofertadas nessa narrativa.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARNEIRO, Douglas de Castro. **O Limiar entre a Memória e a Morte: A simbologia do Luto em Sêneca**(04 a.C.-65 d.C). In: XIX Simpósio Nacional de História ANPUH, 2017, Brasília. EdUNB, 2017. v. 1. p. 1-10.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.
- KÜBLER-ROSS, Elizabeth. **Sobre a morte e o morrer**. 7ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2008.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4 ed. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1996
- RIOS, Fábio. **Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo**. Revista Intratextos, v. 5, p. 1-22, 2013.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007
- SANTOS, João Pedro Rodrigues. **Travessias da Memória no romance Ciranda de pedra, de Lygia Fagundes Teles**, 216f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande – FURG. 2022.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SOARES, José Wellington Dias. **O Imaginário e a Memória em Rubro veio**. Revista Eletrônica Expedições: Teoria da História e Historiografia, v. 3, p. 58-71, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

COLONIALIDADES EM JEAN RHYS: VASTO MAR DE SARGAÇOS E O PODER COLONIAL

Ana Paula Herculano BARBOSA (UFPB)¹

Liane SCHNEIDER (UFPB)²

RESUMO: O romance caribenho *Wide Sargasso Sea*, publicado em 1966 por Jean Rhys e traduzido para o português brasileiro em 2012 com o título *Vasto mar de sargaços*, traz em seu enredo a história da jovem Antoinette, vivendo na Jamaica durante o período colonial inglês, desde a sua infância em Coulibri até mudar-se para um lugar que ela não conhece, após seu casamento com um jovem aristocrata inglês. A percepção de si da personagem é atravessada pelas suas vivências e os olhares das pessoas próximas a ela e nesse se constituir, de encontros e desencontros do “eu”, o casamento da personagem aparece como um momento decisivo para Antoinette. Após o casamento, o marido passa a demandar que ela se porte como uma dama inglesa, ela, uma mulher nascida na colônia, e quando ela não atende a essa demanda ele passa a inferiorizá-la. Para analisarmos essa violência retórica que a personagem sofre por não corresponder ao ideal britânico de feminilidade que o marido esperava, iremos tratar do conceito de colonialidade do poder e de gênero (SEGATO, 2021;2022; LUGONES,2020; CURIEL,2020) para discutirmos sobre o poder da colonialidade sobre os sujeitos coloniais e as concepções de papéis de gênero.

Palavras-chave: *Vasto mar de sargaços*; Jean Rhys; Colonialidade; Literatura caribenha.

ABSTRACT: The Caribbean novel *Wide Sargasso Sea*, published in 1966 by Jean Rhys and translated to Brazilian Portuguese in 2012 with the title *Vasto mar de sargaços*, brings in its plot the story of the young Antoinette. She lived in Jamaica during the English colonial period, from her childhood in Coulibri to moving to a place she doesn't know, after her marriage with a young English aristocrat. The character's self-perception is crossed by her experiences and the judgment of the people close to her. In this identity formation, of encounters and disagreements, of the self, the character's marriage appears as a decisive moment for Antoinette's life. After the

¹Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, desenvolvendo a sua pesquisa na linha de Estudos Decoloniais e Feministas. Graduada em Letras-Língua Inglesa pela Universidade Federal de Campina Grande. E-mail: paullaherculano@gmail.com

²Professora doutora atuando no PPGL/DLEM da UFPB, pesquisadora PQ-2 CNPq. Email: schliane@gmail.com

wedding, her husband starts to demand that she behave like an English lady; she is a woman born in the colony, and when she does not meet this demand, he starts to look down on her. In order to analyze this rhetorical violence that Antoinette suffers for not corresponding to the British ideal of femininity that her husband expected, we will deal with the concept of coloniality of power and gender (SEGATO, 2021;2022;LUGONES,2020;CURIEL,2020) to discuss on the power of coloniality over colonial subjects and conceptions of gender roles.

Keywords: *Wide Sargasso Sea*; Jean Rhys; Coloniality; Caribbean literature.

Considerações Iniciais

Em 1966 a escritora caribenha Jean Rhys voltava ao cenário literário, após uma longa pausa, com a publicação de seu romance mais famoso, *Vasto mar de sargaços* (2012). Nessa narrativa ela trata da história da personagem Antoinette, uma jovem crioula³ que nasceu na então colônia britânica da Jamaica; a história se inicia tratando da infância de Antoinette e a acompanha até a vida adulta, quando a personagem se casa com o marido inglês⁴.

Ao tratar da infância da personagem é possível acompanharmos o desenrolar de eventos marcantes na vida de Antoinette, como o ataque à propriedade na qual ela morava e o afastamento, forçado, das figuras maternas da personagem: Annette, a sua mãe biológica, e Christophine, empregada negra da casa, que cuidava de Antoinette. Esses são eventos marcantes na formação da personagem. Já jovem adulta, por volta dos 18 anos, ela casa-se e a partir dessa relação com o marido outros acontecimentos importantes terão influência sobre ela. Ao pensarmos na dinâmica dessa relação, entre uma mulher não branca⁵ pelas lentes coloniais, Antoinette, e um homem inglês, o marido, e influência das políticas de colonização no casamento e na forma como essa união irá se desenvolver, escolhemos os conceitos de colonialidade do poder e de gênero para refletirmos sobre como a violenta política colonial criou estereótipos da leitura dos corpos e das relações no âmbito do sistema colonial-moderno (CURIEL, 2020;LUGONES, 2020; SEGATO, 2022).

³De acordo com Freitas (2018) o termo crioulo/a é usado para se referir a descendentes de africanos ou europeus nascidos no Caribe.

⁴Durante todo o romance a personagem do marido não é nomeada, sabemos apenas que ele é um homem inglês que pertence a uma família aristocrata; contudo, por não ser o filho mais velho, ele não tem direito sobre o patrimônio da família. É sabido que o romance de Rhys é lido, também, como uma prequela, ou pré-sequência (NUNES, 2022), do romance vitoriano inglês *Jane Eyre* (BRONTË, 2008), sendo o marido de Antoinette, no romance de Brontë (2008), Edward Rochester (SAVORY, 2004;2009).

⁵No contexto colonial o conceito de raça foi utilizado de uma forma ampla, aqueles/as que não eram europeus eram marcados como *Outros*. Dessa forma, mesmo sendo uma crioula de pele clara e descendente de europeus a personagem Antoinette não é lida como uma mulher branca, no decorrer deste artigo estará elucidado a partir da análise dos trechos selecionados o porquê da personagem ter seu corpo lido enquanto o de uma mulher não branca.

Colonialidade e a invenção de raça

Como Rita Segato (2022, p. 210) afirma, uma vez que se entra em contato com o pensamento decolonial e realiza-se o giro decolonial, é impossível enxergar o mundo como antes, “uma nova episteme nos captura e reestrutura nosso modo de estar no mundo.” Novos olhares são lançados sobre fatos concebidos como certos e/ou irrevogáveis, reestrutura-se o pensamento e passamos a conceber eventos históricos e conceitos a partir das Américas e da invasão do nosso continente pelos europeus. Um desses conceitos que se originam a partir da invasão e colonização das Américas é o de raça, de acordo com Segato (2022, p. 15) “[a] raça inexistia antes do momento histórico das invasões, porque é uma atribuição ao posicionamento do derrotado de uma natureza - e, num momento posterior, de uma biologia - diferenciada e inferior.”

Dessa forma, ao categorizar os sujeitos sob o jugo colonial, os europeus, que detinham o poder sob os territórios e os corpos, devido à forma como as relações entre povos se estabeleceram pós-eventos colonizatórios, são os que passam a definir estes sujeitos e a realizarem uma leitura arbitrária dessas subjetividades; estabelecendo-se como o padrão ideal o sujeito europeu e todo o restante como o Outro, o diferente.

Na primeira parte do romance *Vasto mar de sargaços*, temos os acontecimentos pertencentes à infância da personagem Antoinette, as suas descrições dos espaços e das pessoas com quem convive; passando esse período em um latifúndio decadente, a propriedade de Coulibri, a personagem é apontada como uma crioula, filha de pai inglês e mãe martinicana, a herdeira de um lugar em ruínas. A menina é criada brincando solta pela propriedade, sem o atento olhar dos adultos, desbravando as proximidades da fazenda e, em algumas dessas ocasiões, na presença da sua amiga Tia, criança filha de ex-escravos, conhecendo aquela localidade de forma única. A relação entre Antoinette e Tia é singular para o lugar e o período, pois a primeira, sendo, então, pertencente à burguesia local, não deveria estar convivendo com uma criança negra. Contudo, essa diferença de posições e papéis sociais, nesse momento, parece não significar nada para Antoinette, a personagem, ainda criança, parece não estar consciente do lugar e do papel que deve desempenhar naquela sociedade colonial caribenha. A tomada de consciência é iniciada aos poucos, a partir das leituras que os outros fazem dela; no trecho a seguir temos a primeira vez, no enredo, que a personagem é chamada de *barata branca* “Um dia, uma garotinha foi atrás de mim cantando (...) “Barata branca, vai embora, vai embora. **Ninguém quer você.** Vai embora.”” (RHYS, 2012, p. 17, grifos nossos).

O apelido, de cunho negativo, *barata branca*, é usado na narrativa *rhysiana*⁶ para se referir a burguesia local composta por crioulos brancos, pois, como é dito no romance, eles nem são “brancos de verdade”, mas também não são negros, estando assim em uma situação intermediária; contudo, o que deixa a família de Antoinette em uma posição sensível é o fato de após a morte do pai e a falência dos negócios, ela, a mãe e o irmão viverem em situação de pobreza e apenas estarem sobrevivendo com o que restou dos tempos de glória financeira. Essa foi a primeira vez que alguém se refere a ela como *barata branca*, mas não a última, pois mesmo já adulta e casada tal apelido possui o poder de afetar a personagem, parece lhe relegar a um lugar e lhe dar características que ela repudia. Esse apelido a coloca em uma posição diferente da sua amiga Tia, separando-a dos outros, fomentando a percepção da diferença entre ela e aqueles/as que viviam ali nas redondezas; não tendo outro grupo de pessoas que seja receptivo para com ela, acaba vivenciando um isolamento quase absoluto.

Ao dizer “Ninguém quer você” para Antoinette, além de apontar uma rejeição de vínculo para com a comunidade de pessoas libertas das redondezas, a frase também remete à solidão que a personagem vivia na sua casa, no seio familiar. A sua mãe dedicava-se aos cuidados com o filho, que era acamado, e pouco notava a existência da filha, esta que encontrava atenção e acolhimento ao estar com Christophine, empregada negra da casa. Era ela que cuidava de Antoinette e estava atenta ao circular da personagem pela propriedade e a sua relação com Tia. É de Christophine que parte a preocupação com a educação da personagem, é dela que partem críticas quanto à forma como Annette cria a filha, como podemos ver no trecho a seguir: “Ela anda solta por aí, vai virar uma imprestável. E ninguém está ligando” (RHYS, 2012, p. 20). O primeiro trecho traz perturbações que acompanham Antoinette do início ao final, em aberto, do romance, esse seu não conseguir se localizar identitariamente e se sentir preterida.

Essas leituras sobre a existência da personagem enquanto crioula passam pelo processo de categorização racial do sistema colonial, uma categorização que tem como parâmetro o homem branco europeu. E nessa esteira temos a relação entre a personagem e o seu marido. A união acontece por conveniência financeira para este homem, que, à procura de dinheiro, encontra uma herdeira jamaicana com um bom dote; no contexto colonial jamaicano existe um reflexo dos costumes ingleses desse período (SILVA, 2021), século XIX; dessa forma, a opinião de Antoinette não foi amplamente levada em consideração para que tal união acontecesse já que

⁶O uso do termo *rhysiana* diz respeito aos escritos pertencentes à obra da escritora caribenha Jean Rhys (FREITAS, 2017)

ela é mulher, não europeia, não branca, portanto.

Após o casamento, eles seguem para a propriedade de Massacre que pertencia à mãe de Antoinette. É nesse trajeto para a propriedade que o marido revela sua estranheza com relação à mulher, ele diz: “Tudo é demais, eu senti enquanto **cavalgava atrás** dela. Azul demais, roxo demais, verde demais, as colinas próximas demais. **E a mulher é uma estranha**” (RHYS, 2012, p. 66, grifos nossos). Essa estranheza é construída inicialmente pela forma como ele se sente acuado pela paisagem, tudo é estranho para ele e a estranheza do espaço só acentua a de Antoinette aos olhos do marido. Rhys constrói essa imagem a partir desse trecho; é claro que suas percepções partem do ponto de vista europeu, ele se estabelece como o padrão para a comparação que constrói entre a mulher que cavalgava à frente dele e tudo que reconhece como “civilizado”. Antoinette assume uma posição que não era esperada - ela está à frente dele, conhece aquele espaço, que para ela é hospitaleiro e não estranho, ela pertence aquele lugar e isso a torna ainda mais estranha para ele, e até o momento não se estabelece pontos de conexão entre eles. O marido se sente ameaçado pela estranheza do espaço e da esposa, para ele tudo foge dos moldes europeus as quais estava habituado; se para Antoinette a propriedade de Massacre é o recanto das suas memórias felizes e um lugar pelo qual ela demonstra afeto, para o marido esse lugar aparece como um espaço que lhe ataca, que ameaça sua identidade de homem branco europeu. Poderíamos pensar então no nome da propriedade, Massacre, como uma alusão ao massacre dessa masculinidade europeia diante das forças coloniais representadas tanto pela natureza, que transborda nesse espaço, quanto por Antoinette, uma mulher que não se encaixa no ideal inglês de feminilidade do marido.

Desde antes da cerimônia, o marido já nutria certo distanciamento para com Antoinette, como podemos ver nesse trecho: “Era tudo muito colorido, muito estranho, mas não significava **nada** para mim. E nem ela, a moça com quem eu ia me casar.(...) Ela **nunca teve nada** a ver comigo” (RHYS, 2012, p. 73, grifos nossos). Podemos inferir que, desde o acordo matrimonial, não passou pela cabeça do marido estabelecer uma relação significativa, de afeto e companheirismo, com Antoinette. Ele sabia que naquele casamento não haveria uma relação de iguais, pois ele era europeu e ela apenas uma mulher da colônia a qual ele não conseguia decifrar; quando ele fala: “Olhos oblíquos, tristes, escuros e estrangeiros. Ela pode ser crioula de pura descendência inglesa, **mas eles não são ingleses nem europeus.**” (RHYS, 2012, p. 63, grifos nossos). É clara a divisão que foi estabelecida por ele, a cor da pele não influenciando um pertencimento ao grupo dos europeus, e nem o dinheiro, por que aqui se acredita uma pureza que

só é dada pelo nascimento em outro continente, o europeu; compreende-se que o fato de ter nascido em solo colonial “contaminou” a existência da esposa, pois o sujeito não era considerado como pertencente a uma mesma classe ou grupo, mesmo possuindo pele branca e, como o marido colocou, uma “(...) pura descendência inglesa.”

Como Lugones (LUGONES, 2020, p. 56) afirma: “[a] invenção da “raça” é uma guinada profunda, um giro, já que reorganiza as relações de superioridade e inferioridade estabelecidas por meio da dominação.” É a partir da invenção de raça, que separa e categoriza os sujeitos, que as dinâmicas de relações desiguais no contexto colonial americano se baseiam, e tal dinâmica de dominação é transferida para o relacionamento entre Antoinette e o marido; ele se enxerga como superior por ser inglês e possuidor do direito de subjugar a mulher, tudo de acordo com a lógica eurocêntrica e masculinista.

Colonialidade do poder e de gênero

A leitura do mundo a partir da América, que surge com o giro decolonial proposto por Aníbal Quijano (SEGATO, 2021;2022), permitiu pensarmos sobre as mudanças no mundo moderno a partir da invasão do “Novo Mundo” americano. Como o surgimento de novos conceitos, como o de raça, falado anteriormente, e também novas formas de violência e dominação empregadas na colonização desses “novos” territórios, todo esse novo aparato está expresso no conceito de ‘colonialidade do poder’, de Quijano e, posteriormente, de outros estudiosos, e que implica em

relações sociais de exploração/dominação/conflito em torno da disputa pelo controle e domínio do trabalho e seus produtos, da natureza e seus produtos e seus recursos de produção, pelo controle do sexo e seus produtos, da reprodução da espécie, da subjetividade e seus produtos, materiais e intersubjetivos, inclusive o conhecimento e a autoridade, e seus instrumentos de coerção. (CURIEL, 2020, p. 127)

As relações sociais baseadas na dominação do homem europeu branco a partir de suas práticas para subjugar o que eles criaram enquanto Outros, nessa concepção “[t]oda a humanidade se torna, assim, o outro da Europa num contexto em que ser esse outro constitui uma anomalia, um desvio do sujeito universal, um resíduo da verdadeira ágora política, uma minoria.” (SEGATO, 2022, p. 84). Esse processo de outrificação e de creditar-se o direito de ser dono e proprietário de alguém é palpável na dinâmica do relacionamento entre Antoinette e o marido. De acordo com a lei inglesa que era aplicada também nas colônias, tudo que pertencesse

à esposa era passado para o nome do marido (SILVA, 2021), dessa forma, a herança de Antoinette não lhe pertencia, mas sim, ao marido, confinando-a ao lugar de despossuída de meios financeiros para viver caso não estivesse sob a tutela dele.

Entretanto, a relação entre eles, desde o início, contou com o desequilíbrio de poder e de sentimentos em seu cerne; ela nutria afeto por ele e ele a enxergava apenas como uma posse; mesmo após dias em lua de mel, aquela mulher ainda era uma estranha para ele, como o mesmo deixa claro a seguir: “Eu não a amava. Eu tinha sede dela, mas isso não é amor. Eu sentia pouca ternura por ela, **ela era uma estranha para mim, uma estranha que não pensava nem sentia como eu.**” (RHYS, 2012, p. 90, grifos nossos). O distanciamento entre sujeitos aqui se dá na forma de percepções de mundo e expressão de sentimentos: para o marido, ela era tão diferente que não poderia nem experimentar sensações iguais às dele; ele a coloca na posição de Outro, uma mulher que não poderia nunca ser digna do seu amor, por estar mais próxima de um mundo animal/natural do que do “civilizado”. Se estabelecendo como norma, a Antoinette só restaria o lugar de anormal em seu discurso, formando assim o par “normal e suas anomalias - essa é a verdadeira estrutura do binarismo.” (SEGATO, 2022, p. 85) europeu.

Nessa concepção binarista do mundo se manifesta a colonialidade do poder, com o intento do marido em fazer predominar sob Antoinette a concepção que ele tem a respeito dela e também como, inicialmente, ele se articula para tentar controlar a esposa. No trecho a seguir podemos ver essa sua articulação discursiva, quem inicia o diálogo é Antoinette:

Por que você me fez desejar viver? Por que você fez isso comigo?
Porque **eu quis**. Não é o bastante?
Sim, é o bastante. **Mas se um dia você não quiser**. O que eu faço então? (RHYS, 2012, p. 88, grifos nossos)

Antes do casamento Antoinette vivia em um convento em Spanish Town, então capital da Jamaica, sendo educada dentro dessa instituição; ao casar-se, ela passa a viver com o marido, e nessa convivência demonstra nutrir afeto por ele e com o tempo certa dependência emocional; como podemos ver no trecho acima, ela o questiona sobre esse desejar viver que ele reacendeu nela, provavelmente fruto da felicidade de estar com ele; entretanto, ela também percebe o perigo dessa dependência, de tal forma que ela questiona o que acontecerá com ela no momento que ele não desejar mais fazê-la feliz.

Antoinette encontra-se suscetível às vontades do marido, pois sendo uma mulher não branca/europeia, ele não a vê como uma igual; ela é um sujeito que não é digno de todo o

respeito que ele dedicaria a uma esposa inglesa ou europeia, ela é apenas uma herdeira crioula. Como o esposo de Antoinette já havia deixado claro antes, aquela mulher era uma estranha para ele com a qual não poderia compartilhar os mesmos sentimentos nem percepções. Isso era um fato na mente dele desde o início, o que apenas se consolidou após alguns dias de convivência. De acordo com Lugones (2020, p. 74) “[a]s fêmeas não brancas eram consideradas animais no sentido de seres “sem gênero”, marcadas sexualmente como fêmeas, mas sem as características da feminilidade”. O marido fala que sente desejo por ela, mas ele tem a certeza de que isso não é amor, que na sua concepção aparece como um sentimento sublime e puro, o qual ele não poderia compartilhar com Antoinette; sendo ela apenas uma versão alternativa (LUGONES, 2020) de uma mulher branca. Seguindo o logocentrismo e o binarismo tipicamente europeus, o esposo separa corpo e mente e não consegue amar de forma a integrar corpo/desejo e mente, inclusive porque os valores e hábitos do casal diferem muito.

Antoinette mostra-se consciente do poder que o marido está ganhando sobre ela, pode não conhecer por completo os perigos dessa relação, mas não é uma marionete nas mãos dele; no trecho a seguir ela deixa claro que entende a estratégia que ele está tentando usar para dominá-la. Ele inicia o diálogo: “- Bertha - eu disse./- O **meu nome não é Bertha**. Você está **tentando transformar-me** em outra pessoa, chamando-me por outro nome.” (RHYS, 2012, p. 145, grifos nossos). O marido começa a chamá-la de Bertha, que era um dos nomes da mãe da personagem; ao tentar rebatizá-la, ele está tentando lhe atribuir traços da mãe, como a loucura, tentando realizar uma sobreposição de identidades, Antoinette/Bertha, e manipular a personagem, lhe creditando comportamentos que não lhe pertencem. Contudo, como já foi dito, Antoinette se mostra consciente dessa manifestação da colonialidade do poder pelo marido, que tenta dominá-la e controlá-la para, assim, ser bem-sucedido no processo de subjugação da personagem. O marido enxerga uma diferença na personagem que deve ser aniquilada, pois “[n]o âmbito do pensamento europeu, a alteridade e a diferença são um problema a ser resolvido.” (SEGATO, 2022, p. 87)

E é nessa perspectiva de “problema a ser resolvido” que o marido exige de Antoinette uma subordinação feminina esperada dentro da colonialidade de gênero (LUGONES, 2020); contudo, ela não atende às suas expectativas, como Christophine diz para o marido no trecho a seguir: “(...) Mas tudo o que o senhor quer é acabar com ela. **Mas ela resistiu**, hein? Ela **resistiu**.” (RHYS, 2012, p. 151, grifos nossos). Nesse processo de tentativa de subjugação de Antoinette além de tentar rebatizá-la, ele trabalha na quebra dos poucos vínculos afetivos que a personagem

ainda possuía, separando-a de Christophine e dos espaços que lhe eram queridos. No trecho a seguir, quem está falando é o marido e percebemos a violência discursiva dele para com Antoinette

Se meu destino é o inferno, que seja. Chega de falsos paraísos. Chega dessa maldita magia. **Você me odeia e eu te odeio.** Vamos ver quem odeia melhor. Mas, primeiro, primeiro eu vou **destruir** o seu ódio. Agora. O meu ódio é mais frio, mais forte, e **você não terá nenhum** ódio com que se aquecer. **Você não terá nada.**” (RHYS, 2012, p. 169, grifos nossos)

O ódio aparece como a emoção da destruição e do isolamento nesse trecho, é a partir dele que o marido planeja “dobrar” Antoinette às suas vontades e para tal ele pretende deixá-la sem nada, pois assim, a partir do isolamento, ele conseguirá dominá-la; já que antes ela se mostrava pouco afeita a se submeter às vontades dele e também mostrava ter opiniões, o que para o marido era algo negativo. Como Lugones (2020, p. 75) aponta, “historicamente, a caracterização das mulheres europeias brancas como sexualmente passivas e física e intelectualmente frágeis as colocou em oposição às mulheres colonizadas, não brancas, (...)”, que apresentavam, assim como Antoinette, um comportamento díspar do esperado pelo colonizador europeu, por isso as mulheres não brancas eram imbuídas de uma caracterização animalesca pelos olhares europeus, eram indignas de serem tratadas como iguais. É a partir dessa disparidade de humanidades construída pela colonização que se organiza o relacionamento entre Antoinette e o marido.

Considerações finais

Sob as lentes da decolonialidade discutimos como a colonialidade do poder e de gênero e a invenção do conceito de “raça” são analisados no romance de Jean Rhys. A partir desta última, a invenção de “raça”, é possível ver como o marido conota a Antoinette uma inferioridade por esta ser uma mulher não branca, crioula caribenha, e a constitui como outro dentro da dinâmica da relação deles. Com relação a essa criação de outros pelos europeus, Segato (2022, pp. 16-17) afirma que esses “(...) seus outros irão aparecer, e todas as diferenças irão se tornar anomalias daquele sujeito universal completo.”, esses outros são criados pelo discurso colonial em contraposição a esse sujeito ideal, o homem europeu.

Dessa forma, Antoinette é colocada nessa posição por não ser europeia nem corresponder às expectativas do ideal de feminilidade que o marido tem em mente enquanto inglês. A culpa

que lhe é atribuída é de ela ser ela mesma, um sujeito nascido na colônia que carrega em si marcas da sociedade na qual está inserida e tais hábitos serem vistos como máculas pelo marido. Tais diferenças devem ser aniquiladas, na concepção dele, esse aniquilamento envolve um aniquilamento do sujeito que deve renegar partes de si para se adequar ao padrão que lhe é imposto. Para tal, o marido tenta subjugar-la, mas como foi visto Antoinette resiste às táticas de subjugação empregadas por ele, que estão embebidas na colonialidade do poder e de gênero.

A relação deles torna-se um campo de exercício da violência colonial. Em sua prática de rebatizar Antoinette, ele articula sua dominação sobre a personagem, a responsabilizando pelos problemas do casamento ele decide iniciar o processo de isolamento da personagem. Primeiro a separa de Christophine e, por fim, a leva para um lugar que a personagem não sabe onde é, mas que é muito diferente da sua terra natal, distanciando-a dos espaços que ela conhecia e que lhe davam referências. Todo esse processo desencadeia um agravamento do sofrimento psíquico da personagem, Antoinette encontra-se então isolada e perdida, tanto fisicamente quanto psicologicamente, principalmente em consequência das relações estabelecidas com o marido, típico colonizador.

REFERÊNCIAS

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. New York: Oxford University Press, 2008.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. pp. 120-138.

FREITAS, Viviane Ramos de. **Cartografias do exílio: Errâncias e espacialidade na ficção da escritora caribenha Jean Rhys**. 2017. Tese (Doutorado). Instituto de Letras - Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2017.

FREITAS, Viviane Ramos de. Vasto mar de sargaços: a poesia, a identidade e o mar caribenhos. **interFACES**, v. 28, n. 1, p. 140-157, 2018.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. pp. 52-83.

NUNES, João Lucas. **“O que estou fazendo neste lugar e quem sou eu?”: a loucura e o desejo feminino em Wide Sargasso Sea, de Jean Rhys**. 2022. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2022.

RHYS, Jean. **Vasto mar de sargaços**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

RHYS, Jean. **Wide Sargasso Sea**. New York: Norton&Company, 2016.

SAVORY, Elaine. **Cambridge Studies in African and Caribbean Literature: Jean Rhys**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SAVORY, Elaine. **The Cambridge Introduction to Jean Rhys**. Cambridge University Press. New York, 2009.

SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo: Gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial**. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2022.

SEGATO, Rita. **Crítica da decolonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2021.

SILVA, Karoline dos Santos. **“Eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer”**: opressão e violência contra mulheres caribenhas nos romances *Vasto mar de sargaços*, de Jean Rhys e *La mulâtresse Solitude* de André Schwarz-Bart. 2021. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.



**VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade**

**IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas**

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

CONTRACOLONIALIDADE, PRÁTICA DE LIBERDADE E INVENÇÃO

Leonardo Moreno Ribeiro dos Santos (CAPES/UERJ)¹

Luiz Carlos Coelho de Oliveira (CAPES/UERJ)²

Maria Eduarda Pereira Costa (CAPES/UERJ)³

RESUMO: O presente trabalho reflete criticamente sobre escola e prática docente a partir de epistemologias da educação engajadas com os conceitos de contracolonialidade, prática da liberdade e invenção. A metodologia de trabalho se baseia em estabelecer relações entre as noções e os saberes e as práticas intervenientes no espaço escolar, em perspectiva do modo como classe, raça e, sobretudo, gênero compõem como temas e problemáticas neste ambiente, no âmbito do trabalho de campo com arte-educação em instituições públicas de ensino, no contexto do programa de Residência Pedagógica (CAPES/UERJ), portanto, a favor da formação docente multidisciplinar em arte-educação e das escolas públicas as quais o projeto está vinculado.

PALAVRAS-CHAVE: Contracolonialidade; Prática da liberdade; Invenção; Arte-educação

RESUMEN: El presente trabajo reflexiona críticamente sobre la escuela y la práctica docente desde epistemologías de la educación comprometidas con los conceptos de contracolonialidad, práctica de la libertad e invención. La metodología de trabajo se basa en establecer relaciones entre las nociones y saberes y las prácticas intervenientes en el espacio escolar, en la perspectiva de cómo la clase, la raza y, sobre todo, el género aparecen como temas y problemáticas en este entorno, en el ámbito del trabajo de campo con arte/educación. en instituciones públicas de enseñanza, en el contexto del programa de Residencia Pedagógica (CAPES/UERJ), por lo tanto, a favor de la formación multidisciplinaria de docentes en arte/educación y escuelas públicas a las que se vincula el proyecto.

PALABRAS CLAVE: Contracolonialidad; Práctica de la libertad; Invención; Arte/educación

¹ Licenciando em História (UERJ). Residente desde 2022 (CAPES/UERJ).

² Doutor em Literatura e Cultura (PUC-Rio). Professor adjunto da UERJ (DLL/Cap). Orientador de subprojeto de Residência Pedagógica desde 2022 (CAPES/UERJ).

³ Licencianda em Letras (UERJ). Residente desde 2022 (CAPES/UERJ).

INTRODUÇÃO

Práticas educacionais continuadas em espaços escolares constroem percepções coletivas sobre a própria educação, e a escola. Construir pensamento que faça comparecer a educação e a escola em sua complexidade demanda posicionamentos sensíveis a esta complexidade intrínseca e extrínseca. Embora requisite incessantemente o emprego de uma “sabedoria prática” (hooks, 2021), o cotidiano escolar resiste a soluções muito apressadas e alheias às singularidades das comunidades em que a vida escolar ganha contornos reais. A escola com contornos desafia severamente a ambição e os limites de conceitos como *social* e *pessoal*, sem os dispensar, isto é: faz do diálogo a modalidade preferencial de relação.

A arte-educação como campo expandido de práticas, saberes, disciplinas etc. promove diálogos no espaço escolar não apenas entre as pessoas que engaja neste campo. Ela também articula particular e coletivo, as comunidades interna e externa, a formação sensível e a experiência. Também media os diálogos, ao passo que trabalha com linguagens artísticas e operações sensíveis. A linguagem sensível condiciona materialmente vida na escola, pois sempre comparece seja implicada, quando é instrumental, seja enquanto atividade-fim. Ainda, nos termos de Ana Mãe Barbosa (2017), a prática arte-educacional engaja estudantes, docentes e toda comunidade escolar, direta ou indiretamente, em modalidades variadas de práticas para a formação sensível dos envolvidos. A prática arte-pedagógica, por definição, se pauta pela permeabilidade entre atividades pedagógicas e singularidades do fazer artístico, e vice-versa. De uma forma ou de outra, qualquer atividade escolar pode ser de interesse para a formação docente em arte-educação, à medida em que o sensível e o pedagógico se constituem mutuamente. Agir sob o signo de uma formação arte-educadora envolve sensibilizar as pessoas sobre a dimensão estética de cada gesto e deliberação. E a escola é um campo fértil para o exercício da possibilidade. Abertas essas possibilidades, no plural, aumenta-se as chances de sensibilização ética e estética da escola e dos seus agentes. A arte torna a vida possível.

É desejável que a formação docente considere seriamente a complexidade intrínseca da comunidade e cotidiano escolares. Sob quaisquer orientações teóricas ou sejam quais forem os projetos políticos-pedagógicos que a orienta, frutifica quando considera as comunidades a que se vinculam e as quais querem atender, em perspectiva das comunidades e escolas que objetivam construir. Ou seja, não existe educação sem projeto político-pedagógico. Esta disposição ética não

garante o sucesso educacional do projeto. Ela favorece o embate com a colonialidade e a colonização (Fanon, 2022, e Quijano, 2005).

O caminho que percorremos aqui neste trabalho responde aos nossos desejos, ideais e posicionamentos, em suma, ao nosso campo vivencial. Os desdobramentos, igualmente. As pedagogias sensíveis (Bondía, 2002), críticas (Freire, 2001 e hooks, 2020) e engajadas (hooks, 2017) rejeitam as contradições entre pensar e sentir, saber e praticar, existir e estabelecer relação etc., de **nossos antigos patriarcas** (Lorde, 2019).

Lorde traduz na língua da poesia a atitude insurgente e o desejo de conceber a história e as relações sociais no linguajar dos “vencidos”, a exemplo do que propõe Fanon em “condenados da terra” em sua interpretação política contrahegemonica das relações coloniais, ou de forma familiar àquilo que propõe bell hooks em suas pedagogias para a prática da liberdade (2017, 2020 e 2021), defesa da esperança e construção da democracia, sob a inflexão da teoria feminista, de sua percepção muito aguçada das relações raciais e de classe e especialmente pelo acento que coloca na experiência subjetiva e social. A recusa ao patriarcado portanto não é o único traço comum entre as três pedagogias, na forma como são convocadas aqui. Em síntese, as três podem também ser concebidas como atitudes-resposta contra a opressão e a barbárie, manifesta em epistemologias e projetos oligarcas, epistemicidas, fascistas etc., ou, mais fundamentalmente, “cosmologias coloniais” (Bispo dos Santos, 2015 e 2019).

A arte-educação, concebida ou não sob o pano de fundo dessas teorias, tem histórica e manifesta vocação contra-hegemônica. São amplamente recorrentes, na arte e na educação, tanto o alinhamento à colonialidade quanto a insurgência, resistência, contracolonialidade etc. Mais vezes do que desejamos, as duas atitudes concorrem. Assim, o trabalho artístico e com as materialidades artísticas aguçam a compreensão estética da existência, para que sujeitos se envolvam cada vez mais em práticas de invenção, alteração, recomposição, resignificação etc. do que existe, do que está posto. Nas palavras do Nego Bispo, a contracolonialidade supõe dinâmicas de envolvimento das pessoas, diferente da lógica colonial, em que os indivíduos são compreendidos em função de sua capacidade de desenvolvimento. (cf. op. cit., 2023, p. 14.)

A arte-educação ensina a conceber esteticamente a existência não apenas enquanto educação dos sentidos, mas também como educação para o manuseio da plasticidade do mundo. Nos termos da arte-educação poético-literária, por exemplo, a prática e as intervenções pedagógicas conversariam com esta dimensão da existência que envolve a capacidade fabulatória da imaginação e sua onipresença nos assuntos humanos e não-humanos.

Para a experiência dos envolvidos no projeto multidisciplinar de Residência Pedagógica em Arte-educação, as inquietações descritas até aqui têm sido latentes. Portanto, como atitude-resposta à experiência de campo, mas também como reflexão sobre arte-educacional, este trabalho tem como objetivo compartilhar parte destas reflexões orientadas pela nossa experiência neste projeto.

O projeto multidisciplinar de Residência Pedagógica em Arte-educação se enquadra no Programa Institucional de Residência Pedagógica, nos termos do edital 24/2022, em atividade desde novembro do ano citado, publicado e mantido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e proposto pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O núcleo que envolve os autores deste trabalho envolve atualmente dezenove estudantes de licenciatura de quatro de áreas de saber da universidade (Artes Visuais, História, Letras e Pedagogia), dos quais quinze são bolsistas de Residência, quatro são voluntários, e uma, que tem contribuído com o diálogo no campo das Artes Visuais, é bolsista de um programa de Iniciação à Docência da Universidade. Além dos estudantes de licenciatura, o projeto envolve docentes da universidade que são lotados no Instituto de Aplicação (CAP-UERJ), e que portanto também trabalham com educação básica e formação docente, e docentes da educação básica responsáveis pelo outro polo do projeto, professores e gestores da Escola Municipal Professora Maria de Cerqueira e Silva, em Manguinhos, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. Além disso, o projeto tem duas professoras orientadoras voluntárias, também professoras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Este artigo resulta diretamente de atividades deste projeto, cuja formulação quer contribuir para o incremento do repertório de experiências dos envolvidos, inclusive as comunidades escolares. A linha de reflexão seguida relaciona as experiências que temos vivenciado a alguns conceitos e saberes pedagógicos e artísticos encontrados, suscitados e discutidos em nossas leituras, reuniões e discussões. A linha contorna às já citadas três pedagogias: sensíveis, críticas e engajadas. Tem o objetivo de fomentar reflexões e práticas pedagógicas contracoloniais (Bispo dos Santos, 2015 e 2019), para o exercício da liberdade (hooks, 2010) e, finalmente, inventivas (Rumford, 2012). A metodologia seguida será a de propor três reflexões breves sobre a escola e as práticas escolares, cada qual em diálogo com um/a interlocutor/a preferencial. Para refletir sobre: a contracolonialidade dos saberes, o interlocutor preferencial é o mestre quilombola Antonio Bispo dos Santos; a educação para o exercício da liberdade, bell hooks; uma compreensão fundamentalmente inventiva da escola, James Rumford.

Contracolonialidade: prática de liberdade e invenção

Ao pensar em educação muitas vezes criamos escalas de superioridade, onde inteligência e sucesso são reduzidos aos saberes pertencentes ao conhecimento curricular, ao acadêmico, ao científico ou formal. Quando falamos de arte muitas vezes não falamos de pessoas que pertencem e produzem cultura. Quem vem à mente quando falamos de cultura não são os representantes da cultura acadêmica, regrada e por muitas vezes esvaziada de seu sentido, mas sim os participantes da cultura viva, aquela que vem da ancestralidade e da vivência para além de formalismos. Nas palavras de Antônio Bispo dos Santos: “Nós transfluímos, através da cultura, contra a imposição colonialista, assim como a água transflui por baixo da terra ou pelo ar, nós transfluímos pela cosmologia e pela cultura” (Bispo dos Santos, 2019, p. 24). Nessa linha de interpretação, a arte que é desejável estaria mais associada a “saberes orgânicos” (op. cit., p. 25s), pautado pelas vivências e riquezas das culturas negras e indígenas, e não de “saberes sintéticos” (idem), “cosmofóbicos” (op. cit., 2023, p. 18s).

Os saberes denominados por sintéticos são aqueles que têm como fim padronizar e reduzir o real a somente seu nome, esvaziando-o de sua vivência, suas referências e emoções com o intuito de colonizar, nomear e escravizar. Nego Bispo nos leva para um caminho reflexivo onde o espaço escolar é também o espaço aonde projetos políticos-pedagógicos que seguem as mesmas práticas coloniais do ocidente se manifestam, tirando a vida através de um rigor que finaliza pelo nomear. Categoriza o “belo”, o “feio”, e atribui assim não somente sujeitos, mas culturas para serem finalizadas por termos dados por outrem, o colonizador, termos esses que visam substituir heteronormativamente aquilo vivo que já existe.

O projeto colonialista levaria a termo o que é chamado de epistemicídio, o esvaziamento cultural e de saberes ancestrais. Ele também se manifesta como parte do processo escolar e principalmente nas academias de forma normalizada — a escola não se desvincula das sociedades em que figuram. O epistemicídio resulta de uma cosmovisão colonial, que se faz presente e intrínseca a esses espaços. Nego Bispo o associa ao que chama de cosmofobia, o medo do outro, e o atrela a cosmovisão ocidental-europeia é atrelada as instituições, sem no entanto levar adiante uma demonização. O demônio só faz sentido no interior de cosmologias estranhas às que são defendidas pelo mestre quilombola.

Qual então seria então o caminho proposto pelo mestre?

Contracolonizar através da cultura, da expressão e da ação que inclua necessariamente negros e indígenas, ou ao menos não se faça tomando como suposto seu extermínio, como têm sido o comportamento do que ele chama de “cosmologias monoteístas” (op. cit., 2019, p. 26). O saber orgânico, associada à circularidade das cosmologias politeístas, nos termos de Nego Bispo, são transfluentes: concebem tudo que vive como algo que gira e flui, ou assim deveria não estivesse privado de suas possibilidades de existência enraizada.

Contracolonizar na visão crítica de Bispo dos Santos é considerar com quem está falando, mas não à moda da cordialidade que privatiza para privar. Ao contrário, se há predominância numérica e cultural nestes territórios de negros, indígenas e seus descendentes, a sua cosmovisão não pode ser invisibilizada, desconsiderada, perseguida, ultrajada, saqueada etc. Desmanchar o projeto colonialista não envolve, necessariamente, desconstrução e demolição, a operação contracolonial constrói, pois há promessas de mundo alternativos a se fazerem ou a serem defendidos da extinção.

Em oposição, a colonização não se restringe a um fato histórico, cujo aspecto é de algo que foi interrompido, levado a termo. Trata-se mais fielmente de um processo histórico, que permanece, e perpassa o presente. Desse modo a possibilidade da expressão pela arte é também assim um modo de equilibrar os pesos, não tem como ensinar um negro ou indígena sua cultura. A alternativa pedagógica orgânica envolve confluir e transfluir com os valores dessas populações, de modo que estes não sejam coadjuvantes na sua própria caminhada.

Nessa mesma crítica, a contracolonização ganha destaque em relação do conceito de decolonialidade, por esse conceito partir de outra trajetória e outro espaço. A problematização proposta por Nego Bispo, nesse sentido, é muito instigante: por que ensinar os colonizados a não colonizar? Nas academias europeias faz sentido pensar em não colonizar. Indica também um projeto que ambos podem também concordar, mas primeiro é preciso entender a trajetória do discurso e para quem aquele discurso serve, qual a relação estética que aqueles sujeitos terão. (cf. Bispo dos Santos, 2019, p. 27)

Quando a arte educação relaciona-se com a contracolonialidade ela também desenvolve o papel de não só resistir, mas de existir e ampliar cosmovisões distintas estimulando assim saberes que são orgânicos. Nas palavras de Antônio Bispo: “Esse é o saber orgânico, aquele que diz respeito a ser. O outro o saber sintético é aquele que envolve ter” (idem). Dentro do ambiente escolar que não possui espaço para a contracolonialidade as práticas advindas desse espaço têm enquanto relações estéticas a finalidade de ter, de aparecer e não ser.

Essa preocupação com o ter arte para a arte educação não faz sentido, pois arte não pode ser entendida como um produto estético, mas um fazer que utiliza de coisas vivas, que existem e não são obrigadas a se encaixar em uma caixa fechada. Mas para não ser engolido, é necessário contra colonizar, transfluir e não deixar os outros impedirem a fala e o agir. Contracolonizar é por sua excelência também romper com a lógica colonial, e uma defesa estética, sensível e concreta de cosmovisões que vem de religiões politeístas, que vivem e não se reduzem a compulsão ocidental e monoteísta do ter e negar todo o resto, mas sim ser o que se é.

A defesa da singularidade, de indivíduos e comunidades a que se vinculam, dá o tom na formulação do conceito de bell hooks da educação como prática da liberdade. Defender as pessoas e as comunidades historicamente marginalizadas é um dos traços que faz desta formulação conceitual singular. A educação como prática da liberdade tem como objetivo promover entre as pessoas a experiência de reconhecimento mútuo, apostando nas pessoas mais pelo que elas podem ter proximidade que o contrário. O contrário do empreendimento colonialista, que nas palavras de Aílton Krenak (2019), se baseia em definições pouco generosas de humanidade, ou na negação de humanidade a outrem com quem não se pode estabelecer uma relação de semelhança exclusiva, ou nos termos de uma modalidade de relação em que a diferença justifica a subjugação, a escravidão, a violência etc.

O pensamento de bell hooks prioriza pessoas e comunidades, a exemplo do que faz o Nego Bispo. A principal diferença está no papel que a educação ocupa no pensamento de cada um dos dois. A escola, a universidade, enfim, a educação é o tema central, a matéria primária de vários dos trabalhos da professora e escritora feminista. Assim, não é apenas pela pertinência que seus ensaios constituem nossas fontes primárias aqui, através de uma apropriação por afinidade cosmológica ou filosófica, como é o caso da apropriação que fazemos de Nego Bispo, embora o mestre quilombola não se negue a incursões no tema. Os ensaios de hooks compõem volumes dedicados ao pensamento e à experiência educacionais. São: *Ensinando a transgredir: a educação como pratica da liberdade* (2017), *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança* (2021), *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática* (2020). Aliás, esta é uma tônica do seu pensamento quando ela expressamente o alinha a um desejo de descolonização. Veja:

A educação como prática da liberdade é um jeito de ensinar que qualquer um pode aprender. Esse processo de aprendizado é mais fácil para aqueles professores que também creem que sua vocação tem um aspecto sagrado; que crem que nosso trabalho não é o de simplesmente partilhar informação, mas sim o de participar do crescimento intelectual e espiritual dos nossos alunos. Ensinar de um jeito que respeite e proteja as

almas de nossos alunos é essencial para criar as condições necessárias para que o aprendizado possa começar do modo mais profundo e mais íntimo. (op. cit., 2017, p. 25)

Em outros trabalhos, bell hooks defende a vocação da escola como espaço fértil para o cultivo, ou por que não a construção da democracia. Assim o faz porque entende tanto que a alteração do mundo para que se torne um lar para todos não ocorrerá por geração espontânea quanto por entender que a ordem do mundo precisa ser transgredida. As relações humanas normalizadas, segundo certa configuração especialmente determinada por processos históricos comprometidos com projetos hegemônicos de obtenção e manutenção do poder pela exploração e subjugação de pessoas e povos, é o que a pedagogia crítica de bell hooks, na esteira de Paulo Freire, deseja. Se transgredir, nesta acepção, é algo desejável, algo pelo que valha a pena lutar e a que se associa a prática docente comprometida com a transformação social, a consequência é compreender a normalidade ou que normatiza a educação no sentido oposto. Um exemplo disso aparece no mesmo ensaio sobre o qual acabamos de falar, quando a ensaística critica a educação como linha de produção (idem).

A percepção da escola como lugar de produção e manutenção de relações coloniais de bell hooks não autoriza maniqueísmos. Da mesma maneira que a escola abriga conservadores que entendem que estudantes não são agentes do saber, reduzindo-os a meros recipientes do saber que aplicam ou distribuem, ela é o lugar privilegiado para a construção de relações, práticas e possibilidades de descolonização da própria sociedade. A universidade promete portanto lugar e ocasião de diálogo, supostos da construção de comunidade (op. cit. 173-222).

Inventar e construir

Ainda que Nego Bispo e bell hooks se relacionem com a escola e a prática educacional de maneiras diferentes, nas apropriações que fizemos de ambos até aqui a escola comparece como espaço de aprendizado. Nos dois casos, a escola ensina tanto de forma elogiável, quando acolhe práticas descolonizadoras ou favorece modalidades de existência e relação estranhas e resistentes ao colonialismo (op. cit., p. 34), quanto como território de reprodução da violência social, racial e de gênero, de privação das possibilidades de felicidade e exercício da liberdade na existência humana, de empobrecimento das possibilidades de produção de subjetividade etc.

Nossa leitura de *Escola de chuva* (Rumford, 2012) interfere liricamente no campo de ambivalências que é a escola, entendida como metáfora inclusive, com uma abordagem sensível

às ambivalências. Por isso, tem afinidade com a percepção inventiva em relação à instituição escolar que a narrativa propõe, tecendo a sua defesa “como cenário imagético permanentemente reinventado nas relações e vivências coletivas que abriga.” (Victorio Filho, 2005, p.5)

Na referenciada obra literária, os leitores são apresentados ao menino Tomás, o personagem principal da história, prestes a iniciar a sua vida escolar em Kelo, no Chade. No entanto, ao chegar à sua escola, ele é surpreendido: ali, “Não há salas. Não há carteiras. Mas não importa. Há uma professora.” (Rumford, op. cit., p. 8-9). Nesse contexto, a primeira lição dos alunos é a *construção de seu próprio espaço escolar*.

Através da mediação da professora que os acompanhará durante todo o ano letivo, os alunos iniciam esse processo: aprendem a fazer tijolos de argila e a deixá-los secar ao sol, constroem paredes e mesas de barro, etc. Apesar da notória precariedade de condições estruturais na escola, os alunos são alfabetizados, sempre estimulados pela figura docente.

É importante ressaltar o aspecto de, na obra, a figura docente ser retratada não como uma *autoridade inquestionável* (ideal normalmente endossado pela educação tradicional), mas sim uma verdadeira *agente de construção da escola juntamente com os seus alunos*. Há, assim, uma relação horizontal dela para com eles, que apoia-os durante todo o processo de ensino-aprendizagem, chamando-os de “meus queridos amigos aprendizes” ou “meus esforçados amigos e amigas.”

No entanto, ao fim das aulas, ocorre uma tempestade torrencial e a escola, mais uma vez, é reduzida à lama. Assim, ela precisará ser *sempre* reconstruída pelas próximas gerações de alunos; Tomás, agora um irmão mais velho (termo utilizado em algumas regiões do Chade para designar, também, as crianças mais velhas de uma comunidade em relação às mais novas), conduz os pequenos para o seu primeiro dia de aula.

A construção e reconstrução da escola, na obra, é um movimento contínuo e que, portanto, jamais deve findar-se em si mesmo. Assim, é possível tecer uma forte relação entre “Escola de chuva” e o texto de Antonio Bispo dos Santos a partir do princípio norteador do segundo: “É desmanchando que a gente aprende a fazer.” Faz-se necessária, portanto, a reinvenção e a reconstrução da escola para que ela, dessa forma, passe a romper com as estruturas coloniais que tanto a nortearam (e, de certa maneira, norteiam).

Nesse contexto, apesar de a construção do espaço escolar, na história, ser realizada a níveis concretos (ou materiais), é possível afirmar que o princípio norteador de “Escola de chuva” é a construção e reconstrução do espaço escolar através de práticas coletivas e também

inventivas. Dessa maneira, pode-se estabelecer a questão: *qual é a escola que buscamos construir cotidianamente?*

Em nossas experiências como residentes do Programa de Residência Pedagógica, foi possível observar um maior engajamento dos discentes tanto em suas próprias turmas quanto em atividades que envolvem a escola em geral quando são estimulados *a construí-la, quando sentem-se pertencentes a esse espaço*. Assim, consideramos que as práticas interacionistas e construtivistas podem promover a inventividade. Além disso, partindo do pressuposto de que o próprio fazer pedagógico constitui-se como um fazer artístico, podendo servir tanto como potencializador quanto como (uma das) força(s) desestruturadora(s) do colonialismo, a reinvenção e reconstrução coletiva da escola não é apenas necessária, mas também urgente. Afinal, “a educação só poder ser libertadora quando todos tomam posse do conhecimento como se fosse uma plantação em que todos temos que trabalhar.” (bell hooks, 2017, p. 26)

REFERÊNCIAS

- Barbosa, Ana Mae T. B. “Educação e desenvolvimento cultural e artístico”. *Educação & Realidade*, 20(2), 2017. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71713>. Acesso em 29 de julho de 2023.
- Bispo dos Santos, Antônio. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.
- _____. “As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético”. In: Oliva et al. (Org). *Tecendo Redes antirracistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- _____. *a terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, PISEAGRAMA, 2023.
- Bondía, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp.20-28.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução Marcelo Brandão Copolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- _____. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.
- _____. *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança*. Tradução Kênia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021.
- Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Lorde, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

Fanon, Frantz Omar. *Os condenados da terra*. Tradução Lígia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

Freire, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 2001.

Quijano, Anibal. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4386378/mod_folder/content/0/Quijano%20Colonialidade%20do%20poder.pdf?forcedownload=1. Acesso em 30 de julho de 2023.

Rumford, James. *Escola de chuva*. São Paulo: Brinque-book, 2012.

Victorio Filho, Aldo. *A arte na/da educação: a invenção cotidiana da escola*. 2005. 215 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

DESMARGINAÇÃO DO FEMININO NA TETRALOGIA NAPOLITANA DE ELENA FERRANTE

Emília Rafaelly Soares SILVA

(Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí- IFPI)¹

RESUMO: A Tetralogia Napolitana formada por *A amiga genial* (2011), *História do novo sobrenome* (2012), *História de quem foge e de quem fica* (2013) e *História da menina perdida* (2014) de Elena Ferrante nos apresenta a trajetória de Lila e Lenu em sua odisséia subjetiva diante das complexas regras masculinas. Nosso estudo objetiva analisar, por meio da literatura comparada, como a linguagem ferrantiana representa suas personagens femininas baseada no conceito de *smarginatura* (*desmarginação*) já inicialmente desenvolvido em sua primeira obra *Um amor incômodo* (1992). A genealogia feminina, desse modo, é elaborada através de jogos de espelhos entre essas duas personagens que vivenciam o casamento e a maternidade com consciência subversiva, portanto, não romantizada. A trajetória de Lila e Lenu, situada no contexto histórico do pós Segunda Guerra italiano, é marcada pelo casamento e maternidade como destinos impostos a elas, porém sem garantias de espaço para o desenvolvimento da genialidade feminina, como Ferrante problematiza. A *desmarginação*, descrita pela personagem Lila, corresponde a uma ampliação da visão dos contornos das coisas e das pessoas, revelando o real material de que elas são feitas. Essa percepção podemos encontrar seus tentáculos em obras anteriores, como *A história* (1974) de Elsa Morante e *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector, nas quais as protagonistas também vivenciam a dissolução das margens. A violência vem a ser, nesse entorno, um fio, tal qual de Ariadne, condutor do redirecionamento da percepção repentina e nauseante que destitui o familiar, o costumeiro, de seu terreno estável revogando no lugar dele uma natureza sombria de difícil assimilação.

Palavras-chave: *Smarginatura*. Representação. Genealogia feminina. Violência.

ABSTRACT: The Neapolitan Tetralogy formed by *My Brilliant Friend* (2011), *The Story of a New Name* (2012), *Those Who Leave and Those Who Stay* (2013) and *The Story of the Lost Child* (2014) by Elena Ferrante presents us the trajectory of Lila and Lenu in his subjective odyssey in the face

¹ Mestre em Letras (UESPI) e Doutora em Letras (UFC). E-mail: emilia.soares@ifpi.edu.br

of complex male rules. Our study objectively analyses, through the investigated literature, how the Ferrantian language represents its female characters based on the concept of *smarginatura* (dissolving the margins) already initially developed in his first work *Troubling Love* (1992). The female genealogy, therefore, is elaborated through games of mirrors between these two characters who experience marriage and motherhood with a subversive conscience, therefore, not romanticized. The trajectory of Lila and Lenu, located in the historical context of the post Second Italian War, is marked by marriage and motherhood as fiscal destinations for them, but without guarantees of space for the development of female genius, as Ferrante problematizes. Dissolving the margins, described by the character Lila, corresponds to an extension of the vision of the contours of things and people, reveals *The Story of a New Name* the real material of which they are made. This perception can be found in previous works, such as *History* (1974) by Elsa Morante and *The Passion According to G.H.* (1964) by Clarice Lispector, in which the protagonists also experience the shadow of the margins. Violence becomes, in this environment, a thread, just like Ariadne's, conducting the redirection of the sudden and nauseating reception that deprives the familiar, the customary, of its stable ground, revoking in its place a nature of difficult assimilation.

Keywords: *Smarginatura*. Representation. Female genealogy. Violence.

INTRODUÇÃO

A *desmarginação* atravessa a obra de Ferrante de múltiplas formas, seja pelo desejo de desestruturação da lógica capitalista, seja pela ambiguidade na construção de seus personagens, seja ainda por um desencantamento subjetivo amparado na “fábrica de mentiras” (FERRANTE, 2017c, p.161) que é a infância. Seu arsenal de personagens femininas nos é apresentado desde 1992 com as personagens Amalia e Delia em *Um amor incômodo*, obra que nos insere na turbulência íntima que atinge as protagonistas ferrantianas diante da perda das margens que circundam as matérias. Essas corrosões existenciais também atingem as personagens da Tetralogia Napolitana, principalmente Lila e Lenu que experimentam novas formas de conhecimento do universo que as circunda, marcado substancialmente pelo patriarcado em uma Nápoles pós Segunda Guerra.

Explicitamente apresentada por Lila como um “sofrimento”, tal qual um acidente ou uma doença, ou seja, algo que acomete um indivíduo sem a sua vontade, a ideia do surgimento da primeira *desmarginação* tem data precisa. Foi em 1959, durante o Ano-Novo, que a personagem sofreu seu primeiro episódio de reconfiguração das margens. Esse evento esteve diretamente relacionado à percepção de Lila com relação ao seu irmão Rino, a pessoa que, até então, ela mais amava e que lhe era mais familiar. Durante a sensação do *desmarginar*, a personagem sentia

náusea, seu coração batia em descontrole, o dialeto tornava-se *infamiliar* e algo material se apossava das pessoas, deformando-as, destituindo-as do perfil costumeiro e revogando uma natureza sombria.

Lila, desde o primeiro volume, nos é apresentada como uma menina superdotada não apenas em relação aos estudos, mas também por conseguir fazer uma leitura amadurecida do mundo que a cercava. Desde cedo, ela já entendia os movimentos do bairro e sabia que a violência era parte constituinte dele. A reação de Lila quando seu pai a atirou da janela, ainda na infância, por motivo de ela querer seguir os estudos, revela o quanto a menina já conhecia a ordem patriarcal. Lila agiu diminuindo a gravidade do evento para não assustar Lenu que assistira a cena. Em oposição ao tom brincalhão, apesar da situação dramática que se estabelecia no momento, e em contradição ao que Lila afirmara: “Não aconteceu nada”, a narrativa de Lenu inseria a conjunção adversativa “mas” para trazer a condição de que a amiga, apesar de extremamente forte, era humana. Lila desde cedo entendia que a violência transformava as pessoas, apagando-lhes os contornos, retirando-lhes as certezas, as zonas de conforto.

Iniciando-se desde o episódio em que seu pai a atirara pela janela, passando pelo episódio do Ano-Novo e chegando até o terremoto, Lila vai ampliando a percepção desse conceito que ela elaborara. A linguagem de Ferrante, como de costume, utiliza-se da gradação para aproximar-se dos significados. O primeiro episódio fê-la abandonar a escola, pois enxergou que não fazia parte dos planos de sua família prestar-lhe auxílio naquela empreitada de estudos. Já Lenu teve mais sorte, sempre influenciada pela professora Oliveiro e por Lila. Estudar e crescer por meio dos estudos passou a ser a meta de Lenu, desejo este também alimentado pela necessidade de se desvencilhar da figura torta de sua mãe, Immacolata.

A segunda *desmarginação* enumerada por Lila se dá durante o terremoto de 23 de novembro de 1980, quando ambas as amigas estavam grávidas. Esse evento, apesar de físico, trouxe consequências psicológicas para a personagem Lila ao perceber que, apesar do domínio que ela exercia sobre as pessoas do bairro, havia coisas que ela não tinha o poder de controlar. No exato momento do terremoto, Lila segurava a barriga e temia que ela explodisse e fosse se perder na poeira do reboco, como numa ideia de *frantumaglia*, em que nada pudesse mais retornar a uma ordem. Diante do terremoto, Lila, contrariando seu costume, não sabia agir. Já Lenu, diferindo de sua subalternidade inerente, conseguiu tomar atitudes. Desse modo, o acontecimento adquiria significado diferente para as duas amigas. Enquanto Lila se encolhia,

dobrava-se para proteger o bebê, Lenu agarrava a amiga pelo braço com puxões violentos arrastando-a para fora dos escombros.

Em uma carta apresentada a Lenu, ainda em *A amiga genial* (2011), Lila fez uma interessante reflexão sobre uma panela de cobre que, misteriosamente, explodira em sua casa. Com profunda análise, descreveu a sensação de que os objetos de uma hora para outra perdiam os seus contornos, sua natureza, visto que nada era totalmente controlável ou manipulável. Este era o único tipo de coisa que realmente assustava Lila: o rompimento das margens.

“Esse é o tipo de coisa”, concluía Lila, “que me assombra. Mais que Marcello, mais que qualquer um. E sinto que preciso achar uma solução, senão, uma coisa atrás da outra, tudo se rompe, tudo, tudo, tudo.” (FERRANTE, 2015, p. 225).

A extrema singularidade como enxergava as especificidades dos objetos, para além dos fatos banais, disciplinou o olhar e a imaginação de Lenu para também tentar plasmar as coisas numa visão menos nublada. Apesar de não mais frequentar a escola, Lila era excepcional e isso ora deixava a amiga feliz, ora infeliz, visto que a sua mentora feminina desde muito cedo já se mostrava como um modelo de intelectualidade muito difícil de ser atingido.

O texto de Lila era tão sugestivo que olhei as panelas com crescente inquietude. Lembrei que ela sempre se encantara com seu brilho e, quando as lavava, se dedicava a areá-las com grande zelo. Ali, não por acaso, cinco anos atrás ela havia posto o esguicho de sangue jorrado do pescoço de dom Achille quando fora degolado. Ali, agora, concentrara sua sensação de ameaça, a angústia pela escolha difícil diante de si, fazendo explodir uma delas como um sinal, como se sua forma se decidisse bruscamente a ceder. Eu saberia imaginar aquelas coisas sem ela? Saberá dar vida a um objeto, deixá-lo retorcer-se em unísono como a minha? (FERRANTE, 2015, p. 227).

Os processos de construções subjetivas das personagens Lila e Lenu podem ser explicados pela linha da *desterritorialização* e demais conceitos em torno dessa temática desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Lila, enquanto idealizadora de modelos de sapatos territorializa a sua ideia, mas logo a limita e não a insere na lógica capitalista da reprodução em série, desterritorializando assim as bases que ela parecia ter forjado, como espécies de *linhas de fuga*. Esse processo descrito por Deleuze & Guatarri (2011) assemelha-se à lógica da *desmarginação* proposta por Ferrante em suas obras, no que concerne aos procedimentos de Lila diante dos episódios de sua vida. Essa personagem não parece ter um objetivo único ou sólido de vida, então o foco de compreensão do seu *agenciamento* é baseado em suas ações que beiram uma

heterogeneidade que circunda entre a generosidade e a maldade, principalmente na relação com sua amiga Lenu.

Seus agenciamentos são pautados em ações que refletem tanto em suas práticas sociais quanto em seus processos de subjetivação. Enquanto operária de fábrica de embutidos, Lila não adere à lógica da sujeição muito menos a uma ideologia voltada a um senso de coletividade. Mesmo quando participa de manifesto contra os abusos cometidos pelo patrão Bruno Soccavo, Lila logo desterritorializa sua possível militância voltando para seus anseios mais imediatos e práticos de vida, abandonando assim o *território* por meio da operação de linhas de fuga. Quando essa personagem vai trabalhar na loja de embutidos, logo vê-se diante da necessidade de reivindicar os direitos trabalhistas contra as práticas assediosas na triagem (principalmente contra as mulheres) e a precariedade dos salários; no entanto, depois rejeita o perfil de intelectual orgânica por lembrar que precisava voltar a agir individualmente por conta de sua condição de mãe e pela fragilidade de sua saúde naquele tempo que não a permitiria enfrentar aquele tipo de abuso, por mais que a violência fosse costumeiramente um vetor de ascensão de sua fúria interna.

Bruno torceu a boca, olhou as páginas diante de si, e ela percebeu que ele vacilava, não conseguia se decidir: adotar tons mais duros, ameaçá-la, demiti-la, recuar e tentar entender se havia outras iniciativas daquele tipo em andamento? Por fim ela se decidiu e disse em voz baixa – de má vontade, mas com um pequeno trejeito cativante que se chocava com a lembrança da violência dele ainda viva em seu corpo – três frases conciliadoras:

“Confie em mim, eu tenho um filho pequeno para criar, realmente não fiz isso aí.”
(FERRANTE, 2016a, p. 117-118).

A ambiguidade na construção dos personagens, principalmente masculinos, se dá num nível de espanto e de relativa previsibilidade hereditária. Tal como a Albertine de Marcel Proust, que aos poucos vai se revelando, os personagens masculinos de Ferrante também adquirem características ainda não imaginadas pelas personagens femininas. Tais revelações implicam substancialmente na vida delas. A exemplo, podemos citar o personagem Stefano que se apresenta como um noivo ideal, que satisfaria todos os desejos de Lila, mas que ainda na festa de casamento já se apresentou como “noivo-animal”, arquétipo que Estés (2014) elucida como aquele que se apresenta disfarçado de alguém benevolente, mas que no fundo trabalha na desmontagem dos desejos mais preciosos para a mulher. “Com que tipo de homem se casara? Agora, fato consumado, arrancaria a falsa cara e mostraria a outra, horrivelmente verdadeira?” (FERRANTE, 2016b, p. 13).

Esse processo de reconhecimento, iniciado na festa de casamento, tem o seu ponto alto na cena da lua de mel em Amalfi. Por meio de gradação crescente de imagens e palavras, a subida das escadas, como quando na infância Lenu e Lila fizeram ao apartamento do temido dom Achille, dava a tonicidade do movimento de ascendência a uma verdade que sempre estivera ali, mas que a consciência atingira somente após a festa de casamento:

Lila o acompanhou carregado de malas pelas escadas e – me contou -, a cada degrau, teve a primeira vez a impressão de ter perdido no caminho o rapaz com quem se casara de manhã, de estar sendo acompanhada por um desconhecido. (FERRANTE, 2016b, p.31).

Além desse espanto ao se deparar com o noivo-animal, a *desmarginação* direciona luz para a hereditariedade como um elemento integrador da previsibilidade das matérias dos sujeitos. Prova disso, é o fato de Stefano ser filho do camorrista dom Achille que anteriormente dominava o *riione*. Desse modo, o imperativo da ordem patriarcal ressoava na mente de Stefano como uma voz que já vinha de um outro tempo e que o chamava para participar da lógica instituída, antes mesmo de ele nascer, por seu pai:

“Mas você está enchendo o saco, Lina.”

Repetiu a frase umas duas ou três vezes, cada vez mais alto, como para assimilar uma ordem que lhe chegava de muito, muito longe, talvez até de antes de ter nascido. A ordem era: Você é homem, Sté; ou você dobra essa fêmea agora, ou não dobra nunca mais; é preciso que sua esposa aprenda logo que ela é a mulher e você o homem, e que por isso lhe deve obediência. (FERRANTE, 2016b, p. 37).

Em outro trecho, por meio de olhar mais apurado, *desmarginado*, Lila se depara com as semelhanças entre seu marido e dom Achille: “Nunca foi Stefano, teve a repentina sensação de descobrir, sempre foi o filho mais velho de dom Achille” (FERRANTE, 2016b, p. 37). A lama, substância formadora do pântano, aparece como uma metáfora dessa nova constituição, apresentando-se como um local molhado, erótico e que remete à origem. Assim, as ideias do retorno, do metamorfosear-se na figura do pai, do ressurgir da lama e da fúria do rasgar-se de uma falsa pele são reveladas na passagem que se segue:

E aquele pensamento, como uma golfada, trouxe imediatamente para o rosto do jovem marido traços que até então se mantiveram ocultos no sangue por prudência, mas que estavam ali desde sempre, à espera de seu momento. Oh, sim para agradar ao bairro, para agradar a ela, Stefano se esforçara para ser um outro: suas feições se atenuaram com a cortesia, o olhar se adaptara à brandura, a voz se modelara em tons de mediação, os dedos, as mãos, todo o corpo tinham aprendido a conter a força. Mas agora as linhas

de contorno que por muito tempo ele a si mesmo se impusera estavam prestes a ceder, e Lila foi tomada por um terror infantil, maior do que quando tínhamos descido ao subsolo para recuperar nossas bonecas. Dom Achille estava ressurgindo da lama do bairro e se nutrindo da matéria viva de seu filho. O pai estava rachando a sua pele, modificando seu olhar, explodindo de dentro do corpo. (FERRANTE, 2016b, p.37).

O sentimento de *desmarginação* também se dá de forma patológica, por meio de sintomas físicos, como enjoos, tonturas e aceleração cardíaca. A violência entra como um gatilho máximo dessa percepção, principalmente quando ocorre o estupro de Lila. Anteriormente, a escritora Elsa Morante, por meio de sua personagem Ida em *A história* (1974), também já havia apresentado os pressupostos de um sentimento ambíguo de desfalecimento e libertação:

Estes enjoos surpreendiam-na à traição, quando deparava com as coisas mais comuns e que, em si mesmas, nada tinham de repugnante; por exemplo: um punho de maçaneta ou a roda de um trem. De repente, tais objetos pareciam incorporar-se na sua própria substância, crescendo como um fermento de amargura. Então as reminiscências do passado misturavam-se todas, principalmente aquelas de quando estava grávida de Nino. E no momento em que era obrigada a vomitar, parecia-lhe que o passado e o futuro, os seus sentidos e todos os objetos do mundo, giravam numa única roda, num desfalecimento que talvez fosse uma libertação. (MORANTE, 1981, p. 77-78).

Na obra de Ferrante a *desmarginação* entra em consonância com a percepção da personagem Ida Raimundo em *A história*. O conceito de *frantumaglia*, intimamente associado ao universo materno, é muito próximo da forma lírica com a qual a narradora descreve a sensação de perda de Nino, filho mais velho de Ida. Como uma “violenta dilaceração da vagina” (MORANTE, 1981, p. 424) a morte de Nino faz com que ela se perceba como um pedaço de gesso pronto para virar pó. Tal imagem nos assemelha aos destroços ou ruínas da memória, de uma imagem ou palavra materna, de sentimentos ou desmoronamentos internos:

Ao mesmo tempo que o seu corpo se quebrava todo, transformando-se num monte de pó e cal, como uma parede. Voltavam-lhe à mente as palavras *muro das lamentações* vindas da sua infância, talvez ouvidas da boca de sua mãe. Na realidade, não sabia o que era exatamente este famoso *muro das lamentações*, mas aquelas palavras ressoavam nas paredes, ainda que ela não pudesse chorar nem gritar. Não apenas o seu corpo, mas as próprias paredes ciciavam e sibilavam reduzindo-se à [sic] pó. Mas ela não tinha, ainda, perdido os sentidos, pois por entre aqueles desmoronamentos de poeira, escutava continuamente um tic, tic, tic. Eram os sapatinhos de Ueseppe que, durante todo o tempo, nada mais fez além de caminhar de cá para lá pelos quartos da casa. Tic, tic, tic, tic. Andava para frente e para trás, percorria quilômetros, com seus sapatinhos. (MORANTE, 1981, grifos da autora, p. 425).

Assim como na obra de Morante, essa percepção repentina é cheia de amargura e dor. Desse modo, embora as matérias possam se modificar lentamente, seus agenciamentos podem

ser sentidos ao mesmo tempo e de maneira abrupta. Não só no campo subjetivo, mas também no campo da história é perceptível a velocidade dos acontecimentos e das mudanças ocorridas desde a segunda metade do século XX até os dias atuais. As desilusões com relação às latentes ideologias são próprias de mentes que se deparam com a *desmarginação* de verdades que, mal estabelecidas, já são substituídas por outras.

Em seu livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2003), Ferrante se aproxima do percurso de construção da verdade elaborada por Proust, por meio de imaginação, dúvidas, sombras, fantasmas, contradições, mudanças e opacas matérias. A composição da personagem Albertine reflete esse procedimento das incertezas diante das façanhas de uma criatura impassível de delineamento sólido. Os contornos das personagens são frágeis e suscetíveis a esfarelamento, tal como se entende diante do conceito de *frantumaglia*. Assim como Albertine, Lila é enigmática, pois consegue metamorfosear-se e, ao mesmo tempo, permanecer a mesma. Suas múltiplas habilidades e agenciamentos a levam para os mais variados caminhos que traça provisoriamente para si, mas que depois acaba os abandonando por vontade própria ou por se sentir forçada.

Retomando a aparição de Mefistófeles a Fausto, Proust descreve a sensação de incerteza ao se deparar com o “grupo zoofítico das moças”, conhecidas de seu amigo pintor Elstir, incluindo aquela que mais tarde seria a grande paixão de Marcel, Albertine Simonet. O grupo das moças parecia mirá-lo com ironia e a cada vez que encontrava Albertine, esta lhe parecia mais diferente, como que impossível de alcançar seus pensamentos. Como não conhecia Albertine, imaginava inúmeros diálogos interiores com ela assim como uma quantidade infindável de Albertines imaginadas. Essa indefinição também é sentida por Lenu com relação à Lila, esta cujas motivações de ações de seu caráter são quase sempre diabólicas, como o “canto da sereia” que, embora não se conheça o conteúdo da música, ainda que se imagine o risco, não se pode deixar de se encantar. Dessa forma, as intenções de Lila são, assim como as de Albertine para Marcel, verdadeiros labirintos para Lenu.

Após a primeira aparição de Albertine, várias serão as metamorfoses experimentadas. A ótica inicial é míope, mas isso não quer dizer que ao longo do tempo a criatura irá se apresentar com menos opacidade. Eis o impasse que o narrador se depara ao tentar decifrar esse fantasma ou essa pessoa invisível do qual nada se sabe e que mal se pode vislumbrar:

Assim, só depois de ter reconhecido, não sem hesitações, os erros de ótica do começo, é que podemos alcançar o conhecimento exato de uma criatura, se é que tal

conhecimento é possível. Mas não o é; pois, ao passo que se retifica a visão que temos dela, ela mesma, que não é um objetivo inerte, muda por conta própria; julgamos apanhá-la, ela se desloca, e, acreditando vê-la enfim mais claramente, conseguimos aclarar apenas as imagens antigas que havíamos tomado, mas essas imagens não a representam mais. (PROUST, 2002b, p. 658-659).

Tal sentimento de amargura diante da incapacidade de apreensão do ser em forma de objeto também é sentida por Lenu ao tentar colocar a história de Lila (e conseqüentemente a sua) em um livro. A tentativa de dar um sentido, uma coesão, uma unidade são desfeitas com o aparecimento das bonecas do passado que marcam a precariedade das relações e da confiabilidade.

Quando lemos um romance, buscamos o personagem ideal que nos inspire a agir e que nos motive, seja por suas angústias, que podem ser maiores ou menores que as nossas, ou pelas trajetórias, mais felizes ou menos felizes. Ferrante trabalha com a ambigüidade também no sentido de que nós leitores uma hora nos apoiaremos em Lila, outrora em Lenu até o esforço cansativo de entendermos que precisamos das duas, justamente por conta da falta de coesão, de encaixe entre elas. Uma falta que também é experimentada pelo leitor que busca essa amiga genial que lhe ensine a viver através da experiência de leitura. Essa falta é também a decepção de sabermos que sempre haverá uma parte da história do outro que nos é oculta e que essa parte reflete na nossa própria história, enquanto construção de uma pretensa verdade. Essa constituição mútua entre leitor e personagem ou entre Lenu e Lila é finalizada com a ideia do rancor, que é um sentimento ativo no presente, mas que remete a um entendimento de passado mal explicado. Essa falta de conhecimento é realçada inclusive pela passagem do tempo, pois, quanto mais Lenu achava que conhecia Lila ou que dominava a sua vida, menos, de fato, ela entendia essas composições.

A constituição feminina é pautada no exemplo de outras mulheres, na disputa, na adequação, na inveja, nas conquistas afetivas e financeiras. Mas não se resume a isso. Ferrante vai a fundo em sua aparente simplicidade para demonstrar o quanto dessa história ainda não desvendamos de fato. Se a narrativa quer acrescentar acontecimentos, mudar, estender, dilatar, Lila, seguindo uma involução, deseja apagar os vestígios, desaparecer. Não se trata de dar um encerramento, tal qual a passividade da morte, mas de negar uma existência por completo. Um desejo obviamente impossível, principalmente atualmente, em que não se tem mais o direito ao esquecimento e que as memórias estão em constante reinvenção e desapropriação, principalmente com o avanço da tecnologia. É só lembrarmos do comercial da Volkswagen que

recentemente recriou, por meio de inteligência artificial, a imagem da cantora Elis Regina como garota propaganda de uma empresa que ela, quando viva e com as propriedades de sua existência, criticou pelo apoio ao regime ditatorial brasileiro.

Escrever, para Lenu, é uma forma de ordenar o desaparecimento de Lila, uma vingança contra o desejo da amiga de apagar sua história. No segundo volume, os cadernos de Lila foram jogados no rio Arno antes mesmo do desaparecimento da amiga. Então, diante da destruição da única fonte documental da vida íntima dela, coube a Lenu a tarefa de forçar a memória e recriar a escrita de Lila, num processo propriamente literário de revisar, reler e adaptar os vazios. A experiência de escrita de Lenu, portanto, passa primeiro pela experiência de leitora dos cadernos de Lila que é quando Lenu consegue pela primeira vez adentrar no pensamento da amiga. Essa metaficção de Ferrante também nos remete a ideia do outro como o estrangeiro que desperta a raiva, mas que vive dentro de nós, como uma identidade oculta que destrói a nossa morada ao tempo em que constrói afinidade. O estrangeiro se torna um “nós” quando o reconhecemos como essa parte opaca íntima, como reflete Julia Kristeva (1991).

Clarice Lispector, em uma camada mais profunda da existência, apresenta-nos o processo de “desorganização profunda” em sua obra *A paixão segundo G.H.* (1964). A verdade ou “o que aconteceu” não traz confiança à protagonista, por isso ela nomeia esse sentimento, já nas suas primeiras páginas, provisoriamente, de *desorganização*. Diferentemente do que ocorre na *desmarginação* de Ferrante, o processo de revelação das coisas ou de um novo modo de ser ocorre como uma “alegria difícil” e não como algo doloroso e sintomático, como vemos na constituição da percepção de Lila. Não é o mundo ou as pessoas ao redor que perdem os contornos, mas o próprio sujeito que perde a sua terceira perna, o seu tripé de estabilidade existencial, “uma verdade”, na visão de Clarice.

As formas verbais no gerúndio, os artigos indefinidos, as anáforas em prosa e as numerosas interrogações são ferramentas que Clarice utiliza para que a personagem consiga descrever a sensação de estar vivenciando passo a passo o processo. Um caminho de desumanização da vida comumente humanizada é um itinerário de perda que a personagem irá se deparar para aceitar uma “verdade incompreensível”. As coisas não existem, elas simplesmente acontecem na obra clariceana. Esse acontecimento é a um só tempo revelador e libertador.

O pensamento ou a reflexão são constituintes que levam as personagens tanto na obra de Clarice quanto na obra de Ferrante a inaugurarem uma nova percepção, seja de si mesmas, como

no caso da primeira, seja do mundo e do outro, como no caso de Ferrante. É um esforço de dar sentido às coisas, e essa investida literária é facilitada por meio de um pacto ficcional: no caso de Lenu, a escrita de um livro sobre a amizade, no caso da narradora de Clarice, o fingimento de escrever para alguém ou para o nada: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão”. (LISPECTOR, 1998b, p. 18).

Outra importante personagem ferrantiana da Tetralogia que podemos destacar é Melina, por seu *status quo* de louca do bairro e que, assim como G.H., é a mulher que toca o imundo. A barata, num sentido bíblico analisado por Lispector, é o animal imundo e proibido, mas também é a raiz, ou seja, as coisas que desde quando foram inventadas não foram revestidas de enfeites. Na Tetralogia, a rebeldia do corpo materno é enfatizada pela cena em que a mãe de Antonio, em uma de suas crises, é encontrada na imundície do pântano, onde raízes de plantas e animais rastejantes estão mergulhadas e entrelaçadas. Essa cena de Melina é uma imagem que amplia o conceito de *frantumaglia* já elaborado anteriormente por Ferrante:

A frantumaglia é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A frantumaglia é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A frantumaglia é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. A frantumaglia é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea está destinada a se perder. (FERRANTE, 2017a, p.106).

Como podemos perceber, a *desmarginação* é um processo complexo de constituição das personagens femininas de Ferrante capaz de estabelecer caminhos heterogêneos para cada uma delas. Lila é quem conscientemente dá nome a essa perda de margens e coloca a questão como um agenciamento da percepção, que renova e amplia a forma de ver os indivíduos e as coisas ao redor. O sentido, para ela, é negativo, pois se refere a um sofrer tal qual uma doença ou um acidente inevitável, cujos tentáculos já estavam na iminência, como no caso da hereditariedade ou do chamado ao patriarcado, como evidenciamos ao analisarmos o personagem Stefano que, ainda na festa de casamento com Lila, rasga a sua pele.

Na Tetralogia, Ferrante também revoga, por meio da ambígua relação de amizade entre Lila e Lenu, o desejo da construção de uma tradição intelectual feminina baseada no confronto entre as heterogeneidades. Discute sobre a necessidade de um reconhecimento da história da escrita das mulheres que leve em consideração as idiossincrasias, a falta de linearidade e a necessidade de uma profunda análise dos perfis femininos.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil platôs**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Vol. 1. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011 (Coleção TRANS).
- ÉSTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FERRANTE, Elena. **A amiga genial**: infância, adolescência. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017a.
- FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b.
- FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.
- FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome**: juventude. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.
- FERRANTE, Elena. **Um amor incômodo**. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017c.
- KRISTEVA, Júlia. **Strangers to ourselves**. Trad. Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- MORANTE, Elsa. **A história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.
- PROUST, Marcel. A fugitiva. *In: Em busca do tempo perdido*. v.3. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 317-525.
- PROUST, Marcel. À sombra das moças em flor. *In: Em busca do tempo perdido*. v. 1. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002b. p. 335-716.
- PROUST, Marcel. O caminho de Guermantes *In: Em busca do tempo perdido*. v. 2. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002c. p. 11-496
- PROUST, Marcel. No caminho de Swann. *In: Em busca do tempo perdido*. v. 1. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002d. p.6-334
- PROUST, Marcel. Sodoma e Gomorra. *In: Em busca do tempo perdido*. v. 2. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002e. p. 497-925.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

DO OUTRO LADO DO ESPELHO: IMAGENS – AÇÃO DO VAQUEIRO NORDESTINO NO FILME BOI NEON DE GABRIEL MASCARO E IMAGENS – SOBREVIVENTES NA FILMOGRAFIA NACIONAL DOS ANOS 2000 A 2015

Gleice Linhares de AZEVÊDO (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)¹

RESUMO: Este trabalho propõe pensar a historicidade da construção de imagens do gênero masculino, sobretudo do vaqueiro, no sertão contemporâneo do Nordeste do Brasil entre a temporalidade dos anos 2000 a 2015. Nessa direção, partimos da problematização de fontes imagéticas, tendo o filme *Boi Neon* (2015) do cineasta pernambucano Gabriel Mascaro como fonte basilar, na qual se estrutura a pesquisa. Assim, nosso objetivo é compreender como este filme elabora outra imagem do vaqueiro/sertanejo em uma região marcada pelas rupturas, continuidades, dissonâncias do passado e estereótipos nas/das imagens produzidas sobre o lugar. Metodologicamente, nosso estudo parte de dois métodos: análise de discurso, a partir de Michel Foucault, visando perceber os sentidos que a linguagem cinematográfica produz, haja visto, que imagem é discurso. O segundo método é a arqueologia de imagens, ou seja, uma escavação das camadas visuais presentes em uma iconografia, fundamentado nos pressupostos de George Didi – Huberman. Neste caminho, a discursão teórica parte do conceito de imagem – sobrevivente ou imagem – afecção de Didi – Huberman (2020), ou seja, de imagens que não se atualizam, sempre estão se repetindo e reforçam a mesma ideia de vaqueiro sertanejo. Portanto, de modo geral, as imagens do vaqueiro no sertão nordestino são imagens desconstruídas e críticas que revelam o outro lado do vaqueiro contemporâneo em contraponto a imagens – afecção do vaqueiro de fazenda.

Palavras-chave: Cinema, *Boi Neon*, Gênero masculino, Sertão.

¹ Licenciada em História (UFRN) e Mestra em História pelo Programa de Pós-Graduação em História - PPGHC com área de concentração em História dos Sertões, do Centro de Ensino Superior do Seridó – CERES/ Caicó, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. E-mail: gleicelinharesbbc@gmail.com

ABSTRACT: This work proposes to think about the historicity of the construction of images of the male gender, especially the cowboy, in the contemporary hinterland of Northeast Brazil between the years 2000 and 2015. In this direction, we start from the problematization of imagery sources, having the film *Boi Neon* (2015) by Pernambuco filmmaker Gabriel Mascaro as a basic source, on which the research is structured. Thus, our objective is to understand how this film elaborates another image of the cowboy/sertanejo in a region marked by ruptures, continuities, dissonances of the past and stereotypes in/of the images produced about the place. Methodologically, our study is based on two methods: discourse analysis, based on Michel Foucault, aiming to perceive the meanings that the cinematographic language produces, having seen that image is discourse. The second method is the archeology of images, that is, an excavation of the visual layers present in an iconography, based on the assumptions of George Didi – Huberman. In this way, the theoretical discussion starts from the concept of image – survivor or image – affection of Didi – Huberman (2020), that is, images that are not updated, are always repeating themselves and reinforce the same idea of a sertanejo cowboy. Therefore, in general, the images of the cowboy in the northeastern hinterland are deconstructed and critical images that reveal the other side of the contemporary cowboy in counterpoint to images – affection of the ranch cowboy.

Keywords: movie theater, *Boi Neon*, Male gender, hinterland.

INTRODUÇÃO

A figura do gênero masculino nunca parou de cessar no arquivo visual de imagens do sertão. As várias tipologias imagéticas: pintura, fotografia, cinema, xilogravura construíram a imagem perfeita e homogênea que caracterizaria o sertanejo, delineando no imaginário social também a mitificação do que era ser homem na região. A ambiência do sertão como espaço rústico, desolado e de abandono virou cenário de muitas produções visuais e de narrativas para compor histórias em volta de personagens críveis, sobretudo, de homens valentes, solitários ou vivendo em perambulação pela caatinga nos seus bandos de justiceiros/ bandidos que ajudaram a construir a fama e os discursos em volta de suas figuras. Afamados ou não, tais histórias se cristalizaram na figura do sertanejo corajoso e forte e são retomadas, acessadas para efeitos de novas produções mercadológicas do espaço sertanejo.

Nessa tessitura de imagens, o vaqueiro é um típico sertanejo autêntico, no sentido de ser inerente a uma prática de esporte originária das fazendas de gado que se estabeleceram no interior do Nordeste, no período colonial da História do Brasil. Assim, essa figura ancestral dos vaqueiros esportistas contemporâneos ainda é fortemente presente nas imagens pelas qualidades e elementos que o caracterizaram no passado. A presença de um ato heroico e de

bravura ou a derrubada do boi na corrida de mourão (vaquejada realizada nos terreiros das fazendas cercadas por estacas de madeira) virava alvo de olhares e discursos que construíram a fama e imagem do vaqueiro diante de proezas.

Assim, o objetivo de investigar tais iconografias partem de compreender estas imagens que se repetem, não se atualizam a partir do conceito de imagem -afecção ou imagem sobrevivente de Didi – Huberman, que são imagens fantasmas, ou seja, imagens que voltam do passado em novas imagens. Em outras palavras são imagens repetidas que, ao longo dessa pesquisa, investigamos e nos deparamos com várias que reforçam a mesma ideia de vaqueiro sertanejo. Entretanto, se tais imagens voltam, o passado sobrevive nelas e o seu próprio tempo de construção também. Desta maneira Didi Huberman coloca “diante da imagem estamos diante do tempo” (DIDI HUBERMAN, 2015, p.15).

Já em imagens que destoam das imagens – afecção estão as imagens encontrados em nosso objeto de estudo, o filme pernambucano Boi Neon (2015), que traz um vaqueiro desconstruído na cultura contemporânea das vaquejadas no sertão/agreste do Nordeste. Estas imagens são consideradas a partir do conceito de imagens – ação, ou seja, tais imagens são críticas e problematizadoras do seu contexto de produção. Desse modo, nosso objetivo principal é compreender como determinadas imagens em Boi Neon se contrapõe a imagem fixa do vaqueiro e que elementos colaboraram para a crítica em volta desse personagem.

Metodologicamente, fazemos análises minuciosas dos elementos por camadas visuais, utilizando o método de arqueologia de imagens, relacionando a imagem a seu contexto histórico, ao produtor e seus interesses em tal produção, buscando enfatizar que a imagem também parte de escolhas, recortes e olhares intencionais, elas não são neutras ou despolitizadas. De tal modo, também são construtoras de discursos, visto que falam através de seus elementos visuais. Por isso, imagem são produtoras de sentidos e significados de um tempo.

Nessa esteira, como estamos diante de dois pontos que se espelham dialeticamente, o trabalho se estrutura primeiramente nas imagens – sobreviventes do vaqueiro e argumentar através de uma fotografia de vaqueiro atual, na página Paisagens do Seridó, como essas imagens não se atualizam e retoma a mesma ideia do vaqueiro de fazenda, no tempo passado. Já no segundo momento, tratamos da imagem – ação, trazendo dois frames do filme Boi Neon para discutir a captura do vaqueiro em cena na pista de vaquejada e o vaqueiro nos bastidores do evento, em dois momentos distintos, mas que reverberam a desconstrução dos tipos de vaqueiro encontrados no tempo presente.

O jogo de espelhos: imagens afecção do vaqueiro no sertão nordestino

Neste século XXI, tem sido comum visualizar o sertão a partir de um olhar formado e, às vezes, estereotipado, tanto em relação à paisagem como em relação aos sujeitos sociais e ao sertanejo. Assim, em produções audiovisuais sobre e do sertão nordestino encontraremos vários tipos de imagens que se relacionam com aquelas produzidas pela literatura, pelas palavras que formaram verdadeiras iconografias da região e, por conseguinte, sustentaram o imaginário social em torno do homem sertanejo e, de modo geral, do vaqueiro como aquele que representa a qualificação do valente, o forte, o viril, mas também o esperto e, na maioria das vezes, aquele que está no interior da rede de relações e domínios da elite local e sofre a ameaça dos cangaceiros. Nessa filmografia, o sertão é um eterno mundo rural e do cangaço.

Nestes filmes, a título de exemplo, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *Luneta do Tempo* (2014) e o gênero novela *Cordel Encantado* (2011),² deparamo-nos com imagens do sertanejo como autêntico sujeito nacional, ou seja, aquele que representaria o homem da terra, sem mistura com o branco europeu. O vaqueiro também emerge nesse cenário colonial/rural e constitui personagem central nas narrativas. Constituído por tal iconografia, o filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* traz o tipo comum do sertanejo no personagem Ranulpho, sujeito esperto, corajoso, forte para encarar as intempéries do sertão, mas com sonhos que não podem ser realizados nesse lugar e que, por isso, decide ir para a capital. Além disso, encontraremos tramas narrativas que contam sobre o sertanejo que sai do sertão, volta e não se identifica como pertencente ao lugar de origem, como é o caso de Suely, personagem do longa-metragem *O Céu de Suely* (2006), do diretor Karim Aïnouz³. Percebe-se que, além de constituir uma descrição

² A escolha do gênero novela parte da concepção de que a novela também é constituída de imagens, assim como a matéria televisiva considera a imagem como sua matéria-prima (PUHL; LOPES, 2011). Além disso, a novela também tem grande alcance de massa e difusão de narrativas, ideologias e de signos visuais, que partem de uma escolha de quem o produz. Nesse sentido, antes da produção fílmica de *Boi Neon* ser oficialmente lançada em 2015, a novela *Cordel Encantado* entrava no ar em 2011, com imagens produzidas dentro do contexto social do cangaço, da presença dos coronéis e da miséria do povo sertanejo. Nesse recorte narrativo, o sertão ainda é rústico, pautado na vida campesina e pacata das cidades pequenas. A paisagem é árida e a cor da fotografia remete a um sépia, demonstrando total diálogo com a paisagem e o cenário pretendido para narrar os eventos que se desenrolaram na trama.

³ O filme *O Céu de Suely* do diretor Karim Aïnouz (2006) além de trazer um problema sobre as crises de identidades e os seus pertencimentos aos lugares de origem, nos provoca a pensar também nas mudanças que ocorrem nos espaços. O lugar de origem de Suely é a cidade de Iguatu, interior do Ceará, no Nordeste. A cidade é pacata e apresenta alguns detalhes que mostram um outro cenário da vida e das experiências das pessoas que habitam aquele lugar. Primeiro, a cidade tem seus espaços ocupados com lugares de ócio, onde pode-se beber com os amigos, aos sons de paredões em carros e, também pode-se jogar. Segundo esses momentos de lazer e ócio fazem

comum e repetida do sertão, vinda de imagens sobreviventes, tais sujeitos – personagens de filmes e também encontrados em outras tipologias de discursos – são imagens construídas na cultura, compõem um imaginário e um simbolismo em torno de temas como o retirante⁴, o sertanejo e o cabra-macho, como aponta o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior, quando discute a construção da figura do homem nordestino, a partir da junção de várias figuras masculinas:

Embora o discurso da identidade regional opere com a lógica da semelhança, unificando experiências, construindo uma ideia de essência regional, para fazer isso trabalha com uma multiplicidade de elementos, com um conjunto de signos, experiências, práticas e discursos que tornam partes de um todo, que convergem para a criação de uma imagem homogênea do que seria característico da região (ALBUQUERQUE JR, 2013, p. 23).

A constituição do sujeito nordestino que é “parido” a partir da figura do sertanejo e das características intrínsecas do sertão, que o torna esse homem forte, viril e corajoso que se embrenha na caatinga e corre pelas estradas de terra do sertão a galope, como um pássaro em plena liberdade e sem medo de voar a distâncias longas, formou muitas imagens cinematográficas sobreviventes desse imaginário social. As sobrevivências desses personagens são vistas em produções desse século, mais precisamente, no início dos anos 2000, época considerada de pós - retomada do cinema brasileiro⁵, período onde aconteceu o “boom” de

parte das transformações que a cidade vivenciou nas últimas décadas, com a luz elétrica e equipamentos que podem ser usados por moradores em suas casas, como os aparelhos de sons e músicas e a TV. Além disso, é notório o consumo e circulação em massa de DVDs piratas em vendas nas ruas, na pequena cidade de Iguatu. A própria Suely aguarda o companheiro na cidade, que chegará de São Paulo para tentar a sobrevivência no lugar com a comercialização do produto pirata. Todavia, ele não chega e Suely decide ir embora novamente, numa cidade que cortada por uma estrada de rodagem, os veículos estão a todo tempo passando, parando e seguindo caminho para outros lugares. Esses elementos encontrados no filme, revelam um sertão em trânsito, assim como em *Boi Neon* (2015) ocupado pelas luzes das transformações e contradições presentes no espaço citadino do interior do Ceará e dos espaços sertanejos das vaquejadas, por onde a trupe de Galega e Iremar passam. Os paredões musicais em *O Céu de Suely*, símbolo dessa cultura de massa, é visto também em *Boi Neon*, nas festas que acontecem simultaneamente nos parques de vaquejadas. Neste sentido, os dois filmes relacionam-se, mesmo sendo produções de temporalidades diferentes, tratam de problematizar esses novos espaços existentes no Nordeste e no sertão/agreste;

⁴ O filme *O Canto do Mar* (1953), dirigido por Alberto Cavalcanti e roteiro coescrito com José Mauro de Vasconcelos, conta a trajetória de retirantes que vindos do sertão fixaram-se no litoral, antes de seguir destino para o sul do país. O roteiro foca a trajetória de uma família de retirantes que tem na figura da mãe e do filho mais velho a responsabilidade por gerir o sustento e a sobrevivência dos irmãos, desde que o pai adquiriu problemas mentais. Como tudo que os filhos desejam é mudar de vida e sair daquele local, eles seguem caminhos diferentes que levam à desintegração da família. Esse retrato simboliza muitas histórias de como o deslocamento dos retirantes foram constantes em direção a outras regiões do Brasil e como em torno desses sujeitos um imaginário fora construído. Para mais informações, ver: *O Canto do Mar*. 84mim. Brasil. 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CtqnXYvmomw>. Acesso em 21 jul. 2022)

⁵ Segundo Sheila Schvarzman, é a partir dos anos 2000, com a volta das produções audiovisuais de grande bilheteria, que se pode dizer que houve a retomada do novo cinema. Todavia, alguns estudos recentes tem mostrado que o cinema da retomada perdurou até o início do século XX. Depois dessa temporalidade temos um cinema pós –

produções audiovisuais no Brasil, sobretudo no cinema regional. Todavia, no chamado cinema de pós - retomada temos uma filmografia que volta a se utilizar, em parte, dos signos visuais dessa temporalidade, como se pode notar na análise dos signos visuais presentes nos filmes *Cinemas, Aspirinas e Urubus* (2005) e *Luneta do Tempo* (2014). As narrativas situam-se, respectivamente, em plena Segunda Guerra Mundial, no ano de 1942, e no contexto do cangaço, 1920 – 1930, no Nordeste brasileiro, permeado por imagens da paisagem seca, desolada e abandonada do sertão, em ambas as produções.⁶

A relação de semelhança ou de aproximação com outras imagens são, antes de tudo, na obra fílmica, imagens-afecção⁷. Isso quer dizer, de acordo com Gilles Deleuze, que a imagem se expressa pelo signo que não se atualiza, ou seja, por ícones imagéticos que não são atualizados, são baseados nas mesmas imagens. O contrário desse tipo de imagem seria a imagem-ação ao trazer, em particular, imagens que se contrapõem a imagem-afecção, por problematizar através de outras imagens o que aquelas não fazem.⁸

Numa análise mais concisa do conceito e sua relação com iconografias do sertão, imagens-afecção são aquelas que retomam as mesmas iconografias e o discurso de verdade sobre o lugar. Baseando-se no que Certeau diz, algumas narrativas são fabricadas em série e fazem história: elas exercem um imenso poder que, por sua vez, escapa ao controle por se apresentar como a verdadeira representação do que se passa ou do que se passou (CERTEAU, 2012). Esse é o caminho seguido por muitos cineastas na tentativa de vender uma imagem unitária do sertão,

retomada, com assinatura de roteiros autorais e filmes centrados em personagens. Para mais informações ver: SCHVARZMAN, Sheila. Cinema brasileiro contemporâneo de Grande bilheteria. In: _____ RAMOS, Fernão Pessoa. Nova História do Cinema Brasileiro. v.2. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p.514 – 565.

⁶ Essas produções cinematográficas, apesar de estarem inseridas em outro contexto temporal e espacial de produções no cinema nacional, e, ainda, sendo produções regionais do cinema de Pernambuco, não encontramos o contraditório sobre imagens da região. Ao contrário, essas produções repetem imagens clichês de produções dos anos 1990 (cinema da retomada) no país.

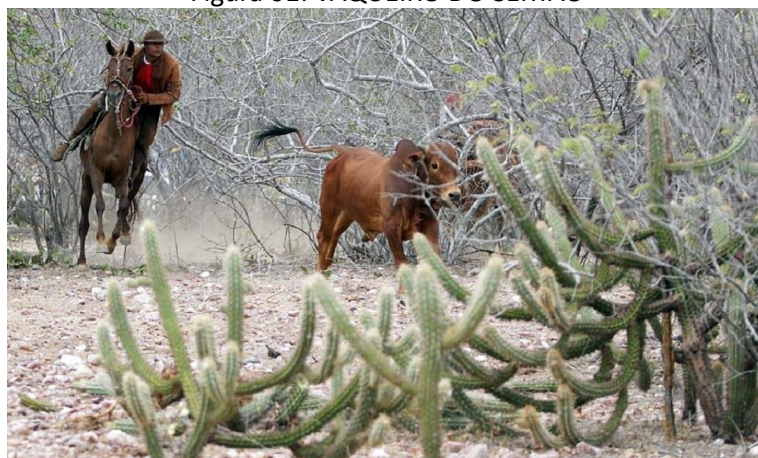
⁷ Ver: DELEUZE, Gilles. Cinema 2 - A Imagem Tempo. São Paulo: Editora 34, 2018. 419 p.

⁸ Na esteira de filmes que mostram o outro lado do espelho sobre o sertão, ou seja, outras imagens não visíveis e que contradizem o sertão totalmente árido, esqualido na sua paisagem cinza e de deserto, encontramos outros sertões, na filmografia do cinema pós – retomada, a título de exemplo, *A História da Eternidade* (2014) de Camilo Cavalcante, que assim como Boi Neon captura um sertão de contrastes – um sertão em momentos de sua aridez, mas também um sertão verde, e que chove; Esses elementos costuram um outro sertão, que aos poucos desconfiguram os signos fixos para dadas dizibilidades do que seja o interior nordestino. Em síntese, é um filme que envereda pela mesma linha de problema sobre a região e também sobre as relações de gênero, o qual *A História da Eternidade* toca e discute, nas personagens mulheres que a narrativa constrói. Nessa direção, o filme *Árido Movie* (2006) de Lírio Ferreira também mostra alguns elementos visuais que reverbera o outro lado deste espelho sobre a região sertaneja do Nordeste, como as estradas de rodagens asfaltadas, os veículos automotivos de última geração, a eletricidade que aparecem em muitas cenas filmadas à noite, também mostrando esse lado contraditório das imagens gravadas especialmente durante o dia para visualizar a aridez do sertão; Para mais aprofundamentos dos filmes, ver: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3144> . Acesso em 02. nov. 2022.

assemelhando-se com imagens anteriores a elas e, de certa forma, trazem o sintoma de outros tempos e de imagens já elaboradas, principalmente quando tratamos de sertão e seus personagens. Sendo assim, o discurso torna-se crível em nome da realidade que, suspostamente, ele representa, mas a essa aparência autorizada serve, precisamente, para camuflar a prática que a determina realmente (CERTEAU, 2012).

Nessa direção imagens – afecção do vaqueiro nordestino ainda são lançadas em fotografias contemporâneas, compondo um arquivo de imagens no imaginário social do vaqueiro, que seria reconhecido pelo signo visual intrínseco ao lugar geográfico, a sua gênese, com a vinda do gado para o interior no período colonial. Nesse sentido, a imagem seguinte reverberar o vaqueiro tipicamente do sertão no imaginário social:

Figura 01: VAQUEIRO DO SERTÃO



Disponível em: <https://paisagensdoserido.openbrasil.org/2014/10/vaqueiros-do-sertao.html>.
Acesso em: 19 jan. 2022

A fotografia (figura 01) de autoria da página da internet Paisagens do Seridó, reitera a maneira de capturar o gado, como antes era praticado pelos vaqueiros de fazendas na colônia. Assim, no primeiro plano, está um homem com vestimenta tradicional dos vaqueiros, jagunços e cangaceiros feita de couro animal. O signo dessa vestimenta representado pela cor de terra ou/e terracota, cor de ferrugem, reflete a terra seca, vermelha alaranjada que se confunde com o sertanejo ao vestir seu traje de couro. Se atendo aos detalhes percebe-se que a pele do animal da mesma cartela de cor do gibão indica provavelmente que o animal foi escolhido pelo fotógrafo para a composição da imagem, com destaque para o vaqueiro e o boi, de mesma pelagem de couro refletindo as cores quentes da aridez. Além disso, o fotógrafo monta a cena provavelmente com o objetivo desvelar a destreza do sertanejo/vaqueiro em seus afazeres, ou seja, a lida com

às reses. Nessa direção, os cactos em primeiro plano, reatualiza o mesmo signo visual de sertão paupérrimo, em volta pela caatinga árida e espinhenta no período de estiagem.

De acordo com Barbosa (2005) o vaqueiro era um tipo de adulto, do sexo masculino que se diferenciava dos outros trabalhadores de fazenda que não eram vaqueiros. Apesar de não ter poder e autoridade, como o dono da fazenda, a sua figura se construiu pelos atos inerentes a sua profissão, ou seja, ser vaqueiro requeria coragem, coisa que destoasse do restante de empregados das fazendas que não faziam sua atividade. Destarte, a figura 01 é o espelho fixo de um tipo de vaqueiro icônico, ideal para o trabalho que praticava e para atividade de entretenimento, em horas livres, com as corridas de mourão (vaquejadas) nesses espaços rurais. Mesmo sendo uma atividade e profissão antiga o outro lado desse espelho fixo tem revelado uma atualização da figura do vaqueiro de fazenda e do vaqueiro esportista da vaquejada.

O outro lado do espelho: imagens – ação do vaqueiro nordestino

Neste universo de imagens ícones sobre sertão, outra produção que desponta, primeiramente, no cenário internacional e chega recentemente às plataformas de streaming no país, é o filme pernambucano *Boi Neon* (2015), já mencionado anteriormente e fonte basilar de nossa pesquisa, o qual é formado por uma cadeia de imagens dialéticas ou, como aponta Deleuze, imagem-reflexão ou imagem-relação, quando os signos imagéticos que compõem a imagem são figuras de atração ou de inversão, que no caso leva a dialética das imagens, ou seja, a imagem-afecção de um sertão que não se atualiza, em oposição ao sertão da transformação em todos os âmbitos – paisagem física, humana e social.

Nessa esteira, o idealizador Gabriel Mascaro⁹, pernambucano e com uma trajetória de documentarista de cunho crítico/social, transpõe para *Boi Neon* seu estilo aguçado de problematizar temas atuais e pertinentes de serem vistos e (res)discutidos sob à luz do cinema. *Boi Neon* é uma montagem de imagens que transgride o arquivo de imagens do sertão. O próprio título do filme é intrigante, provocativo e dialoga com a imagem do boi neon que descaracteriza

⁹Gabriel Mascaro nasceu em Recife, capital do Estado de Pernambuco, em 24 de setembro de 1983. É graduado em Comunicação Social na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Iniciou sua carreira em 2008 com o documentário *KFZ-1348*, dividindo a direção com o cineasta Marcelo Pedroso. O filme lançado em seguida, *Um Lugar ao Sol* (2009), faria sua trajetória avançar para mais festivais internacionais como o BAFICI, Visions du Réel, e ser selecionado em mais de 30 festivais internacionais Disponível em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-599033/biografia/>. Acesso em 10 abr. 2020.

a imagem comum do animal, visto que boi neon é uma metáfora que sinaliza o personagem Iremar, em semelhança com os gestos e atitudes do animal.

Tal aproximação também pode ser explicada por metaforizar o vaqueiro desconstruído, sobretudo, em sua masculinidade, na sua prática e maneiras de exercer o ser homem no interior de uma cultura permeada por tradições patriarcais e por traços contemporâneos de performáticas do gênero masculino. Nesse sentido, Iremar é o boi neon, o que brilha como costureiro, no espetáculo da delicadeza, com o manuseio da máquina de costura, linhas e agulhas.¹⁰

Assim, temos à apresentação de um dos vaqueiros desconstruídos e que revela o outro lado do espelho das imagens sobreviventes ou imagens – afecção do vaqueiro sertanejo. Esse lado do espelho tem o vaqueiro que cuida dos bois, vive nos espaços ocupados por estes, pratica atitudes animais, que ora confunde-se com o próprio animal.

No entanto, Iremar e Júnior, vaqueiros curraleiros, que trabalham na investida de preparar os bois para o espetáculo das vaquejadas, antes de entrar na pista, não montam cavalos para derrubar o boi ou buscá-los nos campos, mas limpa-os para serem derrubados por vaqueiros esportistas. Nas cenas do filme *Boi Neon* (2015), que vemos abaixo, observamos dois tipos de vaqueiros – aqueles que competem nas pistas de vaquejadas e os que estão nos bastidores do evento, realizando o trabalho mais rústico, diretamente com os animais:

Figura 02: CENA 09

¹⁰ *Boi Neon* (2015) é um filme produzido, escrito e dirigido por Gabriel Mascaro, pernambucano que junto do diretor de fotografia Diego Garcia, capturam fotografias das vaquejadas contemporâneas e das vivências dos vaqueiros nesses espaços, na medida que acontece o deslocamento dos vaqueiros nas estradas da região sertaneja entre os estados de Pernambuco e Paraíba. A narrativa está estruturada nos personagens Iremar, vaqueiro curraleiro, Galega, amiga de Iremar, motorista do caminhão que conduz os bois e vaqueiros para os eventos de vaquejadas e mãe de Cacá, uma menina que vive com ela nesse ambiente. Também encontramos Júnior, vaqueiro/curraleiro e Zé, que ajuda Iremar com os bois. A vida é simples e mostra o cotidiano destes personagens ao lado dos animais (os bois). O diferencial na narrativa é a desconstrução que se materializa nas atitudes e sonhos dos personagens. Assim, Iremar trabalha com os bois e em outros momentos, realiza trabalhos de costura, sonhando em um dia exercer a profissão de estilista numa fábrica de roupas no agreste de Pernambuco.



Fonte: Filme Boi Neon

Figura – 03: CENA 72



Fonte: Filme Boi Neon

As cenas acima são dos bastidores da vaquejada, do preparo do gado no brete, antes que saiam para a corrida na pista, elas indiciam as relações sociais de gênero presentes nesse meio, onde participam homens e mulheres. Observa-se que o foco da câmara privilegia, em diversas oportunidades, o agir dos vaqueiros curraleiros, suas maneiras de exercer seu trabalho.¹¹ Em outras imagens, como a de número 02, aparece uma cena típica e comum nas vaquejadas contemporâneas¹²: a derrubada do boi em uma área demarcada de um parque de vaquejada, construído em áreas urbanas, onde o vaqueiro desportista cumpre sua tarefa de pegar o boi pela cauda e derrubá-lo sobre uma faixa de areia, de modo a contabilizar pontos, quando a derrubada foi válida, o locutor do evento grita nos autofalantes: - Valeu boi!

À priori, a imagem da figura 02 traz um dos elementos centrais da vaquejada, mesmo em

¹¹ Para entender melhor o que estamos nos referindo nesse parágrafo, iremos mostrar, através de cenas do filme *Boi Neon*, a maneira como os personagens vaqueiros trabalham diariamente com o gado, bem como cenas de vaqueiros na pista de corrida do parque ao longo dessa sessão.

¹² Os parques de vaquejadas como são construídos hoje começaram a ser introduzidas nos anos 90, como aponta Eriosvaldo Barbosa (2005).

sua versão contemporânea: o vaqueiro realizando a performance da derrubada do boi. O animal aparece com as quatro patas para cima, caído dentro da faixa de areia, logo após ser derrubado pelo vaqueiro. Ele se apresenta visualmente sem o gibão de couro e os adereços característicos de vaqueiro tradicional (chapéu de couro, luvas, proteção para calças também de couro), preservando somente das vestimentas de couro, as botas. A indumentária do vaqueiro nessa cena é composta de camisa com mangas curtas, calça jeans e boné, o que significa que a figura tradicional do vaqueiro aparece desconstruída, ou seja, não apresenta os mesmos traços estéticos em sua aparência de um vaqueiro de fazenda, inserindo-se em um novo universo imagético que vem se instaurando, nas últimas décadas, no sertão. Isso também ocorre porque o traje de vaqueiro esportista deve ser leve para o objetivo da corrida de vaquejada, que é derrubar o boi na pista;

O diretor e a direção de fotografia do filme *Boi Neon* nos proporcionam uma nova experiência visual em relação ao mundo dos vaqueiros, que surgem como atletas de corridas que, desde a década de 1990, realizam-se em parques próximos das cidades. Neste horizonte das vaquejadas pós anos 90, já não se capturam imagens do sertão a partir de um único olhar: aquele voltado para o sertão das estiagens e do abandono, o sertão preso a um tempo congelado, que nunca passa. O sertão que é mostrado, por grande parte da produção fílmica dos anos 2000, é questionado pelas lentes do filme *Boi Neon* ao tratar das vaquejadas contemporâneas. Partindo das vivências, dos comportamentos dos personagens que militam nesse espaço, onde se pratica e vive outro modo de vida, chama a atenção para os novos tipos sociais que veem emergindo na paisagem do sertão, não mais ocupado pelo vaqueiro tradicional, mas pelo vaqueiro esportista que trazem outras vivências e relações com o gado, nas vaquejadas.

Conforme aponta Flusser: “com toda imagem nova o universo imaginário da sociedade é transformado, e o poder da imaginação faz com que a rigidez da circunstância, anterior a produção de imagens, seja substituído pela fluidez e maleabilidade” (FLUSSER, 1985, p. 41). As imagens técnicas, apresentadas por *Boi Neon*, proporcionam uma experiência do olhar que escapa das imagens consagradas sobre os vaqueiros do sertão nordestino, que foge dos estereótipos. Nesse sentido, novas imagens, como as imagens que compõem a cena em discussão, assim como várias outras do filme, corroboram para que se elaborem um novo imaginário sobre o sertão por meio da alegoria da vaquejada, que o diretor utiliza para desmontar as imagens de atraso econômico e social que foram cristalizadas em discursos que elaboraram dadas iconografias unívocas do sertão nordestino.

Considerações Finais

O tipo social masculino encontrado em algumas produções fílmicas pós- anos 2000 é o reflexo de imagens fixas e homogêneas em torno do homem sertanejo construída dentro de uma cultura marcada pela exaltação de qualidades que se constituíram historicamente na região. Assim, se vê nesse espelho fixo era notar, de modo geral, a coragem, a valentia, a força e a virilidade em volta do gênero masculino. Tais qualidades faziam do sertanejo “um forte” como aponta Euclides da Cunha (1902) ou construía sua honra diante de uma sociedade pautadamente patriarcal.

Supreendentemente, essas qualidades são retomadas e se repetem, de forma visível, pelos elementos que as constroem, ou seja, um gesto, um traço, uma posição do sujeito, o olhar, uma marca que mostra a repetição, a rememoração de algo já visto. Essas marcas são imagens afecção ou imagens sobreviventes que formaram o reflexo homogêneo do sertanejo nas mais diversas artes, dentre produções fílmicas, pinturas, literaturas, poesias de cordeis e nas xilogravuras. Mas, se essas imagens podem perdurar por tempos, o outro lado desse espelho são imagens que se contrapõe, que se atualizam e não se repetem do homem sertanejo e questionam tais fantasmas que sobrevivem no tempo presente.

As imagens questionadoras são imagens – ação, encontradas nessa pesquisa de mestrado em História, no filme Boi Neon (2015) de Gabriel Mascaro, imagens dialéticas que problematizam o vaqueiro e a região no qual ele se insere. E tais imagens partem das capturas de olhares para as mudanças em volta da caatinga, das cidades e das transformações nos modos de ser e praticar sobretudo a masculinidade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: Invenção do “falo”** – Uma história do gênero masculino (1920 -1940). 2°. ed. São Paulo: Intermeios, 2013. 254 p.

BAZIN, André. **O que é Cinema?** Tradução Heloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018, 448 p.

BARBOSA, Eriosvaldo. **Valeu Boi: o negócio da vaquejada**. EDUFPI: Teresina, 2008, 140p

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2021, 287 p.

CERTEAU, Michel de. **História e Psicanálise: entre a ciência e a ficção.** Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, 254 p

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem tempo.** 1. ed. Tradução Heloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018, 419 p.

DIDI – HUBERMAN, George. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, 328 p.

DIDI – HUBERMAN, George. **A imagem sobrevivente: História da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, 506 p.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 17.

FLUSSER, Vilém. **O Universo das imagens Técnicas: elogio da superficialidade.** Annablume: São Paulo, 2008. 204 p.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso.** 3. ed. São Paulo: [s.n.], 2012.

MARTIN, Maciel. **A Linguagem Cinematográfica. Tradução Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares.** Lisboa: Portugal: Dinalivro, 2005, 331 p.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças.** 3.ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica: FOP – Universidade de Ouro Preto, 2021, 84 p.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

ECOS DA MITOLOGIA AMAZÔNICA NA OBRA DE PATRÍCIA MELO: A REPRESENTAÇÃO DAS GUERREIRAS ICAMIABAS EM *MULHERES EMPILHADAS*¹

Paula Grinko PEZZINI (UNIOESTE)²

RESUMO: No contexto contemporâneo da América Latina, principalmente nas últimas duas décadas, produções literárias de autoria feminina têm buscado romper com discursos sacralizados pelo sistema moderno/colonial e de gênero, advindos da cruel história da colonização latino-americana e da consequente colonialidade do poder, do saber e do ser. Em *Mulheres empilhadas* (2019), a escritora brasileira Patrícia Melo tematiza a violência contra as mulheres para pensar a sociedade atual por meio de lentes que focalizam uma perspectiva diferente da que se construiu por séculos em relação às mulheres. Em direção contrária à do feminismo civilizatório, a narrativa destaca o protagonismo de mulheres constituídas por diferentes espaços, tempos, contextos e vivências à medida que reconhece a multidimensionalidade dos corpos femininos e a intersecção fundamental entre gênero, raça, classe e sexualidade. Nesse sentido, procuro analisar as personagens indígenas de *Mulheres empilhadas*, dando ênfase à presença da mitologia amazônica existente e resistente no romance. Fundamentada nos estudos comparados e na Crítica Literária Feminista, busco cotejar o mito das guerreiras icamiabas, figuras essenciais à narrativa de Patrícia Melo, com as representações

¹ Texto completo apresentado em formato de comunicação oral no VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero: “interseccionalidade, decolonialidade” / VI Colóquio Nacional de Imprensa Feminina: “homenagem às escritoras indígenas latino-americanas”, realizado pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI) nos dias 31 de maio a 02 de junho de 2023. Este artigo se deriva da minha pesquisa de Mestrado, finalizada em fevereiro de 2023, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), na qual realizei um estudo sobre a obra *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, nos âmbitos das estratégias narrativas e das intersecções entre literatura e direitos humanos. Neste texto em questão, apresentei um recorte da dissertação com enfoque nas questões indígenas e na representação das mulheres das aldeias ficcionais existentes e resistentes no/do romance.

² Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE – Cascavel/PR). Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. E-mail: paulagpezzini@hotmail.com.

hegemônicas dessas mulheres. Assim, o pensamento feminista decolonial embasa este estudo, visto que exploro as estratégias narrativas do romance com o objetivo de colocar em pauta o desmantelamento das verticalizações históricas, contemplando, portanto, o propósito da descolonização e da decolonialidade da literatura latino-americana.

Palavras-chave: mitologia amazônica, literatura brasileira, autoria feminina, América Latina.

ABSTRACT: Within the contemporary context of Latin America, particularly in the last two decades, women-authored literary works have been seeking to disrupt discourses sacralized by the colonial/modern gender system, derived from the cruel history of Latin American colonization and the consequent coloniality of power, knowledge, and being. In *Mulheres empilhadas* (2019), Brazilian writer Patrícia Melo addresses violence against women to reflect upon current society through lenses that focus on a different perspective from the one constructed for centuries regarding women. Contrary to the civilizational feminism, the narrative highlights the protagonism of women shaped by different spaces, times, contexts, and experiences, while recognizing the multidimensionality of female bodies and the fundamental intersection between gender, race, class, and sexuality. In this sense, I aim to analyze the female indigenous characters in *Mulheres empilhadas*, with emphasis on the presence of the existing and resisting Amazonian mythology in the novel. Drawing on comparative studies and Feminist Literary Criticism, I seek to juxtapose the myth of the icamiaba warriors, essential figures in Patrícia Melo's narrative, with the hegemonic representations of such women. Thus, this study is grounded in the decolonial feminist thinking, as I explore the novel's narrative strategies with the goal of addressing the dismantling of historical verticalizations, therefore encompassing the purpose of decolonization and decoloniality of Latin American literature.

Keywords: Amazonian mythology, Brazilian literature, women's authorship, Latin America.

INTRODUÇÃO

No contexto da América Latina, pensar em campos epistemológicos como “feminismo” e “literatura” e as múltiplas articulações oportunizadas por esse diálogo significa, em um primeiro passo, admitir que o imaginário coletivo, aliado às relações concretas de poder, ainda está em processo de decolonialidade, principalmente no que se refere à produção de conhecimento. Entendo que um dos caminhos fundamentais destinados à emancipação dos projetos estéticos latino-americanos é a desconstrução de termos cristalizados, em oposição à lógica categorial, como denomina María Lugones (2014), do sistema moderno/colonial e de gênero.

Desfazer o mito de uma suposta unidade interna do sujeito “mulher”: eis uma de nossas tarefas mais importantes enquanto feministas decoloniais. Quando focalizamos obras produzidas por mulheres, parece-me que a natureza revolucionária da arte se expande e materializa a inquietação que motiva o subsistir e o resistir diante das adversidades. Escrever literariamente

pode significar a construção, por meio da linguagem, de um ato social abrangentemente simbólico e político.

Advogada paulistana em início de carreira, a narradora de *Mulheres empilhadas* (2019), romance da escritora brasileira Patrícia Melo, viaja a trabalho ao estado do Acre. Lá, ela acompanha um mutirão de julgamentos de casos de feminicídio. Logo na primeira semana de estada, envolve-se com o processo jurídico do assassinato de Txupira, adolescente indígena que foi estuprada, torturada e morta por jovens representantes da sociedade acreana tradicional. No decorrer da narrativa, a universalização pretendida pela modernidade é confrontada à medida que as representações são múltiplas, a multidimensionalidade feminina é reconhecida e é adotado um feminismo da diferença, que admite que “A ferida colonial sangra mais em umas que em outras.” (MIÑOSO ESPINOSA, 2020, p. 98-99, tradução de Pê Moreira).

Em *Mulheres empilhadas*, as experiências da narradora com as aldeias do Acre permitem que olhemos para as vivências de mulheres indígenas a partir de uma perspectiva de dentro, que deixa de lhes relegar um espaço à margem e proporciona o protagonismo feminino e o desmantelamento das verticalizações históricas – perpetuadas, inclusive, pelo *feminismo civilizatório*, como denomina Françoise Vergès (2020), que frequentemente esquece as fundamentais intersecções entre gênero, raça, classe e sexualidade.

Sob essa perspectiva, é na direção de explicitar e amplificar as potencialidades da literatura de autoria feminina que, neste artigo, pretendo compreender a representação das personagens indígenas femininas de *Mulheres empilhadas*, com ênfase nas guerreiras icamiabas – a fim de enfatizar o diálogo entre literatura e a mitologia amazônica. Baseio-me nas noções propostas pelos estudos comparados e pela Crítica Literária Feminista, para que seja possível cotejar o mito das guerreiras icamiabas, figuras essenciais à narrativa, com as representações hegemônicas dessas mulheres.

O nascimento de Jaci

Antes de mergulharmos nas águas de *Mulheres empilhadas*, leiamos uma história:

Fugiu e foi se olhar no espelho das águas.

A irmã foi se olhar no espelho das águas e se viu toda marcada com tinta vermelha, indelével, de urucum. Ela compreendeu que o irmão ia saber de tudo; que ela era a visitante misteriosa e ia conceber contra ela um horror indescritível. Manejando o arco, foi despedindo flechas, prendendo-as umas às outras, até formar uma longa vara. Por ela subiu até o céu e lá ficou, transformada em lua.

O irmão esperou muito tempo, todas as noites. Por fim, desesperado, porque ela nunca mais apareceu, transformou-se em mutum.

Desde esse dia, em noites claras de plenilúnio, a lua redonda e cheia mira do alto o seu rosto nas águas do lago, para ver se as manchas se apagaram. Mas mancha de urucum nunca, nunca mais sai. (GUIMARÃES, 2020, p. 60).

Essa é uma das narrativas sobre o nascimento de Jaci, a deusa Lua. Guardiã da noite, protetora das plantas e originária do lago Jaci-Uaru (Espelho da Lua), Jaci era celebrada pelas mulheres uma vez ao ano, sob o brilho da lua cheia. Durante o ritual, elas desciam do monte onde viviam – próximo às cabeceiras do rio Nhamundá – e se reuniam em volta do lago sagrado. Banhavam-se na seiva amazônica, dançavam e entoavam cantos xamânicos. Convidavam os guerreiros guacaris, homens que habitavam uma aldeia aos arredores da serra Jaci-Taperê, para que participassem da cerimônia sagrada. O único motivo para a presença esporádica dos homens, cuja vinda só era permitida nessa única noite do ano, era a procriação.

À meia-noite, sob a benção de Jaci, após o ritual amoroso com os guacaris, as mulheres mergulhavam nas águas profundas do Jaci-Uaru para receber, diretamente da Mãe do Muiraquitã (ou Grande Mãe das Pedras Verdes), uma substância barrosa, fluida e esverdeada, que endurecia ao contato com o ar e logo se transformava em pepitas de jade. Essas joias sagradas eram esculpidas pelas mãos das mulheres, que as afeiçoavam variadas formas dos animais da floresta: tartarugas, onças, jacarés, tucanos, tambaquis, rãs e sapos. O objeto simbolizava proteção material e espiritual, transformando-se em um amuleto, um talismã.

Antes de serem expulsos dali, as mulheres presenteavam os guacaris com seus muiraquitãs. Algumas variações dessa narrativa frisam que ganhavam a pedra somente os homens que haviam gerado filhas meninas – que se converteriam em nativas daquela terra –, como uma estratégia de marcá-los para o ritual do ano seguinte; enquanto os progenitores de meninos eram descartados e os filhos, mortos. Assim perpetuava-se a matrilocidade e o domínio cem por cento feminino do território.

Eis a história das guerreiras icamiabas. “História”, não “mito”.

Se uma das características basilares dos mitos é seu caráter flexível e a personalização de acordo com a cultura que os repassa, vale olharmos para a história das icamiabas a partir de uma perspectiva que não seja redutora e que não a enrijeça e se fixe em uma forma definitiva. Por isso, decidi apresentar um panorama um tanto abstrato dessas guerreiras, desde um ponto de vista que prime pela oralidade e reforce o aspecto plurívoco e mutante dessa narrativa. Isso porque, para os povos originários da Amazônia, as icamiabas de fato existiram.

A mitologia amazônica compreende a identidade local das comunidades que a carregam e, por conseguinte, evidencia particularidades de cada região e de cada aldeia. Entretanto, os mitos e as lendas dos povos indígenas do Brasil, como um todo, passaram a ser conhecidos por meio das narrativas de viagem de colonizadores europeus, que os transmitiam em cartas e relatos embasados em seus próprios *loci* de enunciação. A existência das icamiabas não escapou à construção e ao “perigo de uma história única”³ – como nos explica a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009) – e logo atravessou séculos embalada pelos olhos espanhóis do explorador Francisco de Orellana (1511-1546) e do frei Gaspar de Carvajal (1504-1584).

Francisco de Orellana, acompanhado de Francisco Pizarro (1476-1541), participou da conquista do Peru, submetendo o Império Inca ao domínio espanhol no século XVI. Em busca de novos territórios, saindo da região dos Andes, a expedição espanhola atingiu a região do rio Amazonas por volta de 1542. O principal relato sobre as viagens colonizadoras da Amazônia se intitula *Descubrimiento del Río de las Amazonas*, escrito por Gaspar de Carvajal. A partir da expedição de Orellana, surge a descrição de uma cidade de pedras cujos habitantes eram apenas mulheres. Nessa cidade, havia imensos templos dedicados ao sol, repletos de ouro e prata. Foi a partir do relato de Carvajal que as icamiabas se tornaram conhecidas como “as amazonas brasileiras”. Sobre a batalha contra as mulheres com quem se depararam na foz do rio Nhamundá, vejamos a extensa descrição do frei:

Estavam estes povos já avisados e sabiam da nossa ida, e por isso nos vieram receber no caminho por água, mas não com boa intenção. Chegando perto, como o Capitão os quizesse trazer à paz, começando a falar-lhes e a chamá-los, *riram-se eles e faziam burla de nós; aproximavam-se e diziam que andássemos, pois ali abaixo nos esperavam, para prender-nos a todos e levar-nos às amazonas.* [...]

Vendo o perigo em que estávamos, começou o Capitão a animar e a apressar os dos remos para que encalhassem, e os nossos companheiros se lançaram à água que lhes dava pelos peitos. Travou-se aqui mui grande e perigosa batalha, porque os índios andavam misturados com os nossos espanhóis, que se defendiam tão corajosamente, que era uma coisa maravilhosa de ver-se. [...]

Quero que saibam qual o motivo de se defenderem os índios de tal maneira. Hão de saber que *eles são súditos e tributários das amazonas*, e conhecida a nossa vinda, foram pedir-lhes socorro e vieram dez ou doze. A estas nós as vimos, que andavam combatendo diante de todos os índios como capitães, e *lutavam tão corajosamente que os índios não ousavam mostrar as espáduas*, e ao que fugia diante de nós, o matavam a pauladas. Eis a razão por que os índios tanto se defendiam.

³ Para Chimamanda Ngozi Adichie, as relações de poder estão intrinsicamente ligadas às histórias que são repetidas sobre comunidades, nacionalidades, identidades inteiras: “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna.” (ADICHIE, 2009, p. 12). O poder se revela à medida que adquirimos a habilidade não apenas de contar a história de outras pessoas, mas de fazer com que ela seja sua história definitiva.

Estas mulheres são muito *alvas e altas*, com o cabelo muito comprido, entrançado e enrolado na cabeça. *São muito membrudas e andam nuas em pelo, tapadas as suas vergonhas, com os seus arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra como dez índios.* (CARVAJAL; ROJAS; ACUÑA, 1941, p. 59-61, grifos meus).

Esse trecho ilustra alguns pontos importantes a serem observados: na cronística de Carvajal, previsivelmente, instaura-se o tom nacionalista e envaidecido, orgulhoso frente à violência dos soldados espanhóis – uma vez que apenas se “defendiam” da recusa dos indígenas à tentativa de “paz” tão gentilmente oferecida pelo capitão Orellana. Em relação às icamiabas, evidencia-se um duplo-padrão: aparecem já de início como figuras a serem temidas, criaturas monstruosas, prontas para “atacar” os espanhóis – e não semelhantemente defender seus territórios. Além disso, o retrato sublinha a soberania das mulheres guerreiras em relação aos homens, que delas eram “súditos e tributários”.

A parte que mais me interessa, porém, é a descrição de Carvajal sobre os corpos das icamiabas. Referir-se às mulheres guerreiras da floresta amazônica como “muito brancas e altas”, embora não possamos ser categóricas quanto à acurácia da representação fisionômica das icamiabas – dado que muito do que se tem escrito sobre elas provém exatamente dessa fonte –, parece-me no mínimo intrigante. Na verdade, Carvajal importou diretamente da Europa o mito das amazonas gregas.

A caracterização das guerreiras gregas, que habitavam uma terra livre de homens e cujo seio direito (do grego: “amazona” = *a-*, “sem” + *mastós*, “mama”) era extirpado para que o manuseio do arco fosse facilitado, em muito se assemelha à descrição das guerreiras brasileiras avistadas por Francisco de Orellana e Gaspar de Carvajal (do tupi: “icamiaba” = *i-* + *kama* + *îaba*, “peito rachado”) em 1542.

Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, o mito das amazonas das Américas gerou bastante interesse por parte dos receptores europeus por ser, segundo Marinete Luzia Francisca de Souza (2021, p. 14), “uma das formas de representação da região que ganhou seu nome, a Amazônia, e passou à literatura”. A concepção do espaço amazônico proveniente dos viajantes europeus despertava tanta curiosidade justamente devido ao caráter fantasioso e alegórico dos escritos. Assim sendo, trata-se do estranhamento “em relação à natureza e ao ‘Outro’, o selvagem e o feminino, durante os (des)encontros coloniais.” (SOUZA, 2021, p. 16).

A essa altura, vale ressaltar que o texto de Carvajal traz o nome de uma das líderes das icamiabas como Cuniapuyara, enquanto outros escritores a denominam Coroní ou Cuñantensecuina – que seria a figura equivalente à de Hipólita. Em todo o caso, minha principal

advertência recai sobre a impossibilidade de quaisquer afirmações rigorosas em relação aos vocábulos de fato utilizados por comunidades indígenas quando a bibliografia basilar sobre determinada cultura é aquela produzida não por quem a vive, mas por quem a “descobre”. Novamente, estou pensando no perigo da história única. Por outro lado, admitir as múltiplas perspectivas a partir das quais uma história pode ser contada indica o pensamento decolonial e manifesta o desmantelamento das verticalizações históricas.

Tanto no caso das amazonas gregas quanto das icamiabas brasileiras, ao menos nos escritos mais tradicionais e conseqüentemente mais difundidos, a configuração dessas mulheres é formulada desde a comparação com o masculino – que compreendia o feminino como algo estranho ao ser civilizado e cidadão da pólis. Nesse sentido, o mito das amazonas gregas se constrói com base em indicadores sociais tipicamente atenienses, remontando à guerra, ao sexo, à política e ao matrimônio; e o mito das icamiabas brasileiras também.

É possível especular, entretanto, sobre como a imagem dessa comunidade de mulheres à margem da lei – inconformadas, isoladas, com seus corpos fortes e nus e munidas de arcos e flechas – opõe-se diametralmente ao tão naturalizado papel da mulher como cuidadora e servil. O confinamento das mulheres ao lugar de servidão é refutado pelas guerreiras amazonas e icamiabas, que se revoltam perante a soberania masculina e se recusam a permanecer no local de subordinação. Como reação, seja direta ou não, à violência masculina, passam as mulheres lutadoras a habitar territórios totalmente livres de homens.

A integração desse mito da Antiguidade, da maneira como desabrocha na tecitura da narrativa de *Mulheres empilhadas*, destaca a ancestralidade das comunidades indígenas ao partir não de referências europeias, mas desde um prisma mitológico brasileiro, que repudia totalmente a complacência compulsória e forçada às mulheres – e que, dessa maneira, traz à tona a resistência necessária à nossa sobrevivência. Uma das maiores potências da literatura de autoria feminina está exatamente nessa escolha: a de centralizar mulheres e suas histórias enquanto protagonistas. É por isso que as vivências de mulheres que escrevem sobre mulheres constituem uma base vigorosa para uma literatura crítica, consciente e decolonial.

O renascimento de Txupira

Autora de uma profusa produção de obras nas quais a temática da violência urbana fundamenta a construção das personagens e de suas relações, Patrícia Melo exercita em

Mulheres empilhadas uma escrita plurívoca que mescla distintos espaços jurídicos – o escritório de advocacia no qual a protagonista trabalha, fóruns, tribunais e o léxico proveniente do Direito – com as vivências das aldeias indígenas fictícias Kuratawa e Ch’aska e com a cidade de Cruzeiro do Sul, no interior do estado do Acre – para onde a protagonista paulistana viaja. A multiplicidade de territórios edifica uma diegese complexa que enfatiza a questão identitária como um processo de construção e desconstrução, e que “[...] estaria subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade, inserindo-se na movência da pós-modernidade e associando-se ao múltiplo e ao heterogêneo.” (BERND, 1998, p. 17).

Como o enredo do romance traz diversas camadas assim como subtemas que se relacionam ao fio condutor – a violência contra as mulheres –, decidi não me aprofundar, neste artigo, na dimensão jornalística da narrativa ou na história completa da narradora. Olhemos para o assassinato de Txupira, caso que leva a protagonista a se envolver com as mulheres das aldeias de Cruzeiro do Sul. *Mulheres empilhadas* traz, ao mesmo tempo, tanto a descrição pontiaguda do assassinato brutal de Txupira quanto o retrato onírico de sua (re)existência. Para que essa bela anfibia literária acontecesse, Patrícia Melo recorreu à criação de uma dimensão narrativa na qual fosse possível reviver Txupira – conforme compartilha a escritora em uma entrevista: “pra falar a verdade, eu fiquei bem deprimida um pouco antes de começar a escrever o romance. Tinha que ter uma válvula de escape. Como é que ia ser? [...] aí falei: ‘puxa, eu posso fazer da minha personagem uma vingadora, ela pode ser uma guerreira icamiaba’” (MELO, 2021, min. 18:15-20:15).

E essa válvula de escape se constrói ao longo do fio narrativo cujo projeto gráfico, distinto em relação aos outros dois eixos, destaca o contato da narradora com os saberes da floresta – no início confusos e caóticos; mas, no final, tangíveis e restauradores. Conforme Ieda Magri (2020, p. 6), esse fio, “onírico, delirante, vingador, funciona como um respirador no meio dos assassinatos e julgamentos. É um restabelecedor de forças, inteiramente encerrado na mente da narradora e liberado no ritual do ayahuasca. É como ela vai ao encontro de si mesma.” – e é, também, como Txupira vai ao encontro de si mesma. Sem lesões, sem partes de seu corpo extirpadas, sem mutilações.

A fonte em negrito e o alinhamento não justificado desse fio narrativo, além de um espaço maior entre o texto e as margens do livro, caracterizam visual e simbolicamente um discurso menos estruturado, que parece se assemelhar esteticamente a folhas de rascunho – como pensamentos verbalizados e a representação dos lapsos temporais que manifestam relatos

oníricos da protagonista. Logo, presenciamos uma escrita que se aproxima do terreno do fantástico à medida que ela participa dos rituais indígenas dos Ch'aska e faz uso das bebidas xamânicas – por vezes referenciadas como chá de carimi, sessões de cipó, ayahuasca ou Santo Daime, “a bebida sagrada tomada no coração da selva” (MELO, 2019, p. 53).

Não me parece por acaso que a escolha da designação dos sete capítulos desse fio narrativo tenha sido pelo alfabeto grego, em contraste com o alfabeto latino do outro eixo ficcional. Afinal, durante essas idas da narradora ao núcleo religioso da floresta, ela encontra uma legião de mulheres guerreiras, as icamiabas – e dialoga diretamente com o mito das amazonas da tradição grega clássica, porém sem se encerrar nele; em um movimento antropofágico que se torna independente e que sobrevive somente em si mesmo.

Além disso, essa dimensão do texto comprova quão fundamental é que mulheres falem sobre suas dores e feridas ou que, quando desprovidas de circunstâncias seguras para que o façam, alguém estenda a mão e conte suas histórias. Em meio à mata, na frente das guerreiras icamiabas, a protagonista pega seu caderno de mulheres empilhadas e anuncia:

– Quando uma mulher morre, sua história deve ser contada e recontada mil vezes. Txupira nunca mais vai mergulhar com Naia. Nem cantar as canções aprendidas com a avó. Txupira nunca será mãe. Nem terá netos. Txupira não vai ver mais garças, nem mutuns ou araras amarelas. Nem comer miojo, como ela gostava de fazer, ao voltar da escola. Txupira não vai mais dormir no chão de paxiúba. Nem ter aulas de português. Ou catar piolhos do irmão mais novo. Alguém tem que pagar por esse déficit vital. (MELO, 2019, p. 147).

Tal parece ser o maior ensinamento da obra: não falar é uma tragédia. Daí considerar *Mulheres empilhadas* uma narrativa que resgata os saberes ancestrais das comunidades indígenas amazônicas e que, a partir disso, transforma a vingança das icamiabas não como um ato correspondente às violências masculinas, mas como “uma resposta afirmativa de posicionamento no mundo, em uma sociedade cujas leis e direitos são sistematicamente corrompidos.” (MONTEIRO, 2021, p. 754).

Para melhor compreender como a vingança das icamiabas se manifesta, voltemos ao primeiro contato da protagonista com a aldeia Ch'aska. A opulência da floresta, com seus cheiros exuberantes e suas cores exacerbadas pelas experiência alucinógenas, ambienta um espaço fundamental para o aterramento, a conexão com a terra da narradora e, também, para a representação das mulheres indígenas do Acre sob uma perspectiva diferente daquela encontrada nas cartas dos conquistadores ou na literatura indianista do século XIX.

Extasiada pelos barulhos da floresta e pela “contínua sinfonia de insetos, cigarras e abelhas” (MELO, 2019, p. 25), a narradora sente cores se esfregando em seus olhos; o amarelo, o vermelho, o azul. Vê passar em sua frente imagens de preto velho, de virgem, de lemanjá. Escuta a cantoria que, incessante, embala seus pés de um lado para o outro: “Eu tomo esta bebida, *dois para lá*, Que tem poder inacreditável, *dois para cá*, Ela mostra a todos nós, *dois para cá*, Aqui dentro desta verdade.” (MELO, 2019, p. 25, grifos da autora), até que todas essas sensações sinestésicas culminam em um sentimento de calor no peito. É nesse momento que, ao permitir que seus pensamentos subissem como pássaros, ela visualiza uma moça com uma cabeleira farta, munida de arco e flechas, sem o seio esquerdo, que para ela se volta e diz:

olha lá o nosso bonde se formando no meio da floresta. Nós, disse ela, nós, mulheres, *icamiabas*, mães, cafuzas, irmãs, *amazonas*, negras, Marias, lésbicas, filhas, indígenas, mulatas, netas, brancas, nós brotamos do chão, tremelicando de ódio, vingadoras, enchemos o meu Exu-caveirão e avançamos sobre a cidade, carregando pirocas, caralhos de borracha, com poder de fogo, vamos atrás de você, homem mau, homem de bosta, explorador, abusador, estuprador, espancador de mulheres. Assassino. Psicótico. Nosso negócio é com você, matador de mãe. Hoste de demônios. (MELO, 2019, p. 26, grifos meus).

Tanto a descrição física anterior a essa fala quanto a explícita menção às *icamiabas* e às *amazonas* prontamente nos ambientam em relação às referências mitológicas que fundamentam este fio narrativo. Já aí a protagonista passa a conhecer um dos objetivos dessa legião de mulheres da floresta: avançar sobre a cidade e punir os assassinos de mulheres.

A essa altura, podemos rastrear com facilidade os princípios do mito das *amazonas* gregas e das *icamiabas* brasileiras recuperados por Patrícia Melo para compor a legião de *Mulheres empilhadas*. As mulheres que rodeavam o lago dispunham de longos cabelos, eram fortes, eram muitas, estavam nuas, estavam munidas de arco e flechas e algumas delas não possuíam um dos seios. Há, contudo, um aspecto transformador: a desarticulação do elemento unitário e universalizante, à medida que são representadas diversas disposições dos seios dessas mulheres, sem que haja a imposição de um padrão.

O que Paula Queiroz Dutra (2020, p. 2) apropriadamente denomina *ecofeminismo* enquanto movimento feminista que evidencia “que tanto as mulheres quanto a natureza têm sido exploradas” e que se manifesta em *Mulheres empilhadas*, representantes de povos indígenas como Julieta Paredes (2020), aimará boliviana, e Pietra Dolamita (Kuawá Apurinã) (2019), apurinã brasileira, respectivamente, denominam *feminismo comunitário* e *Mulheres Indígenas Guerreiras*. Ambas compartilham do pensamento de que o Feminismo “tradicional”, com ‘F’

maiúsculo, não contempla as demandas indígenas exatamente por ser um “conceito” importado da Europa. Ambas defendem que, em meio à diversidade étnica dos povos originários, o culto e a reverência à Mãe-Terra é o pilar da cosmovisão nativa.

E é a partir desse território isolado não somente de machos assassinos, mas também de exploradores da natureza, que as mulheres começam a planejar a vingança contra os assassinos de Txupira. Porém, mesmo com a dianteira assumida pela narradora, interessada em movê-las a fazer do ódio que resguardam sobre os homens o estopim para a ação, é somente o engajamento de Txupira que as convence. Se, até agora, Txupira teve sua existência inteira reduzida à descrição brutal do dia de seu assassinato, é na floresta que presenciamos a gradual transformação da personagem.

Sem desconhecer as fronteiras das subjetividades femininas, Patrícia Melo faz delas ao mesmo tempo o problema e o material a ser elaborado e discutido. Assim, essa compreensão de – e envolvimento entre – contextos fronteiriços “pode abrigar um resto de amparo para imaginar coletividades ou comunidades que são anteriores e se contrapõem às autorizadas pelo nacionalismo ou pelo capitalismo” (GARRAMUÑO, 2014, p. 44); e, aqui, acrescentamos: às autorizadas pelo colonialismo e pela colonialidade.

Considerações finais

Por um lado, a multidimensionalidade das mulheres ao redor do mundo tem sido, com frequência, esquecido por aquilo que Françoise Vergès (2020) denomina *feminismo civilizatório*, que mantém a seu favor a permanência da estrutura colonial nas sociedades ocidentais. Por outro, obras como a da cientista política francesa têm problematizado movimentos sociais tradicionalmente eurocêntricos e repensado formas de resistência aos grilhões arraigados nas ideologias de poder.

Também obras literárias de autoria feminina o têm feito, como *Mulheres empilhadas*, enquanto se propõem a devidamente nomear as proprietárias dos corpos invisíveis, as mulheres que abrem as cidades e que todos os dias morrem sem sequer serem noticiadas de maneira minimamente adequada e humanizada. Escritoras mulheres, escrevendo sobre mulheres; e cientistas mulheres, pesquisando sobre mulheres caminham em direção à descolonização epistemológica e à decolonialidade das experiências e dos saberes latino-americanos. Lutam pela

despatriarcalização das lutas revolucionárias e dos movimentos sociais a partir de uma perspectiva de dentro.

Escutar, ler e divulgar narrativas de mulheres que consciente e criticamente tematizam as questões indígenas significa preencher o vazio da história tradicional e da crítica falocêntrica. Portanto, escutemos, leiamos e divulguemos. A filosofia e a cosmovisão indígenas extrapolam os limites antropocêntricos e falocêntricos do paradigma ocidentalizado, embranquecido e europeizado da racionalidade colonialista; e se organizam horizontalmente, a partir de fios que se entrelaçam e formam os tecidos da Abya Yala. E é aqui, com a dissolução das certezas e das verdades civilizatórias, que entram os feminismos comunitários e as lutas das mulheres indígenas guerreiras.

Sob essa perspectiva, leiamos Eliane Potiguara, Márcia Wayna Kambeba, Auritha Tabajara, Lia Minapóty (Maraguá), Aline Pachamama (Puri), Vãngri Kaingang, Denízia Kawany Fulkaxo (Kariri-Xocó), Márcia Mura, Graça Graúna (Potiguara), Aline Kayapó, Chirley Pankará, Telma Pacheco Tremembé, Maria Kerexu (Guarani), Kerexu Mirin (Guarani), Shirley Djukurnã Krenak, Célia Xakriabá, Eva Potiguar (Potiguara), Fernanda Vieira (Xocó), Julie Dorrico (Macuxi), Zélia Puri, Djuena Tikuna, Lidia Krexu Rete Veríssimo (Guarani), Niara Terena, Morena, Amarú e Isa Santana (Pataxó) e Rosi Whaikon. Dizer que mulheres indígenas não existem e que mulheres não escrevem é, no mínimo, uma mentira.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERND, Zilé. **Escrituras híbridas**: estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1998.

CARVAJAL, Gaspar de; ROJAS, Alonso de; ACUÑA, Cristobal de. **Descobrimientos do Rio das Amazonas**. Tradução de Cândido de Melo-Leitão. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1941.

DOLAMITA, Pietra (KAPUKAY APURINÃ, Kuawá). Entrevista Kuawá Kapukay Apurinã - Pietra Dolamita. **Revista Diversidade e Educação**, on-line, v. 7, n. especial, p. 11-20, 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/9525>. Acesso em: 13 maio 2023.

DUTRA, Paula Queiroz. Um réquiem pelas mulheres. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, 2020.

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

GUIMARÃES, Ruth. **Contos índios**. São Paulo: Faro Editorial, 2020.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. Tradução de Pê Moreira. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 357-377.

MAGRI, Ieda. Nova descida ao inferno: Patrícia Melo e as mulheres que matam. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 62, 2021.

MELO, Patrícia. Conversa com Patrícia Melo | *Mulheres Empilhadas* (Leya, 2019). [Entrevista concedida ao] Projeto de extensão “Poesia, ficção e crítica”, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). YouTube, 03 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cvxrk-6HQ7U>. Acesso em: 10 maio 2023.

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

MIÑOSO ESPINOSA, Yuderkys. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica da América Latina. Tradução de Pê Moreira. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 97-115.

MONTEIRO, Maria Conceição. A revolta das mulheres sacrificadas. **Gragoatá**, Niterói, v. 26, n. 54, p. 749-765, 2021.

PAREDES, Julieta. “Temos que construir a utopia no dia a dia”, diz a boliviana Julieta Paredes. [Entrevista concedida a] Giulia Afiune e Anna Beatriz Anjos. **Pública**, on-line, 15 maio 2020. Disponível em: <https://apublica.org/2020/05/temos-que-construir-a-utopia-no-dia-a-dia-diz-a-boliviana-julieta-paredes/>. Acesso em: 19 maio 2023.

SOUZA, Marinete Luzia Francisca. Amazonas. *In*: ALBUQUERQUE, Gerson; PACHECO, Agenor Sarraf (orgs.). **Uwa’Kürü**: dicionário analítico. v. 6. Rio Branco: Nepan Editora; Edufac, 2021. p. 9-17.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO: DESLOCAMENTOS EM *UM DEFEITO DE COR*

Zidelmar Alves SANTOS (UESC)¹

RESUMO: Neste trabalho, analisa-se o fenômeno do deslocamento no romance *Um defeito de cor* (2017), de autoria da escritora negra Ana Maria Gonçalves. Os vários deslocamentos presentes na obra são analisados considerando a relação existente entre a história e a ficção. O romance, ao revisitar o passado a partir da trajetória da personagem Kehinde, denuncia as mazelas individuais e coletivas vividas pelos negros no Brasil. A referida personagem trata-se da ficcionalização da figura de Luiza Mahin, mãe do advogado e poeta abolicionista Luiz Gama, que teria sido uma importante líder negra participante de diversas revoltas na Bahia oitocentista. O romance, dessa maneira, aborda a trajetória dessa personagem ao longo de quase todo o século XIX, demonstrando sua luta pela liberdade e sua procura pelo filho perdido, e seu retorno a África, tudo isso enfrentando as engrenagens do sistema escravista e patriarcal. Pode-se assim concluir que os deslocamentos compõem elemento importante de resistência e enfrentamento das desigualdades no Brasil escravista, bem como se afirmar a pertinência dessa obra literária em meio ao atual cenário político e social brasileiro, pois a saga da protagonista Kehinde representa, metaforicamente, a vida de muitas mulheres negras do nosso país, sendo os escravizados de antes os que hoje continuam exaustivamente lutando pelo pão de cada dia.

Palavras-chave: Diáspora e resistência; Literatura afro-brasileira; História e a ficção; Escrita afrodescendente.

ABSTRACT: In this work, the phenomenon of displacement is analyzed in the novel *Um defeito de cor* (2017), by Ana Maria Gonçalves. The various displacements present in the work are analyzed considering the relationship between history and fiction. The novel, in this way, when revisiting the past from the trajectory of the character Kehinde, denounces the individual and collective misfortunes experienced by the blacks in Brazil. The aforementioned character is the fictionalization of the figure of Luiza Mahin, mother of the lawyer and abolitionist poet Luiz Gama,

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, Ilhéus, Bahia. Trabalho realizado com o apoio da CAPES (código 001). E-mail: zid175@hotmail.com.

who would have been an important black leader who participated in several revolts in Bahia in the 19th century. The novel, therefore, addresses the trajectory of this character throughout almost the entire nineteenth century, demonstrating her struggle for freedom and her search for her lost son, and her return to Africa, all of this facing the gears of the slave and patriarchal system. It can be concluded that the displacements constitute an important element of resistance and confrontation of the inequalities in slave Brazil, as well as affirming the pertinence of this literary work in the midst of the current Brazilian political-social scenario, since the saga of the protagonist represents, metaphorically, the lives of many black women of our country, being the former enslaved those who today continue to struggle for their daily bread.

Keywords: Diaspora and resistance; Afro-Brazilian literature; History and fiction; Afrodescendant writing.

De autoria da escritora mineira Ana Maria Gonçalves, o romance *Um defeito de cor* é inspirado nas trajetórias de Luiza Mahin, personagem que teria sido uma das líderes da revolta dos escravos malês, ocorrida em Salvador no ano de 1835, e que é ficcionalizada na pele de Kehinde; e do poeta e advogado abolicionista Luiz Gama, seu filho, representado pelo personagem Omotunde. Embora este romance histórico se passe ao longo de quase todo o século XIX, ele parece representar diversos problemas da sociedade brasileira atual, como a intolerância religiosa, o preconceito com as minorias e a violência contra a mulher.

A trajetória da personagem Kehinde é composta por deslocamentos diversos, seja no continente africano, bem como após sua chegada ao Brasil. Dentre os motivos que impulsionam seus deslocamentos, destaca-se, principalmente, a busca por um filho perdido, Omotunde.

Os deslocamentos de Kehinde têm início após a uma tragédia familiar. Em Savalu, antigo Reino do Daomé, guerreiros do rei Adandozan identificaram símbolos de um culto rival entre os pertences de sua avó, a sacerdotisa Dúrójaiyé, que fora acusada de feitiçaria. Os guerreiros cometem atrocidades: matam seu irmão Kokumo com um golpe de lança, estupram Dúróorîke, sua mãe, que também não resiste às agressões, e a violentam junto a sua irmã gêmea Taiwo. Tudo isso, obrigando a sacerdotisa a ver tais atos.

As pessoas que passavam por perto viram a triste cena, mas não interferiram. Essa tragédia motivou a mudança das sobreviventes para a cidade litorânea de Uidá, Reino do Daomé, atual Benin, o que selaria o destino daquela família. As irmãs foram capturadas e, assim como sua avó, levadas como escravas em um navio negreiro. Contudo, apenas Kehinde conseguiu sobreviver e completar a travessia do Atlântico, pois sua avó e irmã sucumbiram adiante da dura jornada marcada por sede, fome e as precárias condições de salubridade no navio negreiro.

Entre deslocamentos forçados ou voluntários, primeiro como mulher livre, depois na condição de escravizada e, posteriormente, como liberta, a protagonista de *Um defeito de cor* locomoveu-se por diversos lugares, tanto africanos quanto brasileiros, como ela mesma rememora ao se aproximar do final de sua narrativa de vida:

Savalu, Uidá, Ilha dos Frades, São Salvador, Itaparica, São Luís, Cachoeira, São Sebastião, Santos, São Paulo, Campinas, Uidá, Lagos. Era lá, em África, que eu deveria morrer, onde tinha nascido. Mas aqui estou, indo morrer no Brasil, na sua terra (GONÇALVES, 2017, p. 917).

Os deslocamentos territoriais dessa personagem despertam a atenção, principalmente, por conta da difícil realidade social imposta aos escravizados, libertos e negros livres no Brasil oitocentista. Para a maioria dessas pessoas vencer na cidade grande era necessária a elaboração de estratégias de sobrevivência que colaborassem para a rejeição do chamado “defeito de cor”, principalmente quando não se tinha o auxílio de pessoas influentes, detentoras de algum prestígio social, que as ajudassem a contornar as regras sociais vigentes com mais facilidade.

A trajetória de Kehinde, bem como a de diversas populações africanas espalhadas mundo afora pelas engrenagens do sistema escravista, foi construída e marcada pela resistência e negociação dos problemas impostos pelas diversas realidades e paisagens sociais em que viveu/interagiu. Poucos conseguiam ser “adotados” por seus senhores, como seu primeiro filho, Banjokô, o que revela o fato de que muito menos pessoas conseguiram diminuir os efeitos do preconceito causados pelo “defeito de cor”.

Em cada paisagem visitada por Kehinde, situações específicas foram representadas. É possível identificar, por exemplo, locais marcados pela religiosidade, visto que este foi um dos estopins que desencadearam deslocamentos. Kehinde se deslocou de Salvador para São Luís, por exemplo, para se encontrar com Agontimé, viúva do rei Agongolo do Daomé, que havia fundado uma casa de culto aos deuses daometanos no Maranhão. Lá, iniciou seu treinamento como vodunsi. É sabido que membros da família real daometana, dentre eles Na Agontimé, foram vendidos como escravos pelo rei Adandozan, sucessor de Agongolo. Pierre Verger (1990, p. 153) aponta que “a hipótese de que Na Agontimé teria trazido o culto dos *voduns* reais de Abomé a São Luís, foi reconhecida como verossímil”.

Esse é um dos vários momentos em que a história encontra a ficção na narrativa de Ana Maria Gonçalves. A representação do conturbado contexto social em decorrência das revoltas impunha enormes dificuldades para a sobrevivência dos negros em Salvador e do Recôncavo. *Um*

defeito de cor consegue representar com eficiência o clima de insegurança que interferia na vida, não só dos negros, mas de todos os segmentos da população. Africanos e afrodescendentes sofriam, como apresentado na narrativa de Gonçalves (2017, p. 266), além das mazelas da escravidão, com o racismo e a repressão policial que os proibiam de andarem nas ruas da cidade durante a noite, pois “[...] preto na rua à noite era sempre suspeito de estar fazendo coisa errada ou de ser fujão, e por isso ninguém se arriscava, a não ser que tivesse uma carta do dono”.

O historiador Edmar Ferreira Santos (2009) analisa a repressão sofrida pelas religiões de matriz africana naquela região. O pesquisador salienta a proibição dos batuques, após a proclamação da independência, como uma postura que visava “disciplinar a circulação de negros nos espaços públicos” (SANTOS, E., 2009, p. 47). A perseguição praticada pelos setores destinados a “manter a ordem”, como a polícia e imprensa, atravessaram o século XIX. Os batuques, sambas e demais festejos relacionados aos candomblés, continuaram resistindo na medida em que:

preservavam e reconfiguravam saberes de matriz africana, ao tempo em que ajudavam seus participantes na elaboração de balizas de outras identidades, que reinterpretavam heranças africanas na diáspora, insubordinando-se muitas vezes contra discriminações de classe, raça e de caráter religioso (SANTOS, E., 2009, p. 54).

Neste cenário, os escravizados que trabalhavam nas ruas, os libertos e negros nascidos livres lutavam para sobreviver com poucas possibilidades de ascensão social. Não possuíam o domínio do próprio corpo durante o dia, pois eram obrigados a trabalhar, nem durante sua folga pela noite, já que corriam o risco de serem presos pela polícia.

Ainda que a discriminação e o preconceito dos brancos para com os negros desse o tom da atmosfera social, Kehinde conseguiu transitar entre vários segmentos da sociedade baiana, tendo trabalhado na cidade como escrava doméstica, de aluguel e de ganho no período que antecede a conquista de sua alforria.

A autonomia da personagem pode ser percebida pelas suas articulações e contatos estabelecidos em Salvador. A personagem Nega Florinda, por exemplo, é quem lhe apresenta a Agontimé em uma de suas passagens pela Cidade da Bahia (GONÇALVES, 2017, p. 130). É por meio da mesma Florinda que, posteriormente, conhece Adeola, quituteira que lhe entrega um mapa para encontrar o terreiro do Baba Ogumfiditimi, com o objetivo fazer a importante cerimônia de escolha do nome para seu filho, Banjokô, antes do “batismo de branco” que sua sinhá faria para apresentá-lo aos santos católicos (GONÇALVES, 2017, p. 201).

Esses encontros foram importantes por que, através desses contatos, Kehinde deslocou-se diversas vezes dentro do município de Salvador. Do Solar de propriedade de sua sinhá Ana Felipa, localizado no corredor da Vitória, ia até o terreiro do Baba Ogumfeditimi, que ficava na freguesia do Rio Vermelho. Na casa do padre Heinz, próximo a Santo Antônio Além do Carmo, Kehinde fabricava produtos típicos da culinária inglesa para ganhar as ruas vendendo-os. Após ser liberta, investiu no comércio, abrindo uma padaria, e também no ramo da fabricação de charutos, relacionando-se com homens e mulheres brancas, negros que cultuavam voduns e orixás, e com aqueles que eram islamizados, como a família do alufá Ali.

Essa mobilidade demonstra a inadequação de Kehinde à realidade social imposta, indicando que estar sempre em trânsito era uma forma de resistência. Corroborando com essa posição o fato de a citada personagem aproveitar as oportunidades que apareciam para transformar a sua condição, como pode-se perceber pelo seu interesse pela leitura e escrita.

Isso foi fundamental em sua trajetória, pois permitiu que ela adentrasse no ramo do comércio, vendendo *cookies* nas ruas da capital baiana, abrindo portas quando a situação ficou desesperadora. Segundo Bergamini (2017, p. 119), “é um lugar comum sobre o século XIX brasileiro afirmar-se que somente as elites liam, ainda que pouco e mal. O povo, os trabalhadores, os pobres, os escravos não liam, não escreviam, não pensavam”. As atitudes de Kehinde indicam que ela vai na contramão desse pensamento, pois seus modos de agir e pensar demonstram a resistência de uma população que lutava constantemente contra as forças hegemônicas da sociedade escravista.

A referida personagem, dessa maneira, demonstra ser uma sujeita descentrada, deslocada tanto da realidade sociocultural imposta quanto de si mesma. Esses deslocamentos também podem ser percebidos pelo fato de a personagem não aceitar as situações de imposição cultural e/ou religiosa. Ainda criança, ela critica a imposição do batismo e escolha de um nome cristão, situação que era obrigatória para os recém-chegados na condição de cativos.

A fuga do batismo demonstra sinais de inconformidade com a situação, já que seria uma grande afronta a sua ancestralidade e a sua conexão com os voduns:

O escaler que carregava o padre já estava se aproximando do navio [...] Antes que algum deles conseguisse me deter, pulei no mar. [...] me lembrei de lemanjá e pedi que ela me protegesse, que me levasse até a terra. Um dos guardas deu um tiro, mas logo ouvi gritarem com ele, provavelmente para não perderem uma peça, já que eu não tinha como fugir a não ser para a ilha, onde outros já me esperavam. Ir para a ilha e fugir do padre era exatamente o que eu queria, desembarcar usando o meu nome, o nome que

a minha avó e a minha mãe tinham me dado e com o qual me apresentaram aos orixás e aos voduns (GONÇALVES, 2017, p. 63).

O casamento com um homem branco é outro ponto central na trajetória de Kehinde. Seus relacionamentos anteriores não haviam dado certo. Seu primeiro filho foi gerado por meio de um estupro praticado pelo seu antigo senhor, José Carlos de Almeida Gama, ainda na fazenda em Itaparica. Lourenço, seu companheiro nessa época, além de estupro, foi castrado pelo seu dono. Com Francisco, já na cidade, não consolidou um relacionamento, ainda que gostasse muito dele. A sinhá Ana Felipa também disputava sua atenção. É com Alberto, português que possuía uma loja de ferragens na cidade, que Kehinde vai construir uma convivência mais duradoura.

Construir um relacionamento afetivo dentro das engrenagens do sistema escravista não era uma tarefa fácil, principalmente quando os interesses amorosos dos escravizados conflitavam com os dos seus senhores. Alberto, dessa forma, não se vê no “fogo cruzado” entre escrava e senhor/sinhá, como Lourenço e Francisco ficaram. Entretanto, construir família com uma mulher de cor, ainda que ela tenha conquistado sua alforria, o coloca ainda mais no amago da sociedade racista, já que ele seria visto com “olhos tortos” pelas pessoas que o conhecia.

Não é por acaso que, ao invés de levar Kehinde, Banjokô e Esméria, todos recém alforriados, para a casa que mantinha alugada na cidade, Alberto os leva para morar em um sítio bem afastado. Não seria esta uma tentativa de escondê-los da sociedade? Kehinde compreende essa situação, como podemos observar na citação abaixo:

Mesmo sendo vizinho do mercado, o Alberto disse que não entregaria [os cookies] pessoalmente para que minha farsa de ter uma sinhá não fosse descoberta. Fingi acreditar, mas sabia que, no fundo, ele tinha vergonha de assumir que estávamos morando juntos. Afinal de contas, as pretas serviam para que os brancos satisfizessem os desejos carnavais, como a Claudina e a Adeola tinham dito, e raramente eram boas o bastante para chegarem a esposas. Podia até ser que ele não pensasse assim, mas estava claro que não queria enfrentar quem pensava, e para isso foi providencial morar naquele sítio afastado, sem vizinhos especulando a nossa vida ou fazendo comentários maldosos. (GONÇALVES, 2017, p. 356).

Mas a personagem não assume um vitimismo pela situação, pois ela também tinha percebido que, assim como Alberto em relação a seus amigos, “também tinha uma atitude parecida, não querendo contar à Claudina que estava morando de portas adentro com um branco” (GONÇALVES, 2017, p. 356). Alberto, com o passar do tempo, é quem sucumbe às pressões sociais e políticas, ao separar-se de Kehinde para casar-se com uma mulher brasileira

para ser aceito como tal, sacrificando a felicidade de ambos, para não ser deportado para Portugal.

Segundo Juliana Serzedello Crespim Lopes (2008, p. 40), nos anos que se seguiram a Independência do Brasil cresceu um forte sentimento de lusofobia na população de Salvador, principalmente “nos setores urbanos médios e baixos da população”. Daniel Afonso da Silva (2012, p. 278), ao analisar processos de afirmação da identidade nacional brasileira na Bahia, apresenta um abaixo assinado enviado, em 1831, pelos “cidadãos da Bahia ao presidente da província”, com diversas reivindicações, dentre elas, a “deportação de todos os portugueses que não tiverem famílias, nem capitais [...] para a tranquilidade, e segurança da província”.

O personagem Alberto, dessa maneira, torna-se uma das muitas vítimas dos conflitos e tensões sociais envolvendo brasileiros e portugueses ao longo do período imperial brasileiro. Essa rivalidade tomou proporções absurdas na Bahia, província envolvida em diversas lutas e revoltas ao longo do século XIX, como os conflitos pela Independência da Bahia, a Sabinada e a Revolta dos Malês, tudo transposto para a narrativa e influenciando o ir e vir dos personagens.

Entregue ao vício em jogo e em bebidas, Alberto, por exemplo, vende Omotunde na condição de escravo para saldar uma dívida. Nascido livre, o jovem é entregue a um destino cruel. A turbulência política e social e o envolvimento de Kehinde nas revoltas acontecidas em Salvador fizeram-na afastar-se da cidade e, conseqüentemente, de seu filho, o que, de certa forma, acaba permitindo essa tragédia familiar.

A partir daí, a busca por Omotunde torna-se o ponto central dos deslocamentos de nossa personagem, já que ela embarca para o Rio de Janeiro seguindo os rastros deixados quando da venda de seu filho. Dado curioso, é que antes de embarcar para a corte, Kehinde precisou ser “reescravizada” para poder viajar para o Rio de Janeiro, já que existia uma lei que proibia o tráfico de escravos e o desembarque de libertos no país. Trata-se da Lei de 7 de novembro de 1831, também conhecida como “Lei Feijó”.

Segundo o historiador Luís Gustavo Santos Cota (2011, p. 69), “a lei de 1831 foi, assim como outras tantas leis criadas em solo brasileiro, uma promessa feita sem a intenção de ser cumprida”. Daí a origem da expressão de cunho popular: foi uma lei “para inglês ver”, pois a importação de escravos para o Brasil continuou acontecendo.

O doutor José Manoel, marido da sinhazinha Maria Clara, providenciou a documentação que afirmava que Kehinde era sua escrava e que estava indo para a corte trabalhar no ganho, servindo uma irmã sua. Ao deslocar-se para o Rio de Janeiro, Kehinde entrou em contato com

uma nova realidade social, onde a origem dos pretos diferia dos que desembarcavam em Salvador. Para a Bahia, os traficantes levavam principalmente negros das etnias fon, eve e iorubá, embarcados na Costa da Mina. Para o Rio de Janeiro, a prioridade era “os angolas, os moçambiques, os monjolos, benguelas e mais alguns” (GONÇALVES, 2017, p. 648).

Os escravos e libertos provindos da Bahia não eram bem vistos pela fama adquirida nas revoltas que aconteceram naquela região. Kehinde, por exemplo, esteve, de alguma forma, envolvida em várias, como a Revolta dos Malês, a Cemiterada, e a Sabinada, ainda que de forma indireta ou involuntária.

Não obstante, não há comprovação documental de que sua contraparte histórica, Luiza Mahin, tenha realmente participado desses movimentos, conforme ressalta o historiador João José Reis (2003, p. 301), um dos principais pesquisadores da insurreição ocorrida em 1835. Segundo Reis (2003, p. 303),

O personagem Luiza Mahin resulta, então, de um misto de realidade possível, ficção abusiva e mito libertário. A rigor, o que dela se conhece tem pouca fundamentação histórica. O que mais se aproxima da história é o pouco que sobre ela escreveu o filho Luiz Gama. Do que este revelou, o envolvimento da mãe em 1835 é até possível, embora os documentos sobre a revolta não o confirmem e indiquem como altamente improvável seu papel de liderança.

Ana Maria Gonçalves, dessa forma, busca humanizar a trajetória de sua contraparte ficcional, Kehinde, dando esse passo para a afirmação de uma historicidade negada pela falta de documentação sobre Mahin.

Sobre o deslocamento de Kehinde para o Rio de Janeiro, em meio a sua busca por Omotunde, um grande destaque é dado para situações que revelam aspectos da sociedade local. Ao discorrer sobre a festa de Kianda, Kehinde revela a diferença entre os deuses nagôs e angolas. Kianda para os angolas é o equivalente a Iemanjá para os nagôs. Kituta era “bem parecida com minha Oxum” (GONÇALVES, 2017, p. 677).

A realidade dos “capoeiras” também é apresentada e por meio de Piripiri. Kehinde descobre as rixas entre os pretos minas e os angolas, recomendando que ela diga que é crioula “nascida na Bahia” e não africana do Daomé. A proibição da capoeira, o batismo e a música são questões destacadas, bem como sua importância na época da eleição, já que políticos, tanto conservadores quanto liberais, contratavam os grupos de capoeiras para criarem confusões, ajudando a mascarar as fraudes nas urnas. Os capoeiras, dessa maneira, embora fossem vítimas

da perseguição policial, possuíam sua importância dentro do contexto político e social do Rio de Janeiro oitocentista, além de ser um forte elemento de resistência da comunidade negra.

No Rio de Janeiro, Kehinde trabalhou como quituteira e no comércio de tecidos africanos. Os contatos com os amigos que havia deixado na Bahia continuavam por meio de cartas, mas carregavam “mais desabafos do que notícias, e principalmente as minhas descrições sobre São Sebastião, que a sinhazinha adorava ler” (GONÇALVES, 2017, p. 703). Entretanto, o surgimento de uma pista, com a confirmação de que Alberto havia levado “um mulatinho” para um batizado na Ilha de Itaparica, reascendeu a esperança. A sinhazinha Maria Clara e o doutor José Manoel foram responsáveis por esse momento de alegria, pois:

finalmente recebi não uma simples carta, mas uma caixinha de presente com a sua certidão de nascimento, o nome e a morada do negociante que tinha comprado você das mãos do seu pai, o nome do navio em que você tinha embarcado para São Sebastião e a data, mais o nome e a morada de três comerciantes que poderiam ter recebido você (GONÇALVES, 2017, p. 705).

Esse momento representa um deslocamento na concepção que Kehinde tinha acerca do significado do batismo, visto que o registro de batismo, escrito em papel, foi que lhe deu a esperança de encontrar seu filho. Registro pelo qual a personagem havia fugido quando negou o batismo antes de desembarcar na Ilha dos Frades. Mesmo batizado na religião católica, seu filho, para ela, “sempre será Omotunde Adeleke Danbiran, o nome com o qual eu te apresentei aos seus parentes no sítio do Baba Ogumfiditimi” (GONÇALVES, 2017, p. 705).

O resultado dessa busca não foi satisfatório, já que seu filho não foi encontrado. Embora houvesse se deslocado do Rio de Janeiro para Santos, São Paulo e Campinas, estava sempre em atraso, pois sempre que chegava a algum lugar por meio das pistas descobertas, Omotunde já havia partido. Descobriria, inclusive, que ele aprendera a ler e que tinha encontrado documentos com seu senhor, numa hospedaria em São Paulo, que diziam que havia nascido livre, o que motivou sua fuga e o consequente fim das buscas de Kehinde.

Chegar perto demais e não conseguir por pouco era decepcionante e intensificava a culpa.

Era

uma derrota muito grande, e não cansei de me amaldiçoar, muitas vezes e por muitos motivos, mas principalmente por ter permanecido em São Sebastião quando já tinha a morada do mercador de Santos. Aqueles dias poderiam ter feito diferença, nunca saberemos. Se tudo tivesse acontecido mais depressa, se eu não tivesse perdido tempo quando não era necessário, se eu tivesse perguntado ao mercador de Santos se haveria

alguma possibilidade de você estar em São Paulo, teríamos nos encontrado, e sabe-se lá o que mais teria acontecido nas nossas vidas (GONÇALVES, 2017, p. 721).

De volta a Salvador, a expectativa de encontrar o filho, contudo, deu lugar ao desejo de retornar à África, motivada pelos constantes sonhos com antigos familiares e amigos que havia deixado no Velho Continente e na travessia do oceano. O deslocamento era inevitável, já que sua personalidade não aceitava a imobilidade. Kehinde saiu de Salvador “a vinte e sete de outubro de um mil oitocentos e quarenta e sete e desembarquei em Uidá a vinte e dois de novembro, no mesmo local de onde tinha partido trinta anos antes” (GONÇALVES, 2017, p. 731).

Contudo, em seu retorno ao continente africano, Kehinde já não era a mesma que havia saído em um navio negreiro no porto de Uidá. Muitos aspectos socioculturais do Brasil oitocentista foram internalizados pela personagem. Kehinde, que até então resistia em utilizar o nome Luísa diante de outros negros, incorpora essa identidade enquanto brasileira retornada. Os negros retornados à região da Costa da Mina não eram considerados africanos, mas “brasileiros”. Qualquer pessoa que chegasse em Uidá vinda deste lado do atlântico e falasse uma ou outra palavra do idioma português era considerada brasileira:

Comerciantes portugueses, de escravos ou não, também eram considerados brasileiros, junto com suas mulheres africanas ou retornadas e seus filhos mulatos, legítimos ou não. Alguns capitães de navios de qualquer nacionalidade, desde que falassem português, também eram considerados brasileiros, assim como os escravos africanos que pertenciam a essas pessoas e aprendiam os hábitos dos brancos, todos eram considerados brasileiros. (GONÇALVES, 2017, p. 773).

Segundo Law (2002, p. 42) a origem de uma comunidade “brasileira” em Uidá é associada ao traficante de escravos brasileiro Francisco Felix de Souza, que:

fundou um novo bairro no sudoeste da cidade, depois chamado de ‘Brasil [Blézin]’, habitado por sua numerosa família, escravos e clientes livres. O bairro ‘brasileiro’ em Uidá foi também reforçado pelo estabelecimento de libertos de origem africana (principalmente iorubá), que retornaram do Brasil para se fixarem em Uidá a partir de 1835, criando, sob a patronagem de Souza, o bairro chamado Maro, adjacente, a oeste, ao bairro ‘Brasil’ (LAW, 2002, p. 42).

Muitas tradições culturais e religiosas, inclusive, foram levadas para o Velho Continente pelos retornados. A personagem Kehinde, desta forma, continuou deslocando-se entre personagens e contextos fictícios e reais após seu retorno ao continente africano, participando da vida social dessas novas e antigas comunidades. Após trabalhar como negociante de armas,

investiu no ramo da construção civil, construindo, em Uidá, casas no “estilo baiano”. Muitas festas de louvor aos santos católicos também foram levadas para o Daomé pelos “brasileiros”.

Tal iniciativa demonstrou o estranhamento dos africanos que atravessaram o Atlântico ao estilo de vida e cultura dos que permaneceram no Velho Continente. Os africanos do Daomé também não consideravam os retornados como seus iguais, o que causa surpresa em Kehinde quando ela percebe que a quantidade de brasileiros em Uidá era maior do que imaginava. Os africanos retornados acabaram levando, do Brasil para a África, festas religiosas, o que colaborou para o processo hibridizante, que fundiu aspectos de diversas culturas africanas aos festejos que homenageiam os santos católicos:

Os brasileiros de Uidá faziam questão de preservar as festas de santos do Brasil, mesmo não tendo participado delas quando estavam lá. Os que tinham participado contavam como era, e assim muitas coisas eram preservadas. [...] Sob os olhares curiosos e mesmo irados dos africanos, os brasileiros se reuniam e liam juntos as cartas recebidas de amigos e parentes dando notícias dos conhecidos e dos acontecimentos, cantavam músicas brasileiras, principalmente modinhas e lundus, e arrumavam casamentos para os filhos. De vez em quando, alguns aceitavam a provocação de um grupo de africanos e logo se formava uma grande confusão, acabando com a festa. (GONÇALVES, 2017, p. 773-774).

Ainda hoje, as festas católicas e o carnaval continuaram sendo praticadas nas comunidades remanescentes dos *Agudás*, como eram chamados os africanos retornados do Brasil e seus descendentes, tanto no Benin, quanto na Nigéria. Não obstante, as tradições dessas comunidades parecem ter se enfraquecido ao longo dos tempos, como pode ser observado na matéria publicada no *Nexo Jornal*, sublinhando a situação do bairro “brasileiro” de Lagos, na Nigéria, que “sofre com a especulação imobiliária e o descaso com o patrimônio histórico da cidade” (IANDOLI, 2016).

A personagem Kehinde, ao transitar entre os africanos que ficaram no Velho Continente e os que retornaram após a experiência diaspórica no Novo Mundo, estabeleceu-se, assim, como mediadora dos contatos e conflitos sociais e culturais entre esses segmentos das populações, principalmente de Uidá e de Lagos. Não parou de deslocar-se em toda sua vida, e não deixaria de fazer isso no leito de sua morte, já bastante idosa e cega, pois a inquietude que a acompanhava a fez encontrar seu destino cruzando o Atlântico novamente, em direção ao Brasil, após encontrar uma pista acerca do paradeiro de seu filho. A travessia, contudo, não se completou.

REFERÊNCIAS

BERGAMINI, Atilio. Escravos: escrita, leitura e liberdade. In: *Leitura: teoria e prática*, v. 35, n. 71, p. 115-136, 2017.

COTA, Luiz Gustavo Santos. Não só “para inglês ver”: justiça, escravidão e abolicionismo em Minas Gerais. In: *História social*, Campinas, n. 21, p. 65-92, 2011.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 14. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2017.

IANDOLI, Rafael. Por que o bairro de ex-escravos brasileiros está desaparecendo na Nigéria. *Nexo Jornal*. 28 de novembro de 2016. Caderno Expresso. Disponível em: <encurtador.com.br/tDEGZ>. Acesso em: 23 mar. 2018.

LAW, Robin. A comunidade brasileira de Uidá e os últimos anos do tráfico atlântico de escravos, 1850-66. *Afro-Ásia*, Salvador, núm. 27, p. 41-77, 2002.

LOPES, Juliana Serzedello Crespim. *Identidades políticas e raciais na Sabinada (Bahia, 1837-1838)*. 2008. 181f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O Poder dos Candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: Edufba, 2009.

SILVA, Daniel Afonso da. Na trilha das “garrafadas”: a abdicação de D. Pedro I e a afirmação da identidade nacional brasileira na Bahia. In: *Análise social*, v. 57, n. 203, Abril-Junho de 2012, p. 268-297.

VERGER, Pierre. Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. *Revista USP*, n. 6, p. 151-158, agosto de 1990.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

ENTRE A LUA E O CHÃO: O COLONIZADO QUE REIVINDICA SUA TERRA NAS LINHAS DE NOÉMIA DE SOUSA

Anália Vitória Costa FERREIRA (UERN)¹

Maria Isis da SILVA (UERN)²

RESUMO: O presente artigo examina a posição de reivindicação do povo moçambicano perante sua terra, frente aos colonizadores, em sua literatura. Por meio dos poemas “Nossa irmã a lua” e “Quero conhecer-te África”, presentes no livro *Sangue Negro* (2016), de Noémia de Sousa, observou-se como o eu lírico reclama a terra africana e como as composições contrastam a relação de colonizado e colonizador perante a natureza. Nesse sentido, é possível observar a metáfora que envolve os dois poemas, ao tomar as figuras da natureza, da lua e da terra como simbologias das inúmeras facetas da feminilidade moçambicana. Assim, o referencial teórico é pensando a partir dos estudos de Barbosa e Marcolino (2020), Chevalier e Gheerbrant (2001) e Vieira (2018), referente à interpretação lírica das composições selecionadas para estudo; e Chiziane (2018), Freitas (2018), Lopes e Simas (2020) e Noa (2018) no que tange aos trabalhos sobre os aspectos sociais e humanos da África. Desse modo, a partir das análises das produções de Noémia de Sousa, é possível frisar o pertencimento de Moçambique aos moçambicanos e como eles não atuam de modo passivo em suas lutas de reivindicação, pois a luta do colonizado é visível em diversas esferas, emaranhada nas mais variadas vozes.

Palavras-chave: África. Moçambique. Noémia de Sousa. *Sangue negro*.

¹ Graduanda em Letras – Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). Voluntária do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), com o projeto *Voices Literárias Femininas: Relações entre Conceição Evaristo, Noémia de Sousa e Odete Semedo*, tendo a orientação da Professora Doutora Concísia Lopes dos Santos. analiavitoria@alu.uern.br

² Graduanda em Letras – Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas pela UERN. Bolsista do PIBIC, com o projeto *Voices Literárias Femininas: Relações entre Conceição Evaristo, Noémia de Sousa e Odete Semedo*, tendo a orientação da Professora Doutora Concísia Lopes dos Santos. mariais@alu.uern.br

ABSTRACT: This article examines the Mozambican people's claim to their land in the face of colonizers, in your literatura. Through the poems "Our Sister the Moon" and "I Want to Know You Africa," found in the book *Sangue negro* (2016) by Noémia de Sousa, it was observed how the lyrical voice asserts its claim to African land and how the compositions contrast the relationship between the colonized and the colonizer in relation to nature. In this sense, it is possible to observe the metaphor that encompasses both poems, taking the figures of nature, the moon, and the land as symbols of the numerous facets of Mozambican femininity. Thus, the theoretical framework is based on the studies of Barbosa and Marcolino (2020), Chevalier and Gheerbrant (2001), and Vieira (2018) regarding the lyrical interpretation of the selected compositions for study; and Chiziane (2018), Freitas (2018), Lopes and Simas (2020), and Noa (2018) concerning works on the social and human aspects of Africa. Therefore, through the analysis of Noémia de Sousa's works, it is possible to emphasize Mozambique's belonging to the Mozambicans and how they do not act passively in their claims, as the struggle of the colonized is visible in various spheres, entangled in a multitude of voices.

Keywords: Africa. Mozambique. Noémia de Sousa. *Sangue negro*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Moçambique foi colonizado durante um extenso período, desde o início do século XVI enfrentou ação portuguesa. No século XIX, por causa das leis de combate à escravatura, a influência portuguesa passou a ocorrer na forma de exploração territorial. Assim, durante o início e meados do século XX, o sentimento de revolta, que seria a força geradora para as batalhas pela independência, tanto a nível físico como nos embates ideológicos, explode de maneira mais intensa no país.

A independência, porém, só veio em 1974 e, dentre as personalidades militantes, a jornalista e poeta Noémia de Sousa (1926-2002) pode ser apontada como de grande relevância, considerando sua ativa participação nos processos para livrar Moçambique do domínio português. Noémia Carolina Abranches de Sousa Soares nasceu em Katembe, Moçambique, em 20 de setembro de 1926. Em virtude da profissão do pai, no governo colonial, Noémia de Sousa pôde ter uma primeira infância e uma educação abastadas, contudo, aos seis anos de idade, perde o pai, o que a fez vivenciar e compreender as desigualdades racial e econômica que assolavam seu país.

A poeta ganhou o epíteto de *Mãe dos poetas moçambicanos* por ser uma das pioneiras na poesia nacional de Moçambique, em que se posicionara sempre acerca da luta anticolonial, com um forte discurso enaltecendo da negritude, bem como opondo-se às opressões vividas por

seu povo. Assim, citando Freitas (2018, p. 64), “ler Noémia de Sousa é ler um Moçambique em seu estado de resistência”, tendo em vista a postura renovadora que a poeta assume em relação à luta pela descolonização de seu país.

Nesse sentido, visando a temática representada nas linhas da sua escritura, este artigo visa analisar a reivindicação do colonizado pelo direito à sua própria terra, por meio dos poemas *Nossa irmã a lua* e *Quero conhecer-te África*, evidenciando a feminilidade africana por meio das metáforas construídas pela poeta. Diante disso, como referencial teórico utilizou-se Chevalier e Gheerbrant (2001), Barbosa e Marcolino (2020) e Vieira (2018) acerca das interpretações significativas das composições de Noémia de Sousa; e Chiziane (2018), Freitas (2018), Lopes e Simas (2020) e Noa (2018) sobre a literatura moçambicana, bem como as filosofias africanas e aspectos da historicidade do continente.

LUA

A colonização por parte de países europeus deteriorou não só os recursos naturais de suas colônias como também a dignidade dos povos das terras colonizadas. As influências de séculos de dominação são sentidas até hoje em inúmeros países, mas sobretudo nos africanos, tendo em vista que a subjugação desse território afetou os processos organizacionais dos povos locais e culminou no estabelecimento de uma segregação ideológica étnico-racial, visualizada até a hodiernidade com a presença do racismo, que atinge de forma intensa a população negra ao redor do mundo.

Logo, aliando essa realidade ao que pode ser visualizado no poema *Nossa irmã a lua*, pode-se observar a reivindicação do eu lírico da produção diante de seu próprio território. Essa reivindicação, no entanto, ocorre por meio de uma metáfora com a lua, que brilha para todos, e essa manifestação de recuperação é possibilitada por meio de uma voz coletiva, a voz do povo moçambicano que carrega com orgulho sua negritude. Nessa perspectiva, é adotado um posicionamento interessante, pois, como bem afirma Freitas (2018, p. 65), “nos seus poemas, o ‘eu’ de Noémia de Sousa é entendido como um ‘coletivo’, um povo inteiro que quer ter a palavra - o povo moçambicano”.

Frente a isso, a metáfora pode ser visualizada ao longo da produção, visando que as duas primeiras estrofes cantam os porquês de a lua existir para o povo negro também e, ao chegar na terceira e última estrofe, há o questionamento de porque a lua também brilha para eles, já que a

lua, branca, teoricamente, se opõe à escuridão da pele negra. Partindo para uma análise mais esmiuçada, é possível ver o que os versos passam a revelar sobre esses sentimentos controversos de entendimento e questionamento.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001) a lua simboliza a dependência, o princípio feminino, assim como a periodicidade e renovação. Ela é, então, o símbolo de transformação e de crescimento. Visando esses significados, a lua, sendo uma figura feminina, evocando esse princípio da feminilidade, remete também a outras duas figuras femininas: a Natureza de modo geral, a matriarca de tudo aquilo que não é artificial; e a própria África, matriarca do povo moçambicano e de tantos outros povos, mãe da coletividade que age como eu lírico do poema. Tanto que a lua é apontada como irmã:

Não, não nos digam que a lua
não é nossa irmã,
uma irmãzinha meiga que nos cubra
a todos com a quentura terna e gostosa
do seu carinho
(SOUSA, 2016, p. 28)

Assim, sendo Lua e a Terra da África partes do que é natural, daquilo que o homem não pode criar, são filhas da Mãe Natureza; logo, a lua é irmã do povo moçambicano, pois eles são Moçambique, eles são a África e reivindicam, perante os portugueses, o direito por habitar a sua terra e conviver com um solo que os integra, afinal, “[...] conforme a boa herança africana, o indivíduo se situa no mundo não se afirmando contra o ‘outro’ [...], mas se percebendo como uma parte da Natureza, força ativa que estabeleceu e conserva a ordem natural de tudo o que existe” (LOPES, SIMAS, 2020, p. 18), dessa maneira, a afirmação de que a lua também é irmã deles, projeta o desejo de “possuírem” a lua tanto quanto os europeus, tanto quanto as pessoas brancas, o colonizador, tendo em vista que, sendo ela parte da natureza, deve ser pertencente a todos. Esse modo de se relacionar com a natureza evidencia a relação ancestral que os africanos possuem com ela, pois ela é uma parte primordial de inúmeras filosofias e religiosidades.

Ademais, essa lua também representa um ponto de esperança, de renovação, como aponta uma de suas simbologias, conforme Vieira:

Noémia, metaforicamente, associa a lua a uma irmã, a uma amiga, à figura feminina na qual ela pode confiar e buscar refúgio para os momentos de dor e solitários da noite. Esses versos nos remetem à sororidade feminina e à irmandade que deve existir entre as mulheres para que, juntas, a luta contra a opressão patriarcal [e colonial] se torne mais leve e vitoriosa. (VIEIRA, 2018, p. 89).

Assim, a integração entre Lua, Natureza e África ocorre em cumplicidade com esse princípio de colaboração feminina, afinal, a expressão da figura feminina também é traço característico de muitas composições da autora, como em *Negra, Moça das docas, A mulher que ria à Vida e à Morte*, entre outros. Ainda acerca do que Vieira fala, é possível associar essa noção de refúgio a algumas palavras e expressões do eu lírico que evocam essa sensação de calma, de “ser acalmado”, o que cria um campo semântico propício à parte do sentido do poema, que será evidenciada mais à frente. As palavras e expressões são: irmãzinha meiga; quentura terna e gostosa do seu carinho; doce claridade; morna carícia de veludo. Ao final da segunda estrofe, isso é ainda mais intensificado quando o ato da lua de acalentar chega ao ápice, fazendo o eu lírico sentir-se “novamente humano / [...] / e não brutos e cegos animais aguilhoados...” (SOUSA, 2016, p. 28).

Finalmente, ainda no sentido de renovação, de esperança, o termo “irmãzinha” evoca o sentimento de um futuro melhor, tendo em vista sua grafia no diminutivo, que faz remeter a uma colocação infantil, o que vem sintetizar a ideia de que haverá crescimento e, conseqüentemente, a possibilidade de mudanças na realidade moçambicana, portanto, retoma a simbologia de transformação e crescimento, e, se tratando da poesia de Noémia de Sousa, essa mudança vem por meio da resistência, da revolução, como reforça Freitas:

Poesia de forte impacto social, acusatória, a sua linguagem recorre [...] à utilização de palavras que transportam o "grito inchado" de esperança. Noémia de Sousa, como autêntica pioneira da Literatura Moçambicana (como assim sempre foi considerada) preconiza - no seu percurso literário - a revolução como único meio de modificar as estruturas sociais que assolam a terra moçambicana (FREITAS, 2018, p. 64).

A figura da lua também é muito significativa para a construção da poesia por causa de sua luminosidade, porque, por duas vezes, há referências à claridade lunar, ao dizer: “que entorne toda a sua doce claridade” e “luminosamente branca”. Nessa perspectiva, a lua atua como um farol para que as reivindicações de igualdade sejam atendidas, já que ela também ilumina o povo de Moçambique, apesar de suas distinções:

Só não compreendemos
como é que, sendo tão branca a lua nossa irmã,
nos possa ser tão completamente cristã,
se nós somos tão negros, tão negros,
como a noite mais solitária e mais desoladamente escura...
(SOUSA, 2016, p. 29)

Outros dois pontos pertinentes para a construção final da simbologia do poema é a constante referência do eu lírico à situação de melancolia e sofrimento dos colonizados: “nossas tristes cabeças vergadas”; “nos afugente as raivas fundas e dolorosas de revoltados”; “nossos olhos impacientes de esperar”; “nossos sonhos cansados”; “nosso lamento”. Ao decompor os versos e investigar as palavras usadas nos versos, é possível observar que vários campos semânticos são criados para descrever situações específicas, sendo eles o acolhimento da lua; a questão da luminosidade e as dificuldades do colonizado.

Tudo isso, somado aos fatores apresentados anteriormente, culminam em um discurso que evidencia o direito do eu lírico à natureza, ao clamar para a lua, que o acalenta de modo claro, com sua luz que serve de farol e guia; acerca das agonias de estar na situação de submissão ofertada pela colonização europeia, em que, apesar da situação social inferior, o povo moçambicano permanece consciente de seus direitos e por isso luta por eles, embora não entendam como a lua brilha sobre suas cabeças, eles se sentem parte do mesmo universo que ela, o que os fortifica e os faz declarar o lugar de irmãos da lua, ou seja, de direito à pátria; afinal, a lua nem a natureza fazem distinção entre pessoas, elas existem para todos, e, mesmo que os colonizadores não reconheçam isso, os moçambicanos compreendem seu lugar de direito:

Sim. Nós cantamos amorosamente
a lua que é nossa irmã.
– Embora nos repitam que não,
nós a sentimos, fundo, no coração...
(SOUSA, 2016, p. 28-29)

Para finalizar, a sobreposição do branco ao negro que o eu lírico constrói referenciando a lua e sua própria pele também ironiza o processo colonizador. Um satélite, um elemento da natureza, a lua é sua irmã, mesmo sendo branca, o que escancara que os portugueses também são, de acordo com a religião deles. Dessa forma, ao falar “como é que, sendo tão branca a lua nossa irmã / nos possa ser tão completamente cristã”, o eu lírico, de maneira implícita, questiona a hipocrisia entre o que o cristianismo prega e como os europeus agem.

CHÃO – ÁFRICA

As investidas comerciais no território moçambicano por parte de Portugal passaram por inúmeras etapas. Em 1891, Moçambique passou pelo advento de grandes plantações e de

extração mineral principalmente, ou seja, o chão moçambicano servia apenas para os fins econômicos. Os europeus não conheciam a África verdadeiramente e não tinham intenção de fazê-la avançar em nenhum aspecto. Além do que, a mão de obra para esses trabalhos braçais ocorreu por intermédio de trabalho forçado, assim, apesar de ter havido a abolição da escravatura nas colônias portuguesas, as novas formas de exploração contribuíram para manter o subjugamento de nativos.

Nessa linha de raciocínio, os interesses portugueses nunca tiveram ambição de propiciar a Moçambique uma condição que fizesse a terra prosperar para seu próprio benefício; europeus nunca entenderam de modo lúcido as terras africanas nem de qualquer outra colônia, pois a forma portuguesa de colonizar não se respaldava em investimentos. Visando essas considerações, pode-se afirmar que a premissa do poema de Noémia de Sousa *Quero conhecer-te África* é, basicamente, a de que a Terra, a própria pátria, apenas um nativo pode conhecer e respeitar em sua totalidade. A poeta, já no título, traz uma provocação, ao afirmar que quer conhecer sua terra, convidando o leitor a refletir sobre a compreensão da África de maneira mais profunda, fugindo dos estereótipos e das superficialidades que os colonizadores têm acerca daquele chão, que existiram tendo em vista o fato de as colônias europeias espalhadas pelo mundo serem apenas territórios que proporcionavam lucro, das mais variadas formas, aos países do Velho Mundo.

Na composição, o eu lírico personifica a África como uma virgem negra¹ e passa a, lentamente, fundir-se com o próprio continente. O poema, dividido em seis estrofes, elenca uma série de aspectos que comportam a superficialidade do local em questão para promover a reflexão acerca de como ele deseja ter conhecimento de como (e quem) realmente é a África. Fazendo isso, o eu lírico escancara que quem conhece o lugar apenas a partir das visões estereotipadas e banais não ama de modo verdadeiro aquele chão. Vejamos como os versos evidenciam essas relações:

Eu quero conhecer-te melhor,
minha África profunda e imortal...
Quero descobrir-te para além
do mero e estafado azul
do teu céu transparente e tropical, para além dos lugares comuns
com que te disfarçam aqueles que não te amam
e em ti veem apenas um degrau a mais para escalar!
(SOUSA, 2016, p. 134)

Apesar das imagens sobre a África serem construídas a partir de aspectos positivos, implicitamente há a crítica a quem enxerga apenas os aspectos mundanos e que não tornam o continente único. Já a palavra “profunda”, logo no segundo verso, apresenta também a extensão africana. Ela não é necessariamente profunda no sentido de profundidade para dentro do chão, mas sim pela sua riqueza territorial, natural, cultural, dentre outros, que portugueses jamais poderão observar ou considerar já que veem Moçambique de maneira inferior aos seus países de origem. Freitas (2018) faz uma reflexão acerca disso, que sintetiza bem a forma como o eu lírico denuncia a percepção do colonizador frente ao solo africano:

A grande base do texto de Noémia de Sousa está centrada na eterna dicotomia "nós/outros"- "nós", os perfeitamente africanos; os "outros", as gentes estranhas, os que chegaram em África, os colonizadores. Assim, estes são, sem dúvida, os dois grandes temas da poesia de Noémia de Sousa: se por um lado temos a contínua denúncia da total incompreensão por parte do colonizador, que apenas capta a superficialidade dos rituais, não compreendendo o âmago de África, demonstrando, desta forma, uma visão plenamente distorcida, por outro lado lança-nos em poemas de elogio aberto à raça negra, gritando bem alto e de forma plenamente perceptível que a presença do colonizador em África é sinônimo de força que apenas veio menosprezar a imagem daquela terra. Noémia de Sousa fala do orgulho de pertencer à África por parte dos africanos. (FREITAS, 2018, p. 65)

O desprezo partindo do colonizador é, então, facilmente visualizado, pois o português não compreende o solo de que passa a desfrutar, o céu azul ou transparente, por exemplo, há em quase todas as localidades (leia-se também todas as colônias portuguesas, por terem clima tropical a maioria delas); portanto o desejo de conhecer a África para além de uma característica tão banal deve ser um pressuposto para se entender o país, pois essas particularidades que estereotipam o continente são o que culmina justamente em um “lugar comum”, evidenciando que aqueles que ali estão habitando por fins financeiros, de fato, não entendem as singularidades do local.

A terceira estrofe do poema traz outro aspecto relevante na relação colonizado-colonizador, a questão das lutas, das revoltas, da sintonia de todos os nativos para buscar pela revolução uma África verdadeiramente livre. Desse modo, o eu lírico se coloca, novamente, dentro de uma coletividade, para que todos façam parte da mesma batalha, no mesmo ritmo. Em vista disso, considerando a batalha que busca a libertação da África por meio do coletivo, pode-se associar essa coletividade com as filosofias africanas, pois a maior parte delas prezam o bem-estar humano comunitário e da consonância do homem e da natureza:

Tudo o mais que o Ser Supremo fez, natural ou espiritual, é para uso da sociedade humana visando ao bem coletivo.

Esse uso, todavia, é distinto do utilitarismo da concepção de natureza desenvolvida pelas reflexões das sociedades europeias, especialmente a partir do processo de revolução industrial ao longo do século XIX, que viam o mundo natural como algo a ser domado e, eventualmente, destruído, para atender aos interesses de forças produtivas e da circulação de capitais. O uso, para os africanos, é integrado e encaminha-se na dimensão de doação e restituição entre o ser humano, as forças da natureza e as espiritualidades. A destruição da natureza, nesta concepção, é inconcebível, pois dispersa força e vitalidade. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 33)

Essa reflexão adentra em outro aspecto, a relação do sujeito africano e do sujeito europeu perante a Natureza; assim, a reivindicação pelo chão africano vem não só no sentido de posse e pertencimento, mas também pelo tratamento que a terra recebe quando se trata do colonizador. Isso implica, justamente, na noção de liberdade, pois o solo africano jamais poderá ser livre se for instrumento de escravização do colonizador, se for objeto de apropriação para geração de lucro, a relação exploratória adoece o chão e infertiliza os solos; o estabelecimento do trabalho forçado adoece a gente da terra africana; tudo isso inviabiliza a relação de equilíbrio que as filosofias africanas estabelecem entre ser humano e as forças da natureza, logo, libertar a África é libertar os africanos e seu chão.

Outro ponto interessante dessa estrofe é que ela começa com o verso “E quero mais!” (SOUSA, p. 135), ou seja, o eu lírico não se contenta em apenas estabelecer que a África seja conhecida além do superficial, ele anuncia, a partir desse verso, o seu desejo pela luta para que haja mudanças na forma como o continente é idealizado. Nesse sentido, o eu lírico passa a exigir do coletivo uma sintonia para a revolução, em que todos devem seguir o mesmo ritmo dentro da batalha, para que assim, a voz dos nativos possa se espalhar até os confins africanos, fazendo com que todos participem do combate. Essa noção é visualizada nos seguintes versos:

Quero que os meus terríveis gritos de dor
sejam os gritos repetidos dos meus irmãos...
Que eu quero dar-te e dar-lhes todo o meu amor,
toda a minha vida, o meu sangue, a minha alma,
os versos que escrevo a sofrer e a cantar...
Só contigo e com meus irmãos quero lutar
por uma vida digna, livre, alevantada!
[...]
sentindo o eco de cada brado
das nossas bocas, reboar por esse sertão
fora, longamente, dolorosamente...

E que alguém, perdido lá longe, o recolha e diga:
– Mas é minha esta voz, esta dor,
é meu também este brado!

(SOUSA, 2016, p. 134-135)

É a partir de algumas ideias elencadas por esses versos que se consegue observar, também, o fundir entre africanos e África, quando o eu lírico fala que alguém lá longe conseguirá dizer que o brado de um guerreiro distante é o dele, por exemplo. Nota-se uma identificação entre ambos, o que justifica que eles estão em um ritmo tão intenso de busca por justiça em sua pátria que assumem uma mesma forma, em diferentes localidades, suscitando novamente o preceito de coletividade, o que torna possível visualizar que essa literatura: “[...] é marcada pela autorreflexão de uma memória coletiva que se mantém viva através de uma relação [...] de fraternidade entre as nações” (FREITAS, 2018, p. 62).

Ou seja, esse apelo ao comunitário é uma forte característica não só de Noémia de Sousa, mas da poesia militante do período de pré-independência em Moçambique e em inúmeros países africanos. A metáfora permanece quando a nação se funde ao continente, na passagem que o eu lírico diz: “Quero compreender-te, minha África, / quero penetrar-te, sonhar contigo, [...]” (SOUSA, 2016, p. 135). O “penetrar-te”, nesse verso, não é apenas no sentido de adentrar a África para libertá-la do domínio europeu, ir em seu sertão, em seu interior, mas também o sentido de entrar em sua “pele”, em sua simbologia para o povo daquela terra, em toda a sua gigantesca significância.

Por fim, o ápice dessa fusão entre indivíduos e território acontece na última estrofe, quando é dito:

E que todos digam, quando eu cantar,
ou quando me revoltar, ou quando chorar:
É a África que canta, e grita, e chora!
(SOUSA, 2016, p. 135)

Nesse fragmento, é possível observar que o desejo de conhecer a África em sua integralidade proporcionou a fusão desses dois elementos, porque só é possível conhecê-la quando os nativos fazem parte desse conhecimento, pois eles compõem o que o continente tem a oferecer. Assim, as palavras de Noa (2018) evidenciam essa relação, quando ele afirma:

Existe uma dimensão incontornável quando se analisa os sujeitos e os produtos resultantes da colonização europeia na África: a questão identitária é, em grande parte dos casos, um fenômeno de alteridade. Isto é, é-se um ao mesmo tempo que se é outro (NOA, 2018, p. 21).

Destarte, pode-se perceber esse sentimento de unificação entre nação e continente, bem como entre diferentes nações. Colonizadores jamais conhecerão o continente porque caracterizam seus habitantes como submissos, como afirmam Barbosa e Marcolino (2020, p. 105): “observa-se que a África Negra teve referências marginalizadas, e que neste processo de colonização foi palco de disputa dos países europeus entre si pelas riquezas exploradas e pela mão de obra escravizada.”. Assim, todo o conjunto que agrega a colônia foi colocada a serviço do português, como se ele fosse detentor do poder de ter trazido civilização àquela esfera, ignorando tudo o que já havia sido estabelecido anteriormente a ele.

Visando toda a discussão, é válido destacar que, diferente do comportamento passivo que a História, por vezes, faz crer acerca da realidade africana, os poemas aqui analisados contam com um moçambicano que rejeita esse lugar de submissão. Aqui, os nativos lutam a partir da poesia e, até quando não falam diretamente, eles lutam.

Nesse sentido, as reticências encontradas no texto de Noémia de Sousa representam que “a ausência de liberdade de expressão evidencia-se em seus poemas também pelo uso linguístico das reticências que podem evidenciar a manutenção e a progressão do já dito” (BARBOSA; MARCOLINO, 2020, p. 118). A coletividade africana representada por suas particularidades de perpassar o que é colocado aos olhos do leitor, para superar as vistas do colonizador, em um contrato dúbio entre escritor e interlocutor, em que se é possível ler os silêncios ali elencados. Aqui, os silêncios falam tudo.

A FEMINILIDADE EXPRESSA NA TRÍADE LUA, ÁFRICA E NATUREZA

Perante as metáforas elaboradas por Noémia de Sousa nesses dois poemas, é possível considerar, a partir das filosofias moçambicanas e africanas, a relevância dessas construções para o papel feminino dentro de sua poesia. Paulina Chiziane (2018) narra que em uma província moçambicana existe um mito da criação, mito dos Montes Namuli, o qual conta que, inicialmente, existia uma Deusa; um dia ela fora seduzida e teve seu manto real roubado por um homem, gerando a guerra dos sexos, procedendo a disputa pelo governo da humanidade. Proveniente desse embate, o manto rasgou-se espalhando o patriarcado para o Sul e o matriarcado para o Norte da África.

Observa-se a partir desse mito como aspectos matriarcais foram subjugados durante o período de colonização, tomando como influência a religiosidade do europeu, que coloca a

mulher e o feminino em uma situação de subalternidade, assim, pior que ser colonizado é ser **colonizada** nessa realidade de dominação. Chiziane ainda reflete acerca disso, ao dizer:

Rendo homenagem aos antepassados que compuseram este mito, que coloca a mulher no lugar do sagrado, supremo, como pedra basilar na construção da humanidade. Pergunto-me, agora, das razões que fizeram com que os moçambicanos trocassem um mito de tamanha grandeza pelo mito judaico-cristão, mito de punição, inibição, fonte de fricções, desequilíbrios, desigualdades e culpabilização da mulher? No teatro do mundo, a África foi obrigada a assumir novos mitos e a recriar novas identidades. A invasão colonial foi essa dominação e imposição [...] O mito dos Montes Namuli convida-nos à reelaboração da identidade feminina e do lugar da mulher na vida humana. (CHIZIANE, 2018, p. 18)

Nesse sentido, é válido notar que o matriarcado é um traço presente em muitas localidades africanas e que a mulher possui um papel de destaque nas tradições seculares, segundo Momplé, a moçambicana “é a principal difusora e transmissora de valores culturais, tradições e ritos” (MOMPLÉ, 1999, p. 31 *apud* FREITAS, 2018, p. 66). Como foi evidenciado no decorrer da análise dos poemas neste estudo, o moçambicano e o africano, de modo geral, possuem uma forte ligação com a natureza. Dessa maneira, colocar a Natureza, a Lua e a Terra como protagonistas nas metáforas dos objetos de reivindicação dos colonizados traz de volta o protagonismo feminismo que fora massacrado pela chegada do colonizador, pois são elas as potências almejadas pelo eu lírico, que unem o povo africano em prol da busca por sua libertação. Mães e irmãs que, inconscientemente, comandam a revolução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível observar nas metáforas criadas por Noémia, nos poemas aqui analisados, a vontade em seu espírito para ver as mudanças de paradigmas dentro de sua pátria. Assim, as analogias construídas servem para evidenciar o grito coletivo do povo moçambicano por aquilo que, por direito, os pertence, colocando como o centro dessa jornada os elementos da natureza que suscitam a força da feminilidade presente em uma nação que já foi palco do matriarcado.

Ainda sobre a coletividade, pode-se dizer que é ela o fator imprescindível para a vitória de qualquer batalha, tornando, pois, a presença do coletivo na composição dos eu líricos da poeta uma escolha de composição primorosa, tendo em vista que Noémia dá voz ao desejo de um grupo social inteiro que habita Moçambique e que se mobiliza para que a independência ocorra.

Portanto, entre o chão e a lua, é possível observar como Moçambique é pertencente aos moçambicanos e como eles não obedecem ao caráter passivo construído pela História Ocidental, pois a luta deles encontra-se nas mais variadas esferas, incrustados nas mais diversas vozes.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Mariana Alves; MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. A negritude moçambicana em Noémia de Sousa - a venda cor de rosa foi demolida, depredada e estilçada. *In*: LIMA, Tânia et al, (org.). **Griots: Literatura e Direitos Humanos**. Vol. 4. Natal: Caule de Papiro, 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 16ª. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher... por uma nova visão do mundo**. 3ª. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Noémia de Sousa: Primeira voz feminina de resistência em Moçambique. *In*: PINHEIRO, Vanessa Riambau; LEITE, Ana Mafalda (Org). **Cânone(s) e invisibilidades literárias em Angola e Moçambique**. João Pessoa/PB: Editora UFPB, 2018.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

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

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

VIEIRA, Maysa Morais da Silva. **Os percursos estéticos e ideológicos em Noémia de Sousa e Sónia Sultuane: uma análise do eu feminino na poesia moçambicana**. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa - PB, 2018.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

ENTRE A “MÃE AMOROSA” E A “MÃE TERRÍVEL”: ESCRIVÊNCIA E BUSCA DE SI EM DOIS CONTOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Maria Alciene NEVES (IFS/UFS)¹

RESUMO: O presente trabalho tem como tema a relação mãe-filha a partir dos contos “Natalina Soledad” e “Olhos d’água”, ambos escritos por Conceição Evaristo. O nosso objetivo é, a partir da reflexão sobre o conceito de escritvivência, cunhado pela Conceição Evaristo, entender como as protagonistas dos contos vão construindo suas subjetividades e como se dá o processo de individuação, ou busca de si, de cada uma delas, através da relação dessas mulheres com os arquétipos maternos postulados por Jung. No primeiro conto, Natalina Soledad precisa lidar com o vazio advindo do arquétipo de uma mãe prostrada, ambivalente, fraturada em seu feminino. No percurso que realiza em busca da sua individuação entende que só é possível encontrar a si mesma no momento em que se autoneamar, existe um movimento em busca de um sujeito que se quer diferente. No segundo texto, a narradora-personagem não precisou lidar com a solidão, mas com um vazio de outra ordem, aquele causado pela rasura das lembranças. Ela não conseguia recordar a cor dos olhos da sua mãe. Assim, a protagonista precisa realizar uma longa viagem de volta, um retorno ao lar materno para encontrar a si mesma. Em linhas gerais, é possível perceber que é na ancestralidade, na relação com as iabás, nos abebés de Oxum e Iemanjá que a mulher negra nutre o ego e pode reencontrar-se com toda a potência da mãe interior que a habita.

Palavras-chave: relação mãe-filha, escritvivência, individuação, arquétipos maternos.

ABSTRACT: This work focuses on the mother-daughter relationship in the short stories "Natalina Soledad" and "Olhos d’água," both written by Conceição Evaristo. The main objective is to explore how the protagonists of these stories construct their subjectivities and undergo the process of individuation, or self-discovery, through their interaction with the maternal archetypes proposed by Jung. In the first story, Natalina Soledad must confront the void brought about by the archetype of a mother who is prostrate, ambivalent, and fractured in her femininity. Through her journey towards individuation, she realizes that she can only find herself by self-naming, seeking a subject

¹ Professora de Língua Portuguesa (IFS, *campus* Estância) e doutoranda em Estudos Literários (UFS). No meu doutoramento, desenvolvo o projeto “Autobiografia e a poética da dor: as travessias de *Kehinde e Xuêla*”. (alciene.neves@ifs.edu.br, alcieneves@gmail.com)

that is different from what is imposed upon her. In the second text, the narrator-character does not have to deal with loneliness, but with a different void caused by the erasure of memories. She cannot remember her mother's eye color. Thus, the protagonist embarks on a long journey back, a return to her maternal home, in order to find herself. In broad terms, it becomes evident that in ancestry, in the relationship with the iabás, with the abebés of Oxum and Iemanjá, that the black woman nurtures her ego and can rediscover the full power of her inner mother.

Keywords: mother-daughter relationship, *escrivência* (writing oneself), individuation, maternal archetypes.

Desenhando percursos

Desde a criação dos Cadernos Negros (1978), a produção e divulgação de textos ficcionais de escritores e escritoras negras vem ganhando força e se estabelecendo como um importante campo de investigação literária, a despeito dos tantos silenciamentos da literatura escrita por afrodescendentes e outras violências simbólicas amalgamadas no discurso sobre o negro dentro dos textos ficcionais. Segundo Cuti (2010), a formação desse campo está ligada ao surgimento da personagem, da autoria e da recepção negras. Assim, ocorreu a incorporação de elementos culturais originários da África, “traços de uma subjetividade coletiva fundamentados no sujeito étnico do discurso, mudanças de paradigmas crítico-literários, noções classificatórias e conceituação das obras de poesia e ficção.” (Cuti, 2010, p. 7).

Se o escritor negro sempre fora um sujeito que esteve à margem da literatura hegemônica, dita canônica, à mulher negra escritora coube a margem da margem. Miriam Alves em seu artigo “A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência” (2010) reflete sobre o que é ser mulher e escritora no Brasil. A autora aponta para um movimento de rebeldia, rompendo com o silêncio e a não-fala, de resistência, transpondo os espaços definidores de procederes e funções preestabelecidas e de desconstrução, ao ultrapassar os limites do lar. Para a referida intelectual, “a escrita feminina institui uma reflexão a partir da experiência de um estar no mundo diferenciado, indicado pelo gênero ao grafar uma voz desejante, inquietante e que inquieta, e, assim, desloca a imagem e a autoimagem da mulher.” (Alves, 2010, p. 184).

A intelectual também chama a atenção para o caráter, muitas vezes, intimista dessa literatura, uma vez que a voz que ecoa nos textos profana o lugar de silenciamento a que historicamente as mulheres, especialmente mulheres negras, foram confinadas. Temos, assim, um texto-chave que vai abrindo espaços a partir da palavra, desenhando formas que interrogam,

que se indignam, que cobram, que se inscrevem e dão sentido à existência. Segundo a autora, “é de um lugar de alteridade que desponta a mulher negra. [...] A partir de sua posição de raça e classe, apropria-se de um veículo que pela história social de opressão não lhe seria próprio.” (Alves, 2010, p. 185). Ao fazer esse movimento, o texto literário denuncia os conflitos da sociedade brasileira, as tantas violências diárias impetradas por essa sociedade contra o corpo negro.

Mas não é só isso, a partir dos textos dessas mulheres negras, desenham-se subjetividades tão diversas quão diversas são as vivências delas, seus desejos, seus credos, seus sonhos, seu jeito de olhar para o mundo, seus afetos e suas dores. Assim,

[...] os textos destas escritoras afrodescendentes revelam vários contornos de uma face-mulher ocultada, e a visibilidade dos rostos-vida é desenhada nas falas da existência. Ao assumir sua voz-mulher, as escritoras afro-brasileiras ampliam o significado da escrita feminina brasileira, revelando uma identidade-mulher que não é mais o “outro” dos discursos. (ALVES, 2010, p.186)

Dentro desse universo, Conceição Evaristo (2009) acrescenta que a textualidade afro-brasileira foge dos estereótipos forjados pela literatura brasileira canônica, nos quais o sujeito negro é destituído do dom da linguagem e o corpo da mulher negra na ficção é lido a partir da perspectiva da força do trabalho, procriação ou da objetificação. Há na história da nossa literatura a tentativa de apagar e/ou ignorar o protagonismo negro na formação nacional. Em contrapartida, a literatura afro-brasileira ou negro-brasileira, como postula Cuti (2010), é atravessada por um sentimento positivo de etnicidade.

A partir dessas considerações, voltamos o nosso olhar para dois contos escritos por Conceição Evaristo: “Natalina Soledad”, retirado do livro “Insubmissas Lágrimas de Mulheres” (2016a) e da obra “Olhos d’água” (2016b) foi escolhido o conto que a intitula. O primeiro texto se inicia com o narrador apresentando Natalina Soledad como a mulher que havia conseguido se autoneamar. A personagem era a sétima filha, após terem nascido seis meninos. Os pais não ficaram satisfeitos. “Não foi bem recebida pelo pai e não encontrou acolhida no colo da mãe.” (Evaristo, 2016^a, p.19). Arlindo Silveira Neto culpava a esposa por ter-lhe dado um “troço menina”, o que era inadmissível para a personagem porque em sua linhagem masculina todos os homens, sem exceção, só haviam gerado filhos homens. Assim, considerando ter sido traído pela mulher, afastou-se dela, tomou nojo do seu corpo desobediente e traidor. Maria Anita Silveira, mãe da garota, triste pela rejeição do marido, mal amamentou a filha, muito menos dispensou a ela qualquer tipo de cuidado e afeto. Com a anuência materna, o pai nomeou a filha

de Troçoléia (*sic*) Malvina Silveira.

A menina cresce tendo a solidão por companhia. O autodidatismo torna-se sua característica mais forte. Ao passo que vai crescendo, vai tomando consciência da rejeição sofrida e deixa evidente a todos a crueldade dos seus pais quando faz questão de que todos a chamem por Troçoléia Malvina Silveira. Aos doze anos, entronara-se na rua e passou a ignorar por completo os pais e familiares. Virou sombra e silêncio dentro de casa. Tinha por interlocutora apenas Margarida, doméstica que trabalhava para a família e o único afeto que experimentara.

O tempo passava e Troçoléia continuava a exercitar o desprezo recíproco pela família. Virou a tia esquisita. Após a morte dos pais, aos trinta anos, experimentou talvez sua única felicidade: foi ao cartório e trocou de nome. Agora, Troçoléia tinha-se tornado Natalina Soledad. Junto ao antigo nome, abdicou também da herança deixada pelo pai e do sobrenome dele.

Já no segundo conto, a personagem-narradora se interroga sobre qual seria a cor dos olhos de sua mãe. Essa impossibilidade do recordar gera desconforto, angústia e culpa, pois ela perde a referência do seu lugar no mundo. A partir de então, há um movimento de rememoração da própria trajetória. Não sabemos o nome da protagonista, apenas que se trata de uma mulher negra, a primeira de sete filhas, que moram com a mãe e que desde cedo precisou dar conta de suas próprias dificuldades. Apesar da vida difícil, há uma relação de muita proximidade e afeto entre essas mulheres.

Os fios de memória vão recompondo, pouco a pouco, a figura materna. A mãe vira boneca para brincar com as filhas, artifício para entretê-las da fome, transforma nuvens em algodão doce, protege as meninas nas noites de temporal. Anos mais tarde, a narradora que havia deixado para trás mãe e irmãs para tentar uma vida melhor para a família, pega-se pensando na força de suas ancestrais e na cor dos olhos da mãe.

Imbuída do desejo de resposta, vai em busca da mulher que lhe deu a vida. Faz uma longa viagem de volta à casa materna. Ao encontrá-la, descobre olhos de lágrimas, águas correntezas, águas da Mãe Oxum. Em outro momento, ao brincar com a própria filha para tentar desvendar a cor dos olhos dela, num jogo de espelhos, é surpreendida pela criança que reconhece na mãe, também, olhos úmidos, olhos d'água.

O nosso objetivo é, a partir da reflexão sobre o conceito de escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo, entender como as protagonistas dos contos vão construindo suas subjetividades e como se dá o processo de individuação, ou busca de si, de cada uma delas, através da relação dessas mulheres com os arquétipos maternos postulados por Jung.

Conceição Evaristo ou a griot 2das escrevivências

A mineira Maria da Conceição Evaristo é uma das maiores escritoras brasileiras da atualidade, dadas as diversas premiações recebidas pelo trabalho como ficcionista, poeta e pesquisadora. Seu livro de poemas cujo título é “Poemas da recordação e outros movimentos” (2008) foi finalista do “Prêmio Portugal Telecom” (2009). Além dele, o livro de contos *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2010) foi finalista do mesmo Prêmio em 2011. Ademais, possui textos em antologias publicadas na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. A escritora foi tema da *Ocupação Itaú Cultural* (2017), ganhou também os prêmios “Jabuti de Literatura” (2015) pelo livro de contos “Olhos d’água”, “Faz a diferença” (2017), na categoria prosa; “Prêmio Cláudia” (2017), na categoria cultura; prêmio Literatura do Governo do Estado de Minas Gerais e tantos outros.

Nossa *griot*, conforme nos lembra Vasconcelos (2014), “milita nas esferas do feminismo e da luta pela valorização da linha afrodescendente da cultura brasileira. Sua obra tem sido também estudada pelo valor estético que alcança em todos os gêneros nos quais já publicou: conto, romance, ensaio e poesia.” (p. 109). Ao pensar a própria escrita, Evaristo (2009) afirma a existência de uma literatura afro-brasileira como também de uma vertente negra feminina.

Em “Por um conceito de Literatura afro-brasileira”, Eduardo Assis Duarte diz que há um impulso autobiográfico que entrelaça poesia e ficção com o testemunho nas obras de autores tanto do passado quanto do presente. O pesquisador cita, por exemplo, Cruz e Sousa, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Geni Guimarães e destaca a escrita de Conceição Evaristo como a escritora negra contemporânea que mais explicita esse caráter documental em sua obra, ao reivindicar para seus textos o estatuto de escrevivência: “na origem da minha escrita, ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas, contando em voz alta umas para as outras as suas mazelas, assim como suas alegrias.” (EVARISTO, 2007, p. 19 *apud* DUARTE, s.a, s.p).

Evaristo (2009) destaca que o ponto de vista do texto é a característica preponderante na conformação da escrita denominada afro-brasileira. Nesse sentido, o “corpo-mulher-negra” em vivência que vai influir na subjetividade daquele/daquela que cria o texto - eis a escrevivência - constitui-se como uma escrita correspondente ao que “Homi Bhabha fala da poesia do

² Os *griots* são, para alguns povos africanos, aqueles que contam as narrativas de uma comunidade, que transmitem a cultura e as memórias ancestrais de geração para geração.

colonizado. Essa não só encena o ‘direito de significar’ como também questiona o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo.”. (BHABHA, 1998, p. 321 *apud* EVARISTO, 2009, pág. 24).

Nessa perspectiva, inicialmente, o conceito de escrevivência é a realização, pelas mulheres negras, do ato de escrever. No depoimento que abre o livro “Escrevivência: a escrita de nós”, Conceição Evaristo defende que a escrita dessas mulheres é uma ação que pretende:

borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos. (2020, p. 11).

É possível perceber que o conceito de escrevivência como postulado pela Evaristo é, antes de tudo, político, pois reivindica não apenas um lugar de enunciação da mulher negra, mas de enunciadora. É uma entronização dessa mulher que se recusa a permanecer no lugar de subalternidade. Assim, na tessitura dos textos, Evaristo revela que as personagens ficcionalizadas “se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença. (Duarte & Nunes, 2020, p. 31). De forma poética, como é próprio da Conceição Evaristo, ela acredita que “conceber escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrevivência.” (*op. cit.*, p. 31).

Maternagem e maternidade

Parte-se do entendimento de maternidade enquanto fator biológico e maternagem enquanto papel materno que pode ser desenvolvido por qualquer pessoa, homem ou mulher, da família ou não. Quando pensamos na relação maternidade/maternagem, agenciamos um *modus operandi* construído socialmente. Nesse sentido, os termos “mãe cruel e mãe bondosa” devem ser lidos aqui a partir de uma perspectiva calcada num inconsciente coletivo ocidental, marcado pelo patriarcalismo.

Na formação da psique individual, tem-se o arquétipo materno, estrutura psíquica base do complexo materno, que funciona como uma espécie de molde a partir das experiências de

toda uma coletividade. Nesse sentido, a figura da mãe é imprescindível na formação dessa psique, no processo de individuação do sujeito, ou busca de si. Para Jung (1934/2000), todos os arquétipos contêm, em si, um aspecto sadio e um patológico. Assim, são atribuídas ao arquétipo da mãe características tanto de acolhimento, cuidado, sabedoria e suporte, como aterrorizantes, obscuras, devoradoras e advindas do mundo dos mortos. Dessa maneira, como se dá esse processo tanto quando a figura da mãe apresenta a parte sombria e indesejada do arquétipo quanto quando ela performa o caráter positivo dele?

Werres (2004) citando Benedito (1996) destaca que, na origem, para a mulher, a sua experiência arquetípica e pessoal assemelha-se à da mãe pessoal, pois é com ela que ocorre a primeira relação de intimidade. Assim, o feminino abrange tanto uma experiência arquetípica como uma vivência pessoal. O complexo materno, na filha, pode se manifestar na forma de uma intensificação dos instintos provindos da mãe, ou na atrofia e/ou extinção deles. Para Werres (*op. cit.*, s.p.), no primeiro caso há a indiferenciação, isto é, a inconsciência da filha a respeito de sua própria identidade e, no segundo, uma projeção dos instintos sobre a mãe. Em ambos os casos, há uma inconsciência da mulher, a respeito de si mesma. Ainda de acordo com a autora, aprisionada pelo complexo materno, ela é impedida de ter uma identidade própria, permanecendo na inconsciência, desconhecendo suas necessidades. A consequência de tudo isso é uma vida sem significado, sem alma.

O complexo materno em Natalina Soledad se apresenta de forma negativa, uma vez que a filha apresenta o que Jung (1934/2000) chama de defesa contra a mãe. Ela sabe tudo o que não quer, mas ainda não tem clareza sobre o que imagina ser seu próprio destino. Os homens com os quais se relacionou, à semelhança da mãe, não a amaram, tampouco foram amados por ela. Assim, “Silveirinha [...] desistiu também do amor a dois. (EVARISTO, 2016a, p. 24). A personagem, a partir dessa defesa contra a mãe, desenvolve espontaneamente a inteligência e quebra o poder dessa mãe que é posta num lugar de inferioridade. O desenvolvimento intelectual é acompanhado de uma emergência de traços masculinos em geral. Natalina, além da “parecença” com o pai nos gestos e feições, se “entroniza” nas ruas aos doze anos e passa a ignorar os seus.

Vasconcelos (2015), em sua tese intitulada “No colo das iabás³: raça e gênero em

³ Termo dado aos orixás femininos Nanã, Iemanjá, Oxum, Oba, Euá, Iansã. No Brasil, a representação da maternidade está mais frequentemente relacionada à Iemanjá e Oxum. (VASCONCELOS, 2014, p. 86)

escritoras afro-brasileiras contemporâneas” diz que ao percorrer os textos da literatura afro-brasileira, através dos contos publicados nos Cadernos Negros, percebeu a diversidade e complexidade nas experiências de maternidade das personagens cujas imagens extrapolam quaisquer estereótipos e revelam, com frequência, as dificuldades de mães e filhos numa realidade social cheia de conflitos.

Segundo a autora, “as mães desenhadas nas páginas das escritoras da literatura afro-brasileira não correspondem a um padrão único e estão, na sua diversidade, bem distantes das silenciosas ou idealizadas mães da nossa literatura tradicional.” (p. 107). Ao analisar a obra da Conceição Evaristo, Vasconcelos (2014) aponta como características temáticas recorrentes a maternidade e a amizade entre as mulheres, o que não impede a escritora de tratar de temas mais complexos envolvendo essa experiência na vida das mulheres e exemplifica as mães que desistem de seus filhos e de mulheres que optam por não serem mães. Esse movimento aponta para uma maneira de olhar a maternidade sem julgamentos, de forma mais humanizada e visceral.

Nos contos “Natalina Soledad” e “Olhos d’água” temos a representação da maternidade a partir da perspectiva da filha, ou o lado de lá. No primeiro conto, a narrativa ocorre em terceira pessoa; no segundo, o texto é narrado pela personagem-filha. A experiência que surge da relação com suas respectivas mães diverge, enquanto Natalina carece do afeto materno, a outra personagem experiencia o amor da mãe de forma abundante. Apesar disso, ambas estão em busca de si mesmas e vão precisar mergulhar nesses arquétipos, mesmo que aparentemente não tenham consciência disso, para descobrirem quem são verdadeiramente.

Nas palavras de Vasconcelos (2014), a narrativa e a poética de Conceição Evaristo, não apenas quando se refere à memória de uma filha em relação a sua mãe, mas também em outras circunstâncias que envolvem a maternidade, refletem sobre a importância e a complexidade dessa experiência na vida das mulheres. Essa abordagem na ficção tradicional, ocorre de forma muito limitada. “Ao escolher representar personagens mães em várias situações, Evaristo revela sua preocupação com as dificuldades decorrentes da experiência diversificada sobre ser mãe, sobretudo quando estão presentes as opressões de gênero e raça simultaneamente.” (Vasconcelos, 2014, p. 113).

Já sabemos que a imagem da mãe está profundamente marcada na psique humana e que, segundo Vasconcelos (*op. cit.*), se encontra representada em diferentes mitos, religiões e manifestações artísticas das mais diversas culturas e na literatura de todos os tempos, o que

sinaliza que esse é o mais poderoso e universal dos arquétipos ligados às mulheres. Os mitos da “mãe boa” e “mãe cruel” também estão presentes em alguns setores da prática religiosa afro-brasileira. Citando Segato (2005), Vasconcelos (*op. cit.*) diz que Iemanjá é descrita como fria, distante, autoritária e o “povo de santo” faz claramente a separação entre essa e aquela que equivaleria à mãe de afeto, que seria mais comumente a mãe de criação, a quem equivaleria o orixá Oxum. (p.86).

O conto “Olhos d’água” descreve essa mãe de afeto, que virava boneca, que virava senhora e rainha para as filhas brincarem e cujos olhos “eram cor de olhos d’água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum.” (Evaristo, 2016b, p. 18-19). Já em Natalina Soledad, a mãe-recordação é aquela que não acolhe a filha em seu colo, que a despreza. Maria Anita Silveira, ao ser rejeitada pelo marido por ter dado à luz uma menina, “entre lamentos e desejos, mal amamentou a criança. Descuidou-se propositalmente dela e até concordou que o pai nomeasse a filha Troçoléia Malvina Silveira”. (Evaristo, 2016a, p. 20). A mãe nessa narrativa é representada de forma fria, distante e cruel, quase não aparece na narrativa. Neste conto, quebra-se a matrifocalidade, conceito antropológico que explica o funcionamento social das famílias negras na América, centrado na figura da mãe, a qual tem o poder de decisão sobre os filhos e a casa. Percebe-se que, diferentemente do arranjo familiar do outro texto, no qual não existe a presença de homens, “Natalina Soledad”, assim como sua mãe, são vítimas de um homem que as coloniza, que decide sobre suas vidas.

Nesse texto, a filha representa o proscrito, a criança exilada, rejeitada por ser uma coisa mulher. A menina-adolescente-mulher precisa, numa perspectiva da psicologia analítica, dar vazão a natureza da mulher selvagem que, conforme Clarissa Pinkola Estés, em “Mulheres que correm com os lobos” (2014), sabe instintivamente aguentar e resistir, pois a continuidade é uma das suas maiores forças. A autora acrescenta que “as questões da mulher selvagem rejeitada geralmente são duplas, a íntima e pessoal, a externa e cultural.” (p. 201). A narradora conta que Natalina “crescia a contragosto dos pais. Solitária, aprendera quase tudo por si mesma, desde o pentear dos cabelos até os mais difíceis exercícios de matemática, assim como se cuidar no período dos íntimos sangramentos”. (Evaristo, 2016a, p. 21) e que fora na “ambiência escolar, ao ser vítima dos deboches dos colegas, que a menina Silveira atinou com a carga de desprezo que o pai e a mãe lhe devotavam e que se traduzia no nome que haviam lhe imposto.” (*op. cit.*, 2016a, p. 22).

A psicanalista, de acordo com os postulados de Jung, aborda as características dos tipos de mãe e como essas representações atuam no complexo materno das mulheres. Segundo a autora:

[...] a maioria dos adultos tem uma mãe interior como legado de sua mãe verdadeira. Trata-se de um aspecto da psique que atua e reage de um modo idêntico ao da experiência da infância de uma mulher com sua própria mãe. Além do mais, essa mãe interior compõe-se não só da experiência da mãe pessoal mas também de outras figuras maternas de nossas vidas, bem como das imagens da mãe boa e da mãe perversa exibidas pela nossa cultura na época da nossa infância. (2014, p. 202)

Jung (2000) diz que não é apenas da mãe pessoal que vêm todas as influências sobre a psique infantil, mas especialmente o arquétipo projetado na mãe que outorga a ela um caráter mitológico, o que pode conferir-lhe autoridade e numinosidade. São muitas as imagens de mãe construídas culturalmente através dos tempos. Essas imagens tornam-se símbolos que nos ajudam a compreender como a filha se relaciona com essa mãe e, conseqüentemente, como essa imagem reflete na experiência individual da filha.

Estés (2014) descreve quatro tipos de mãe: a ambivalente, a prostrada, a mãe criança e a criança sem mãe e, por fim, a mãe forte. É interessante notar que uma mesma mãe pode apresentar características de mais de um tipo. A primeira mãe descrita pela autora seria aquela que curva-se ao desejo do outro, em detrimento do filho, por medo de ser isolada, ignorada, encarada com suspeita, acossada e destruída pela comunidade. A segunda é aquela que não consegue tolerar o tormento imposto pela comunidade. Ao desistir, essa mãe perde o sentido de si mesma:

Quando uma mãe é forçada a escolher entre o filho e a cultura, existe algo de repulsivamente cruel e irrefletido nessa cultura. Uma cultura que exija que se prejudique a própria alma para fazer cumprir as proibições é na verdade uma cultura muito doente. Essa “cultura” pode ser aquela em que a mulher vive mas, o que seria ainda mais prejudicial, ela pode ser a cultura que a mulher leva por aí e com a qual concorda dentro da sua própria cabeça. (ESTÉS, 2014, p. 205)

Interessante notar que há uma aproximação entre a mãe ambivalente e a prostrada, ambas não desenvolveram um feminino suficientemente forte, o complexo materno nelas também não foi resolvido, não passaram pelo processo de individuação, permanecem na sombra. A cultura opressora e doente representa um sistema essencialmente patriarcal e, por isso, violento e castrador. No caso do conto “Natalina Soledad” a cultura é representada pela figura paterna, ele é quem interdita, ceifa a possibilidade de uma relação entre mãe e filha. Essa mãe não tem forças para se colocar em defesa da sua progênta, por isso, abre mão do exercício

da maternagem.

Corroborando essa perspectiva, a autora de “Mulheres que correm com os lobos” (2014) lembra que as mulheres, há gerações, aceitaram que somente casando-se com um homem seriam legitimadas como seres humanos. Acreditou-se que era preciso a proteção masculina como condição essencial à mulher e que, sem ela, a mãe seria vulnerável. Para Estés,

[...] quando a mulher tem um constructo de mãe prostrada dentro da sua psique e/ou da sua cultura, ela é indecisa quanto ao seu valor. Ela pode considerar que as escolhas entre cumprir exigências exteriores e as exigências da alma são questões de vida ou morte. Ela pode se sentir como um pária atormentado que não se encaixa em nenhum lugar. (2014, p. 206)

No terceiro tipo, a mãe criança e a mãe sem mãe, a mulher precisa da atenção de uma mulher mais velha, ou de várias mulheres, que lhe deem sugestões, apoio e cuidado com os filhos. Ou seja, ela carece do sistema básico de nutrição de-mulher-para-mulher. Na impossibilidade disso ocorrer, ocorre a automaternagem. Nesse caso, “a procura da filha por sua própria identidade pode até mesmo, finalmente, dar início à viagem inaugural da mãe em busca do seu *self* perdido.” (Estés, 2014, p. 208-209).

O quarto e último tipo - a mãe forte, a prole forte - “o remédio está em obter cuidados de mãe para nossa própria mãe interna. Isso se obtém com mulheres reais no mundo objetivo que sejam mais velhas e mais sábias. Nesse sentido, são as referências maternas que nos rodeiam, nossas ancestrais, a raiz da qual precisamos. “Com esse sistema, mesmo que a mãe fraqueje, o rebento pode sobreviver. É esse o modelo psíquico e a esperança para aquelas que tiveram pouco ou nenhum cuidado materno, bem como para as que sofreram cuidados torturantes.” (Estés, 2014, p. 210).

Por esse último viés, a mãe pessoal parece ser o que menos importa no processo de individuação da filha. A possibilidade da maternagem se realiza entre mulheres outras e/ou a partir delas num processo de ressignificação da maternidade. A narradora sabe da importância das suas ancestrais e as reverencia. Apesar de não se recordar da cor dos olhos maternos,

“reconhecia a importância dela [mãe] na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres da minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias.” (2016b, p. 18).

Os olhos de todas essas mulheres são olhos d’água, inclusive os da filha-mulher-mãe, o

que demonstra a comunhão entre elas, a partilha das dores, gozos e mistérios sob o signo das águas. No caso de Natalina, apesar de não ter o afeto da mãe, experimentou a maternagem de outras mulheres, “o carinho morava na cozinha. Vinha de Margarida, o lenitivo para a dura existência da menina.” (Evaristo, 2026a, p. 23). Depois que a empregada pediu demissão, a protagonista também é acolhida pela moça que chega para trabalhar no lugar daquela.

Considerações finais

Conceição Evaristo explora diversos aspectos do arquétipo materno nos dois contos apresentados, sem julgar as mães como "cruéis" ou "bondosas". As personagens Natalina Soledad e a filha sem nome passam por jornadas profundas rumo à individuação, enfrentando desafios únicos. A autodescoberta de Natalina Soledad envolve um processo transformador após a morte dos pais. Os nomes das personagens são intencionais. Natalina Soledad simboliza o nascimento de uma nova identidade. A busca da filha sem nome a conduz de volta ao lar materno, revelando o significado dos olhos de sua mãe. Essa mulher talvez represente todas as mulheres negras, encontrando sua mãe interior e feminilidade selvagem por meio de conexões ancestrais. O trabalho de Conceição Evaristo reflete a experiência coletiva das mulheres negras, abraçando as diversas subjetividades dessas mulheres através da escrevivência.

Em “Poemas da Recordação e outros movimentos” (2017), Conceição Evaristo descreve no poema “vozes-mulheres” a trajetória das mulheres negras desde o período de escravização cujos símbolos também constituíram/constituem os arquétipos do inconsciente coletivo. É importante destacar que essas vozes-mulheres são acolhidas pelo eu-lírico que não se coloca de forma passiva diante dessas representações. Nota-se uma visada para o futuro, ressignificando essas memórias e construindo uma identidade feminina negra completamente nova a partir delas. O texto evaristiano, assim, comunga escrita e vivência, não de uma mulher somente, mas de todas as mulheres negras. Escrevivência é farol.

REFERÊNCIAS

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010. DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org). **Escrevivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DUARTE, Eduardo Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: **Literafro**.

Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 13 dez. 2022.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 13 dez. 2022. EVARISTO, Conceição. Natalina Soledad. In: **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016a. p. 19-25.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. In: **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016b. p. 15-20.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da Recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 24.

JUNG, Carl G. (1934). **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. vol. IX/I. Petrópolis: Vozes, 2000.

MIRIAM, Alves. A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência. In: **Revista da ABPN**. v. 1, n. 3 – nov. 2010 – fev. 2011, p. 181-189. Disponível em: https://redib.org/Record/oai_articulo2210113-a-literatura-negra-feminina-brasil-

https://redib.org/Record/oai_articulo2210113-a-literatura-negra-feminina-brasil-%E2%80%93-pensando-a-exist%C3%Aancia. Acesso em: 13 mai. 2023. VASCONCELOS, Vânia Maria Ferreira. No colo da iabás: raça e gênero em escritoras brasileiras contemporâneas. **Tese de doutorado**. UNB, Brasília, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/16641>. Acesso em: 15 dez. 2023.

WERRES, Joyce Lessa. **O complexo materno e o feminino emergente**, 2004. Disponível em: <https://jungpage.org/learn/articles/analytical-psychology/640-o-complexo-materno-e-o-feminino-emergente>. Acesso em: 14 mai. 2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

ENTRE REALIDADE E FICÇÃO EM *MULHERES EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA MELO: CORPOS FEMININOS INDÍGENAS

Paula de Vasconcelos REGO (UFMS)¹

Marta Francisco de OLIVEIRA (UFMS)²

RESUMO: Ler literatura nos coloca diante dos modos como autores e autoras estabelecem o diálogo entre realidade e ficção. A questão da violência contra a mulher no Brasil apresenta um cenário onde a lei e o sistema vão em sentidos contrários quando se trata de corpos/sujeitos que a sociedade, de modo geral, sob vários aspectos ainda considera inexistentes, como os de mulheres indígenas. Assim, o presente trabalho se dá a partir de uma pesquisa de mestrado, ainda em fase inicial, pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens UFMS e tem como objetivo propor uma reflexão partindo da obra *Mulheres Empilhadas* (2019) da escritora Patrícia Melo. Em um primeiro momento, busca-se debater a questão da lei Maria da Penha, proposta na obra, e sua funcionalidade em regiões com grande presença de grupos indígenas, para o enfrentamento de violências que são sustentadas por causa das amarras impostas a uma sociedade que fere memórias e histórias de corpos femininos. A escrita de Melo transcorre um caminho em que a ficção é atrelada a uma realidade dura e crua, onde um projeto estético se torna político e a vingança pode ser um ato de resistência. De tal modo, buscamos levar em consideração as mulheres/personagens indígenas presentes na obra, da região do estado do Acre, e as mulheres indígenas Guarani e Kaiowá, que estão situadas no Mato Grosso do Sul, pois pretendemos fazer uma relação entre o mundo ficcional criado por Melo e a nossa realidade atual. Sendo assim, analisando sob a luz da teoria ou crítica literária feminista, partimos dos estudos de Rita Laura Segato, María Lugones e outras teóricas para fundamentar a questão da violência retratada na obra literária diante de um contexto real e sociopolítico que reforça as estruturas do patriarcado nos discursos do nosso cotidiano.

Palavras-chave: violência; protagonismo feminino; indígenas.

¹ Mestranda em Estudo de Linguagens com pesquisa relacionada a violência contra mulheres indígenas, partindo da obra *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo. Email: pauladevasconcelos95@hotmail.com

² Professora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Email: marta.oliveira@ufms.br

ABSTRACT: Reading literature puts us in front of the ways in which authors establish a dialogue between reality and fiction. The issue of violence against women in Brazil presents a scenario where the law and the system go in opposite directions when it comes to bodies/subjects that society, in general, in many ways still considers non-existent, such as indigenous women. Thus, the present work is based on a master's research, still in its initial phase, by the Postgraduate Program in Language Studies UFMS and aims to propose a reflection based on the work *Mulheres Empilhadas* (2019) by the writer Patrícia Melo. At first, we seek to discuss the issue of the Maria da Penha law, proposed in the work, and its functionality in regions with a large presence of indigenous groups, to face violence that is sustained by causes of the constraints imposed on a society that hurts memories and stories of female bodies. Melo's writing follows a path in which fiction is linked to a harsh and raw reality, where an aesthetic project becomes political and revenge can be an act of resistance. In this way, we seek to take into account the indigenous women/characters present in the work, from the region of the state of Acre, and the Guarani and Kaiowá indigenous women, who are located in Mato Grosso do Sul, where we intend to make a relationship between the fictional world created by Melo and our current reality. Thus, analyzing it in the light of feminist literary theory or criticism, we start from the studies of Rita Laura Segato, María Lugones and other theorists to base the issue of violence portrayed in the literary work in the face of a real and socio-political context that reinforces the structures of patriarchy in our daily speeches.

Keywords: violence; female protagonism; indigenous.

INTRODUÇÃO

Na sociedade brasileira, ao longo do tempo, os papéis sociais designados para aqueles confinados a uma posição de minoria foram reforçados por determinados modelos que aparecem em forma de representação cultural, estética e literária. Tais representações fazem parte de uma construção que ainda delimita espaços literais e simbólicos, sobretudo para o corpo feminino. Dessa forma, encontra-se na vida social em geral um pensamento colonizado que tem uma construção simbólica e histórica, constatando a inferioridade da mulher.

Pensando na literatura contemporânea, o campo literário no Brasil passa por diversos desafios, principalmente quando está relacionado à escrita de autoria feminina. Na esteira de Dalcastagnè (2021), os estudos recentes marcam a necessidade de reflexão acerca do que está sendo apagado ou legitimado como literário. No Brasil, há diversas autoras que representam a temática feminina por meio do protagonismo de mulheres a partir de suas escritas e narrativas. Em um estudo sobre a violência e feminicídio, no romance *Mulheres Empilhadas* de Patrícia Melo, publicado em 2019, a autora identifica a objetificação do corpo feminino e a 'licença para matar' retratada em situações de poder na relação desigual homem/mulher.

Nessa perspectiva, a intelectual em seu romance estende a sua escrita a todas as mulheres que são desafiadas diariamente a se desprender das amarras da discriminação, da violência, da morte e de discursos articulados por uma sociedade que impõe e manipula o que uma mulher deve dizer ou fazer.

Sendo assim, no contexto contemporâneo e literário, este trabalho de mestrado ainda em fase inicial tem como objetivo explicitar e amplificar a literatura de autoria feminina, retratando de modo cru e pautado no real a submissão do corpo da mulher, em especial os corpos das mulheres indígenas, ao qual fazemos um paralelo com a realidade das mulheres Guarani e Kaiowá, dando ênfase a Lei Maria da Penha e a sua funcionalidade dentro das aldeias, bem como silenciamento dessas mulheres e a culpa que tantas carregam por causa da opressão masculina.

À Lei Maria da Penha e a sua (não) funcionalidade nas aldeias

Na esteira da antropóloga Rita Laura Segato, a humanidade testemunha hoje um momento de tenebrosas e cruéis inovações na forma de vitimar os corpos femininos e feminizados, uma crueldade que se difunde e se expande sem contenção e que se manifesta tanto sob as formas de destruição corporal sem precedentes, como sob as formas de comercialização de tudo o que estes corpos podem oferecer, até ao seu limite (SEGATO, 2012, p. 108).

Os corpos femininos precisam lutar para superar os resquícios do colonialismo, dentre tantas outras hierarquias existentes. Em sua obra, Patrícia Melo apresenta corpos que carregam a dor e a opressão, mas que na mesma proporção, também carregam a possibilidade de re-existir.

Patrícia Melo é uma escritora paulistana que, ao receber a proposta para escrever seu romance em 2019, não poderia deixar de lado a sua condição de mulher e suas inquietações diante da violência contra mulheres persistente no Brasil. Assim, *Mulheres Empilhadas* é dividida por capítulos numerados de 1 a 11, onde há referências de assassinatos reais; por capítulos indexados pelo alfabeto grego, que traz experiências oníricas vividas pela protagonista e por capítulos de A a Z, onde acontece toda a trama.

A obra relata o que acontece após a protagonista, uma advogada paulistana (única cujo nome não é identificado), levar um tapa do seu ex-namorado Amir e decidir se mudar para Cruzeiro do Sul, um município que fica no estado do Acre, para acompanhar uma série de julgamentos sobre as vítimas de feminicídio. O primeiro julgamento que a protagonista presencia é o caso de Txupira, uma indígena, que foi morta por três rapazes, brancos e de classe média que,

durante o julgamento, disseram que “não tinham a intenção de estuprar, nem matar; queriam apenas se divertir ou assustar” (MELO, 2019, p. 36).³

Apesar da Patrícia Melo não ser uma mulher indígena, ela traz dentro de sua obra a forma como a violência é direcionada às mulheres indígenas, não como uma forma de falar *por* elas, mas a fim de trazer à tona uma história de silenciamento e visibilidade para aquelas que resistem até os dias de hoje.

Para falar desse silenciamento, percebemos ao longo da obra que muito se dá pela falta de proteção às mulheres indígenas, o que acarreta no aumento da violência e do medo na aldeia. Dessa maneira, em uma entrevista presente no *Portal Catarina* em dezembro de 2021, a indígena Jhelice Kaiowá relata:

A violência às mulheres indígenas kaiowás e guaranis começa quando já nascem sem ter voz para decidir pelo seu próprio futuro. Elas nascem destinadas para o lar, são ensinadas para se calar diante de situações de violência doméstica, e como moramos em uma comunidade indígena (aldeias), a figura do homem ainda é muito forte. O machismo está enraizado, com isso as próprias lideranças também conhecidas como “capitão” coagem às mulheres vítimas dessas violências. A Lei Maria da Penha não chega a ser validada nas aldeias, as medidas protetivas não são respeitadas até mesmo quando se denuncia uma violência.⁴

A fala acima se refere às mulheres da aldeia Guarani e Kaiowá, presentes no Mato Grosso do Sul. Entretanto, Patrícia Melo em sua obra se refere a todas as mulheres indígenas. A violência nas aldeias ainda é considerada como um tabu e acabou virando um produto imposto da interioridade para exterioridade, motivado pelo patriarcalismo existente e suas relações de poder ou de tudo aquilo que vem de fora, como o álcool que é consumido dentro das aldeias. A relação de autoridade que o homem impõe sobre a mulher retrata também uma exploração, na qual a mulher encontra-se em situação de subordinação e o seu corpo é tratado como um objeto de posse, de debate, de exposição, de desejo e punições violentas que podem chegar à morte, como aconteceu com a Txupira.

A violência para com as mulheres indígenas nas aldeias chega, até mesmo, a fazer parte de uma “cultura” enraizada pelos próprios povos que ali vivem e, por isto, fazer a intervenção por

³ De certo modo, a fala desses homens revisita o triste episódio do indígena Gaudino, ocorrido há alguns anos no Brasil, um eco que se perpetua no modo como grupos indígenas ainda são invisibilizados, com maior ênfase no caso de mulheres indígenas.

⁴ Mulheres indígenas das cinco regiões do país relatam as violências de gênero contra as quais se insurgem. Disponível em: <https://caterinas.info/21diasdeativismo-a-luta-das-mulheres-indigenas-pelo-pais/#:~:text=%E2%80%9CA%20viol%C3%AAncia%20%C3%A0s%20mulheres%20ind%C3%ADgenas,decidir%20pelo%20seu%20pr%C3%B3prio%20futuro.>

parte de quem está fora da aldeia é mais complexo. Para isto, ainda seguindo o pensamento de Segato (2012), é necessário pensar na defesa das mulheres indígenas perante a violência crescente em número e grau de crueldade, não só a partir do mundo branco, mas também dentro de seus lares e sob as mãos de homens também indígenas.

Para tanto, a escritora durante toda sua obra percorre o caminho da violência contra mulheres indígenas, mais especificamente dentro do capítulo “N”, no qual aborda a relação de poder e violência dentro da aldeia. Neste capítulo, a protagonista e alguns amigos vão até a aldeia para explicar à família de Txupira como está o andamento do processo. Ao fazer algumas observações, a protagonista se volta para a situação da falta de visibilidade do governo para com quem está “fora do lugar”, afirmando que “não era uma turista entusiasmada esperando um espetáculo folclórico de pingentes e penachos, pois já estava em Cruzeiro do Sul havia tempo suficiente para saber as dificuldades que as comunidades indígenas enfrentavam” (MELO, 2019, p. 140).

Quando se fala das dificuldades, está se referindo à precariedade da população local que não conseguem articular estruturas para o seu grupo por causa de forças maiores. Tal pensamento dialoga bem com o que Grada Kilomba diz no seguinte trecho que está presente em seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019):

O colonialismo não só significava impor a autoridade ocidental nas terras indígenas, nos modos indígenas de produção e no direito e governo indígenas, mas impor essa mesma autoridade em todas as dimensões dos saberes, línguas e culturas indígenas, descolonizar a ordem eurocêntrica do conhecimento é uma tarefa não só enorme, mas urgente. (KILOMBA, 2018, p. 52-53).

Na construção do pensamento de Kilomba e Melo, os indígenas são corpos que vivem na exterioridade e são classificados como menos desenvolvidos quando se faz uma relação com os centros e o discurso moderno. Há, também, uma categoria em que os povos originários, sobretudo a mulher indígena, são alocados em segundo plano e que essa condição se dá por conta de uma história de apagamento e silenciamento.

María Lugones afirma que os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. (LUGONES, 2014). Assim, os corpos indígenas marcados pelo colonialismo estão sempre em uma luta pela valorização de seu corpo, seus saberes e suas terras. Por isso, lutam constantemente para abrir novos caminhos que não persistam em um lugar

hegemônico e universal, mas que insista na urgência de sobreviver às condições e às violências que são impostas.

Em meio a essas violências, a protagonista percebe que “apenas os homens, que iam para a cidade com mais frequência, dominavam a língua portuguesa” (MELO, 2019, p. 138) pressupondo uma compreensão patriarcal e heterossexual das disputas pelo controle do corpo feminino atualmente, mas que vem de um capitalismo eurocêntrico e de uma “violenta hierarquia que define quem pode falar” (KILOMBA, 2018, p. 52).

De acordo com Grada Kilomba, a colonizada é vista como sendo incapaz de falar e os nossos discursos como insatisfatórios e inadequados e, neste sentido, sem som (KILOMBA, 2018, p. 48). O que Patrícia Melo aborda em sua obra é justamente esse silenciamento que é imposto às mulheres e acarreta dor. A protagonista, ao perceber o fator de linguagem, viu mais uma vez que o poder do homem ainda predomina bem como o pedido de resgate das mulheres da aldeia, mas essas vozes ainda seguem silenciadas:

[...] mas o fato de apenas os homens falarem o português naquela aldeia mostrava claramente onde estava o poder entre os Kuratawa. Ali mesmo me ocorreu que não havia denúncia de mulheres indígenas contra seus maridos nos casos que eu acompanhara no Acre. (MELO, 2019, p. 142).

A questão da linguagem e do conhecimento/uso da língua como forma de poder se evidencia, porém se trata de algo muito mais problemático na hierarquização imposta via discurso na relação colonizador/colonizado. Não a ignoramos, apenas a deixaremos de lado neste trabalho para não ampliar nosso foco. Na obra *Mulheres Empilhadas* (2019), a advogada nos mostra que fazer uma denúncia não é a última etapa de quem sofre violência. Diversas mulheres sofrem ameaças dos seus parceiros diariamente quando tentam sair de uma situação violenta e abusiva, ouvindo de seu agressor o aviso de que se ela for embora, ele acaba com sua vida (MELO, 2019, p. 87). Entretanto, a realidade não é só essa:

O que posso dizer com segurança é que a lei Maria da Penha não resolve nada ali. Ela serve para mulher branca. Da cidade. Para proteger Naia, temos que falar de demarcação de territórios indígenas. Quanto mais vulnerável uma comunidade, quanto mais desestruturada, mais a mulher indígena sofre esse tipo de violência, que é, na verdade, um efeito colateral da forma como os indígenas são tratados no Brasil. (MELO, 2019, p. 156)

Apesar da Lei do Femicídio (Lei 13.104/15) ter contribuído para que a população brasileira, em conjunto com as esferas governamentais e jurídicas, se desse conta da enorme

quantidade desses crimes, sabemos que a realidade demonstra que o assassinato de mulheres continua a acontecer e aumentar de maneira alarmante. Em situações extremas, que a agressão se reverta e em legítima defesa uma mulher deixe de ser a vítima não é um alívio, mas é um ‘pelo menos’.

Patricia Melo nos apresenta a forma como o sistema de suposta proteção e a prisão do agressor não resolvem todos os problemas daquelas mulheres que são/foram vítimas de violência, sobretudo, aquelas que vivem em uma situação de baixa renda e têm filhos. Há outros sentimentos, próprios, pessoais, além daqueles que resultam de cobranças sociais e culturais, que pesam para cada uma.

A realidade e a ficção entre os corpos violentados

Segundo Azevedo e Guerra (1988), a classificação da vitimização sexual pode ser dividida em três grupos. O primeiro grupo são os que não envolvem contato físico, como o abuso verbal e o exibicionismo; o segundo, são os que envolvem contato físico, como o “passar a mão”, o coito, o contato oral-genital e, por último, o grupo que envolve violência, como o estupro ou o feminicídio. Nesse contexto, quando se trata da violência doméstica, percebe-se que a maioria começa pelo primeiro grupo, podendo ser praticada por conhecidos ou por homens que atacam mulheres sem uma relação de conhecimento pessoal ou de amizade com elas, no qual a vítima é xingada verbalmente e, quando tal situação é levada adiante, pode acabar chegando ao terceiro grupo, causando a violência letal: o feminicídio.

Na obra *Mulheres Empilhadas*, além da Txupira também há a presença de outras personagens indígenas como, por exemplo, Naia. Dentre tantas mulheres que não falam a língua portuguesa na aldeia, Naia consegue falar, mesmo que algumas palavras. Entretanto, como já mencionado ao longo deste trabalho, o medo acarreta o silenciamento e, por isso, preferiam jogar o jogo do silêncio.

De acordo com Safatle (2017),

Pode parecer paradoxal afirmar que a organização dos conflitos a partir da expectativa de diálogo produza necessariamente niilismo e violência, afinal aprendemos que o diálogo é exatamente o inverso da violência, que ele é seu melhor antídoto. Mas talvez devamos assumir que há uma violência implícita no diálogo. (SAFATLE, 2017, p. 127)

Na obra, o diálogo (na verdade, a falta dele) dentro da aldeia está coberto de medo por parte das mulheres indígenas. A violência começa quando já nascem, sem voz para decidir sobre

seu futuro. Crescem sendo ensinadas a se calar diante da autoridade da figura do homem e pelo machismo enraizado e, assim, o silenciamento torna-se uma violência implícita e a mulher carregada de culpa.

Tal violência é imposta por uma compreensão errônea, porém histórica, cultural e socialmente constituída, de que o homem tenha poder de decisão total sobre o corpo, a mente e as vontades das mulheres de seu círculo, sejam esposas, companheiras, namoradas, filhas, irmãs e até mesmo mães, limitando suas decisões e, inclusive, fazendo com que a mulher perca a liberdade de ir e vir. Um dos efeitos mais cruéis é visto em como tantas vítimas se sentem acuadas e pressionadas a permanecer nessa situação, optando ou não tendo outra opção a não ser viver em silêncio.

No Mato Grosso do Sul, nas aldeias Guarani e Kaiowá, a violência contra mulheres indígenas se estende. No ano de 2021, Raissa Guarani Kaiowá, da etnia Guarani Kaiowá, de 11 anos de idade, foi abusada por cinco homens e encontrada morta em uma pedreira desativada na aldeia Bororó, na reserva indígena federal de Dourados, em Mato Grosso do Sul. Assim, percebemos que apesar da obra *Mulheres Empilhadas* ser uma obra ficcional, anda lado a lado com a nossa realidade. Txupira e Raissa tiveram seus corpos violentados, como tantas outras mulheres indígenas.

Para falar da violência nas aldeias é preciso também falar em políticas públicas e, mais ainda, falar com dignidade diante desses corpos. Corpos que são relegados a dor constante por causa do poder da figura do homem nas aldeias e o medo da mulher agredida que por muitas vezes fala: “Deixa ele me bater. O corpo é meu. E ele gosta.” (MELO, 2019, p. 156). “A cultura é feita por quem tem poder - os homens -. Os homens fazem as regras e as leis; as mulheres os transmitem.” (ANZALDÚA, 2007, p. 57). De fato, as mulheres não estão tão predominantes nessa categoria de transmitir os pensamentos dos homens brancos, entretanto, quando a questão é a violência, acaba sempre deixando feridas abertas.

O romance de Melo se constrói a partir de sensações que lhe são provocadas pela sociedade brasileira no decorrer dos séculos. A sua escrita parte de textos tão duros que incomodam, mas que são necessários para desprender-se cada vez mais das relações de poder e dominação que pairam no mundo e que se ancoram em uma pilha de mulheres mortas, onde é possível vislumbrar elementos que, por um lado, nos permitem questionar as representações do feminino social e culturalmente construídas, inclusive com efeito legal, e, de outro, observar e

promover formas de resistência e reexistência empreendidas pelas mulheres em contextos geohistóricos tradicionalmente invisibilizados. (BARBOSA, 2021).

Conclusão

As mulheres indígenas precisam de voz e políticas, sem dúvida, mas o desprendimento também precisa ser seu, ser nosso, como um todo, para nos desprendermos de estruturas de pensamento e conduta que não contemplam todos os corpos, todas as sensibilidades, que não prezam e preservam vidas.

A mulher indígena racializada e negada tem em sua consciência o poder da sua luta e do seu grito, rompendo os paradigmas que lhes foram colocados. Como proposta de coalizão, segundo María Lugones, é preciso não apenas ler literatura, refletir a partir do objeto estético ou estar a par quanto a dados estatísticos e relatos de violência. É preciso estabelecer modos de atuação que forneçam tanto amparo eficiente como alternativas e prevenção. Sendo assim, dar visibilidade através de processos de escrita é, ainda, enfrentar e preencher a grande lacuna da história das mulheres em nossas próprias histórias oficiais, nacionais ou locais.

Assim, a escrita da intelectual, através da criação de sua personagem, mostra sua visão e sensibilidade diante do local em que habita, operando de uma forma em que seu discurso está presente em questionamentos dos saberes e das histórias locais com o intuito de estabelecer uma quebra e uma não aceitação de um contexto hegemônico moderno, pensando na resignificação das histórias de mulheres indígenas que vivem presas em uma mesma categoria de invisibilização e silenciamento.

Em *Mulheres Empilhadas* a escritora busca mostrar a todo instante uma trajetória de resistência diante das personagens apresentadas na obra. Demonstra, também, um trabalho que aborda complexas realidades do Brasil, como meio de fundamentar as lutas dos corpos femininos e, sobretudo, as consequências que as mulheres indígenas sofrem por ainda serem esquecidas, relegadas a um segundo plano e destituídas de status político, social e até mesmo moral.

A partir das leituras feitas para o desenvolvimento deste trabalho, levando em consideração a análise e os diálogos vislumbrados a partir da obra, entendemos que a literatura se revela como um meio de reflexão necessário para que não nos deixemos levar pelos estereótipos implantados de que ser mulher é ser 'invisível', demonstrando a necessidade de, pelo viés estético, da arte e da literatura, continuarmos promovendo a humanização e as

sensibilidades para valorização de mulheres e outros grupos em geral deixados à margem e subjugados pelas relações de poder na sociedade.

O protagonismo feminino presente na obra ressignifica a força e a busca pela reexistência de mulheres, tanto em aspectos de escrita como de vida que precisam ser valorizadas. Que homens, mulheres e outros/todos os gêneros, de todas as classes, idades, raças e grupos entendam e promovam a democratização do respeito e da dignidade humana, para que não se empilhe histórias e vidas, ao contrário, que tenham espaço e liberdade, e que se recorra à valorização de cada corpo.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Bordelands/La frontera. the new mestiza**. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

AZEVEDO MA & GUERRA VNA 1988. **Pele de asno não é só história...Um estudo sobre a vitimização sexual de crianças e adolescentes**. Editora Roca, São Paulo.

BARBOSA, V. L. E. **ANPUH-BRASIL - 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ**. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O prego e o rinoceronte**. Porto Alegre, Editora Zouk, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

LUGONES, M. **Colonialidad y género**. *Tábula Rasa* [online], v. 9, p. 73-102, 2008. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892008000200006&script=sci_abstract&tlng=pt.

LUGONES, Maria. **Rumo a um feminismo descolonial**. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 935-952, setembro-dezembro/2014.

MELO, Patrícia. **Mulheres Empilhadas**. Editora Leya, 2019. *new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007

SEGATO, Rita Laura, «**Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial**», e-cadernos CES [Online], 18 | 2012, posto online no dia 01 dezembro 2012, consultado o 28 jun 2022. URL: <http://journals.openedition.org/eces/1533>; DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.1533>.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

ESCREVIVÊNCIA E SUBVERSÃO: A ESCRITA DA MULHER NEGRA EM *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES,* DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Amélia Vieira FALEIRO (Universidade Federal de Goiás)¹

RESUMO: Historicamente, a escrita literária foi estabelecida como um espaço controlado e dominado por homens, que, ao se autointitular em biologicamente racionais e cultos, impuseram às mulheres uma natureza emocional e domesticada, silenciando-as. Com a promoção e o desenvolvimento dos estudos de gênero, propiciados pelos movimentos feministas, tal dicotomia passou a ser contestada, e a escrita de mulheres começou a ganhar visibilidade, contrariando a hegemonia e a estética literária impostas por homens. A verdade é que, embora não legitimadas pela crítica patriarcal, as mulheres sempre produziram literatura, imprimindo em sua escrita uma amplitude que não permite sua definição ou categorização. Nessa perspectiva, Conceição Evaristo, escritora contemporânea brasileira, apropria-se de seu lugar de fala a partir do que ela denomina “Escrevivência”, que é a escrita de autoria feminina de mulheres negras, produzida a partir de uma escrevivência ao mesmo tempo individual e coletiva de mulheres negras, consistindo na prática da escuta, da observação e na ampliação da experiência dessas mulheres. Com base na crítica literária feminista negra, nas reflexões sobre escrita de mulheres e no próprio conceito de escrevivência, este trabalho propõe a análise de contos do livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, de Conceição Evaristo, sob uma perspectiva que busca subverter a tradição, contribuindo, assim, para a construção de uma nova forma de ler esses textos literários. Para isso, nos embasaremos em ensaios e textos de pesquisadoras e teóricas que pensam sobre escritas de mulheres, como Gloria Anzaldúa, Hélène Cixous, Constância Lima Duarte e a própria Conceição Evaristo.

Palavras-chave: Crítica literária feminista, Escrevivência, Feminismo negro, *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*.

¹ Mestranda em Letras e Linguística pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Desenvolve o projeto intitulado *A (des)construção da identidade feminina nos contos de Lygia Fagundes Telles e Conceição Evaristo*. E-mail: amelia.faleiro@discente.ufg.br

ABSTRACT: Historically, literary writing was established as a space controlled and dominated by men, who, by calling themselves biologically rational and cultured, imposed on women an emotional and domesticated nature, silencing them therefore. With the promotion and development of gender studies, fostered by feminist movements, this dichotomy began to be contested, and women's writing began to gain visibility, going against the hegemony and literary aesthetics imposed by men. The truth is that, although not legitimized by patriarchal critique and criticism, women have always produced literature, imprinting in their writing a breadth that cannot be defined or categorized. From this perspective, Conceição Evaristo, a contemporary Brazilian writer, appropriates her place of speech from what she calls “Escrevivência”, which is the writing done by black female authors, produced from a writing experience that is both individual and collaborative, consisting of listening, observing and expanding the experience of black women. Based on black feminist literary critique, based on reflections on women's writing and on the very concept of *escrevivência* this paper proposes an analysis of short stories from the book *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, by Conceição Evaristo, from a perspective that seeks to subvert tradition, contributing, thus, to the construction of a new way of reading these literary texts. Hence, this paper is based on essays and texts by researchers and theorists who reflect on women's writings, such as Gloria Anzaldúa, Hélène Cixous, Constância Lima Duarte and Conceição Evaristo herself.

Keywords: Feminist literary critique, *Escrevivência*, Black feminism, *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*.

“Eu escrevo mulher: é preciso que a mulher escreva a mulher.”²

Tema recorrente e muito debatido atualmente nos meios científicos e acadêmicos, mulher e escrita literária nem sempre tiveram sua relação reconhecida e estimulada, pois eram vistas como naturalmente incompatíveis. Dessa forma, coube à mulher, durante um longo período da história, ocupar uma posição domesticada e submissa, sempre à margem da figura masculina. Com o advento dos estudos de gênero e a crescente ocupação feminina dos espaços de produção intelectual, principalmente a partir dos anos 60 e 70, tal cenário começou a ser transformado e muitas teorias e estudos que já haviam sido solidamente definidos passaram a ser alvo de questionamentos e contestações, afinal grande parte dos preceitos e teorias literárias estabelecida até então tinha sido pensada a partir de um único ponto de vista: o masculino.

O século XX foi marcado por uma intensificação de publicações de textos de autoria feminina e pelo avanço das mulheres rumo a sua consolidação no mercado editorial e nos meios

² Os subtítulos desta comunicação são frases selecionadas e retiradas dos textos usados como referência bibliográfica para escrita deste artigo. Referência do primeiro subtítulo: CIXOUS, 2022, p. 33.

letrados. No entanto, era fundamental romper a bolha na qual ainda se encontravam essas seletas escritoras, a fim de que mais mulheres se apoderassem da pena como instrumento de trabalho, de conhecimento ou de mero prazer. Sob essa missão, Hélène Cixous, autora de grande atuação e destaque no campo intelectual, político e literário da França, publicou em 1975 a obra *O riso da Medusa*, ensaio no qual a autora tece duras críticas ao sistema falocêntrico, que domina a crítica literária, e assume a incumbência de conclamar as mulheres a se revelarem e se assumirem por meio das palavras.

Com uma linguagem teórica, política e, ao mesmo tempo, poética, Hélène Cixous convida as mulheres a escreverem e conceberem a questão feminina a partir de um posicionamento transgressor e subversivo, reconhecendo e incorporando em suas palavras seus próprios corpos e desejos. Ao conclamar as mulheres a (se) escreverem e marcarem seus textos com seus próprios corpos, até então aprisionados e violentados pelas ordens e domínios patriarcais, Cixous (2022) propõe a elaboração de novas estéticas de escrita, marcadas pela liberdade sexual e pela consciência feminina de sua voz e de seus desejos. Para isso, é fundamental que essas escritoras protagonizem sua própria representação, rompendo com os estereótipos de idealização feminina, limitados à feminilidade frágil, sensível e comportada.

É importante observar que ao propor a criação de novas estéticas (no plural), Cixous (2022) ressalta a impossibilidade de se estabelecer uma única história de mulher, uma vez que essa se entrecruza com várias outras, de forma que há várias mulheres acontecendo em todas as partes do mundo. Não há, portanto, uma história feminina única, homogeneizada, mas uma história repleta de contradições. Assim, é “impossível definir uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá teorizar essa prática”, já que “ela ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico” (CIXOUS, 2022, p. 42).

Toda essa discussão a respeito de uma possível e necessária reformulação teórica da crítica literária alcançou os meios acadêmicos e intelectuais brasileiros dos anos 80. Renomada escritora e pesquisadora sobre a temática de gênero e literatura, Constância Lima Duarte também desenvolveu estudos sobre a formulação de uma estética de cunho feminista. Em seu texto *Literatura feminina e crítica literária* (1987), Constância Lima Duarte reitera a importância de a mulher transgredir o papel de objeto representativo e ocupar o lugar de protagonista de sua representação. Segundo a pesquisadora, antes de se buscar uma categorização dessa literatura produzida por mulheres, são primordiais o resgate e a revisão das escritas de autoras esquecidas ou renegadas pelo cânone.

Ao teorizar sobre essa revisão crítica, Constância desenvolve um diálogo com reflexões feitas por estudiosas de vários campos artísticos, entre elas a própria Hélène Cixous, que relaciona a escrita do corpo com a escritura feminina. Duarte (1987) acredita que, embora possam ser encontrados traços comuns nas escritas de autoria feminina, esses não devem ser encarados isoladamente como elementos de categorização dessas escrituras. É preciso considerar que tais escritas estavam inseridas num contexto sexista e sofriam, inevitavelmente, a influência de uma crítica literária predominantemente masculina, cuja visão estereotipada limitava o campo criativo feminino.

A autora defende ainda que, para se desenvolver uma crítica literária feminista, é fundamental que se faça uma leitura das produções literárias femininas baseada no conteúdo ou na interpretação ideológica desses textos, de forma a “elucidar não só problemas estéticos, mas questionar também os cânones estabelecidos de hierarquias de qualidade, obrigando o reexame dos princípios e os métodos que têm contribuído para formar nossos juízos” (DUARTE, 1985, p. 21). Irrompia-se, assim, o reposicionamento da mulher no espaço literário a partir da elaboração de uma tradição literária feminina, construída primordialmente sobre o desmonte dos pensamentos estabelecidos patriarcalmente ao longo de toda a história da literatura.

“Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome.”³

É inegável a contribuição das discussões desenvolvidas entre as décadas de 60 e 80 a respeito da relação entre mulher e literatura. Assim como a sociedade estava passando por transformações, nada mais coerente que os campos intelectuais vivenciassem também uma feminilização. No entanto, essa realidade não era experienciada por todas as mulheres, havia ainda um grupo expressivo formado por mulheres racializadas que se encontrava à margem da sociedade e dos progressos feministas. A partir dessa percepção de exclusão dentro do movimento de gênero, as mulheres negras começaram, ainda nos anos 80, a organizar as primeiras manifestações do movimento e a discutir uma crítica literária feminista negra.

Entre as diversas intelectuais e pesquisadoras que escreveram e estudaram sobre a escrita literária produzida por mulheres de cor no continente americano, destaco aqui os estudos e reflexões feitas por duas importantes escritoras: Gloria Anzaldúa (1942-2004) e Conceição

³ ANZALDÚA, 2000, p. 232.

Evaristo (1946 -). Embora de origens geográficas distintas, a primeira autodeclarada chicana, oriunda do estado do Texas, na fronteira com o México, e a segunda, brasileira, nascida no estado de Minas Gerais, ambas escritoras vivenciaram experiências que as aproximam tanto em relação à história de vida como em relação às teorias e perspectivas literárias. De forma breve, é importante que conheçamos alguns fatos sobre suas vidas, já que esses são também (trans)formadores de suas bases teóricas.

De acordo com texto biográfico escrito por Ada Cristina Ferreira (2023), Gloria Anzaldúa, quando criança, intercalava seu tempo entre os trabalhos campesinos e os momentos de estudo e leitura. Inconformada com a vida doméstica à qual as mulheres pobres de sua região estavam destinadas, Anzaldúa ingressou na universidade e foi ali que começou a dedicar seu tempo aos estudos feministas, raciais e, claro, à escrita. Participante ativa de movimentos chicanos e feministas, Anzaldúa desenvolveu um projeto chamado *Mundo Zurdo* (Mundo Canhoto), cuja proposta era criar um ambiente no qual mulheres colocadas à margem da cultura ocidental, as chamadas mulheres do terceiro mundo, pudessem se sentir acolhidas e compartilhar, física e literariamente, suas histórias e vivências, contribuindo, assim, para o desenvolvimento de um feminismo mais plural.

Também de origem humilde e marginalizada, Conceição Evaristo (2010) teve seu percurso acadêmico marcado pela realidade do ensino público e é, hoje, doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Ao rememorar sua infância, Conceição (2010) conta que, ainda menina, percebia a diferença de tratamento que as crianças negras e pobres recebiam na escola em que estudava. No entanto, diferentemente do comportamento subserviente que se esperava de uma criança negra, Conceição mantinha-se questionadora e usava a escrita ficcional como forma de suavizar, por meio da fantasia, a dura realidade de pobreza e discriminação vivida por ela e por outras mulheres negras com as quais convivia. Com a maturidade literária, a escrita de Conceição tornou-se também símbolo de valorização, pertencimento e resistência da mulher racializada.

A partir de uma escrita ficcional contra-hegemônica, Conceição Evaristo (2020) constrói suas narrativas centradas em personagens negras, subvertendo, assim, a ordem padronizada em que o negro ocupa o lugar de objeto discursivo. Por meio de um processo de escrita nomeado por ela mesma de *escrevivência* (fusão das palavras escrever, viver, se ver), Evaristo (2020) busca desfazer a imagem da mulher negra escravizada, cuja voz, controlada pelos brancos, era usada para contar histórias para adormecer os da casa-grande. A essas mulheres são dados o

protagonismo sobre sua vida e o controle sobre seu corpo-voz, aqui representados de maneira humanizada, multifacetada e subjetiva. Trata-se de uma prática literária marcada pela coletividade de vozes e pela valorização da oralidade, que possibilitam o resgate da cultura africana e a inscrição da mulher negra num mundo que desconsidera sua história.

Importantes vozes da crítica literária feminista negra, Gloria Anzaldúa e Conceição Evaristo são movidas por um desejo de emancipação e protagonismo das próprias vozes em coletivo com as vozes de tantas outras mulheres de cor. Em seu ensaio intitulado *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (1980), Anzaldúa convoca suas interlocutoras a romper com os padrões estéticos e regras acadêmicas, deixando que de suas bocas saiam livres as palavras, assim como “elas germinam na boca aberta de uma criança descalça no meio das massas inquietas” (ANZALDÚA, 2000, p. 235). Para a consolidação dessa nova estética literária, é fundamental que nós, estudiosas da crítica literária feminista negra, tragamos para o centro das discussões acadêmicas os posicionamentos dessas autoras como forma de impedir que outras escritoras sejam obrigadas a se moldar ao padrão literário em busca de reconhecimento e valorização. Não se trata somente de inscrever a autoria feminina negra na história literária, mas reescrevê-la a partir do olhar daquela que foi sempre invisibilizada.

“Fale-me algo de você, me dê um mote, que eu invento uma história, como sendo sua...”⁴

Estudar e conhecer os percursos enfrentados pelas mulheres no processo histórico de concretização de sua escrita nos faz ler os textos de autoria feminina a partir de uma perspectiva mais sensível, atenta aos detalhes que se revelam tanto nas temáticas como na estrutura narrativa. A partir dessa percepção, proponho aqui a análise de alguns contos do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), antologia escrita por Conceição Evaristo, composta por treze contos cujas vozes negras femininas assumem o protagonismo narrativo de suas próprias histórias de superação e resiliência. Minha intenção ao analisar tais contos é despertar questionamentos e reflexões sobre essas histórias, repletas de singularidades e riquezas próprias da escrita de autoria feminina negra, especialmente da escrevivência.

Diferentemente de parte das narrativas de *Olhos d'água* (2014), em que as narrativas protagonizadas pelas mulheres pretas são marcadas pela opressão e violência que levam a

⁴ EVARISTO, 2020, pos. 804.

desfechos trágicos, esses elementos recebem outro foco em *Insubmissas lágrimas*⁵: as personagens são, sim, atravessadas por situações e experiências de racismo, agressão patriarcal e exclusão social, mas conseguem subverter essa realidade e tornam-se donas de seus próprios destinos, assumindo um lugar de agentes de suas próprias vidas. “Em *Insubmissas*, as mulheres viveram histórias de dores, de sofrimentos, mas, quando estão conversando com a entrevistadora, já se potencializaram para poder contar histórias de sucesso” (EVARISTO, 2020, p. 43). O título da obra revela-se, assim, bastante representativo e potente, já que ressignifica a trajetória de violência e sofrimento vivida pelas mulheres negras, dando a elas a autonomia e a força para reagirem a essas lágrimas e se apropriarem de suas próprias narrativas.

A intencionalidade da escolha da palavra “insubmissas” para compor o título da obra não se limita à narrativa e às personagens dos contos, envolve também o próprio processo de escrita de Conceição Evaristo. Apesar de a escrita e a leitura representarem historicamente espaços alheios aos sujeitos-mulheres-negras, Conceição apodera-se desses atos e inscreve sua subjetividade no mundo a partir de sua escrita, numa postura de insubordinação às normas e padrões literários canônicos. *Insubmissas* não são somente as lágrimas das protagonistas de seus contos, são também suas escolhas lexicais e semânticas, as marcas de oralidade empregadas em seus textos, as escolhas temáticas, as pessoas discursivas de suas narrações e sua própria escrevivência como processo criativo.

A primeira evidência dessa insubordinação literária está na decisão da autora em intitular cada conto com o nome de sua personagem principal, que é sempre uma mulher negra e pobre. Sabemos que, hegemonicamente, a figura dessa mulher, quando não apagada ou embranquiçada, foi representada na literatura brasileira de maneira estereotipada, sexualizada e folclorizada a partir de um olhar patriarcal eurocêntrico. Em seu ensaio *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (2009), Conceição Evaristo aborda essa problemática e cita algumas obras canônicas brasileiras como comprovação dessa exclusão literária. Ao citar o livro *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, Conceição nos atenta para a impossibilidade desse autor em criar uma heroína declaradamente negra, atribuindo a ela traços embranquecidos. Assim, embora o título carregue o nome dessa mulher, sua representação é carregada de racismo e de negação da sua negritude.

⁵ Adotaremos o uso da forma reduzida *Insubmissas lágrimas* para nos referir ao título da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*.

Ao ler essa crítica, me veio à mente o livro *Úrsula* (1859), escrito por Maria Firmina dos Reis. Inegavelmente, é uma obra que marcou a escrita de autoria feminina brasileira, pois, além de inaugurar a literatura afro-brasileira, assumiu um caráter insurgente ao dar voz e humanizar personagens negras, possibilitando a denúncia das barbáries da escravidão e o discurso abolicionista. No entanto, me chamou a atenção o título da obra: *Úrsula*, personagem que dá nome e é protagonista da narrativa, é uma mulher branca, “a mimosa filha de Luísa B., a flor daquelas solidões (...), ingênua e singela em todas suas ações” (Reis, 2018, p. 321 - 328). Ao contrário dos títulos dos contos de *Insubmissas Lágrimas*, em *Úrsula*, não é Susana, a personagem preta, que intitula ou protagoniza a narrativa, o que reforça a transgressão estética que Conceição assume ao intitular seus contos como *Mary Benedita*, *Líbia Moirã*, *Mirtes Aparecida da Luz*, *Rose Dusreis*, mulheres negras que possuem nome, sobrenome e uma história para contar.

Todos os contos de *Insubmissas Lágrimas* são narrados em primeira pessoa, sendo possível identificar duas vozes: a de uma narradora que é externa à narrativa e se apresenta como uma espécie de entrevistadora, uma ouvinte que percorre o país em busca de histórias para escrever; e a de uma narradora-personagem, que se apodera da sua voz para contar suas próprias experiências. Em alguns trechos das narrativas, as vozes das duas narradoras se entrelaçam, assim como se (con)fundem a voz fictícia da entrevistadora com a própria figura da Conceição Evaristo como autora, afinal sabemos que a prática da escuta é sua principal fonte de inspiração para escrever. No primeiro parágrafo do conto *Mary Benedita*, a narradora-entrevistadora apresenta essa relação de escuta-escrita que ela desenvolve com as contadoras de histórias, que ora são procuradas, ora a procuram para se fazerem ouvidas:

Quando Mary Benedita me procurou no pequeno hotel em que eu estava hospedada havia apenas um dia, na cidade de Manhães Azuis, imaginei que a moça tivesse vindo à minha procura por vários e tantos outros motivos. (...) Não imaginei, entretanto, que ela, mal sabendo que uma ouvinte de histórias de suas semelhantes havia chegado à cidade, tivesse vindo tão rapidamente à minha procura, para atender ao meu afã de escuta. (...) Viera para me oferecer o seu corpo/história. (EVARISTO, 2020, pos⁶. 645 de 1298).

É interessante pensarmos como essa (con)fusão entre narradora e autora é característica da prática da escrevivência adotada por Conceição Evaristo em seu fazer literário. Em um depoimento realizado em julho de 2020, em um encontro virtual, Evaristo assume essa estética

⁶ Por se tratar de uma citação retirada de um e-book, o qual não é paginado, adotei a sigla pos. para me referir à posição em que o trecho citado se encontra no livro digital, uma vez que ainda não há uma padronização para esse tipo de citação.

literária feminista em que as figuras de escritora e sujeito não se desvinculam. Segundo ela, suas posições enquanto cidadã e escritora não se separam, pois quando se debruça no ato de escrever, sua subjetividade, expressa por ela pela sua condição de mulher, negra, brasileira, viúva, mãe de Ainá, não se desvencilha dela enquanto autora. “A procura por uma estética que se confunda com a oralidade faz parte de meu projeto literário, que é profundamente marcado pela minha subjetividade forjada ao longo da vida” (EVARISTO, 2020, p. 42). Marcados por essa subjetividade da autora, vários contos de *Insubmissas lágrimas* apresentam em sua própria narrativa trechos os quais eu classifiquei como “metaescrivivísticos”⁷, ou seja, que fazem considerações ou explicam a escrevivência por meio dessa mesma prática de escrita. *Líbia Moirã* é, talvez, um dos contos em que a alusão a esse processo criativo está mais explícita:

Líbia Moirã, das mulheres com quem conversei, foi a mais reticente em me contar algo de sua vida. Primeiro, quis saber o porquê de meu interesse em escrever histórias de mulheres e, em seguida, me sugeriu se não seria mais fácil eu inventar as minhas histórias, do que sair pelo mundo afora, provocando a fala das pessoas, para escrever tudo depois. Das provocações que Líbia Moirã me fez, respondi somente à última:
- Eu invento, Líbia, eu invento! Fale-me algo de você, me dê um mote, que eu invento uma história, como sendo sua... (EVARISTO, 2020, pos. 804 de 1298)

Ao falar sobre escrevivência, Conceição Evaristo (2020) explica que se trata da escrita da mulher negra sobre si mesma, que não se esgota em sua individualidade, mas antes busca a amplitude e o encontro com várias outras mulheres que viveram experiências marcadas por discriminações de gênero, de cor e/ou de classe. Ao ir de encontro a essas histórias, além de dar voz e protagonismo a essas mulheres negras, Conceição estabelece com elas uma relação de dororidade, um amplo e complexo conceito cunhado por Vilma Piedade (2017) que representa a dor provocada em todas as mulheres negras pelo machismo e pelo preconceito racial, que as marca socialmente numa escala de inferioridade. Em *Mirtes Aparecida da Luz*, essa intensa troca que o processo criativo da escrevivência proporciona entre a narradora- entrevistadora e a contadora de histórias é apresentada com uma sensibilidade e uma cumplicidade que somente duas mulheres que vivenciaram opressões semelhantes poderiam desenvolver:

A condição de minha interlocutora me colocava uma questão. Como contemplar os olhos dela encobertos por óculos escuros? [...] Como acompanhar o olhar de Da Luz? Como saber para onde ela estava olhando? E talvez adivinhando as minhas dúvidas e mesmo o meu constrangimento, [...] suas mãos caminharam para o meu rosto, procurando

⁷ Neologismo que criei, inspirada nas brincadeiras linguísticas realizadas pela própria Conceição, para me referir à estratégia usada pela autora de explicar a escrevivência a partir da própria escrevivência de seus contos.

suavemente meus olhos. E, com gestos mais delicados ainda, seus dedos tocaram minhas pálpebras, em movimentos de cima para baixo. [...] Ela queria que eu fechasse os olhos. Fechei (EVARISTO, 2020, pos. 757 - 758).

Nesse excerto, há também uma clara referência à oralidade como elemento fundamental da escrita afro-brasileira. No conto, a personagem Da Luz não precisa da visão para se expressar, para resgatar suas lembranças e contá-las para a mulher que, ao fechar os olhos, torna-se sua semelhante. Sua voz é capaz de rememorar a ausência e as cicatrizes que a morte de seu homem deixou e, assim, ampliar sua experiência para que outras mulheres possam se reconhecer em suas dores. Ao potencializar essa voz da narradora-personagem, Conceição reforça a relação entre literatura e vivência e resgata a tradição africana de contar e cantar, costumes que foram privados ao povo negro no período da escravidão no Brasil. Essa marca da oralidade revela uma postura subversiva da autora, que liberta essas vozes da dominação sofrida por suas ancestrais, possibilitando a conexão entre essas mulheres e suas origens culturais.

É evidente que a leitura dos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* não se limita à abordagem estética da escrevivência. Há várias outras perspectivas a serem estudadas nessas narrativas, inclusive a temática, a qual quero explorar no conto *Rose Dusreis* sob o recorte dos desafios enfrentados pelas mulheres negras em busca do reconhecimento no campo artístico. Rose Dusreis é apresentada pela narradora-entrevistadora como “professora de balé clássico, de dança moderna, de balé afro, de jazz, de sapateado e de dança de salão” (EVARISTO, 2020, pos. 974). Para alcançar essa profissionalização, Dusreis enfrentou um caminho marcado pelo preconceito, que refletiu nela, assim como sua imagem no espelho do salão, de maneira tripla: foi vítima de discriminação por seu gênero, sua cor e sua classe.

Ainda criança, oriunda de uma família pobre, Dusreis sofreu com a segregação e a estigmatização racial em sua escola, onde somente um grupo específico de meninas, com tipo físico propício para o balé (leia-se meninas brancas) tinha a oportunidade de participar das aulas de balé. “Tudo acontecia no salão da escola pública da minha cidade, em que eu e minhas irmãs estudávamos, mas o curso era particular, e nenhuma de nós ou de minhas colegas pobres tinham acesso ao grupo” (EVARISTO, 2020, pos. 988). A falta de motivação para se dedicar à dança era reforçada por sua família, que, diante de uma realidade de escassez, não encarava a arte como uma fonte de sobrevivência, afinal “não se come dança”. É importante observar como essa não é uma situação restrita à individualidade da personagem, mas se repete na vida de milhares de meninas negras e pobres, inclusive nas vidas de Conceição Evaristo e Gloria Anzaldúa, que enfrentaram os mesmos empecilhos durante suas trajetórias como escritoras.

A educação também foi outra limitação a qual Dusreis teve que subverter em busca de sua formação artística. Pertencente a uma sociedade patriarcal, brancocêntrica e com fortes resquícios colonizadores e escravocratas, às meninas negras só era oferecida uma formação doméstica e subserviente, que deveria ser paga por meio da servidão àqueles que lhes davam uma “oportunidade” de estudar.

Quem me levaria, sob a responsabilidade da paróquia local, seria uma congregação de religiosas católicas; elas eram fundadoras de uma rede de colégio comprometida com a educação de meninas de famílias abastadas. [...] E fui, apesar de... apesar de trabalhar intensamente. Acordava cedo, junto com outras meninas tão pobres quanto eu, para ajudarmos no preparo do café das meninas ricas. Aprendi todos os afazeres de uma casa, cozinhar, lavar, passar, arrumar. Descobri, com o tempo, que as irmãs vindas de famílias pobres eram as operárias, as domésticas, as agricultoras, enfim, as trabalhadoras exploradas da instituição, e nós, as meninas sem posse alguma, éramos as auxiliares (EVARISTO, 2020, pos. 1028 – 1042).

Apesar de..., e essa é uma expressão recorrente no conto, Dusreis trilhou um árduo caminho, superou desafios que lhe foram impostos e tornou-se dançarina profissional. Iniciava-se, então, uma outra fase de resistência em sua vida: a luta pela sua afirmação como dançarina negra e pela valorização da cultura africana. Dusreis travou uma batalha na qual se atreveu “a revelar a carne humana escondida e sangrar vermelho como os brancos” (ANZALDÚA, p. 231). Dusreis executa a dança tradicional do povo africano para impedir que as exigências de adequação aos padrões artísticos e culturais, metaforizadas pela anemia que a enfraquece, embranqueçam seu sangue.

A bailarina já não mais me escutava. Rose Dusreis se entregava ao balé da vida, numa coreografia moderna, que ela mesma havia criado, a partir de uma dança tradicional de uns dos povos africanos, a que ela havia assistido um dia na região de Kendiá, em uma viagem, como integrante do corpo oficial do balé de sua cidade natal, Rios Fundos; a aprendizagem de Dusreis foi além da dança. Ali ela apreendera o bailado da existência. (EVARISTO, 2020, pos. 1055-1069).

O desfecho do conto revela uma aprendizagem que pode se estender à própria reflexão sobre autoria feminina e escrevivência: “o que se apresenta como revelação aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, guarda insondáveis camadas do não visto e do não dito e eu digo do não escrito” (EVARISTO, 2020, pos. 1069). A escrita feminina não se revela em sua totalidade, é construída a partir da incompletude, que condiz com nossa própria vida interior. Nós, mulheres, devemos, sim, escrever e nos inscrever em nossos textos, não com o propósito de definir novos padrões, numa repetição do passado, mas como uma forma de reconstruir, de “registrar o que os

outros apagam [...], para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você” (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Revista Estudos Feministas, v. 8, n. 2, p. 229-236, 2000.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CONCEIÇÃO, Evaristo. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

_____. **Olhos d'água**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Pallas Mini, 2018.

_____. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. *In*: DUARTE, Lima Constância. (Org.) **Escritoras mineiras: poesia, ficção e memórias**. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2010, p. 11-17. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padroao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Escritoras%20Mineiras.pdf. Acesso em: 29 maio 2023.

_____. A escrevivência e seus subtextos. *In* (Org.) DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26- 46.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In* (Org.) DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 48-54.

DUARTE, Constância Lima. **Literatura feminina e crítica literária**. Rio de Janeiro. UFRN, 1987.

FERREIRA, Ada Cristina. **Gloria Anzaldúa (1942-2004)**. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia, V. 7, N. 4, 2023, pp. 1-13. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/gloria-anzaldua/> Acesso em: 29 de maio de 2023.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo. Editora Nós. 2019.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

ESPAÇOS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS DA CRÔNICA “TANTA GENTE”, DE ENEIDA DE MORAES

Joelma Lobo de LIRA (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará- UNIFESSPA)¹

RESUMO: Este trabalho visa fazer uma leitura da crônica “Tanta Gente”, da escritora paraense Eneida de Moraes, a partir da visão das teorias abordadas por Roberto da Matta, Gerda Lerner e Pierre de Bourdieu. Almeja-se com este, apresentar os personagens da crônica eneídiana e suas relações com a sociedade a partir do entendimento dos conceitos de “A Dominação Masculina”, “A criação do patriarcado” e espaço entre “casa” e “rua”. Para tanto, faremos o percurso por meio de pesquisa bibliográfica, a fim de mostrar os espaços de violência contra as mulheres em situação de rua. Assim, buscamos trazer à discussão os aspectos de condições de vida da mulher apresentada na obra, trazendo uma abordagem que atenta à violência urbana e a pobreza. No texto analisado vamos encontrar personagens femininas que ocupam um lugar de destaque no seio da narrativa, percebe-se que suas histórias e vivências são atravessadas pelo preconceito e afastamento de dignidade enquanto ser humano no cotidiano das ruas da periferia de Belém do Pará. Logo, ao longo do artigo percebe-se a relevância do debate sócio político para a construção da convivência em sociedade, para que indivíduos que interagem entre si estreitem suas relações pautadas no respeito às diversidades, amparando a dignidade tão necessária ao ser humano, independente das diferenças, sejam elas de raça, de sexo, de classe. Para refletir essas questões, trabalhou-se com o que há de peculiar entre o desenrolar dos fatos na crônica e as teorias apresentadas pelos teóricos acima citados.

Palavras-chave: Violência. Vulnerabilidade. Diversidade. Respeito.

ABSTRACT: This work aims to read the chronicle “Tanta Gente”, by the writer Eneida de Moraes, from the perspective of the theories addressed by Roberto da Matta, Gerda Lerner and Pierre de Bourdieu. The aim is to present the characters of the Aeneid chronicle and their relationships with society based on the understanding of the concepts of "Male Domination", "The creation of

¹ Estudante de mestrado em Letras /POSLET (Linguagem e Sociedade – Estudos Comparados, Culturais e Interdisciplinares em Literatura) UNIFESSPA- Marabá-PA - Email: joelmalp2@gmail.com.

patriarchy" and the space between "house" and "street". To do so, we will make the journey through bibliographical research, in order to show the spaces of violence against women in a street situation. We seek to bring to the discussion aspects of the life conditions of the woman presented in the work, bringing an approach that pays attention to urban violence and poverty. In the analyzed text we will find female characters who occupy a prominent place within the narrative, it is clear that their stories and experiences are crossed by prejudice and removal of dignity as a human being in the daily life of the streets on the outskirts of Belém do Pará. Therefore, throughout the article, the relevance of the socio-political debate for the construction of coexistence in society is perceived, so that individuals who interact with each other can strengthen their relationships based on respect for diversity, supporting the dignity that is so necessary for human beings, regardless of the differences, be they race, sex, class. To reflect these questions, we worked with what is peculiar between the development of the facts in the chronicle and the theories presented by the theorists mentioned above.

Keywords: Violence. Vulnerability. Diversity. Respect.

Um pouco acerca da obra *Aruanda* (1957)

A obra *Aruanda* foi escrita na década de 1950, seu significado, de acordo com LIMA (2022), é uma referência ao “lugar de Liberdade e Paz” – como assim explicou Eneida no lançamento da primeira edição –, “ao lugar que ansiamos sem desigualdades, sem injustiças, sem crueldades” (MORAES, 1989, p.10). O livro traz uma coletânea composta de 18 crônicas, todas de cunho memorialista. Para descrever *Aruanda*, a autora nos relata de forma lírica em sua obra, que *Aruanda* era apenas uma palavra, mas trazia um cheiro violento de terra e de liberdade, gosto de fruta madura, uma palavra apenas, mas com significado sinestésico. (ENEIDA, 1989, p.23).

É evidente a analogia feita entre o título da obra *Aruanda* e Luanda, Capital da Angola, de onde vinham muitos escravos para o Brasil. Mas ao transformar Luanda em *Aruanda*, Eneida vislumbra uma metamorfose de vida também, como se nota em, (ENEIDA, 1989, p.24) “todos moram em *Aruada*, terra livre e bela, capital de sonhos, ambições e desejos”. Diante disso, percebe-se na voz lírica um anseio por novas experiências, uma imensa vontade de encontrar com novidade de vida, como afirma em “recomeçar é um dever de todos os homens e que recomeçando estamos voltando de *Aruanda*, indo para *Aruanda* e somos heróis, os mais valentes dos heróis, porque silenciosos e obscuros”.

Como uma mulher que lutava pelo bem comum, trazer esse lugar de igualdade para partilhar com todos, seria uma forma simbólica de juntar passado e presente numa espécie de reflexão comunitária. Como se pode notar em: “É o que quero fazer com este meu livro: abrir a

minha Aruanda, meu passado e meu presente, para que ela deixe de ser apenas minha e se torne de todos, pois que para mim nada existe de meu: a própria vida é um grande bem coletivo” (ENEIDA,1989 p. 27)

Para (LIMA,2022 p.30), na obra Aruanda Eneida de Moraes revisita episódios de infância ocorridos na cidade natal, Belém do Pará. Nesses episódios, a cronista trata sobre as precárias condições das classes mais pobres da população paraense em um período de esplendor do ciclo da borracha, abordando as profundas desigualdades sociais e a marginalização de indivíduos, com destaque às mulheres, que eram considerados “inúteis” por uma sociedade extremamente conservadora e patriarcal. Com tudo isso, percebemos que a cronista demonstra uma escrita diversa e comprometida com o social. Dessa forma, na crônica *Tanta Gente* estarão em pauta as complexidades de relações humanas que não fazem parte apenas de seu contexto temporal, mas permanecem presentes e adaptados aos contextos da atualidade. Assim, esta pesquisa tratará a obra como ponto de partida para uma discussão teórica utilizando como base para a análise, a crônica *Tanta Gente*, que é o segundo texto apresentado na obra.

De acordo com (DOS SANTOS,2018 p.9) nos livros Aruanda e Banho de Cheiro, a cronista revela, além de sua memória de infância, a memória de sua militância política. Os dois livros de crônicas atestam uma escritura de autoria feminina explicitamente engajada na defesa dos princípios comunistas, tanto aqueles sob a influência do Stalinismo, quanto os resultantes dos debates pós Relatório Krushev. Os dois livros nasceram separados, mas se completam, pois intencionalmente Banho de cheiro é continuação de Aruanda. A coleção Lendo o Pará 2 publicou os dois livros juntos em 1989.

Sobre a vida de Eneida de Moraes

A autora Eneida de Moraes nasceu no dia 23 de outubro do ano de 1903, na cidade Belém do Pará. Seu nome faz alusão à obra clássica do poeta Virgílio, foi uma homenagem feita pela sua mãe. Eneida foi jornalista, escritora, militante política, pesquisadora e uma das principais conhecedoras do carnaval brasileiro, tratando deste tema sempre com uma visão socialista. Nasceu numa época considerada privilegiada da região, o período do Ciclo da Borracha. Durante este período a capital paraense foi palco de grandes movimentações de capital, servindo como base para a exportação da borracha que vinha de Manaus e seguia para a Europa e outros países. O chamado “ciclo da borracha” trouxe muita “prosperidade” à cidade

de Belém e tornou-a uma das mais prósperas do país.

Eneida de Moraes nasceu em casa, na rua Benjamin Constant num contexto muito peculiar, cercada pela natureza e muito espaço entre mangueiras. Apesar de ter uma vida considerada confortável depois que cresceu, Eneida nunca se evadiu em assumir seu papel enquanto jornalista, feminista e comunista, mesmo tendo morado no Rio de Janeiro e viajado pelo mundo não deixa dese importar com a realidade de seu “lugar de origem”, a Amazônia. A autora paraense evidenciava em seus textos um carinho exultante à sua terra e aos mistérios da grandiosidade da região amazônica. Colocava em evidência a importância de dar vozes silenciados pelo sistema excludente em que vive o caboclo ribeirinho. A escritora faleceu no Rio de Janeiro em 27 de abril de 1971 e seu corpo foi trazido para Belém para ser então sepultado no cemitério Santa Izabel, como era o seu desejo. De acordo com (LIMA, 2022, p.23), a autora Eneida de Moraes (1903 – 1971) foi uma escritora que centralizou boa parte da sua produção literária em obras memorialísticas, especialmente as crônicas. Nelas, a autora narra acontecimentos que referenciam a militância política e discutem temáticas voltadas para o papel da mulher na sociedade patriarcal – período a partir de 1920 –, as desigualdades sociais, os marginalizados e os excluídos.

Nesse sentido a crônica *Tanta Gente* entra enquanto objeto de denúncia social dentro de um contexto memorialístico, marcado por um retorno ao passado de sua infância na cidade de Belém do Pará. A partir das ideias de (LIMA, 2022, p.100), os textos da cronista expressam memórias de resistências que atravessam o tempo e o espaço das narrativas. São resistências que adentram nos ciclos da história, sempre se reorganizando e se reconstruindo para romper os diversos lugares de silenciamentos estabelecidos tanto pela censura quanto pela escassez de publicação de sua produção. Esses escritos representam um ato de resistência porque têm uma relevância social, na medida em que tornam públicas as histórias de coragem, de sobrevivência e de solidariedade. Assim, a partir das obras, podemos reviver o passado eneidiano a partir de lembranças vivenciadas de forma lírica pela voz poética da autora.

Análise crítica: *Tanta Gente*, de Eneida de Moraes

A crônica *Tanta Gente*, da autora Eneida de Moraes apresenta um narrador personagem com foco narrativo em primeira pessoa, no texto a autora descreve a cena em que se desenrolam os fatos com detalhes que de certa forma nos remetem ao ambiente da crônica. Ela diz que

lembra como se estivesse sido naquele dia, momentos de brincadeiras de quando ela ainda era criança, momentos de sua infância. Relembra tipos populares sua terra, no tempo de menina. Dentre essas pessoas descritas no texto, vamos destacar algumas mulheres retratadas por ela naquele ambiente.

A primeira a ser citada chama-se “Diabo atrás da saia” que segundo a crônica era uma mulher negra alta, magra, de pernas finas e tuíras (característica de uma pele desprovida de cuidados referentes à hidratação), andava sempre com um guarda-chuva, e de tanto andar com esse objeto as pessoas diziam que o mesmo parecia com ela, quando passava na rua a meninada gritava: “Diabo atrás da saia!” e ela retrucava com palavrões e ameaçava a todos com seu guarda-chuva. Mas quem seria aquela mulher? Onde vivia? Qual seria sua idade? O que se sabe é que ela carregava consigo marcas de um passado que expressava perturbações, isso nota-se por seu andar sempre à espreita de algo, sempre na defensiva como se a qualquer momento alguém a fosse atacar, esse alguém seria o Diabo, e o que é pior, sempre atrás de sua saia. O que nos leva a inferir que ela traz consigo traumas de possível violência sexual que a perturbavam no decorrer de sua vida.

Outras duas mulheres abordadas na crônica são ‘Burra Cega’ e “Tainha”, essas duas um pouco menos retratadas, mas não sem importância. “Burra Cega” era cega de um olho, era baixinha e andava sempre com muita pressa, o apelido de cunho pejorativo deixa claro o tratamento dado a esta mulher, além de ser cega, era tida como alguém que tinha pouco entendimento das coisas. “Tainha”, nome de um peixe típico da região amazônica, era outra, andava sempre falando sozinha e sempre parava no meio do nada e abria os braços expressando um gesto de desespero. Para elas, a molecada também gritava seus apelidos. -Burra Cega! - Tainha! E elas revidavam com pedradas, com palavrões, mas qualquer reação era bem menor que os gritos e risos que as crianças tinham ao se divertirem com aquelas pessoas.

Outra personagem ilustrada na crônica chama-se “Madame Urubu”, esta com uma aparência um pouco mais serena, segundo a autora talvez um pouco menos desgraçada, andava sempre com duas trouxas de roupas nas mãos, quando se perguntava para onde ela estava indo, respondia apenas que estava de mudança, usava sempre aquelas trouxas, mostrando que estava todos os dias em busca de um novo lugar para morar. No entanto, por mais que sua busca fosse constante, ela nunca encontrava um lugar fixo para morar. Mas porque Madame Urubu? Seria ela uma mulher preta? A autora não retrata suas características físicas, somente foca nas condições de vida desta mulher. Com isso, ficamos apenas com a ideia de uma mulher que se veste de

branco e que é chamada de urubu, um pássaro de cor oposta, o que nos leva a pensar que este pode ser um apelido de cunho racista dado propositalmente para alguém preto e em condições de vida desfavorecida socialmente.

Uma personagem que também se destaca no texto é a “Laurista”, criatura baixinha, gordinha, ao que se percebe na escrita era viciada em álcool. Tinha o apelido de Laurista porque era fascinada pelo político Dr. Lauro Sodré a quem a mulher defendia por meio de “comícios”, atacando aos inimigos de seu líder a quem a mesma chamava de “grande homem”, “sábio”, “impoluto” e “genial”. Laurista tinha uma história. Esta personagem se assemelha muito aos dias de hoje, com a polarização política de nosso país. Ao contrário das outras, ela tinha uma história a contar. Quando era menina, vivera como doméstica num colégio particular, cresceu sendo criada de uma professora e com isso aprendeu muitas coisas ouvindo em contexto de preparação das aulas, tinha problemas em pronunciar algumas palavras, como por exemplo “Recife”, que falava “Refice” e assim seguiam seus dias pelas ruas.

Por fim, encontramos ainda a mulher mais bela que a cronista diz que jamais esquecerá, a mulher chamada ‘Arantes’, era magrinha, com os cabelos brancos e tinha um medo terrível do vento, a quem chamava de Arantes. Trazia consigo marcas do tempo, tais marcas expressas em inexplicável medo de que aquele vento batesse em sua saia. Ela descreve o vento Arantes como um ser que deve ser temido, diz que o mesmo é traiçoeiro, muito traiçoeiro quando avistava uma mulher grávida, logo dizia que tinha sido o Arantes que a tinha agarrado. Percebe-se por meio desta personagem a perturbação de alguém que tem medo de sofrer uma violência sexual, o medo que ela tem de que o vento levante sua saia, o medo que ela tem de que o vento engravide alguém, nos leva a inferir que ela tenha sido de alguma forma vítima de violências sexuais nitidamente percebidos por intermédio de uma linguagem subjetiva e inquietante ao longo do texto.

A partir da leitura da crônica podemos perceber que a mulher na sociedade é violentada, mas essa violência é mostrada a partir de comportamentos tidos como normais para aquele ambiente, nesse sentido Bourdieu mostra o poder dominando de maneira simbólica como um poder invisível. Logo, nessa linha, a violência simbólica, segundo o autor se traduz como uma violência suave, insensível, mostrada pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento ou reconhecimento. O autor denomina como violência simbólica, como podemos observar no trecho a seguir:

[...] violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento,

ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2010, p. 07-08).

Dessa forma, a partir das ideias de Bourdieu, a violência apresentada de maneira simbólica é socialmente aceitável, uma vez que se mostra no cotidiano de forma habitual, como uma coisa banal, por exemplo quando uma mulher deixa de usar certo tipo de roupa porque o parceiro não acha adequado, ou um apelido atribuído de forma pejorativa, manter os cabelos de acordo com as normas de alguém, etc. Diante do contexto da crônica *Tanta Gente*, notamos as relações de poder nas interações interpessoais daquele ambiente e trazendo à leitura as ideias de Bourdieu, a partir do pensamento de Viana (2014), o conceito de violência simbólica tenta explicar o mecanismo que faz com que os indivíduos naturalizem as representações ou as ideias sociais dominantes no meio social; formula ainda o conceito de “dominação”, o qual envolve as mais variadas formas de relação de “poder”, e que o autor evidencia como a forma mais insidiosa de violência simbólica.

As teorias e a crônica

Roberto da Matta enquanto antropólogo vai nos levar a uma interpretação da temática da desigualdade social no Brasil por meio de uma hierarquia que existia e existe na sociedade brasileira. Daí, quando pensamos o texto eneídico pelo viés de Da Matta, trazemos à tona a importância de olharmos para os corpos das mulheres personagens da crônica nas ruas, pensamos em quem é essa mulher dentro dessa “seara” paraense na escrita abordada por Eneida de Moraes? Com um olhar atento ao que acontece no dia a dia, nas ruas, fora dos estabelecimentos “oficiais” de proteção, do lar, daquilo que seria o universo privado “a casa”, mas olhando para o universo da “rua”. Dessa forma vamos pensar esses espaços de violência que se estendem desde a rua até a casa e que neste espaço do privado essa violência ainda pode manifestar-se em maior escala, daí a importância de perceber a presença da própria voz lírica contida em Aruanda, trazendo um apelo social chamando a atenção à realidade daquelas mulheres evidenciando as formas de sobrevivência e convivência dessas mulheres. Como podemos observar em:

[...] porque não se pode falar de casa sem mencionar o seu espaço gêmeo, a rua. Mas é preciso notar também que a oposição casa/rua tem aspectos complexos. É uma oposição que nada tem de estática e de absoluta. Ao contrário, é dinâmica e relativa porque, na

gramaticidade dos espaços brasileiros, rua e casa se reproduzem mutuamente, posto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se sua "casa", ou seu "ponto". (DA MATTA, 1997, p.54 e 55).

Nesse sentido, Casa e Rua se enquadram enquanto contextos que expressam uma visão de mundo peculiares e que retratam realidade de seres humanos a partir de regras ou normativas sociais próprias dos seres que ali atuam. No contexto da crônica *Tanta Gente*, a parte caracterizada enquanto dominada, que são as personagens femininas retratadas, são mostradas a partir da linguagem que representa a casa, a partir de um caráter dominador de segmento de regras que partem de alguém que as dominam, no contexto da casa, a violência se faz mais forte. Assim, os "moleques" são representados como metáfora da sociedade que as coloca em situação de marginalizadas.

Outra leitura que podemos trazer em paralelo à crônica, é a partir da visão da teoria praticada por Gerda Lerner (2019), na obra *A Criação do Patriarcado*, nesta obra a autora discute por uma perspectiva histórica, como surgiu a opressão das mulheres, como a mulher vem sendo oprimida ao longo da história e de que forma o patriarcado foi surgindo e se fortalecendo ao longo dos séculos, como descrito abaixo.

O patriarcado se encontra presente em todas as sociedades e são oriundas de uma cultura de dominação e desequilíbrio de poder existente entre os gêneros masculinos e feminino, que, por sua vez, produz a inferiorização da condição feminina, resultando em violência extremada. (DO NASCIMENTO, 2022, p.3).

Para fazer esta leitura, fizemos um recorte do capítulo 10, que trata acerca da desvalorização simbólica das mulheres em relação à divindade sendo esta uma das metáforas principais da representação da civilização ocidental. A outra metáfora fundamental é compreendida pela filosofia de Aristóteles, que admite como fato que mulheres são seres humanos incompletos, defeituosos, de uma categoria totalmente diferente dos homens.

E é a partir dessas premissas que se constroem as simbologias da civilização ocidental, criando a ideia de que a mulher subordinada é vista como natural, logo o fato de ser mulher a torna um ser invisível, ao se estabelecer o patriarcado enquanto ideologia. Como Lerner (2019), afirma no trecho a seguir.

A sociedade de classes, argumentei, começou com a dominância dos homens sobre as mulheres e evoluiu para a dominância de alguns homens sobre outros homens e todas as mulheres. Assim, o próprio processo de formação de classes incorporou uma condição preexistente de dominância masculina sobre as mulheres e marginalizou as mulheres na formação dos sistemas de símbolos. Entretanto, como vimos, os sistemas mais antigos

de explicações religiosas e metafísicas perduraram por séculos, e nesses sistemas as mulheres também tinham representação e poder simbólico. A exclusão das mulheres da criação dos sistemas de símbolos se tornou completamente institucionalizada apenas com o desenvolvimento do monoteísmo. (LERNER, 2019, p.275)

Fazendo uma comparação com a crônica *Tanta Gente*, nota-se a invisibilidade social daquelas mulheres e a forma como são tratadas no contexto em que vivem, como o sistema é opressor em relação a elas, como são excluídas enquanto seres sociais que habitam aqueles espaços. Neste texto, vamos encontrar a voz lírica arrependida, com uma visão crítica da realidade que havia vivenciado no passado. Como visto em, “Fui muito má para eles, eu sei agora, mas é difícil convencer uma criança feliz de que há gente desgraçada.” (ENEIDA, 1989, p.48). Nesse sentido o “agora” a que ela se refere no “eu sei agora”, seria a respeito do momento em que ela se encontra, já adulta, com plena consciência de classe e respeito ao próximo.

Outra leitura interessante a ser feita em paralelo com a crônica, é a obra *A Dominação Masculina*, de Pierre de Bourdieu, nela, o autor investiga a dimensão simbólica da dominação masculina, mostrando como as violências se dão de forma simbólica no meio social. Então o que seria essa violência simbólica para Bourdieu? Ela é vista como uma violência silenciosa, suave, no sentido de ser imperceptível, é socialmente silenciosa. Na crônica *Tanta Gente*, temos a narrativa que fala de crianças brincando de apelidar, de fazer chacota com aquelas mulheres, que revidavam, mas não tinham sucesso. Como se pode observar no trecho: “sabíamos que estávamos procedendo mal: já nos fora dito que com desgraça das criaturas não se brinca, mas não sentíamos a necessidade da proibição. Todo mundo mexia com aquela gente. Porque iríamos respeitá-la?” (ENEIDA, 1989, p.42).

Nesse sentido, vamos perceber ao longo da crônica, uma espécie de banalização do sofrimento do ser humano, a rua vira palco de uma violência recreativa praticada involuntariamente por seres que de maneira natural, reproduzem um ato corriqueiro que é a falta de respeito para com aquelas mulheres, esse entendimento vem a partir do excerto acima, onde ela afirma que “todo mundo mexia com aquela gente”. Nota-se a expressão “aquela gente” como uma expressão extremamente segregatória, mostrando a disparidade existente entre as mulheres e as pessoas que não faziam parte daquele espaço. Assim, os conceitos abordados por Bourdieu, encaixam-se perfeitamente ao contexto da crônica uma vez que percebemos as situações de violência de forma simbólica, na prática cometidas pelas crianças, mas no geral fica claro que é algo natural daquele espaço e que provavelmente, as crianças apenas reproduzem uma atitude recorrente naquele espaço como descrito a seguir.

O patriarcado está em nossas vidas, mas não conseguimos enxergar – ló, pois, já consideramos algo muito natural, ainda que mulheres possuem status sociais altos, cargos altos, não conseguimos como sociedade, enxergar que o patriarcado está ocasionando violência doméstica, e vários outros tipos de violência na vida das mulheres de forma geral. (DO NASCIMENTO, 2022, p. 3).

Nota-se que mesmo a crônica eneídiana tenha sido abordada no século XX, essa temática reverbera atualmente, trazendo-nos hoje à reflexão acerca das consequências do patriarcado na vida das mulheres e que as disparidades que permanecem em relação às questões de gênero, na atualidade são heranças oriundas de um patriarcado que jamais deveria ter existido na sociedade.

Considerações Finais

Buscamos com este trabalho, uma forma de revelar a face de uma sociedade traduzida a partir de um paradigma estigmatizador e segregatório. O tema de violência aqui descrito nos remete a uma realidade vivenciada no contexto de rua na década de 1950, infelizmente ainda é uma cena que se repete na atualidade, uma violência muitas vezes pouco discutida por se tratar de uma abordagem psicológica. A partir de leituras acerca do assunto, podemos concluir que a violência de gênero pode ser entendida como a violência existente contra a mulher pelo simples fato de ser mulher e se mostra sempre como algo inofensivo.

Desse modo, a violência abordada neste artigo, se apresenta de forma velada a partir de brincadeiras aparentemente inocentes de crianças, como narrado na crônica *Tanta Gente*, principalmente relacionada aos corpos femininos ali atuantes. Assim, é importante ressaltar a relevância do debate sócio político para a construção da convivência em sociedade, para que indivíduos que interagem entre si estreitem relações pautadas no respeito às diversidades, amparando a dignidade tão necessária ao ser humano, independente das diferenças, sejam elas de raça, de sexo, de classe.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- DA MATTA, Roberto. A casa e a rua. **Rio de Janeiro: Rocco**, v. 5, 1997.

DO NASCIMENTO, Maria Luiza Lacerda Abreu; MESSIAS, Diego Batista. A consequência do patriarcado na violência contra a mulher. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, v. 8, n. 11, p. 1448-1469, 2022.

LERNER, Gerda. A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo, Cultrix, 2019. Disponível em: < <https://mulherespaz.org.br/site/wp-content/uploads/2021/07/criacao-patriarcado.pdf>>. Acesso em: 15 julho. 2023.

LIMA, Renata Guimarães Cabral. **A construção discursiva da política de resistência nas memórias de Eneida de Moraes**. 2022. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB). 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/24769>>. Acesso em: 20 julho. 2023.

MORAES, Eneida de. Aruanda. Banho de Cheiro. Belém: SECULT/ FCPTN/ CEJUP, 1989.

SOARES, Natália Marques da Silva; FRANÇA, Marlene Helena de Oliveira. **Violência de gênero no ensino médio: Análise do comportamento dos/das alunos/as e professores/as**. III CONEDU, p. 1-12, 2016. Disponível em: < http://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2016/TRABALHO_EV056_MD1_SA11_ID7551_15082016120407.pdf>. Acesso em: 20 julho. 2023.

VIANA, Alba Jean Batista; SOUSA, Eduardo Sérgio Soares. O poder (in) visível da violência sexual: abordagens sociológicas de Pierre Bourdieu. **Revista de Ciências Sociais**, v. 45, n. 2, p. 155-183, 2014.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

FEMINISMO E LITERATURA NA REVISTA A MENSAGEIRA

Guilherme BARP (UFRGS)¹
Cecil Jeanine Albert ZINANI (UCS)²

RESUMO: *A Mensageira*, “revista literária dedicada à mulher brasileira”, foi uma publicação editada em São Paulo, que circulou entre 1897 e 1900. Foi dirigida pela escritora Presciliana Duarte de Almeida e congregou uma plêiade de autores e autoras, alguns com o nome já consolidado no mundo das Letras, como Júlia Lopes de Almeida e Júlia Cortines. Ainda que fosse direcionada às mulheres, não segue as diretrizes da modalidade de publicação voltada a esse público, tendo em vista que não se encontram, em suas páginas, receitas culinárias, sugestões a respeito de decoração do lar ou noções de puericultura. A revista apresenta, em sua grande maioria, páginas com contos, poemas, crítica literária, artigos em que são discutidas pautas feministas como direitos das mulheres, sufrágio feminino. A participação dos autores demonstra o engajamento desse segmento com questões relacionadas ao feminismo. Também publicaram na revista as autoras portuguesas Guiomar Torrezão e Maria Amália Vaz de Carvalho, além de colaborações da França, como os escritos de Xavier de Carvalho. Entre as colunas permanentes, evidencia-se a “Carta do Rio”, de Maria Clara da Cunha Santos, e as “Notas pequenas”, em que a diretora destacava notícias relevantes do mundo das artes e as repercussões da revista *A Mensageira* na imprensa nacional. Dessa maneira, o objetivo deste trabalho é investigar a expressão de elementos de feminismo e literatura na revista *A Mensageira*, a partir de revisão bibliográfica.

PALAVRAS-CHAVE: FEMINISMO; LITERATURA; *A MENSAGEIRA*; REVISTA.

ABSTRACT: *A Mensageira*, “a literary magazine for Brazilian women”, was a magazine edited in São Paulo from 1897 to 1900. It was edited by Presciliana Duarte de Almeida. It had many collaborators, men and women, and some of them were already famous in literary circles, such as Júlia Lopes de Almeida and Júlia Cortines. Even though its target audience was the nineteenth-century woman, it did not reproduce the content of conventional women’s magazines. In *A*

¹ Mestre em Letras – Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: gbarp123@gmail.com.

² Doutora em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: cezinani@terra.com.br.

Mensageira, Presciliana did not publish culinary recipes, home decor tips or advice for pregnant women. Instead, she published short stories, poems, literary criticism and feminist articles, such as the ones vindicating women's right to vote. Many authors also wrote feminist articles for the magazine. Aside from Brazil, there were collaborations from Portugal, written by Guiomar Torrezão and Maria Amália Vaz de Carvalho, and from France, written by Xavier de Carvalho. Some recurring series of articles are remarkable, like "Carta do Rio", by Maria Clara da Cunha Santos, and "Notas pequenas", by Presciliana, in which relevant news about art and the reception of *A Mensageira* could be found. Thus, the goal of this paper is to investigate how feminism and literature are conveyed in *A Mensageira*. Methodologically, a bibliographic review is executed.

KEYWORDS: FEMINISM; LITERATURE; *A MENSAGEIRA*; MAGAZINE.

É provável que imprensa de mulheres tenha sido iniciada no Ocidente com o jornal *The Ladies' Mercury* (BUIIONI, 1990), veiculado na Inglaterra, em 1693, sendo um *spin off* de *The Athenian Mercury*. No Brasil, o primeiro periódico voltado às mulheres foi *O Espelho Diamantino* (DUARTE, 2016), de 1827, do Rio de Janeiro, enquanto o primeiro a ser dirigido por uma mulher foi o sul-rio-grandense *Belona Irada Contra os Sectários de Momo*, propriedade de Maria Josefa Barreto Pereira Pinto, voltado à política (MUZART, 2003). Em 15 de outubro de 1897, iniciou-se a publicação de *A Mensageira*, que é o foco deste trabalho.

A Mensageira era publicada em São Paulo, a partir de um esforço da escritora mineira Presciliana Duarte de Almeida.³ De acordo com Knapp (2020), foram publicadas 36 edições da revista, sendo que, de 15 de outubro de 1897 a 30 de setembro de 1898, contou com periodicidade quinzenal, passando para mensal de fevereiro de 1899 a janeiro de 1900. A duração da revista foi, de certo modo, considerável, tendo em vista que várias das dirigidas por mulheres nesse período eram efêmeras (ZINANI, 2021). Algumas edições especiais possuíam com retratos de pessoas célebres da época, como Maria Clara da Cunha Santos e Júlia Lopes de Almeida, que estampam as capas dos nºs 23, de 15 de setembro de 1898, e 29, de 15 de junho de 1899, respectivamente.

O objetivo da revista é apresentado por Presciliana no primeiro número: "Estabelecer entre as brasileiras uma simpatia espiritual, pela comunhão das mesmas ideias, levando-lhes de quinze em quinze dias, ao remansoso lar, algum pensamento novo — sonho de poeta ou fruto de

³ Presciliana Duarte de Almeida nasceu em Pouso Alegre (MG) em 1867. Posteriormente, mudou-se para São Paulo. Casou-se com o primo e também escritor Sílvio de Almeida. Segundo Luca (1999), para publicar os seus textos, utilizava, além do seu próprio nome, o pseudônimo Perpétua do Vale e, possivelmente, o heterônimo M. P. C. D. (Maria Presciliana da Cunha Duarte). Em relação à sua produção literária, Vasconcellos (2004) destaca: *Pirilampas e rumorejos* (1890); *Sombras* (1906); *Páginas infantis* (1908); *Livro das aves* (1914) e *Vetiver* (1939). Foi membro da Academia Paulista de Letras. Faleceu em 1944.

observação acurada [...]”. (ALMEIDA, 1987a, p. 1).⁴ Nesse sentido, observa-se a prioridade da editora da revista em publicar literatura (sonho de poeta) e artigos sobre os direitos das mulheres e notícias nacionais e internacionais (fruto de observação acurada), situando *A Mensageira* na imprensa feminista do século XIX. Portanto, o periódico ia contra o que se veiculava, normalmente, na imprensa feminina, a saber, de acordo com Kamita (2004, p. 164), “[...] trabalhos manuais, moda, culinária, puericultura”. Seguindo essa característica da revista, o objetivo deste trabalho é investigar, em *A Mensageira*, como estão expressos elementos de feminismo e literatura, a partir de revisão bibliográfica.

Inicialmente, cabe ressaltar que *A Mensageira* circulava por diversos estados do Brasil e, também, no exterior (BARP; ZINANI, 2019a). Os editores de vários periódicos nacionais afirmam tê-la recebido e agradecem pelo mimo, conforme constantemente aparecia nas páginas finais de cada número. Em nível internacional, destaca-se que chegou em terras francesas e chilenas: na coluna “Notas pequenas – *A Mensageira* em Paris”, do nº 6, de 30 de dezembro de 1897, é revelado que a revista foi até Paris, tendo sido recebida pela Viscondessa de Cavalcanti e por Xavier de Carvalho, que a elogiaram (NOTAS... 1987a). Ademais, segundo Luca (1999), *A Mensageira* era representada em Paris pela Mme. Blanche Xavier de Carvalho, esposa do autor supracitado; já em “Notas pequenas – *A Mensageira* no Chile”, do nº 16, de 30 de maio de 1898, informa-se que Clemente Barahona Veja enviou uma carta ao colaborador de *A Mensageira* Nelson de Sena, em que informa que recebeu um exemplar de *A Mensageira* e traduziu o artigo “A intelectualidade feminina”, presente na revista paulista, além de publicá-lo na única revista de mulheres do Chile da época, *La Mujer*, de Curicó (NOTAS... 1987b). Portanto, verifica-se que o feminismo e a literatura de *A Mensageira* ressoavam em diversos lugares, atestando a sua importância para o cenário intelectual da mulher do Brasil finissecular oitocentista.

O conteúdo do periódico paulista pode ser dividido em ficção e não-ficção. No primeiro, a literatura se expressa em algumas formas, como contos e poesia. No segundo, tem-se crônicas, ensaios, resenhas críticas, necrológios, notícias e textos sobre cultura.

Embora a atividade de escrever tenha sido muito mais comum aos homens do que às mulheres no século XIX, Presciliana conseguiu congrega um grupo de colaboradores dividido em 33 mulheres e 41 homens, conforme levantamento realizado por Luca (1999), o que revela um número pouco díspar. Ela buscava reunir escritoras de todo o Brasil, como se enfatiza na seguinte

⁴ Para realizar este estudo, utilizou-se a edição fac-similar da revista, publicada pela Imprensa Oficial do Estado e pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo em 1987.

coluna: “[...] Almejamos que, tanto as do Norte como as do Sul, venham ligar-se às do centro para que com toda a pujança e o brilhantismo seja a nossa revista um atestado vivo da capacidade intelectual das brasileiras”. (NOTAS... 1987c, p. 45).

Nas páginas de *A Mensageira*, encontram-se textos de escritoras estampando os variados números, sendo elas veteranas, como Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida, e estreantes à época, como Edwiges de Sá Pereira. Embora não fossem colaboradoras fixas, há textos das portuguesas Guiomar Torrezão (BARP; ZINANI, 2019b) e Maria Amália Vaz de Carvalho (BARP; ZINANI, 2021). A poesia contará com os célebres versos de Júlia Cortines, Auta de Souza, Áurea Pires, Francisca Júlia da Silva, por exemplo, enquanto a prosa ficcional ficará a cargo de nomes como Maria Clara da Cunha Santos e Júlia Lopes de Almeida.

Quanto à colaboração masculina, Nostrane (2019) destaca que as participações mais expressivas foram as de: Sílvio de Almeida, marido de Presciliana; João Vieira de Almeida, autor da coluna recorrente “Crônica onímoda”; Cândido de Carvalho; Artur Andrade; Manuel Viotti (Elmano do Val); Néelson de Sena (Pelayo Serrano); e Xavier de Carvalho. Por sua vez, Luca (1999) comenta que Amadeu Amaral é o mais relevante colaborador masculino da revista, em termos estéticos e históricos.

Constitui a parte de não-ficção uma variedade de textos. A marcante seção de crônicas “Carta do Rio”, de Maria Clara da Cunha Santos, em que a autora comenta o cotidiano fluminense e os acontecimentos ocidentais, além de fazer crítica de arte (CABRAL, 2017), estará presente em quase todos os números. No necrológio “Felice Cavalotti”, presente no nº 16, Revocata Heloísa de Mello tece um elogio fúnebre ao italiano homônimo à coluna (MELLO, 1987). As resenhas críticas acerca de obras podem ser encontradas, principalmente, na autoria de Perpétua do Vale — pseudônimo de Presciliana Duarte de Almeida —, na ocasional “Impressões de leitura”, em que resenhou *Plectros*, de Ibrantina Cardona, *Livro das crianças*, de Zalina Rolim, *Fantasia*, de Cândida Fortes Brandão, e *Flor de neve*, de Eurico de Góis. Também, Damasceno Vieira foi responsável por dois comentários de crítica literária acerca de *Preludiando*, de Andradina de Oliveira, e *Alma e coração*, de Julieta de Melo Monteiro. Alguns exemplos de notícias e textos sobre cultura se encontram na seção “Notas pequenas”, enquanto a coluna “Seleção”, segundo Pedrozo (2020), traz citações de personalidades marcantes da época, como Castro Alves, Victor Hugo, Mme. de Lafayette, Maria Amália Vaz de Carvalho.

Como afirma Knapp (2021), *A Mensageira*, em suas páginas, levantava reflexões sobre a condição feminina na sociedade. Dessa forma, ensaios e comentários feministas são recorrentes.

Destacam-se as menções relativas ao desenvolvimento da intelectualidade, ao cultivo da literatura e à ampliação de direitos das mulheres.

No primeiro número, de 15 de outubro de 1897, Sílvio de Almeida colaborou com o texto “Cartão de parabéns”. Ele comemora o lançamento da revista, destacando sua importância, e tece comentários enaltecendo a mulher brasileira, como: “Acatar a mulher é elevar o nível moral de nossa raça”. (ALMEIDA, 1987b, p. 10). Isso também acontece em “Entre amigas”, veiculada no mesmo número, escrita por Júlia Lopes de Almeida, em que se destaca a necessidade de valorizar a intelectualidade feminina. A prosadora reivindica uma modalidade de educação que permita às mulheres o exercício de profissões. Ela ressalta que, tendo em vista que *A Mensageira* é dedicada a esse público, a revista deve valorizar o estudo e o progresso.

No nº 3, de 15 de novembro de 1897, Presciliana publica uma carta enviada por Ibrantina Cardona. Cardona celebra o trabalho de diversas escritoras nascidas no Rio Grande do Sul, que têm publicado expressivamente no fim do século, como: Revocata Heloísa de Mello; Maria Benedita Bormann; Julieta de Mello Monteiro, Andradina de Oliveira, Luiza Cavalcanti Guimarães, Cândida Fortes, Tercília Nunes Lobo, Anna Aurora do Amaral, Carlota do Amaral Lisboa, Cândida Abreu, Júlia Cavalcanti, Carolina Koseritz, Zamira Lisboa, Maria de Menezes, Paula Ferreira, Geldipa Guimarães. Por fim, deseja boa sorte à redatora e à revista.

No nº 4, de 30 de novembro de 1897, encontra-se “Na tebaida”, de Inês Sabino. Sabino inicia comemorando que estejam surgindo várias revistas de mulheres, como *O Corimbo*, *A Estação*, *A Família* e, então, *A Mensageira*, em que se cultiva o desenvolvimento da mulher que pensa, lê e estuda, nas suas palavras. A autora lamenta que, embora a literatura francesa tenha tido várias escritoras importantes — como Staël, Sévigné, de Lafayette e Sand —, a intelectual brasileira ainda não é compreendida. Ela destaca que, apesar disso, ainda há escritoras no País, como Julieta de Mello Monteiro, Júlia Lopes de Almeida, Adelina Lopes Vieira, Nísia Floresta, Corina Coaracy, Revocata Heloísa de Mello, Josefina Álvares de Azevedo e Maria Clara da Cunha Santos. Sabino também finaliza a sua carta com felicitações para Presciliana Duarte de Almeida e sua revista, assim como Cardona.

No nº 5, de 15 de dezembro de 1897, transcreveu-se da *Gazeta de Petrópolis* a coluna “O sufrágio feminino em a Nova Zelândia”. Nela, que traça um esboço da situação sufragista no país, ressalta-se que, embora o eleitorado neozelandês feminino fosse apenas 3% do masculino, ele contribuiu de maneira significativa para mudanças, tendo em vista que as mulheres escolhiam os candidatos pelo bom caráter e pela conduta ilibada nas vidas pública e política.

Ainda sobre os direitos das mulheres, destaca-se o comentário a favor da equidade feito por Anália Franco em “Uma saudação”, presente no nº 12, de 31 de março de 1898. Destaca-se o momento em que Franco agradece por o que Presciliana e *A Mensageira* têm trazido à mulher brasileira, “o pensamento de encetar uma publicação, a fim de pugnar pelos direitos e deveres da mulher brasileira, para torná-la mais válida e mais forte, podendo, como o homem, resistir altiva [...]”. (FRANCO, 1987, p. 178).

Além dos textos mencionados, a revista contém muitos outros artigos, assinalando, por exemplo, as questões que envolvem mulher e trabalho. Para citar apenas um caso, registra-se o fato de que, na 29ª “Carta do Rio”, publicada no nº 33, de 15 de outubro de 1899, Maria Clara da Cunha Santos apresenta a primeira advogada que defendeu um cliente diante do Tribunal do Júri, Dra. Myrthes de Campos. (SANTOS, 1987).

Dessa maneira, *A Mensageira* cumpriu, em seus poucos anos de existência, um papel muito significativo, no sentido de apresentar às mulheres um mundo além do círculo familiar, dos saraus e da moda, defendendo, principalmente, a educação e a possibilidade de ingressar no universo do trabalho, abrindo seus horizontes e contribuindo, significativamente, para a emancipação feminina. A não apresentação de receitas culinárias e de conselhos sobre economia doméstica possibilitou a divulgação de criações artísticas tanto de autoras consagradas como de outras menos famosas. Assim, em boa hora foi publicada a edição fac-similar dessa revista, possibilitando que houvesse o resgate do trabalho e do empenho da diretora Presciliana Duarte de Almeida e dos demais colaboradores na defesa das mulheres.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Presciliana Duarte de. Duas palavras. *In*: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.). *A Mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987a. v. 1. p. 1-2.

ALMEIDA, Sílvio de. Cartão de parabéns. *In*: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.). *A Mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987b. v. 1. p. 10-11.

BARP, Guilherme; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *A Mensageira*, um periódico feminista do século XIX. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Duque de Caxias, v. 21, n. 47, p. 156-171, 2019a. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/5908>. Acesso em: 7 jun. 2023.

BARP, Guilherme; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A presença da portuguesa Guiomar Torresão em *A Mensageira*, revista dedicada à mulher brasileira: laços luso-brasileiros. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 42, p. 196-209, jul./dez. 2019b. Disponível em: <https://doi.org/10.37508/rcl.2019.n42a350>. Acesso em: 8 jun. 2023.

BARP, Guilherme; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A presença de Maria Amália Vaz de Carvalho na revista oitocentista *A Mensageira*. *Letras em Revista*, Teresina, v. 11, n. 2, p. 185-201, abr. 2021. Disponível em: <https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/313>. Acesso em: 8 jun. 2023.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *Imprensa feminina*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

CABRAL, Ana Cláudia de Moura. *Maria Clara da Cunha Santos e a crítica de arte em A Mensageira (1897-1900)*. 2017. 194 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Curso de História da Arte, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172098>. Acesso em: 10 jun. 2023.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX*. São Paulo: Autêntica, 2016.

FRANCO, Anália. Uma saudação. In: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. v. 1. p. 177-179.

KAMITA, Rosana Cássia. Revista *A Mensageira*: alvorecer de uma nova era? *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. e., p. 164-168, set./dez. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2004000300018>. Acesso em: 7 jun. 2023.

KNAPP, Cristina Löff. Revista *A Mensageira*: ascensão da mulher no universo letrado. *Jangada*, Viçosa, v. 2, n. 15, p. 87-105, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.35921/jangada.v2i15.250>. Acesso em: 7 jun. 2023.

KNAPP, Cristina Löff. *A Mensageira*: consolidação da escrita feminina no século XIX. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 31, n. 3, p. 167-186, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2317-2096.2021.29024>. Acesso em: 8 jun. 2023.

LUCA, Leonora de. *A Mensageira: uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira*. 1999. 581 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

MELLO, Revocata H. de. Felice Cavalotti. In: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. v. 1. p. 252-254.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225-233, jun. 2003.

NOSTRANE, Kátia Cardoso. Concepção masculina sobre o feminismo no século XIX: a participação de escritores na revista *A Mensageira*. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert (org.). *Imprensa feminista e literatura: contribuições da revista A Mensageira*. Caxias do Sul: EDUCS, 2019. p. 211-231.

NOTAS pequenas. In: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987a. v. 1. p. 93-94.

NOTAS pequenas. In: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987b. v. 1. p. 254-255.

NOTAS pequenas. In: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987c. v. 1. p. 45-48.

PEDROZO, Elisa Capelari. *A voz feminista de Presciliana Duarte de Almeida na revista A Mensageira*. 2020. 195 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Área do Conhecimento de Humanidades, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/6721>. Acesso em: 10 jun. 2023.

SANTOS, Maria Clara da Cunha. Carta do Rio. In: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987. v. 2. p. 173-175.

VASCONCELLOS, Eliane. Presciliana Duarte de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. v. 2. p. 407-428.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Presciliana Duarte de Almeida e a revista *A Mensageira*: o papel da mulher na imprensa. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, v. 34, n. 65, p. 78-94, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/117391>. Acesso em: 10 jun. 2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

FEMINISMO PERFUMADO X REPRESENTATIVIDADE FEMINISTA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DE ALFONSINA STORNI

Cristiane de Mesquita ALVES (UFPA/USP)¹

RESUMO: O feminismo, enquanto um movimento social, constitui uma ideologia política, filosófica e ética. Desde sua primeira manifestação histórica apresentou uma proposta social que buscou melhorar a qualidade de vida das mulheres, por meio da igualdade social, libertação das mulheres, oposição ao sexismo, opressão e exclusão machistas. Estes princípios básicos do feminismo foram defendidos por intelectuais, artistas e ativistas que acreditavam que todas as mulheres deveriam se unir em prol do movimento feminista, pois, ele estaria em defesa da vida de todas as mulheres. Uma destas mulheres foi a escritora Alfonsina Storni. Sua produção lítero-jornalística foi desenvolvida em torno do temário feminista. Dentre os assuntos abordados na obra da autora, estão a questão da sororidade e o feminismo híbrido, criticado por ela, como um elemento emergente do feminismo que combina habilidade feminina com restos intelectuais de mulheres que não entendem ou não entenderam de fato, a verdadeira finalidade do movimento feminista e não apoiam, como deveriam, as diferenças que há na pluralidade social de cada mulher. Diante deste exposto, é que se organizou este estudo que tem como objetivo apresentar a questão do feminismo híbrido e até que ponto ele pode ser considerado como um feminismo representativo para as mulheres. A reflexão é analisada a partir da leitura interpretativa do texto *Feminismo Perfumado*, de Alfonsina Storni. A metodologia é com base na revisão bibliográfica dos pressupostos teóricos de Salomone (2005), Gargallo (2007) e Fernández (2011), as quais contribuíram para a sustentação teórica desta breve investigação.

Palavras-chave: Feminismo. Representação. Storni.

¹ Profa. Dra. Adjunta II do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (ILC/UFPA). Pós-doutoranda em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de São Paulo (USP). Líder do Grupo de Pesquisa *Mulheres Amazônidas e Latino-americanas na Literatura e nas Artes* (MALALAS-UFPA/CNPq). E-mail: crismesquita@ufpa.br

ABSTRACT: The feminism, as a social movement, constitutes a political, philosophical and ethical ideology. Since its first historical demonstration, it has presented a social proposal that sought to improve women's quality of life through social equality, women's liberation, opposition to sexism, sexist oppression and exclusion. These basic principles of feminism were defended by intellectuals, artists and activists who believed that all women should unite in favor of the feminist movement, as it would be in defense of the lives of all women. One of these women was the writer Alfonsina Storni. Her literary-journalistic production was developed around the feminist theme. Among the subjects addressed in the author's work are the question of sorority and hybrid feminism, criticized by her, as an emerging element of feminism that combines female skill with the intellectual remains of women who do not understand or have not understood, the true purpose of the feminist movement and do not support, as they should, the differences that exist in the social plurality of each woman. In view of this, this study was organized, which aims to present the question of hybrid feminism and to what extent it can be considered as a representative feminism for women. The reflection is analyzed from the interpretative reading of *Feminismo Perfumado*, by Alfonsina Storni. The methodology is based on a bibliographic review of the theoretical assumptions of Salomone (2005), Gargallo (2007) and Fernández (2011), which contributed to the theoretical support of this brief investigation.

Keywords: Feminism. Representation. Storni.

INTRODUÇÃO

He aquí cómo una gran obra literaria ha sido perdida para el espíritu humano por un prejuicio netamente antifeminista. Sabemos ya que desde el punto de vista moderno, filosófico, diré, las Sagradas Escrituras son antifeministas, y las leyes por las que nosotros nos regimos, inspiradas en gran parte en aquéllas, antifeministas también. Pero toda mujer que entrara a considerarlas, en pro o en contra se volvería feminista, porque lo que por aquéllas le está negado es pensar con su cabeza y por algunas de éstas, obrar con su voluntad. No entro a discutir aquí los fundamentos de esta prohibición... Me limito a exponer un caso sensible de destrucción, en el campo del arte. (STORNI, 1998a, p. 51).

Essa pesquisa discute algumas considerações acerca do chamado feminismo perfumado e como ele, foi sendo convertido em um feminismo híbrido ao longo do desenvolvimento do movimento feminista no século XX, na América Latina. Além de pensar na reflexão: até que ponto ele pode ser entendido como um feminismo representativo de/para as mulheres. A leitura parte da crônica *Feminismo Perfumado*, publicada em 02 de maio de 1919, na Revista *La Nota*, pela escritora naturalizada argentina Alfonsina Storni.

Alfonsina Storni (1892-1938) foi uma das mais importantes feministas socialistas da primeira metade do século XX. Sua obra é pautada na formação de uma educação de consciência feminista, política e social desde sua larga literatura voltada para o público adulto a sua produção teatral infantil.

Storni (1998a) via no feminismo uma luta política e um meio da mulher participar da vida pública. Para ela, o feminismo é o exercício do pensamento da mulher, em qualquer campo da atividade humana. Assim, militou em prol do feminismo veementemente nos três principais campos de atividades que exerceu durante a vida: na docência, na literatura e no jornalismo.

Nessa perspectiva, Alfonsina foi organizando seu pensamento crítico ao redor do movimento feminista cunhado no espaço latino-americano, que poucos conhecem, pois, muitos (as) pesquisadores (as) ainda estão embebecidos (as) pelas fontes das correntes feministas europeias. No entanto, olhar para a produção teórico-ensaísta de Storni publicada em revistas e em jornais nas primeiras décadas do século XX, hoje se torna uma enorme contribuição aos estudos de gênero, sobretudo pela observação de uma imigrante, mãe solteira, trabalhadora em espaços comerciais, uma mulher do povo e desprovida de bens materiais que pudessem lhe dar condições para ter um teto todo seu para escrever.

Dessa forma, esse trabalho compartilha um pequeno recorte do feminismo defendido por Storni. Para isso, estruturou-se além da introdução, em uma análise crítica sobre os termos feminismos perfumado e híbrido, seguido das palavras finais e da relação dos nomes das teóricas que contribuíram para a argumentação levantada no presente estudo.

Do feminismo perfumado ao feminismo híbrido

No decorrer de dois séculos, o feminismo latino-americano forjou uma teoria política das mulheres que, na última década do século XX, começou a desconstruir o racismo de suas preocupações centrais, o heterocentrismo de sua visão dos corpos sexuados na organização social e na aceitação de categorias de análise dos feminismos ocidentais (GARGALLO, 2007). Além disso, as mulheres latino-americanas passaram a (re) construir identidades do feminismo que aos poucos foram, não necessariamente se adequando ao feminismo europeu, mas, em um feminismo latino-americano que estivesse disposto a falar sobre e para todas as mulheres, principalmente das mulheres que não foram contempladas pelas primeiras manifestações dos movimentos feministas, como as imigrantes, as indígenas, as afro-americanas, as trans, as lésbicas, as trabalhadoras comerciais e industriais do terceiro mundo e etc.

Na América Latina, os jornais e as revistas - graças ao boom da circulação da imprensa, já advinda do século XIX- tornaram-se espaços de redes culturais e intelectuais para as mulheres socializarem seu ponto de vista acerca de muitos assuntos, inclusive sobre seu papel social em

uma sociedade majoritariamente patriarcal. Além dos ensaios, artigos de opiniões, notas e dicas no que diz respeito à vida doméstica, as crônicas e as poesias se estabeleceram como gêneros literários fundamentais para que essas mulheres desenvolvessem uma literatura de autoria feminina. Assim, “La literatura se convierte así en un arma más del feminismo para implantar estrategias de resistencia al patriarcado a fin de subvertir la línea de dominación masculina que existe en los textos de la tradición literaria.” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 239).

À guisa disso, a cotidianidade das crônicas nos meios de comunicação levou mulheres, como Alfonsina Storni a realizar uma verdadeira empreitada em informar, educar e conscientizar outras mulheres sobre o feminismo, que não era um movimento bem visto por muitas mulheres, como as que ainda estavam fortemente educadas pelo padrão cristão-patriarcal, assim como aquelas que tinham conhecimento sobre o feminismo, em especial, as mais ricas, educadas na Europa. Estas últimas mulheres que conheciam a ideologia ou o princípio da ideologia do feminismo e não faziam uso como uma prática recorrente, ou só quando os seus interesses estavam em jogo, é que Storni viria a criticar em seu texto *Feminismo perfumado*.

Para Gargallo (2007), as feministas latino-americanas do século XIX parecem muito mais conservadoras do que suas contrapartes europeias e norte-americanas da mesma época, porque ainda estavam confiantes de que a política masculina como tal as excluía, em um mundo onde os liberais enfrentavam repetidamente os conservadores católicos, elas acreditavam sinceramente que seus correligionários lhes concederiam direitos equivalentes a seus sacrifícios. Tal premissa de Gargallo (2007) corrobora com a leitura feita do texto de Storni, quando Storni apresenta que muitas mulheres não largariam suas possíveis vantagens de ser mulher frágil e delicada, mesmo em prejuízo a seus direitos e das outras mulheres. A partir desta interpretação, ela exemplifica um caso:

Pongamos por caso: una señora se siente llena de vigor masculino; quiere viajar como periodista, y consigue, de un diario, un carnet que la acredita como repórter del mismo. Esta señora no ha hecho en su vida otra cosa que lustrarse las uñas, pero posee una ilustración suficiente para no hacer un del todo deslucido papel.

Sale esta señora de su país y va a los limítrofes, a cuya prensa saluda, en visita personal, en nombre del diario que representa.

La señora es bella y cuando el talento se le acaba, emplea graciosamente los ojos, dice cuatro cosas nebulosas, inventa extravagancias, se le escapan estulteces... En fin, su persona femenina triunfa en nombre de un feminismo que ella se inventa, pues tales artes nacieron con Eva, y el verdadero feminismo que busca la dignificación de la mujer, que tiende a elevarla por sobre el instinto, sufre una baja, mientras que la activa dama logra un artículo en un diario o revista, y el mundo sabe que existe.

Casos como el presente no son la excepción; muchos así o muy parecidos suceden; sin embargo, consuela pensar que en todos los movimientos humanos ocurre y ha ocurrido y ocurrirá lo mismo. (STORNI, 1998, p. 33).

Storni defende que ser feminista não é ser ou querer ser ou agir como um homem. As mulheres têm suas próprias causas, problemas, realidades, não tinham direitos. Também alerta que a mulher não deve perder sua graça feminina, mas precisa manter convictas sua seriedade e nobreza, porque se em certas situações a mulher perdê-las, esses dois elementos serão considerados elementos de especulação e a sociedade patriarcal continuará ostentando o poder, domínio sob o corpo feminino. Alfonsina ainda expressa:

No creo, desde luego, que la mujer, por el hecho de salir de su hogar haya de perder su natural gracia femenina; pero, de que la conserve sin violencia a que la maneje oscuramente, sesgando el feminismo, hay una larga diferencia que los menos avezados cazan al vuelo... (STORNI, 1998, p. 33).

Alfonsina argumenta que uma mulher, ao sair de casa, deva manter sua graça feminina natural; porém, é importante também mantê-la sem violência, ou não manipulá-la sombriamente, com um feminismo enviesado, pois, há uma grande diferença que os menos experientes percebem na hora. O feminismo enviesado é como Storni considera o uso de um feminismo híbrido. A autora ainda o compara a um ornitorrinco:

Las épocas de transición han dado siempre productos híbridos de aspecto desagradable. Hay un animal que sirve de eslabón entre los mamíferos y las aves: el ornitorrinco. Posee este animal pico de ave, pone huevos y es mamífero. Este feo producto zoológico me ha hecho recordar, por asociación de ideas, a cierto producto híbrido del feminismo. (STORNI, 1998, p. 32).

A comparação do feminismo híbrido ao animal se deve a dupla exemplificação que se pode pensar em atribuir ao ornitorrinco: mamífero, mas que tem característica de ave. Para Storni, uma mulher que se diz feminista e não assume todas as responsabilidades e ideologias que a essência do ato político defende, também tem 'duas caras', romantiza o movimento, desconsidera as lutas das outras e milhares de mulheres que lutaram pelo bem estar social e vital das mulheres ao longo da História. É como se essa mulher, grosso modo, também se posicionasse em duas categorias: mulher à feminista (somente em situações de seus próprios interesses) e mulher patriarcal. Alfonsina justifica:

Por defensora que sea de los derechos de la mujer, no puedo menos que encontrar desagradable cierto elemento que emerge del feminismo y que, bien considerado, no es más que una combinación torpe de la vieja habilidad femenina con retazos intelectuales. Este perfumado feminismo pone feos borrones en una causa que necesita un sobrio valor moral para imponerse. (STORNI, 1998, p. 33).

A autora ainda caracteriza o feminismo híbrido como tempos de transição e, que produzem produtos híbridos feios. A feiura deste produto no texto *Feminismo Perfumado* é exemplificada, não apenas na descrição do ornitorrinco: um animal que tem bico de pássaro, põe ovos e é um mamífero, mas para se referir à atitude de certas mulheres. Esse feio produto zoológico lembraria, por associação de ideias, certo produto híbrido do feminismo, ou seja, uma mulher feminista híbrida, que apresenta um feminismo perfumado, responsável por colocar manchas feias em uma causa que precisa de coragem, moral, sóbria para prevalecer. Storni traz outra questão para a prevalência do feminismo perfumado, camuflado que gera o feminismo híbrido, feio; ele é o responsável também pela fluidez da sororidade entre as mulheres.

Diante disso, o texto reflete “la literatura feminista es un ejemplo de discurso comprometido, entendido como un tipo de literatura que expresa los problemas de una sociedad a partir de una historia ficcional, que puede o no ser verosímil.” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 237). Um feminismo experienciado por uma mulher a partir das vivências do desassossego social e das dificuldades socioeconômicas diárias vividas em uma sociedade comandada pelo patriarcalismo. Por isso, mesmo criticada por seus textos expressivos e críticos demais, Storni encontrava em cada publicação, muitas leitoras e leitores, o que fez de sua escrita popular:

Es precisamente la naturaleza “popular” del trabajo de Storni lo que parece haberla alejado del gusto que comenzaba a predominar en los círculos literarios cercanos a la vanguardia. Desde esta perspectiva, [...] es posible comprender el contraste que se observa entre la popularidad que alcanzó cierta poesía de Storni y el rechazo que encontró en la mayor parte de los críticos. (SALOMONE, 2005, p. 94, grifo da autora).

A ideologia que sustenta o feminismo latino-americano de Alfonsina Storni é resultado, como todas as ideias políticas anti-hegemônicas, de um processo de identificação de reivindicações e de práticas políticas da autora, como melhores condições de trabalho para as mulheres, desde a condição da mulher doméstica de uma vida privada, a uma mulher dos espaços públicos. Uma das suas grandes lutas de Storni foi a reivindicação do direito da mulher em votar. O texto de Storni tem diretamente:

la relación que la escritura de Alfonsina Storni establece con los códigos de cultura de masas. [...] la textualidad de Storni se forja en un contacto estrecho con las modalidades de la escritura periodística (en particular, la que se destinaba a un público femenino), en la que se recurría con frecuencia a la inmediatez del melodrama y el sentimentalismo. Estas convenciones, dice la autora, brindaron a Storni un vehículo para desplegar un amplio espectro temático en sus crónicas, pues ciertos tópicos que hubieran sido inviables en publicaciones masivas (la independencia de las mujeres por medio del trabajo, el feminismo, la crisis familiar derivada de estos cambios, la experiencia de las muchachas que migraban a las ciudades, etc.), lograban introducirse bajo el formato del melodrama sentimental. (SALOMONE, 2005, p. 93).

Desse modo, as obras de Alfonsina Storni são textos, nos quais o feminismo aflora de maneira direta, a ideologia feminista ocupa o tema central de seu processo de criação artística e de seu projeto de vida, por isso foi uma mulher vista com muita precaução, admiração, ameaça aos valores patriarcais, críticas desde as mais negativas, as mais positivas por seus contemporâneos. Assim como foi uma escritora que, por muito tempo, ficou fora dos grandes círculos de edições, circulação e do cânone da Literatura latino-americana.

Algumas (in) conclusões

Após breves contemplações de uma leitura da crônica *Feminismo perfumado* de Alfonsina Storni, expõe-se algumas palavras para finalizar esta breve pesquisa, oriunda de uma apresentação de uma comunicação oral.

A crônica reflete sobre significados ao redor de concepções do feminismo. O *Feminismo perfumado* discute a idealização da mulher na perspectiva do patriarcado (a essência da mulher, origem da delicadeza e fragilidade), mas que admite a presença e importância do feminismo, apenas em determinadas situações que não colocam em questão as possíveis vantagens do patriarcalismo para uma mulher que aceita tais condições de obediência e comando.

Esse tipo de feminismo, representa a existência do feminismo híbrido que seria um ‘meio termo’, ou seja, usos dos direitos conquistados pelas lutas do feminismo quando necessários, muitas vezes, sem o reconhecimento como um direito; pois, muitas mulheres ainda são educadas na vertente do patriarcado, no entanto, fazem uso de direito conquistado pelas lutas feministas, como por exemplo: o voto.

Storni, na crônica, levanta questionamentos que levam o leitor (a) à reflexão, como: até que ponto uma mulher, com feminismo híbrido, defenderia o direito de outra? Uma mulher, feminista híbrida, praticaria a sororidade com as outras? A autora ainda caracteriza esse tipo de

feminismo como uma mistura feia e até animalesca, responsável pela perpetuação do patriarcado e seu controle sob a mulher, distanciando cada vez mais a efetivação dos direitos femininos.

Logo, o feminismo híbrido que se forma a partir do feminismo perfumado é uma idealização ou uma falsificação ou desmoralização do verdadeiro feminismo que acredita na luta pelos direitos das mulheres por uma vida mais digna e segura para elas, e este tipo de feminismo (perfumado e híbrido) não é representativo para a causa das mulheres, já que ele ainda está vinculado ao discurso do patriarcado na visão de Alfonsina Storni.

REFERÊNCIAS

FERNÁNDEZ, Mirta dos Santos. La lectura feminista en la Literatura. El caso de Delmira Agustini. **Castilla Estudios de Literatura**, 2, p. 233-251, 2011. Disponível em: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/67>. Acesso em: 09 abr. 2023.

GARGALLO, Francesca. Feminismo Latinoamericano. **Revista Venezolana de Estudios de la Mujer**, Caracas, v. 12, n. 28, p. 17-34, jun. 2007. Disponível em: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S131637012007000100003&lng=es&nr m=iso. Acesso em: 09 abr. 2023.

SALOMONE, Alicia N. **Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni**. Tesis de Doctorado, 484 f. Programa de Doctorado en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Humanidades: Santiago: Universidad de Chile, 2005. Disponível em: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/salomone_a/html/index-frames.html. Acesso em: 09 abr. 2023.

STORNI, Alfonsina. Feminismo perfumado, 02 de maio de 1919. In: MÉNDEZ, M; QUEIROLO, G; SALOMONE, Al. (Orgs). **Nosotras... y la piel Selección de ensayos de Alfonsina Storni**. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

STORNI, Alfonsina. Un libro quemado, 27 de junio de 1919a. In: MÉNDEZ, M; QUEIROLO, G; SALOMONE, Al. (Orgs). **Nosotras... y la piel Selección de ensayos de Alfonsina Storni**. Buenos Aires: Alfaguara, 1998a.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

HEROÍNAS NEGRAS DO BRASIL ATRAVÉS DO CORDEL: UMA ANÁLISE SOBRE O FEMINISMO NEGRO DECOLONIAL

Lisa Sthefanny Rodrigues da Silva (UFPI)¹

Cristiane Viana da Silva Fronza (UFPI)²

RESUMO: O referido artigo tem como objetivo mostrar a construção da Literatura de Cordel e a trajetória das mulheres negras em sua luta contra o racismo e a escravidão, como esses dois objetos podem se complementar e resultar em um trabalho epistemológico colaborativo, evidenciando, também, o apagamento histórico sofrido por ambos os movimentos. A ideia se volta para a resistência do Feminismo Negro permitindo que seja visto como um ato social, real e forte, bem como possibilitando que seu lugar de fala seja, de fato, respeitado. Com isso, esse trabalho pretende examinar as histórias de Luisa Mahim, Dandara dos Palmares, Aqualtune e Zacimba Gaba, a partir da obra cordelista *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes, publicada em 2017. Esse projeto procura apresentar a jornada de resistência das mulheres negras com o intuito de evidenciar a experiência vivida por cada uma delas, nesse sentido, incluiu as lutas contra a escravidão, as situações de abuso, racismo e violência, as quais foram submetidas, além de mostrar como elas foram arrancadas de seus países de origem e trazidas como se fossem objetos sem valor para o Brasil do contexto escravagista. Portanto, será utilizada a pesquisa de cunho bibliográfico tomando por base às teóricas e pesquisadoras como: Grada Kilomba (2019), Djamilia Ribeiro (2019) e Sueli Carneiro (2011).

Palavras-chave: Feminismo Negro. Cordel. Mulheres Negras. Resistência.

ABSTRACT: The aforementioned article aims to show the construction of Cordel Literature and the trajectory of black women in their fight against racism and slavery, how these two objects can complement each other and result in collaborative epistemological work, also highlighting the historical erasure suffered by both movements. The idea focuses on the resistance of Black

¹ Graduanda do Curso de Letras Português e Francês da Universidade Federal do Piauí, Brasil. E-mail: lisa.stefany55@gmail.com

² Professora Doutora, da Universidade Federal do Piauí, Brasil. E-mail: cristianevyanna@yahoo.com.br.

Feminism, allowing it to be seen as a social, real and strong act, as well as enabling its place of speech to be, in fact, respected. Therefore, this work intends to examine the stories of Luisa Mahim, Dandara dos Palmares, Aquatune and Zacimba Gaba, based on the cordelist work *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis*, by Jarid Arraes, published in 2017. This project seeks to present the journey of resistance of black women with the aim of highlighting the experience lived by each of them, in this sense, it included the fights against slavery, situations of abuse, racism and violence, to which they were subjected, in addition to showing how they were torn from their countries of origin and brought as if they were objects of no value to Brazil from the slavery context. Therefore, bibliographical research will be used based on theorists and researchers such as: Grada Kilomba (2019), Djamila Ribeiro (2019) and Sueli Carneiro (2011).

Keywords: Black Feminism. Cordel. Black Women. Resistance.

INTRODUÇÃO

“Literatura de cordel” é uma nomenclatura dada aos folhetos de cordel pelos intelectuais brasileiros por volta de 1960/70 adotando a denominação utilizada em Portugal para a poesia similar ao cordel (TEIXEIRA, 2008, p.12), por isso, a estrutura é muito parecida com as redondilhas, versos de cinco (redondilha menor) ou sete sílabas (redondilha maior), muito utilizada por Camões e os poetas do Cancioneiro Geral, segundo Cardeira

Neste cenário que Garcia de Resende (1470-1536), conhecendo por dentro o ambiente cortesão e gozando da simpatia de D. João II e de D. Manuel, se encontra em situação privilegiada para empreender a compilação que constitui o Cancioneiro Geral. Trata-se de uma coleção de aproximadamente um milhar de composições de quase 300 poetas da corte portuguesa da segunda metade do século XV e inícios do XVI, impressa em Almeirim e Lisboa por Hermão de Campos, um tipógrafo alemão (CARDEIRA, 2013, p. 3)

Além das redondilhas, o Cordel se aproxima bastante das modas de viola formadas a partir de toadas com temáticas regionais que englobam a vida do boiadeiro, lavradores, anedotas contadas por caipiras e histórias de amor e morte, nesse viés, tanto as redondilhas quanto as modas de viola são recitadas com ritmo, em que o cantador recita sua história ao som de uma melodia, assim como alguns cordelistas.

Além disso, o gênero literário ganhou força no Nordeste se tornando a partir de 1920 um veículo de comunicação nordestino de acordo com o depoimento de Gonçalo Ferreira da Silva, (apud RESENDE, 2005, p. 99). É nítido que o Cordel preserva em sua essência as manifestações culturais da região nordestina exaltando em suas rimas a vida do povo sertanejo que encontra em suas lutas diárias a razão para acreditar em dias melhores.

A Literatura de Cordel constituiu-se no mais extraordinário meio impresso de comunicação popular no Brasil e, talvez, do mundo. Ela atingiu entre as décadas de 1940 e 1950, audiência calculada em 30 milhões de pessoas, quase um terço da população brasileira. Os próprios poetas, semianalfabetos, escreviam ou pediam aos outros para escreverem e editarem sua produção, parte de ilustrada com xilogravura. Os primeiros folhetos de cordel eram publicados em tipografia e se espalharam na região nordestina, pelas praças e feiras. Era um sistema de jornalismo matuto que funcionava, com notícias e anúncios de morte de personagens históricos, como Antônio Silvino e Lampião. (FRANKLIN, J. Xilogravura popular. Brasília: LGE, Artes-Teoria e História, 2007, p. 20).

Diante das perspectivas apresentadas sobre a Literatura de Cordel é possível frisar a importância de nomes como o da escritora negra, feminista, cordelista e muito engajada em movimento sociais, Jarid Arraes³, nasceu em Juazeiro do Norte, mais especificamente na região do Cariri, Ceará. É uma poetisa de bastante renome, sua obra *Redemoinho em dia quente* foi finalista do prêmio Jabuti⁴ e ganhadora do prêmio Biblioteca Nacional, do APCA de Literatura na Categoria Contos⁵. Jarid é autora dos livros: *Um buraco com meu nome*, *As lendas de Dandara e Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis*. Seu amor pelo cordel vem de berço, mais precisamente de seus pais e avós, nessa perspectiva ela traz em seus versos, a rima e a musicalidade da história de quinze mulheres que foram, e são, de grande importância para a construção da expressão literária sociocultural brasileira, pois

O racismo e o machismo que marcaram a história brasileira retratam as mulheres negras como meras coadjuvantes apenas na situação de escravizadas, sem atribuir qualquer protagonismo ou sequer vê-las como agentes de suas próprias histórias. (LOPES, 2022. p. 19)

Segundo Silva e Souza (2006, p. 216) a cultura é uma representação da forma de pensar de um povo refletindo como este se vê e como percebe o mundo ao seu redor. Diante dessa definição, faz-se necessário pensar que o Brasil, por ser tão diverso, carrega inúmeras criações e difusões de várias formas de pensar, em que uma delas se constrói através do Cordel. De acordo com Assis, Tenório e Callegaro (2012, p.3) é uma literatura nascida em terras europeias que carrega traços tipicamente brasileiros, com diversidade de expressões da cultura popular e marca forte presença no Nordeste.

³ Disponível em: <https://jaridarraes.com/>. Acesso em: 10 de março de 2023.

⁴ Disponível em: Jarid Arraes, do Cariri, está entre finalistas do Prêmio Jabuti 2020; confira lista completa - Verso - Diário do Nordeste (verdesmares.com.br). Acesso em: 10 de março de 2023.

⁵ Disponível em: Biblioteca Nacional premia contos de Jarid Arraes e romance de Menalton Braff - 27/11/2020 - Ilustrada - Folha (uol.com.br). Acesso em: 10 de março de 2023.

O cordel encanta, informa e, acima de tudo, ensina. História de Lampião e do cangaço, da Guerra de Canudos, do Presidente Getúlio Vargas, por exemplo, fazem parte do seu acervo temático. Os conteúdos desses folhetos instruem o povo a partir da visão dos cordelistas. Os folhetos são documentos importantes para o professor usar nas aulas de História; devem ser explorados tanto no Ensino Fundamental quanto no Ensino Médio, com a perspectiva de discutir aspectos da sociedade brasileira tal qual um filme, uma fotografia, uma matéria de jornal etc. (NASCIMENTO, 2005, p. 3)

O cordel é uma fonte histórica inesgotável que consegue abordar com perfeição temas de cunho social e cultural, narrativas de cordel que integram este livro possibilitam a inserção das mulheres negras como guerreiras e lutadoras nos conteúdos escolares, bem como a promoção de uma educação antirracista e antissexista (LOPES, 2022, p. 17). É a partir dessa provocação que a obra de Jarid Arraes se torna um objeto de grande importância para o desenvolvimento desta pesquisa, pois será possível analisar pelo viés epistemológico a relação entre literatura e os movimentos sociais raciais.

1. voz da mulher negra.

Feminismo Negro é a designação utilizada para nomear o movimento de mulheres atuante tanto na esfera da discussão de gênero quanto na luta anti-racista (LIMA, 2011, p. 16), é um ato social, intelectual e principalmente político, em que as mulheres negras buscam por seus direitos, reivindicando seu lugar no mundo. Entretanto, a ideia do movimento é criada a partir da necessidade dessas mulheres de serem ouvidas, vistas, lembradas e precisarem provar que também existem e merecem ser respeitadas dignamente como alerta Djamila Ribeiro (2016, p.100) “porque mulheres negras vêm historicamente pensando a categoria mulher de forma não universal e crítica, apontando sempre para a necessidade de se perceber outras possibilidades de ser mulher”.

Há um apagamento, por parte do feminismo hegemônico e de outras lutas hegemônicas da história de lutas do movimento negro e do feminismo negro brasileiro (SANTOS, 2020, p. 2), a prova disso é que mesmo na escola, o ambiente mais propício para disseminar o assunto, tais histórias são sempre colocadas em segundo plano, talvez porque seja mais fácil explicar a uma criança que um homem branco “descobriu” todo um continente, ao invés de mostrar toda a trajetória de mortes, escravidão e genocídio presente nas raízes de um povo, por assim dizer, esse método protege o *sujeito* de reconhecer o conhecimento da/o “Outro/a” (Kilomba, 2019, p. 42),

há uma necessidade gritante de esconder os fatos, de excluir e reprimir um assunto que para ele, branco, é desconfortável. De acordo com Sueli Carneiro (2011, p. 115), para algumas pessoas brancas só existe uma maneira de enxergar o negro, e de suporta-lo na sociedade, é ligando-o ao estigma do fracasso, tornando-o vulnerável, atrelando sua imagem à da servidão, à dependência e inferioridade, pois pessoas negras em posição de poder se tornam um insulto aos brancos, talvez o sentimento seja o mesmo que tirar a coroa das mãos da realeza e deixá-la no quarto da empregada. É nesse viés que faz-se essencial falar sobre quatro mulheres negras: Luisa Mahim, Dandara dos Palmares, Aqualtune e Zacimba Gaba.

1.1 Luísa Mahin

Diferente das histórias de princesas, geralmente apresentadas à sociedade, Arraes conta a trajetória de Luísa Mahin, princesa de origem africana, nascida no século XIX e vendida como escrava, representada na figura dessa mulher: uma negra africana que não se contentou com a própria liberdade e lutou em insurreições negras na Bahia do século XIX, em defesa de seu povo (FAUSTINO, 2021. p. 178). Mahin liderou rebeliões de grande importância para a libertação de muitos escravos, assim como foi uma mulher dotada de inteligência que encontrou em seus quitutes uma forma de organizar os motins, pois escrevia mensagens em árabe e as levava até seus irmãos, que entendiam como deveriam agir.

Nos quitutes que vendia
Ela neles enrolava
As mensagens escondidas
Que em árabe espalhava
Ajudando nos motins
Que também organizava
(ARRAES, 2017, p. 88)

Luísa foi uma personagem importante na Revolta dos Malês⁶ e na Sabinada⁷, sendo considerada uma rebelde que fez de sua casa um quartel general cuidando e organizando as lutas

⁶ A Revolta dos Malês foi uma revolta de escravos que aconteceu na cidade de Salvador, na Bahia, em 1835. Essa foi a maior revolta de escravos da história do Brasil e mobilizou cerca de 600 escravos que marcharam nas ruas de Salvador convocando outros escravos a se rebelarem contra a escravidão. A Revolta dos Malês, que ficou marcada pela grande adesão de africanos muçulmanos, acabou fracassando e os envolvidos foram duramente punidos. Disponível em: <https://www.google.com/amp/s/mundoeducacao.uol.com.br/amp/historiadobrasil/revolta-males.htm>. Acesso em: 12 de março de 2023.

⁷ A Sabinada foi uma revolta que aconteceu na província da Bahia entre os anos de 1837 e 1838, durante o Brasil Império. Nesse período, o Brasil não tinha nenhum imperador no trono e o comando do império brasileiro estava

que culminavam na resistência e vitória do povo negro. Infelizmente, essa guerreira se foi e deixou seu legado repleto de sofrimento e generosidade, mãe de um dos maiores poetas abolicionistas, Luiz Gama (1830), que a descreveu como uma mulher de um gênio vingador (ARRAES, 2017. p.90.). Apesar dos documentos estudados pelo pesquisador João José Reis (REIS Apud GONÇALVES, 2010) não foram encontrados registros de que Luisa tenha participado das revoltas, ou que realmente tenha existido, mesmo assim a personagem é fundamental para a representatividade negra do país, pois, mito ou não, Mahin é um ícone que exalta liberdade e coragem.

1.2 Aqaltune

O cordel dedicado à Aqaltune é uma das histórias mais comoventes da obra, já que ela foi arrancada de sua terra e de seu povo, vendida como escrava, transportada em condições desumanas, igualmente exposta a situações que colocaram sua vida e saúde em risco. Ela foi estuprada inúmeras vezes pelo fazendeiro de gado e ao chegar ao Brasil foi transformada em uma escrava reprodutora dando luz há um número muito grande de crianças que posteriormente também se tornariam escravos, de acordo com Gonzalez (2020, p.11) o estupro, a violentação e a manipulação sexual de escravas são os principais motivos que fazem do Brasil um país miscigenado, ou seja, a construção do brasileiro está embasada nos atos racistas e misóginos do colonizador, é importante mencionar o estereótipo criado de que a mulher negra é sempre mais “fácil” ou “boa de cama”, e posteriormente surgem as denominações, de conotação sexual e também racista, como “morena da cor do pecado”, “normalizada” e ainda muito utilizada nos dias atuais, porque o sujeito torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo (KILOMBA. 2019, p. 37).

Aqaltune foi uma Princesa guerreira, filha do rei do Congo, que liderou um exército de 10.000 homens em batalha. Derrotada, capturada e vendida como escrava reprodutora, Aqaltune ouviu falar de Palmares e, mesmo reduzida a essa triste função, a princesa guerreira não perdeu sua coragem. Mesmo em estado de gravidez avançada, não pensou duas vezes e fugiu, liderando um grupo de 200 pessoas para a liberdade. (DA COSTA, 2017. p. 5)

nas mãos dos regentes, por isso afirma-se que a revolta da Sabinada ocorreu no Período Regencial. Disponível em: <https://www.google.com/amp/s/mundoeducacao.uol.com.br/amp/historiadobrasil/sabinada.htm>. Acesso em: 12 de março de 2023.

Aqaltune fez de seu desejo por liberdade força e resistência. Assim, planejou sua fuga e de outros escravos, seu plano teve êxito permitindo se juntar aos seus irmãos de Palmares, além disso, ajudou a salvar vários outros negros, mas, de acordo com o cordel de Arraes foi durante uma dessas missões que Aqaltune caiu em uma emboscada e perdeu a vida, apesar de outras fontes informarem que ela conseguiu fugir e morreu de velhice. Contudo, foi uma mulher de relevância, guerreira hábil, reconhecida por sua gente mesmo depois de sua morte. E sua prole de sangue forte perpetuou sua luta (DA COSTA, 2017. p. 5).

Mas a sua importância
Muito mais se mostraria
Não se sabe com certeza
Mas pelo que se anuncia
Aqaltune teve um filho
E Ganga Zumba ele seria.
(ARRAES, 2017. p. 30)

Segundo essa tradição
Foi avó doutro guerreiro
Da imensa relevância
Para o negro brasileiro
Era Zumbi dos Palmares
Liderança por inteiro.
(ARRAES, 2017. p. 31)

Além de sua força, Aqaltune foi devidamente reconhecida como a princesa que nasceu para ser, foi no Quilombo de Palmares que se tornou líder, pois tinha conhecimento político e conseguia articular muito bem todas suas estratégias de guerra. Aqaltune deu luz a Ganga Zumba, que posteriormente se tornaria um grande líder do Quilombo, além de Ganga Zona e Sabina, mãe de Zumbi.

1.3 Zacimba Gaba

Zacimba Gaba viveu durante o século XVII, na Angola, África, foi a princesa do reino de Cabinda, mas teve um futuro trágico nas mãos do colonizador, já que foi tirada de seu país e trazida para o Espírito Santo, cabe destacar que ela sofreu os piores horrores que o homem branco poderia fazer com a mulher negra, por exemplo, abuso psicológico e físico, apanhou, foi humilhada e estuprada.

Mas, Zacimba jamais se entregou a barbárie, desde que usou tudo o que tinha e com muita inteligência conseguiu produzir um veneno feito com a cabeça de uma cobra e sem levantar

suspeitas conseguiu matar José Trancoso⁸ lentamente. Em seguida, organizou uma rebelião e ajudou a criar um Quilombo o Norte do Espírito Santo, hoje município de Itaúnas, em que seus irmãos puderam descansar sem medo, cuidar de si e dos seus. Mas, infelizmente, durante um de seus atos de coragem, que incluía libertar os africanos transportados em navios negreiros, Zacimba Gaba foi surpreendida e morta durante uma emboscada.

Na glória de sua vida
Zacimba Gaba então morreu
Foi numa luta difícil
Nu navio que surpreendeu
Mas foi de cabeça erguida
Que a princesa faleceu (ARRAES, 2017, p. 161)

Que história impressionante
É até de arrepiar
Deveria ser contada
Espalhada a propagar
Essa força de Zacimba
E o que nos pode ensinar.
(ARRAES, 2017. p - 161)

Nesse cordel, Jarid Arraes reforça a importância da propagação da história de Zacimba, como meio de fazer uma alerta para o apagamento da herança deixada, não só por Gaba, mas por todas as outras mulheres citadas em sua obra.

É necessário lembrar que o Brasil é um país de grande miscigenação, consoante Sueli Carneiro (2011, p. 61) as pesquisas genéticas apontam que 61% dos brasileiros que se identificam como brancos possuem a marca de uma ascendente negra ou índia inscrita em seu DNA, na proporção de 28% e 33%, respectivamente, nessa perspectiva, faz-se ainda mais importante que um povo tenha conhecimento da trajetória de seus antepassados e crie uma consciência de preservação, tendo em mente que é através desse conhecimento, da disseminação da cultura e da preservação, que conflitos como as guerras raciais, e até mesmo o racismo possam de fato sumir aos pouco da sociedade.

⁸José Trancoso foi um fazendeiro português do Porto da Aldeia de São Matheus, na Capitania do Espírito Santo. Disponível em: QUEM FOI ZACIMBA GABA? (aflorcaicara.com.br). Acesso: 14 de abril de 2023.

1.4 Dandara dos Palmares

Por fim, o último cordel analisado foi o de Dandara dos Palmares, que sempre é atrelado ao nome de Zumbi, seu marido, que, por vezes, acaba por desviar o foco de suas corajosas ações em prol da libertação do povo negro. Apesar de haver pouquíssimos registros de sua real existência, ela foi eternizada como uma lenda por sua coragem e bravura, pois tinha sede de liberdade e jamais aceitou ser colocada em segundo lugar.

Dandara, não se sabe onde ou quando ela nasceu; apenas que a sua história começa com sua luta pela liberdade. Não era dada a tarefas domésticas, preferia a guerra. Era capoeirista e sabia usar armas, liderava batalhas sem aceitar acordos ou rendição (DA COSTA, 2017. p. 7).

De acordo com alguns estudos de Rocha & Rocha (2019, p. 3), Dandara lutou com armas para libertar todos os escravos, sempre muito certa de si e destemida, jamais aceitou ser uma peça coadjuvante. Apesar de pouco lembrada na história brasileira, ela desempenhou o grandioso papel de conduzir homens e mulheres pelo caminho da liberdade se tornando uma peça fundamental de resistência e autonomia feminina.

Descrita como uma heroína, Dandara dominava as incríveis técnicas da capoeira e lutou ao lado de homens e mulheres nas muitas batalhas e ataques a Palmares, estabelecido no século XVII na Serra da Barriga, situada na então Capitania de Pernambuco em região do atual estado de Alagoas, cujo acesso era dificultado pela geografia e também pela vegetação densa. (Rocha & Rocha, 2019, p. 3)

Dandara e Zumbi carregavam tanta grandeza que os brancos estremeciam ao ouvir seus nomes, mas foi durante a invasão de Recife que ela se viu encurralada e jogou-se de uma pedreira, pois negava-se a perder sua liberdade, uma morte dramática, mas que mostra claramente sua recusa a subalternidade, nesse sentido, evidenciando a obstinação e falta de receio em confrontos que envolvessem os seus, assim tornou-se uma heroína negra brasileira referência até os dias atuais, pois resistiu bravamente a escravidão e lutou contra ela durante cada segundo de sua existência.

Certa vez, numa viagem
Sugeriu a invasão
Da cidade de Recife
No meio de um sopetão
E Zumbi ficou chocado

Até mesmo impressionado
Por tamanha ambição.
(ARRAES, 2017. p.50)

Mulheres racializadas são consideradas pouco capazes porque existe todo um sistema econômico, político e jurídico que perpetua essa condição de subalternidade (ALMEIDA, 2019, p. 67), é a partir disso que se percebe a misoginia ainda presente nos estudos de personalidades importantes nas lutas brasileiras contra o racismo e o machismo, colocando em foco o conceito de necromemória, que de acordo com Vandelir

Ela opera nos silêncios manipulados e nos apagamentos forçados de histórias ditas extras-oficiais de sujeitos e fatos heroicos negros e tem como habitat natural o apagamento por histórias ditas oficiais, é um fato de que histórias de resistência do povo negro são reduzidas ao ínfimo para evidenciar as sangrentas conquistas do colonizador sobre o colonizado. (VANDELIR 2020, p.16)

Mulheres negras são sempre inviabilizadas por dois motivos, o primeiro é por serem mulheres e o segundo é por serem negras, assim, ao falar sobre suas causas e opressões são silenciadas, já que suas lutas são deslegitimadas. Consoante Karla Akotirene (2019, p.14), o feminismo falhou em contemplar mulheres negras, é perceptível quando mulheres brancas exigiam o direito de poder trabalhar, enquanto as mulheres racializadas sofriam com a escravidão, é nesse viés que cabe destacar a possibilidade desse feminismo reparar tais questões históricas através do lugar de fala, uma vez que mulheres não racializadas possuem o privilégio de frequentar ambientes elitizados e predominantemente branco, dessa forma, elas tem o poder de levar as questões raciais para dentro desses locais e transformarem em um debate, problematizando e colocando em foco como um assunto do interesse de todos, mostrando que o preconceito racial deve ser combatido, não só pelo povo negro, mas por toda a sociedade. Nesse sentido, o indivíduo branco precisa enxergar o seu lugar na sociedade, reconhecer seus privilégios e a partir disso entender que o preconceito racial existe e está atrelado, não só na sociedade brasileira, mas em todo o mundo, portanto, levar assuntos raciais para ambientes que pessoas pretas são inviabilizadas de frequentar são vitais, uma vez que o lugar de fala não deve ser algo restrito, mas entendido como um abismo de raiz estrutural, construído a partir de um sistema patriarcal e escravagista.

Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que

indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternizados. (RIBEIRO, 2019, p. 37)

Enfim, Arraes consegue trazer em seus versos toda a força presente em cada ato realizado, seja por Luisa Mahin ou por Dandara dos Palmares, na tentativa de afastar o estereótipo carregados de sofrimento e servidão, pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter (KILOMBA, 2019, p. 39), mostrando aos seus leitores a força que cada uma carrega e como lutaram bravamente, portanto elas devem ser colocadas no centro das narrativas históricas como mulheres negras que promoveram e promovem epistemologia e, ainda, contribuíram e contribuem com a literatura, nesse caso, desde que elas são protagonistas de um enredo literário dessacralizando suas figurações, geralmente retratadas em obras literárias ditas “canônicas” como mulheres escravas, infantilizadas e hipersexualizadas. Arraes (des-re)constroe esse imaginário popular que coloca a mulher negra como ser objeto e objetificado da mulher/negra/reprodutora fazendo dessa sujeito da História e com suas próprias subjetividades.

Considerações Finais

A partir da coleta de informações bibliográficas foi possível fazer um paralelo para analisar a influência do Feminismo Negro dentro da Literatura de Cordel, em especial, na obra de Jarid Arraes, levando em consideração a construção do conhecimento adquirido durante todo o estudo metodológico, as ideias pregadas pelo movimento social e as perspectivas atribuídas a literatura cordelista.

A pesquisa teve como intuito analisar as transformações sociais, com base no racismo estrutural e no apagamento da história de mulheres negras, dentro do próprio cenário literário e histórico brasileiro denunciado por Jarid Arraes, em sua obra *Heroínas Negras Brasileiras* (2017). As obras utilizadas na construção desse trabalho tiveram o intuito de explicitar a importância do Feminismo Negro, a força da Literatura de Cordel e a construção da imagem de resistência da mulher negra foram utilizadas como embasamento. Para mais, a pesquisa se deu através da leitura da obra cordelista, análise histórica acerca das mulheres negras representadas nos cordéis selecionados e para finalizar, foram destacados os elementos mais relevantes para a difusão da literatura de cordel e o feminismo negro.

Em suma, os cordéis apresentados mostram uma nova perspectiva para história de mulheres negras brasileiras evidenciando não só uma trajetória de resistência e luta, mas uma nova visão afirmativa para essas mulheres. Utilizar a Literatura de Cordel juntamente com tópicos sociais, nesse caso o racismo e o machismo, podem possibilitar um alcance significativo de uma gama de pessoas ainda maior, uma vez que essa Literatura possui linguagem próxima à oralidade e é disseminada em diversos ambientes populares, ademais trazer essa escrita com embasamento em lutas identitária em formato popular pode possibilitar a disseminação da história e ricos debates.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, C. Interseccionalidade. São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 152p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro) ISBN 978-85-98349-69-5
- ALMEIDA, Silvio. Racismo Estrutural. São Paulo: Pólen, 2019
- ARRAES, Jarid. Heroínas Negras Brasileiras: em 15 Cordéis. São Paulo: Pólen, 2017.
- ASSIS, Regiane Alves de; TENÓRIO, Carolina Martins; CALLEGARO, Tânia. Literatura de cordel como fonte de informação. **CRB-8 Digital**, v. 5, n. 1, p. 3-21, 2012.
- Camilo, Vandelir. Necromemória: Reflexões sobre um conceito (1) (p. 16). Edição do Kindle.
- CARDEIRA, Esperança. Do português médio ao clássico: o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. In: **Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas**. 2013. p. 576-587.
- CARNEIRO, Sueli. Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2011
- DA COSTA, Maria Suely. **Poesia negra contemporânea sob um lirismo de poder e resistência**. Anais IV SINALGE. Campina Grande: Realize Editora, 2017.
- FAUSTINO, Silnara Kelly Santos. CONSTRUÇÃO DO MITO LUÍSA MAHIN A PARTIR DOS FRAGMENTOS DE MEMÓRIA DO LUIZ GAMA. **Revista Em Favor de Igualdade Racial**, v. 4, n. 1, p. 169-178, 2021.
- FRANKLIN, J. Xilogravura popular. Brasília: LGE, Artes-Teoria e História, 2007.
- KILOMBA, Grada. Memórias da plantação -Episódios de racismo cotidiano. tradução Jess Oliveira. 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LIMA, Dulcilei da Conceição. Desvendando Luíza Mahin: um mito libertário no cerne do feminismo negro. 2011. 162 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011

LOPES, Elayne do Nascimento. Heroínas negras brasileiras através de cordéis: reflexões e propostas para um ensino de história antirracista e antissexista. 2022. 30 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

NASCIMENTO, Jairo C. do. A literatura de cordel no ensino de História: reflexões teóricas e orientações metodológicas. In: ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2005, Londrina. p. 1–8.

PEREIRA, Nilton; SEFFENER, Fernando. Ensino de História: passados vivos e educação em questões sensíveis. *Revista História Hoje*, v.7, n.13, 2018, p. 14-33

RESENDE, Viviane de Melo. Literatura de cordel no contexto do novo capitalismo: o discurso sobre a infância nas ruas. Dissertação de Mestrado pela Universidade de Brasília – UnB, 2005.

RIBEIRO, Djamila Lugar de fala / Djamila Ribeiro. -- São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 112 p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro) ISBN: 978-85-98349-68-8

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. *sur*, v. 24, p. 99-104, 2016.

Rocha, K. C. E. & Rocha, E. C. A. (2019). A literatura e a representação feminina em Dandara, a heroína negra de palmares. *Ipotesi*, 23(1), 43-54.

SANTOS, S. P. Movimento de Mulheres Negras no Brasil: Rompendo com os silenciamentos e protagonizando vozes. **Revista de Ciências do Estado**, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 1–22, 2020.

SILVA, Fernanda Isis C. da; SOUZA, Edivanio Duarte de. Informação e formação da identidade cultural: o acesso à informação na literatura de cordel. , João Pessoa, jan./jun. 2006.

TEIXEIRA, Larissa Amaral. Literatura de cordel no brasil: os folhetos e a função circunstancial. 2008.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

IDENTIDADE E TERRITÓRIO INDÍGENAS EM *AY KARYRI TAMA*, DE MÁRCIA WAYNA KAMBEBA

Carlos Magno Santos GOMES (UFS)¹
Daynara Lorena Aragão CÔRTEZ (UFS)²

RESUMO: O presente trabalho baseia-se na análise do livro de poemas *Ay karyri tama* [Eu moro na cidade], da escritora indígena Márcia Wayna Kambeba. Objetiva-se, com o estudo da obra, refletir sobre a identidade Omágua/Kambeba a partir da experiência territorial vista no decorrer dos poemas. Contrária das perspectivas romântica e modernista brasileiras, a ótica indígena apresentada versa sobre a pluralidade dos povos originários, transformando a palavra poética em flecha contra a imagem negativa concebida pelo discurso colonialista. Com isso, entre outros nomes, amparamo-nos nos estudos desenvolvidos por Janice Thiél (2012), ao tratar da afirmação política e identitária com vistas na alteridade da textualidade indígena, Rosivania Santos (2020, 2021), no tocante às interseções entre oralidade e escrita da voz poética ou narrativa indígena que foge dos parâmetros ocidentais, e, por fim, Gayatri Spivak (2010), ao abordar o projeto da reescrita como resposta aos discursos hegemônicos. Contatou-se que a autora em destaque se liga a uma tradição indígena inserida na Literatura Brasileira que se encontra em constante transformação, alimentada pelo resgate ritualístico e territorial. Além disso, a poética em destaque traz em seu bojo a *cosmovisão* dos povos indígenas que se baseia na experiência coletiva, marcada pela pluralidade étnica e identitária, aspirando ancestralidade.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; Território; *Ay karyri tama* (2013); Márcia Wayna Kambeba.

ABSTRACT: The present work is based on the analysis of the book of poems *Ay karyri tama* [I live in the city], by the indigenous writer Márcia Wayna Kambeba. The objective, with the study of the work, is to reflect on the Omágua/Kambeba identity from the territorial experience seen in

¹ Doutor em Literatura pela UnB (2004), com pós-doutorado em Estudos Literários pela UFMG (2013). Professor Titular de Literatura da UFS com atuação no PROFLETRAS e PPGL. Projeto de pesquisa: Processos de autoria e engajamento político e estético de escritores/as brasileiros/as e africanos/as. E-mail: calmag@bol.com.br

² Doutoranda em Letras Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Projeto de pesquisa: Processos de autoria e engajamento político e estético de escritores/as brasileiros/as e africanos/as. E-mail: cortesdaynara1995@gmail.com

the course of the poems. Contrary to the Brazilian romantic and modernist perspectives, the indigenous perspective presented deals with the plurality of indigenous peoples, transforming the poetic word into an arrow against the negative image conceived by the colonialist discourse. With that, among other names, we rely on the studies developed by Janice Thiél (2012), when dealing with the political and identity affirmation with a view to the alterity of indigenous textuality, Rosivania Santos (2020, 2021), regarding the intersections between orality and poetic voice writing or indigenous narrative that deviates from Western parameters, and, finally, Gayatri Spivak (2010), when addressing the project of rewriting as a response to hegemonic discourses. It was found that the featured author is linked to an indigenous tradition inserted in Brazilian Literature that is in constant transformation, fueled by ritualistic and territorial rescue. In addition, the highlighted poetics brings in its core the worldview of indigenous peoples that is based on collective experience, marked by ethnic and identity plurality, aspiring to ancestry.

KEYWORDS: Identity; Territory; *Ay karyri tama* (2013); Marcia Wayna Kambeba.

INTRODUÇÃO

Considerações iniciais

A Literatura Indígena é uma expressão que busca reunir escritos de diferentes autorias e formações étnicas, cuja publicação marca a transposição dos saberes dos povos originários à arte da palavra oral e escrita. Essa produção artística nos conduz à reflexão sobre o *outro* ou a “outremização”, visto que, ao entrarmos em contato com esse campo literário, precisamos despir das imagens carregadas de estereótipos, fruto dos discursos dominantes. Toni Morrison em *The origin of others* [A origem dos outros], ao tratar dessa categoria, afirma que um conjunto de aspectos legitima o poder e assegura a dominação ideológica presente nos países que viveram a dominação colonial. Nas palavras da autora, assim traduzidas: “Cultura, características físicas e religião eram e são, entre todos, precursores de estratégias para a ascendência e o poder” (MORRISON, 2019, p. 47).

Esses aspectos, revisitados e ressignificados nos textos de autoria indígena, encontram-se representados por múltiplas narrativas míticas, as quais se posicionam à revelia do lugar da subalternidade. O olhar sobre o Novo Mundo explorado com as colonizações iniciadas no século XV trouxe à luz do século XVI a feição do/a indígena como ser selvagem, necessitado da civilização que o Velho Mundo (Europa) tinha a lhe oferecer. Pela ótica indígena, deparamo-nos com a valorização dos saberes tradicionais e o arcabouço profícuo cultural presente na oralidade, capaz de resistir às mais diversas tentativas de aniquilamento.

Diante disso, a pluralidade étnica ecoa não somente através da marcação da autoria que é característica por identificar o grupo familiar ao qual o/a escritor/a pertence, a exemplo dos Kambeba, Munduruku, Krenak, Potiguara, entre outros, mas pela *cosmovisão* do texto. Ou, como defende Janice Thiél (2012, p. 39), pela particularidade traduzida na textualidade indígena em constante diálogo com a tradição oral. Por esse viés, considerando que o domínio da linguagem significa poder, a escritura indígena no âmbito da literatura nacional simboliza mais uma forma de resistência à dominação colonial. Ela representa mais uma das formas de enfrentar a morte.

O confronto discursivo visto nessa produção se caracteriza enquanto estratégia fundamentada na camada lexical e rítmica do poema. Isso pode abranger a inserção de outras formas representativas, como grafismos, símbolos e a fotografia, entre outros recursos multimodais. Nesse conjunto de linguagens que forma uma rede de interseções, encontramos a literatura de Márcia Wayna Kambeba, cuja obra *Ay karyri tama* [Eu moro na cidade], fruto da dissertação de mestrado “Reterritorialização e identidade no povo Omágua-Kambeba na aldeia Tururucari-UKA” (2012), é uma das mais conhecidas e fundamentais para estudar as escrituras indígenas produzidas em território brasileiro. Ela se integra a uma tradição oral longínqua, mas ao mesmo tempo recente, retomada pela geração da década de 1970 e fortalecida nos anos de 1990.

Diante dessa marcação temporal, como tentativa de historicizar a Literatura Indígena, Graça Graúna classifica essa produção sob dois recortes temporais: período clássico caracterizado pela oralidade pertencente aos tempos imemoriais; período contemporâneo marcado pela publicação escrita a partir de 1990 com o lançamento das obras *Todas as vezes que dissemos adeus* (1994), de Kaká Werá, *Histórias de índio* (1996), de Daniel Munduruku, e *Canto Mestizo* (1999), de Graça Graúna.

Na virada do século XX para o século XXI, outros nomes surgiram como fortalecimento político no cenário brasileiro. A consolidação da autoria indígena na literatura trouxe o reforço da reivindicação central do reconhecimento das vozes dos povos originários. Márcia Kambeba se soma ao coro do canto indígena, mirando o “futuro ancestral”, assim referido por Ailton Krenak, o qual evidencia o necessário alerta dos cuidados com o presente para alcançarmos o amanhã. Ele narra: “Para começar, o futuro não existe – nós apenas o imaginamos. [...] No lugar de *produzir* um futuro, a gente deveria recepcionar essa inventividade que chega através das novas pessoas.” (KRENAK, 2022, p. 96-100).

Por conseguinte, a soma de Márcia Wayne Kambeba na tradição do canto indígena tornou-se matéria de estudo da pesquisadora Rosivânia dos Santos que, no artigo “As particularidades na etnopoética de Márcia Kambeba” (2020), apresenta-nos a biografia multifacetada da autora. Ela traz dados biográficos da poeta de origem Omágua/Kambeba: “nascida na aldeia Tikuna, no Alto Solimões da Amazônia, atualmente residente em Belém, Pará. Kambeba é professora, escritora, atriz, compositora, cantora, fotógrafa, roteirista, palestrante, contadora de histórias e conselheira do selo ferina.” (SANTOS, 2020, p. 2). De tal modo, notamos que a atuação nos diversos campos sociais e nos distintos gêneros artísticos marca a hibridez em *Ay karyri tama* dada a composição multissemiótica, conforme veremos nos pontos a seguir.

Literatura Indígena: reflexões a partir da *etnopoética*

A *etnopoética*, termo cunhado por Jerome Rothenberg, embora esteja centralizada em seu surgimento no contexto norte-americano, ela expande fronteiras ao atingir as formas experimentais das sociedades tradicionais nas manifestações da poesia. Essa categoria herdou dos pressupostos modernistas, sobretudo, dadaístas e futuristas, uma quantidade expressiva de características, pois a transculturalidade junto aos aspectos mitológicos faz-se presente como um paradoxo ou como uma íntima interlocução entre fazer literário e as suas complexas metáforas ritualísticas, as quais estão imbricadas na formação étnica.

Os campos experimentais da poesia ligam-se às experiências de alteridade ou “alterizações”. Esse movimento próprio da linguagem, compreendida a partir do contato e suas interações, é capaz de potencializar o texto escrito. Isso só é possível porque a transferência das palavras, sons, ritmos e melodias, próprias do acúmulo cultural pertencente à oralidade, remodelam tanto a literatura quanto as simbologias que a cercam.

Rothenberg retoma reflexões acerca do mito, compreendido a partir do “eterno retorno”, ao afirmar que toda origem significa a criação de um novo mundo. Ou seja, nas palavras de Mircea Eliade, referência do estadunidense: “A idéia mítica de origem está imbricada no mistério da criação. Uma coisa tem uma origem porque ela foi criada, isto é, porque um poder se manifestou claramente no Mundo, porque um acontecimento teve lugar.” (ELIADE, 1963, p. 38). Essa origem ou princípio da primitividade é possível encontrar no sistema complexo de formas representativas. Nesse sentido, não existe, pelas comunidades tradicionais, a importância de separar ritos, sons e sonhos da criação literária. Defende Jerome Rothenberg: “O que nós

separaríamos como música & dança & mito & pintura também é parte dessa obra, & a necessidade de separação é uma questão dos “nossos” interesses & preconceitos, não dos “deles”.” (2006, p. 23).

Essa ligação oferece-nos chaves necessárias para análise dos textos produzidos fora do eixo ocidentalizante empreendido pela perspectiva eurocêntrica. Outros modos de ser, viver, perceber e manter contato são possíveis, pois, ao alargar as fronteiras da imagem formulada pelo poder colonial do/a indígena, chamado de povos originários, estamos manifestando interesse de compreender uma nova estrutura do pensamento, a qual se manteve viva até a atualidade, mesmo com as diversas tentativas de epistemicídio. Ainda na ótica do ensaísta norte-americano, necessitamos de uma pesquisa que vislumbre “o sentido dos poemas como parte de um complexo social & religioso integrado; a presença, em cada exemplo, de mitos específicos & locais; a plenitude da cultura viva.” (ROTHENBERG, 2006, p. 30).

No campo da literatura de autoria indígena, essa categoria chave é retomada. Para a leitura e trabalho com as literaturas dos povos originários faz-se necessário, antes do desenvolvimento analítico, perceber as múltiplas dimensões que integram a *cosmovisão* indígena para entender que não se trata de um mundo particular. Contrariamente, referimo-nos à diversidade que enreda etnicamente e representativamente a *etnopoética*. Posto que o traço hibridismo seja característica inseparável das práticas culturais e discursivas das Literaturas Indígenas. Além disso, a não particularidade também é expressa na auto-identificação. Isto é, pela autoria, conforme Janice Thiél elucida ao tratar da marcação identitária e étnica no texto.

A noção de autoria indígena pode envolver a produção de um escritor que expressa sua voz individual ou uma voz coletiva. Marcada por um nome ocidentalizado ou por um etnônimo (*munduruku*, por exemplo), a marcação autoral indígena conduz ainda ao reconhecimento de um *outro* que afirma sua(s) identidade(s). A questão da autoria marca a diferença e indica a localização social, histórica e política do escritor periférico situada em um entrelugar de negociação entre *filiações* e *afiliações*. Uso o termo *filiação* como descendência, decorrente de laços sanguíneos ou culturais com comunidades tribais. Já o termo *afiliação* tem a ver com associação, contatos com o centro de poder e suas margens, negociações com poéticas ocidentais e extraocidentais. (THIÉL, 2012, p. 86)

Diante disso, embora reconheçamos a particularidade da *cosmovisão* indígena na produção literária, a qual a distingue de qualquer outra autoria, não corroboramos com a visão essencialista de uma produção cultural vedada da troca ou atravessamento ocidental. Semelhantemente, a *etnopoética* indígena não se particulariza enquanto estética dos excluídos, conforme reforça Jerome Rothenberg, mesmo ciente do lugar paralelo ao cânone. Ela, no

entanto, se distingue pela própria textualidade e pela revitalização das narrativas oficiais. O *etnônimo*, mencionado por Thiél, convoca um coletivo cultural étnico, cuja voz narrativa e o eu-lírico, este mais comum na Literatura Indígena, representa não somente o sujeito, mas um conjunto de pessoas que partilham de experiências análogas.

Kambeba é o sobrenome que assina a produção de Márcia Vieira da Silva. Essa marcação étnica na própria assinatura literária denota a simbologia que cerca a reescrita indígena, responsável pela revitalização da memória coletiva alimentada desde os tempos imemoriais na oralidade. Ademais, é uma escrita que contrasta da configuração estereotipada dos povos indígenas enquanto povos atrasados ou dotados de uma ingenuidade permissiva. Graça Graúna, nesse ínterim, convida-nos a pensar sob outro ângulo. Ela argumenta sobre a importância da produção indígena no âmbito artístico: “Se as narrativas míticas são para os povos indígenas uma forma de resistência, os poemas também o são, pois a poesia (na cosmovisão indígena) vem confirmar a luta identitária, reafirmando os laços de amor à terra.” (GRAÚNA, 2013, p. 107).

A íntima ligação entre identidade e território é uma constante que se apresenta nas produções indígenas contemporâneas escritas por mulheres, com destaque para Eliane Potiguara, Auritha Tabajara e a própria Graça Graúna, enquanto poeta, entre outros nomes. Essa união entre elementos evidencia a busca pela reterritorialização simbólica empreendida no âmbito da representação e da linguagem, seja esta dedicada à marcação da língua materna ao trazer a língua indígena, como é o caso da presença de expressões na língua Omágua/Kambeba em *Ay karyri tama* [Eu moro na cidade], seja pela estética narrativa semelhante à contação de história no gênero literário poema.

Identidade e território na poética indígena de Márcia Wayna Kambeba

Ay karyri tama [Eu moro na cidade] é uma obra híbrida que mescla diversas linguagens, entre elas, as imagens e os grafismos. A amazonense convoca outras vozes através do eu-lírico em tom de saudação, mas também insere diferentes autorias no encerramento do livro, cuja seção “Participações Especiais” traz o lirismo de Eylan Lins, Celdo Braga, Miguel de Souza, Adejana Meireles e Leon Levi. Essa é a segunda parte da estrutura que apresenta inicialmente vinte poemas de Márcia Wayna Kambeba, os quais são separados por fotografias da própria autora.

Os vinte poemas/cantos estão listados no sumário na seguinte ordem: “Ay Kakyritama (Eu moro na cidade)”; “Ser Indígena – Ser Omágua”; “Silêncio Guerreiro”; “Árvore da Vida”; “Ritual

Indígena”; “Aldeia Tururucari-Uka (A Casa de Tururucari)”; “União dos povos”; “Tana Kumuera Ymimiua (Nossa Língua Ancestral)”; “Território Ancestral”; “Minha Memória – Meu Legado”; “Tuxaua Kambeba”; “Minha Pena Vermelha”; “Os Filhos das Águas do Solimões”; “Tana Kanata Ayetu (Nossa Luz Radiante)”; “São Paulo de Olivença – Presença Kambeba”; “Belém Indígena – Belém Cabocla”; “O Mar de Ajuruteua”; “Natureza em Chama”; “A Sina do Pescador”; “Caboclo Ribeirinho”.

Palavras da língua Omágua/Kambeba são utilizadas tanto nos títulos quanto no decorrer dos versos, cuja tradução encontra-se anexada a um glossário com quatorze expressões. Atentamo-nos aos vocábulos: “Awa” (homem); “May-tini” (homem branco); “Rytama” (aldeia) e “Tuyuca” (terra). Essas palavras reforçam a ligação entre identidade e território bem como a oposição vista no complexo colonial (colonizados *versus* colonizadores) embora trazida à luz da contemporaneidade.

No primeiro poema, “Ay Kakuyritama” (Eu moro na cidade), o eu-lírico feminino se apresenta em primeira pessoa. Ela narra sua origem e aponta para a espacialização do/a indígena no espaço urbano. A visão cristalizada do distanciamento dos povos originários, interpretados sob a ótica do isolamento e do atraso, encontra-se detalhadamente explorada e refutada em cada verso. Os traços físicos, como expressos por muitos anos nas produções visuais, são revisitados com destaque para a formação étnica, ou seja, da *cosmovisão* do ser indígena e não pela estética e estrutura corpórea.

Ay kakuyri tama

(Eu moro na cidade)

Eu moro na cidade

Esta cidade também é nossa aldeia,

Não apagamos nossa cultura ancestral,

Vem homem branco, vamos dançar nosso ritual.

[...]

Meu canto era bem diferente,

Cantava na língua Tupi,

Hoje, meu canto guerreiro,

Se une aos Kambeba, aos Tembê, aos Guarani.

[...]

Em convívio com a sociedade,

Minha cara de “índia” não se transformou,

Posso ser quem tu és,

Sem perder a essência que sou,

Mantenho meu ser indígena,

Na minha Identidade,

Falando da importância do meu povo,

Mesmo vivendo na cidade.

(KAMBEBA, 2013, p. 23)

A coletividade é um traço marcante na escritura de Márcia Wayna Kambeba bem como dos/as autores/as indígenas. Essa união promovida pela menção aos demais povos, caso dos Tembé e Guarani, evidencia o compromisso da Literatura Indígena com a afirmação identitária multiétnica. Ademais, evidenciamos como a territorialização abrange a dimensão continental que o Brasil estampa no mapa mundial ao lado dos países que compõem a América do Sul. A citação aos povos em destaque abrange uma ampla região, pois os Guarani é uma família étnica que se espacializa entre o centro-meridional brasileiro (Mato Grosso do Sul, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Pará, Santa Catarina e Tocantins) e os países circunvizinhos (Bolívia, Paraguai, Argentina e Uruguai).

Diante disso, a expatriação é refutada e devolvida à nacionalidade desse coletivo. A cidade não traz a alegação civilizatória porque, uma vez “em convívio com a sociedade” e “mesmo vivendo na cidade”, ela é vista como vetor de troca e mútuo convívio. Essa defesa corrobora metaforicamente com a concepção de Ailton Krenak ao entender a *pólis* enquanto máquina devoradora, mas com trânsito de pessoas profundamente frágeis em sua humanidade. O que sugere, então, o filósofo indígena? O reflorestamento do imaginário e a aceitação da vida selvagem, já que a lógica coletiva foi modificada pela lógica privada. Esse é o resultado, portanto, do maquinário industrial solidificado nos grandes centros urbanos.

A urbanização no Brasil é tardia. Ainda nas décadas de 1960 e 1970, havia campanhas para as pessoas saírem do campo e irem para os centros urbanos, o que acarretou um grande êxodo rural. [...] a urbanidade institui um modo de vida que já está sendo chamado de necrocapitalismo, mas a ontologia do sujeito que nasceu na cidade, que tem o pensamento urbano, é tão potente que acaba influenciando as culturas do mundo todo. (KRENAK, 2002, p. 56-57)

Buscando o distanciamento desse cenário, Kambeba apresenta-nos outro território, este habitado na memória. No poema a seguir, o eu-lírico refere-se à peleja entre colonizador e colonizado, trazendo o resgate saudoso do período anterior à dominação européia. Ao tecer esse jogo de contraposição, vemos a exploração das antíteses, fato que evidencia o reconto da história em versos a partir do conflito entre “homens brancos” (May-tini) e “indígenas”. O contorno pedagógico do poema e a estruturação rítmica semelhante à literatura de cordel oferecem o tom instrutivo e comprometido com as próximas gerações formadas pelos filhos (Tanu-tyura) e netos (Tanu muariry).

Território Ancestral

O que fazer com o homem na vida,

Que fere, que mata,
Que faz o que quer.
Do encontro entre o “índio” e o “branco”,
Uma coisa não se pode esquecer,
Das lutas e grandes batalhas,
Para terra o direito defender.
A arma de fogo superou minha flecha,
Minha nudez se tornou escandalização,
Minha língua foi mantida no anonimato,
Mudaram minha vida, destruíram o meu chão.
[...]
Mesmo vivendo na cidade,
Nos unimos por um único ideal,
Na busca pelo direito,
De ter o nosso território ancestral.
[...]
(KAMBEBA, 2013, p. 39)

Pela linguagem e representação das alteridades, a afirmação identitária engendra na textualidade indígena um conjunto de referências contra-hegemônicas. A literatura é compreendida a partir da relação de poder que a atravessa. Ela é ressignificada e utilizada como um potente instrumento de autoexpressão cultural. Rosivânia dos Santos, ao acentuar as reflexões de Daniel Munduruku, destaca que a função da Literatura Indígena, chamada de “Literatura Nativa”, é capaz de “promover o reencontro com as memórias ancestrais e atualizar o repertório cultural, levando-se em consideração o caráter dinâmico das culturas e da contemporaneidade das tradições indígenas” (SANTOS, 2021, p. 49).

Essa dinamicidade causa uma ruptura na concepção engessada das culturas dos povos originários interpretados pela estagnação ainda ligada ao século XVI. Por esse viés, a literatura de Márcia Wayna Kambeba traz a perspectiva da pluralidade em constante diálogo intercultural com sua formação étnica e das gerações que a antecederam.

A literatura é uma reação à colonialidade do pensamento na medida em que apresenta uma outra concepção de mundo e de ser humano, mostrando que há alternativas de sociedades diferentes daquelas impostas pelo capitalismo mundial por meio de uma perspectiva eurocentrada e hegemônica [...]Essa literatura, portanto, possui uma função de registrar conhecimentos tradicionais que antes ficavam restritos às aldeias e se perdiam com a morte dos mais velhos e dos pajés; divulgar a diversidade étnica e cultural e sua realidade para os povos não indígenas; permitir o diálogo intercultural e a troca de saberes e valores; reescrever a história deste país desconstruindo uma imagem estereotipada criada pelos primeiros cronistas; ser portadora da boa notícia e do (re)encontro com as origens; fortalecer as memórias ancestrais e atualizar o seu pensar; denunciar a violência praticada contra os povos indígenas; reivindicar o seu protagonismo e exercer o seu direito à fala sem mediações alheias; exprimir suas pertencas ancestrais; desconstruindo noções equivocadas e preconceituosas sobre o ser indígena e apresentar uma outra proposta de mundo e de sociedade. (SANTOS, 2021, p. 55)

As funções elencadas pela pesquisadora contrastam com as funções descritas por estudiosos/as da literatura no contexto ocidental. O reforço da identidade indígena é uma estratégia que reúne uma série de aspectos, os quais podem ser visualizados desde as interseções entre oralidade e escrita até a *performance* ritualística que essas obras trazem, conforme visto em “Ritual Indígena” que versa: “Dentro da Uka sagrada,/ O pajé inala o tawari,/ E no transe evoca os seres da mata,/ Vem o mapyritua, a curupira e o mapinguari./ A metamofose anuncia,/ A presença do sobrenatural,/ Na sua forma se vê a magia,/ Hora awa, hora animal.” (KAMBEBA, 2013, p. 31).

Revisitando o questionamento de Gayatri Spivak – *Pode o subalterno falar?* – constatamos como as produções que ocupam a margem do eixo canônico comprovam que o sujeito subalternizado no cenário de exploração e espoliação concebe formas muito particulares de expressar suas questões, seja pela arte em seus diversos gêneros, seja através de outros meios, mas sempre pela linguagem. Ao tratar de uma produção indígena de autoria feminina, o caso é *sui generis*, pois existe um duplo enfrentamento de estruturas solidificadas por anos, intensificadas pela colonização. Ao analisar a posição ocupada pela mulher nesse cenário, a indiana redige:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. Essas considerações poderiam revisar cada detalhe de julgamentos que parecem válidos para uma história da sexualidade no Ocidente. (SPIVAK, 2010, p. 157)

Graúna reitera: “A representação da mulher indígena na sociedade não índia foi articulada, desde a colonização, com requintes de malícia, discriminação, brutalidade, preconceito [...] [ela] representa (em carne e espírito) o pecado, a perversão, a encarnação do mal.” (2013, p. 102). Logo, a constância do eu-lírico feminino na poética de Kambeba reivindica esse arquétipo assim como requer o lugar da produção, mostrando que a Literatura Brasileira é, também, indígena. Por conseguinte, a sua produção não ampara somente o espelhamento identitário que atende à valorização dos povos originários, mas proporciona também lições de vida e sobrevivência ao público leitor não indígena.

Minha Memória – Meu Legado
(Homenagem ao Tuxaua Valdomiro Cruz)
Sou Tuxaua Kambeba e quero falar,

Antes que a idade não me permita mais lembrar.
Da vivência de minha infância,
Das lembranças do meu povo,
Servindo de alguma forma,
Para o recomeçar de um tempo novo.
[...]
Filhos da água, somos os Omágua
Temos sabedoria milenar,
Valentes guerreiros, estamos firmes na marcha
Aprendemos com os pajés,
Os saberes da natureza,
Extraíndo da seringueira
O leite que virou borracha.
[...]
Hoje, para nova geração, deixo uma mensagem,
Que mantenham essa cultura com fé e a coragem,
De serem bravos guerreiros, divulgando a memória,
Do povo cabeça-chata que fez parte da história,
Desse Brasil miscigenado, povo de fé, de muitas vitórias.
(KAMBEBA, 2013, p. 41)

O retorno para a infância através do uso da memória é recorrente em toda a poética. Esse movimento comum traz a simbologia mitológica analisada sob o prisma do “eterno retorno”, conforme visto em Jerome Rothenberg (2006) e Mircea Eliade (1963). A erudição extraída da natureza comprova que o organismo vivo “Terra” se mantém em equilíbrio somente quando todos os seres que nela habitam estão harmoniosamente em contato. Diante disso, os conflitos sociais atingem diretamente a formação coletiva que busca no horizonte da esperança e na ancestralidade conforto. As lições milenares trazidas na poesia indígena rumam para um novo tempo, seja para a nova geração de indígenas e não indígenas, seja para o panorama da Literatura Brasileira.

Considerações finais

A partir das análises feitas com a leitura dos poemas de *Ay karyri tama* [Eu moro na cidade], da amazonense Kambeba, notamos que a *etnopoética* contrasta com o arquétipo do “índio” visto, sobretudo, na literatura romântica, período correspondente ao início do século XIX. A sua produção literária revisita e estremece concepções engessadas da população indígena ainda ligada ao espaço do isolamento, colocando em trânsito essas vivências que existem e resistem. A partilha do território no espaço urbano e rural mostra que os atravessamentos entre corpo e espaço simbolizam tanto a batalha pela terra quanto a disputa pela Literatura Brasileira.

Metaforicamente, a “pajelança literária”, conforme Graça Graúna menciona, é característica da autoria indígena, pois a consagração e a união ritualística fazem parte do processo criativo desses escritos. Nas camadas mais profundas, elas revelam a complexidade identitária envolta na formação individual e coletiva devido às afluências culturais de domínio e poder que perpassam a teia nacional. Desse modo, escrever simboliza resistir. Ou seja, ocupar um lugar negado historicamente aos povos originários com vista no passado de escravização e negação das suas epistemologias. Nesse sentido, Márcia Wayna Kambeba é uma das vozes desse coro que sonoriza um novo canto brasileiro, uma nova literatura que traz em seu bojo saberes milenares.

REFERÊNCIAS

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Poemas e crônicas: Ay Karyri Tama = Eu moro na cidade**. Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura**. Tradução de Fernanda Abreu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia do milênio**. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SANTOS, Rosivânia. **Os cantos indígenas de Eliane Potiguara e de Graça Graúna**. Aracaju: Editora Criação, 2021.

_____. As particularidades na etnopoética de Márcia Kambeba. **Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura**. São Paulo, v. 22, n. 3, p. 1-14, set./dez. 2020. DOI 10.5935/1980-6914/Eleto2013511.

SILVA, Márcia Vieira da. **Reterritorialização e identidade do povo Omágua - Kambeba na aldeia Tururucari - Uka**. 2012. 175 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

INDEFESAS OU TRANSGRESSORAS? RELEITURAS DA PERSONAGEM GÓTICA EM "MULHERES DESESPERADAS", DE SAMANTA SCHWEBLIN

Fabianna Simão Bellizzi CARNEIRO (UFCAT/UFU)¹

RESUMO: Este trabalho investiga a representação feminina no conto “Mulheres desesperadas”, da escritora argentina Samanta Schweblin (1978), inicialmente publicado na coletânea *El núcleo del disturbio* (2002). Utilizaremos, para este trabalho, a versão em português publicada na coletânea *Pássaros na boca e Sete casas vazias*. Tal investigação pretende abrir perspectivas para diferentes leituras, como: a condição feminina na atualidade, violência, silenciamento, opressão. A hipótese central parte do pressuposto de que na escrita da autora supracitada, assim como na escrita gótica tradicional produzida por mulheres, as personagens enfrentam o medo, não se sujeitando ao papel de moças indefesas. Esta pesquisa justifica-se pelo fato de que, durante séculos, as mulheres se calaram por conta das leis do patriarcado, daí que muitas escritoras utilizaram a vertente do gótico e assim conseguiram, nas entrelinhas do texto, expor as mazelas às quais eram submetidas. O século XXI presencia muitas conquistas femininas, no entanto alguns infortúnios permanecem. Os resultados finais devem apontar para a importância das narrativas de horror, capazes de possibilitar que sejam expostos os medos que assombram as mulheres do continente sul-americano, marcado por saques e extermínio dos povos originários, pelo sistema escravocrata, por regimes ditatoriais. A metodologia pauta-se em pesquisa bibliográfica devidamente referenciada ao longo do texto. Este trabalho vincula-se à pesquisa: “O século XXI e os monstros que ainda recalamos: reminiscências da tessitura gótica na escrita de mulheres do cone sul-americano”.

Palavras-chave: Medo; horror; abandono; literatura latino-americana; Samantha Schweblin

¹ Docente do curso de Letras da Universidade Federal de Catalão e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da mesma Instituição. Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, sob a supervisão da Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil. E-mail: fabiana_bellizzi_carneiro@ufcat.edu.br

ABSTRACT: This present work investigates the female representation in the narrative “Mulheres desesperadas”, by the argentinian writer Samanta Schweblin (1978) firstly published in the collection *El núcleo del disturbio* (2002). However, for this present paper it is used the portuguese version published in the collection *Pássaros na boca e Sete casas vazias*. This investigation aims to open perspectives for different readings, such as: the female present condition, violence, silencing and oppression. The central hypothesis begins with the assumption that the afore mentioned author as well as in the traditional gothic written by women, the characters face fear, refusing the defenceless women role. This survey is substantiated by the fact that for centuries women have been silenced by the patriarchy laws, therefore many female writers have used the gothic branch and thus managed, between the lines of the text, to expose the ills to which they were subjected to. The 21th century witnesses many female achievements, however some misfortunes remain. The final results should point out the importance of horror narratives, capable of making it possible to expose the fears that haunt women in the South American continent, marked by looting and extermination of native people, slavery system and dictatorial regimes. The methodology is based on bibliographical research duly referenced throughout the text. This work is linked to the research: “O século XXI e os monstros que ainda recalamos: reminiscências da tessitura gótica na escrita de mulheres do cone sul-americano”.

Keywords: Fear; horror; abandonment; latin-american literature; Samantha Schweblin.

Breves notas introdutórias

Especificamente sobre a vertente do gótico, podemos dizer, de forma breve e muito incipiente, que se trata de um tipo de produção literária que desde o século XVIII enceta os medos próprios de um período que vivenciava o nascimento dos preceitos racionais burgueses. Quanto à escrita feminina, especialmente, o fato de ter havido uma notória produção feminina da literatura de horror em um momento de mudanças e incertezas frente a uma sociedade cada vez mais dilacerada, torna-se bastante representativo uma vez que se trata de sociedades ainda com resquícios do maquinário patriarcal que perdurou por toda era medieval, afinal não podemos falar do romance feminino do século XVIII sem falarmos das condições enclausuradas a que estiveram submetidas as mulheres.

Trazendo essas considerações para o século XXI, percebe-se que os medos e recalques femininos são de outra ordem – se antes as mulheres eram submetidas a um pai ou marido tirano, hoje ainda acrescentamos insegurança financeira, triplas jornadas de trabalho, assédio moral, insegurança psicológica no ambiente doméstico e no ambiente de trabalho. Embora existam leis, muitas mulheres ainda interiorizam seus medos perante sociedades que ainda as segregam.

Pretende-se comprovar, neste trabalho, a importância da tessitura de horror que ao se renovar e traduzir os anseios culturais da época vigente, nos faz importantes alertas sobre nossas

inserções em sociedade. No século XXI, com sociedades cada vez mais individualizadas, midiáticas e invadidas pela tecnologia e redes sociais, a produção literária que traz reminiscências do gótico tradicional aponta para o fato de que os monstros contemporâneos falam de nossas condições internas e de nosso medo perante cenários cada vez mais cruéis.

Desenvolvimento teórico-analítico

Nascida em Buenos Aires no de 1978, Samanta Schweblin é considerada como autora pertencente a uma geração que deu novo fôlego aos contos e formas breves latino-americanas. O continente que vivenciou o “boom do realismo mágico” por volta das décadas de 60 e 70 do século XX, presencia no século XXI uma espécie de literatura fantástica mais cotidiana, conforme explica a própria Samantha Schweblin em entrevista concedida ao jornal *Gazeta do Povo* (2010, s/d)²: “Segundo Ítalo Calvino, o fantástico do século 19 era um produto refinado do espírito romântico; já o fantástico do século 20 era mais intelectual, como um jogo. Acho que, agora, o interessante está nesse limite que cada vez mais se aproxima de nós”.

O conto “Mulheres desesperadas” traz uma inquietante história de centenas de mulheres que foram abandonadas por seus maridos em uma estrada distante da cidade. O *modus operandi* é sempre o mesmo: os maridos param para que as esposas utilizem o banheiro e sem qualquer explicação vão embora, deixando-as sozinhas, muitas ainda com vestido de noiva. Elas passam então a gritar, chorar e soluçar, o que explica o nome do conto. Durante as nove páginas, uma narradora observadora intermedia falas diretas entre Felicidad e Nenén, personagens principais. O clímax acontece quando essas duas personagens se juntam com mais duas mulheres e tentam reverter a situação.

Os primeiros parágrafos do conto já apontam para algo estranho:

Ao aparecer na estrada, Felicidad compreende seu destino. Ele não a havia esperado e, como se o passado fosse tangível, ela acredita ver no horizonte o fraco reflexo avermelhado das luzes traseiras do automóvel. Na escuridão chapada do descampado só há desilusão e um vestido de noiva.

Sentada sobre uma pedra junto à porta do banheiro, conclui que não devia ter demorado tanto, que as coisas talvez devessem ter acontecido mais depressa. Parece-lhe estranho encontrar-se ali, retirando do bordado do vestido grãos de arroz, sem nada mais que o descampado, a estrada e, junto à estrada, um banheiro feminino (SCHWEBLIN, 2022, p. 19)

² Entrevista na íntegra através do link: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-dama-da-nova-literatura-argentina-samanta-schweblin-escritora-1elip3u3wexscept91zagjq6m/> Último acesso: 08 de junho de 2023.

Chama-nos atenção, no excerto acima, a plasticidade – recurso estilístico muito presente na contística de Schweblin. A imagem vívida da estrada, além de facilitar o engajamento do leitor na narrativa, reforça a própria simbologia desse espaço, uma vez que estrada pode representar transformação e crescimento pessoal, bem como indicar disposição para enfrentar desafios: “A estrada real significa a via direta, a via reta. Está em oposição aos caminhos tortuosos. Essa expressão frequentemente usada no mundo antigo também se aplica à ascensão da alma”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 403). No entanto, o que mais se destaca é a posição de indulgência de Felicidad, se culpando por algo que ela não cometera.

Nesse momento, a narrativa traz uma importante questão social ao tocar em um tema ainda caro para muitas mulheres: completar-se através do casamento. Conforme sublinha Beauvoir (1967, p. 165): “O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo.” (BEAUVOIR, 1967, p. 165). Tal se torna mais evidente na medida em que Felicidad percebe que outras tantas centenas de mulheres se encontram na mesma situação. Muitas ainda com vestido de noiva. Desesperadas, elas gritam, choram, despejam insultos e lamentos.

Impera, então, uma certa estranheza, como se a realidade empírica estivesse deturpada – o que está longe de ser um mero recurso estilístico. A contística de Schweblin possui como marca inserir o leitor em um ambiente estranho e desconexo, no qual valem mais os subtextos das histórias que propriamente a dinâmica. Em Samantha Schweblin, as situações absurdas tornam-se talvez pano de fundo perante o compromisso com questões sociais, em especial questões envolvendo a condição feminina. Em resposta ao entrevistador Carlos Marcelo (2022, s/d), sobre o fato de tantas escritoras terem se destacado na América Latina nos últimos anos, Samantha Schweblin sublinha que

Há um forte movimento feminista em toda a América Latina, o que suponho que impulsionou esse processo. E, por sua vez, muitas escritoras estão envolvidas em movimentos políticos muito fortes, e não me refiro apenas aos direitos das mulheres. Penso em Claudia Piñeiro, Nona Fernández, Lina Meruane, Valeria Luiselli, Leila Guerriero. Todas são escritoras que, além de escrever livros maravilhosos, usam as palavras para jogar luz sobre conflitos sociais, às vezes nomeando o que não tinha sido dito, às vezes escrevendo as bandeiras das próprias manifestações. Isso é bem marcante em uma geração. O sucesso da literatura escrita por mulheres também está ligado ao fato de que, até muito recentemente, apesar de representar quase metade da população, ainda éramos minoria na ocupação de espaços nas prateleiras das livrarias. E quando as minorias finalmente chegam ao cânone elas formam um balde de água refrescante. São sempre novas informações, novas maneiras de ver o mundo, novas formas de nomear as coisas.

Há um importante contraponto na história: a presença de Nené, que surge para Felicidad enquanto esta ainda está a elaborar o que ocorrera. Nené, descrita como uma mulher de “rosto velho e amargo” (SCHWEBLIN, 2022, p. 20), parece estar ali há algum tempo, acompanhando o tormento de tantas outras noivas que foram deixadas, misteriosamente, naquele local descampado, no meio de uma estrada. Algumas, inclusive, habitam o local há mais de quarenta anos.

É interessante destacar a posição de Nené ao longo da história. Nené demonstra pouca tolerância pelas noivas, deixando claro seu esgotamento mental: “Olha”, diz Nené. “Vou ser rápida, pois isso aqui já encheu””. (SCHWEBLIN, 2022, p. 20). Isso fica mais evidente quando Felicidad não recebe o apoio que esperava: “[q]uando mais precisa de apoio fraterno, quando somente outra mulher poderia entender o que ela sente perto de um banheiro de damas, depois de ter sido abandonada por seu recém-esposo, só lhe resta essa mulher arrogante que antes lhe falava e agora lhe grita”. (SCHWEBLIN, 2022, p. 20-21).

Percebe-se, então, o porquê de Nené carregar tanta amargura. A intolerância de Nené e os lamentos das moças abandonadas parecem se retroalimentar. Durante anos testemunhando mulheres sendo desprezadas, Nené desenvolveu uma espécie de couraça até como forma de suportar não apenas a dor de tantas mulheres, mas a sua própria dor. Tal fica mais óbvio quando Felicidad oferece sua ajuda após Nené ter sido agredida verbalmente pelas mulheres:

Felicidad olha para Nené e compreende como a tristeza daquela mulher é maior se comparada à sua.

“Infeliz!”

“Velha feia!”

“Quando você já estava aqui chorando a gente ainda saía com eles, desgraçada!”

Algumas vozes param de gritar e começam a rir.

“Deixem essa mulher em paz!”, diz Felicidad. Aproxima-se de Nené e a abraça como se abraça a uma menina.

“Ai...Que medo”, diz uma das vozes. “Então agora você tem uma coleguinha...”

“Eu não sou coleguinha de ninguém”, diz Felicidad. “Só tento ajudar...”

“Calem-se!”, diz Nené, e ao fazê-lo se agarra aos braços de Felicidad, como se precisasse de mais força que a sua própria para enfrentar essas mulheres. (SCHWEBLIN, 2022, p. 24)

Ressalta-se, nesse ponto, o fato de que a instauração de algo estranho torna-se quase que um pano de fundo para o que realmente está em evidência na narrativa: a raiva, o rancor, a tristeza, o desespero. Para além de noivas abandonadas pelos maridos, o que temos são mulheres fragilizadas e que não conseguem mudar o rumo das coisas. Dentro dos estudos do gótico, nota-se que um dos procedimentos formais muito recorrentes, em especial nas narrativas góticas tradicionais, é o domínio patriarcal. Sobre o romance inglês do século XVIII, Vasconcelos (2002,

p. 113) observa que “[d]e um modo geral, o romance feminino foi sempre uma história da jornada de sua protagonista em busca de identidade, na maior parte das vezes através do casamento”.

Trazendo as considerações de Vasconcelos (2002) para o conto “Mulheres desesperadas”, vemos que essas noivas abandonadas e desprezadas em um local inóspito, sem auxílio e conforto fazem uma alusão às condições de aprisionamento às quais estiveram as mulheres dos séculos dezoito e dezenove. No conto de Schweblin, ainda que fossem muitas, elas não conseguem unir forças de forma a mudarem a situação, ou melhor, nunca aprenderam a fazê-lo, afinal as mulheres sempre ouviram discursos misóginos que as colocavam em posição inferior ou desmereciam suas capacidades e possibilidades: “A resignação, ingrediente importante da educação feminina, não significa senão a aceitação do sofrimento enquanto *destino de mulher*”. (SAFFIOTI, 1987, p. 35).

No conto, o *turning point* se dá quando uma senhora, provavelmente comemorando bodas de casamento, é deixada na estrada após utilizar o banheiro. Indignada, esta senhora se pergunta o que teria acontecido: ““Mas não pode ser...”, diz a velha, e a desilusão derruba no chão a certidão de casamento. Olha com desprezo a estrada pela qual o carro se foi e diz sem-vergonha, velho impotente...”” (SCHWEBLIN, 2022, p. 25). Ao contrário de tantas outras que choravam e gritavam, esta senhora demonstra raiva e até uma certa frieza perante a situação. No momento em que a senhora, Felicidad e Nené se unem, a narrativa avança para o clímax e aponta para a mudança que está prestes a irromper.

As três observam um carro estacionando e pensam em um plano de fuga. Quando se aproximam do carro, Felicidad é detida pelas centenas de mulheres abandonadas: ““Elas não me deixam”, grita Felicidad. “Não me deixam”, enquanto espanta desesperada as últimas mãos que a seguram” (SCHWEBLIN, 2022, p. 26). Um olhar raso, empobrecido e com pouca acuidade poderia concluir que essas mulheres são desunidas, que não se ajudam e ainda impedem que outras tentem ajudá-las, afinal “[a] sociedade patriarcal nos ensina que relações harmoniosas somente são possíveis de se concretizarem entre os homens e não entre as mulheres”. (BECKER, 2015, p. 4). Um pensamento contrário nos leva a refletir sobre o fato de que não se trata de idealizar uma relação perfeita entre as mulheres, até porque todas as pessoas estão passíveis de desenvolverem afetos ou desafetos entre si. Trata-se, de outra feita, de questionar o próprio sistema patriarcal, extremamente conservador e afeito à manutenção de suas crenças e dogmas.

O que chamamos de patriarcado é um sistema profundamente enraizado na cultura e nas instituições. É esse sistema que o feminismo busca desconstruir. Ele tem uma estrutura de crença firmada em uma verdade absoluta, uma verdade que não tem nada de “verdade”, que é, antes, produzida na forma de discursos, eventos e rituais. Em sua

base está a ideia sempre repetida de haver uma identidade natural, dois sexos considerados normais, a diferença entre os gêneros, a superioridade masculina, a inferioridade das mulheres e outros pensamentos que soam bem limitados, mas que ainda são seguidos por muita gente. (TIBURI, 2018, p. 12-13)

Indubitavelmente, contestar os dogmas patriarcais não é tarefa fácil. Muitas mulheres não conseguem empreender essa mudança. O conto semiotiza isso muito bem ao mostrar Felicidad tentando se livrar das mulheres desesperadas que não queriam que ela se dirigisse ao carro, que, como de costume, estaciona para que a esposa desça e utilize o banheiro. Aqui se dá a quebra da ordem: “Nené espera ansiosa que a porta se abra, que a mulher desça. Ela sabe, pensa Nené, sabe e não desce. Quem desce, porém, é ele”. (SCHWEBLIN, 2022, p. 27). Nené, Felicidad e a “velha” entram no carro. Nené pergunta à esposa recém-chegada se ela quer ficar com seu esposo na estrada, ao que ela retruca:

“Arranque”, grita a mulher.

A velha aplaude nervosa, fala dá-lhe, mulher, e aperta firme a mão de Felicidad, que olha com espanto para o homem que se aproxima. Com duas rodas fora da estrada, o automóvel patina na lama. Nené gira o volante sem controle e por um momento os faróis do carro iluminam o descampado. Mas o que se vê então não é exatamente o descampado: a luz do carro se perde na imensidão da noite, porém é suficiente para destacar na escuridão a massa descomunal de centenas e centenas de mulheres que correm em direção ao carro, ou melhor, em direção ao homem, que entre o carro e a multidão aguarda imóvel como se espera a morte. (SCHWEBLIN, 2022, p. 28)

Finalmente, todos os maridos voltam – não para socorrerem suas esposas, mas para resgatarem o colega, o que demonstra não só a cumplicidade masculina, mas uma espécie de código às avessas no qual mais vale manter a relação de poder dentro do sistema patriarcal do que ir a favor do que seria correto. Aqui retomamos Tiburi (2018, p. 33, grifos da autora) ao nos lembrar que “[o] machismo é o *ismo* do patriarcado que o feminismo vem perturbar. O machismo é um modo de ser que privilegia os “machos” enquanto subestima todos os demais. Ele é totalitário e insidioso, está na macroestrutura e na microestrutura cotidiana”.

A título de considerações finais podemos comprovar as premissas iniciais deste ensaio: através da leitura de uma narrativa que traz aspectos das narrativas de horror, escrita por uma mulher e retratando angústias de tantas mulheres, vemos que é possível retomar o lugar discursivo feminino e transgredir. Não se trata de um movimento fácil e isento de dor, conforme nos mostraram as quatro personagens que tomaram a direção do carro.

A leitura do conto permitiu produção de críticas quanto aos códigos de proteção que muitos homens desenvolvem para se salvarem quando necessário, ou seja, dentro do sistema

machista a relação de poder envolve camaradagem e coleguismo ainda que para isso se caminhe contra o que seria ético.

Destacamos, por fim, a importância das narrativas de horror enquanto questionadoras das normas sociais estabelecidas ao abordarem temas controversos, afinal explorar um assunto como submissão feminina requer visão crítica e minucioso exame de discursos ortodoxos e valores estabelecidos, o que acreditamos poder ser feito pelas vias da leitura literária.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Vol 2. 2ed. Trad. Sérgio Milliet. Difusão Europeia do Livro, 1967.

BECKER, Márcia Regina. A sororidade como experiência produzida na pesquisa

participante. Trabalho apresentado na 37ª Reunião Nacional da Anped, GT06 - *Educação*

Popular, 2015. Disponível em: <https://www.anped.org.br/biblioteca/item/sororidade-como-experiencia-produzida-na-pesquisa-participante>. Último acesso: 24 de junho de 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [et al.]. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

MARCELO, Carlos. Samanta Schweblin: O medo me fascina porque exige atenção absoluta.

Estado de Minas. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/06/24/interna_pensar,1375522/samanta-schweblin-o-medo-me-fascina-porque-exige-atencao-absoluta.shtml. Último acesso: 16 de junho de 2023.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SCHWEBLIN, Samantha. Mulheres desesperadas. In: SCHWEBLIN, Samantha. *Pássaros na boca e Sete casas vazias*. Contos reunidos. Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 19-29.

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

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

INTERSECCIONALIDADES ENTRE CHIMAMANDA ADICHIE E O "ROMANCE DE SEU SILVA COSTA", DE FRANCISCO JOSÉ TENREIRO

Álvaro Lopes Silva da ROCHA (UFRN)¹

Tânia Maria de Araújo LIMA (UFRN)²

RESUMO: Na fala “O perigo de uma história única”, a escritora Chimamanda Adichie no *Technology, Entertainment and Design* (TED), em 2009, aborda o fato do quão danoso é você ter acesso e reproduzir apenas uma única história sobre um povo ou uma localidade, limitando-os a categorias que não abrem margem para outras leituras que possam ir “além”, principalmente ao realizarmos o recorte de gênero e contemplarmos os discursos redutores que são associados às mulheres de origem africana. Nesse sentido, propomos, a partir da fala de Chimamanda, bem como ao estabelecer diálogos com seu texto “Sejamos todos feministas” (2014), discutir as consequências que a difusão de um olhar previsível, sob uma ótica binária e colonialista ocidental, auxilia nos estereótipos racistas e na escamoteação da dignidade de mulheres pretas. Além disso, buscamos ainda traçar um diálogo com o poema “O romance de seu Silva Costa”, de Francisco José Tenreiro (1942), para apontarmos como se configura a usurpação colonial, o patriarcado e o apagamento feminino. Tomamos como subsídio teórico os autores Homi K Bhabha (2003), Frantz Fanon (2008) e Édouard Glissant (2005), que trazem contribuições no campo dos estudos anticoloniais ao repensarmos a construção de sujeitos e lugares e as implicações na linguagem do processo colonial.

Palavras-chave: Chimamanda. Gênero. Linguagem. Tenreiro.

ABSTRACT: In the speech “The danger of a single story”, the writer Chimamanda Adichie at *Technology, Entertainment and Design* (TED), in 2009, addresses the fact of how harmful it is to have access and reproduce only a single story about a people or a locality, limiting them to

¹ Graduando em Letras - Língua Portuguesa e bolsista de iniciação científica PIBIC UFRN (IC) no projeto “Análise de gêneros acadêmicos produzidos por alunos de graduação”. E-mail: alvarolopescm@gmail.com

² Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e do Mestrado em Artes - Profartes. E-mail: tanielimapoesia@yahoo.com.br

categories that do not open room for other readings that can go “beyond”, especially when we carry out a gender perspective and contemplate the reductive discourses that are associated with women of African origin. In this sense, we propose, based on Chimamanda's speech, as well as establishing dialogues with her text "Let's all be feminists" (2014), to discuss the consequences that the diffusion of a predictable look, from a binary and western colonialist perspective, helps in the racist stereotypes and the concealment of the dignity of black women. In addition, we also seek to draw a dialogue with the poem "O romance de Seu Silva Costa", by Francisco José Tenreiro (1942), to point out how colonial usurpation, patriarchy and female erasure are configured. We take as theoretical subsidy the authors Homi K Bhabha (2003), Frantz Fanon (2008) and Édouard Glissant (2005), who bring contributions in the field of anti-colonial studies by rethinking the construction of subjects and places and the implications in the language of the colonial process.

Keywords: Chimamanda. Gender. Language. Tenreiro.

Considerações Iniciais

Ao nos reportarmos a indivíduos com um olhar reducionista, estereotipado e carregado de marcas herdadas do colonialismo e do sistema patriarcal, o qual estamos inseridos, estamos impondo sobre o outro um julgamento de valores, que acaba reduzindo-o a categorias, seja pelo gênero, pela etnia, pelo lugar de pertencimento, ou por todos esses aspectos somados. Desse modo, estamos propensos a tecer sobre o outro uma concepção deturpada de que há apenas uma história unívoca que o constitui e um futuro pré-estabelecido que o espera.

Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, em sua fala intitulada “O perigo de uma história única” ao *Technology, Entertainment and Design* (TED), em 2009 – sendo posteriormente publicada como livro, inclusive no Brasil em 2018 – aborda o fato dos perigos e das consequências de termos acesso e reproduzirmos apenas uma única história sobre um povo ou uma localidade, pois isso acabalimitando-os a estigmas e estereótipos que impossibilitam outras leituras e perspectivas de novas trajetórias. Isso se aplica, de maneira específica, ao recorte de gênero, visto que há a propagação de diversos discursos redutores que são associados às mulheres de origem africana.

Nesse sentido, propomos como objetivo do trabalho, a partir da fala de Chimamanda, bem como ao estabelecer diálogos com seu texto "Sejamos todos feministas" (2014), discutir as consequências que a difusão de um olhar previsível, sob uma ótica binária e colonialista ocidental, auxilia nos estereótipos racistas e na escamoteação da dignidade de mulheres pretas. Além disso, buscamos ainda traçar um diálogo com o poema "O romance de seu Silva Costa", de Francisco

José Tenreiro (1942), para apontarmos como se configura a usurpação colonial, o patriarcado e o apagamento feminino.

O trabalho segue o paradigma da abordagem qualitativa e tomamos como subsídio teórico para nossas análises e reflexões as contribuições de autores no campo dos estudos anticoloniais ao repensarmos a construção de sujeitos e lugares, bem como as implicações na linguagem do processo colonial. Desse modo, nos reportamos ao Homi K. Bhabha (2003) que vai nos falar sobre a compreensão do “entrelugar” e como se dá a dinâmica desse espaço e do sujeito que advém de um território e de uma cultura que foge dos moldes de compreensão da ocidentalidade.

Além disso, para auxiliar na compreensão do pensamento sobre o arquipélago, essencial para a análise do poema de Tenreiro, e ainda para o entendimento sobre a concepção da mestiçagem e da crioulização, tomamos como filiação teórica as postulações de Édouard Glissant (2005) e, no que concerne às reflexões acerca da linguagem em função do colonizador, nos fundamentamos no pensamento de Frantz Fanon (2008). Outrossim, na perspectiva de interseccionar questões de gênero ao pensamento anticolonial, temos como subsídio o texto da Chimamanda Adichie (2014), intitulado “Sejamos todos feministas”.

Desse modo, iremos, de início, desenvolver uma discussão com base na fala de Adichie “O perigo de uma história única” e, a seguir, trazemos uma análise do texto de Tenreiro “O romance de Seu Silva Costa” para, através da compreensão do poema, desenvolver diálogos, reflexões e questionamentos sobre o processo colonial e o apagamento feminino.

Os danos de uma história única sobre a mulher africana

Na fala “O perigo de uma história única” a escritora nigeriana Chimamanda Adichie fala um pouco sobre o quão danoso é você ter acesso e reproduzir, com uma certa naturalização, apenas uma única história sobre um povo ou uma localidade, limitando-os a categorias que não abrem margem para outras leituras que possam ir “além”.

Nesse percurso, mais especificamente sobre os povos africanos, quando reproduzimos uma única história sobre esses sujeitos que os resume à pobreza, tragédias e ao sentimento de piedade e a necessidade de caridade, estamos contribuindo para que essa visão que o ocidente criou sobre esses indivíduos e sobre esses espaços seja solidificada, cristalizada ao ponto de

apagar e/ou inibir a possibilidade de outras histórias emergirem, pois elas existem e merecem serem disseminadas.

Adiche, ao pontuar as consequências de uma única história, menciona o roubo da dignidade humana, e isso acontece de tal modo que, ao reproduzirmos uma narrativa que homogeneiza os seres, retiramos as subjetividades diante de um processo de reificação, em que o sujeito passa a se tornar objeto, número, coisa, e de alguma forma tudo isso inibe o estabelecimento de relações de afeto e sensibilidade.

Além disso, essa visão enviesada nos põe em um lugar de não conseguir imaginar, e validar, outras culturas que possam transcender a binaridade imposta socialmente sobre corpos, espaços e juízos de valores. Nesse sentido, o autor Homi K. Bhabha, em *“O local da cultura”*, nos faz pensar sobre os “entrelugares”, que seria justamente um espaço de movência, em que há a ruptura desse imaginário cultural que figura uma fixidez às relações sociais e culturais sob a ótica ocidental binária (certo/errado; branco/preto; valorativo/não-valorativo).

Destarte, quando aceitamos e reproduzimos uma única história sobre a África (enquanto espaço geográfico), do povo africano (enquanto comunidade homogênea), da cultura de origem africana (como excêntrica), estamos fechando nossas mentes para entender que há outras possibilidades de culturas, literaturas e relações sociais e identitárias que advém também de “entrelugares”, onde a noção de identidade é algo que se movimenta, sofre conflitos e intercâmbios culturais e linguísticos.

O autor indiano faz uma provocação reflexiva, ainda no campo da identidade nesses “entrelugares”, para pensarmos sobre os malefícios da estereotipação que alguns corpos são submetidos “A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos inscritos na lápide fixa da tradição” (BHABHA, 2003, p. 20). Vale ressaltar que esses corpos são sujeitos de grupos minoritários, em que recaem essas imposições preestabelecidas que os deixam subjugados a preconceitos advindos de ideologias ocidentais e que não contemplam a diferença. Logo, não há uma negociação com a complexidade dos díspares, bem como não leva em consideração os hibridismos culturais e as transformações históricas as quais os sujeitos estão inseridos e, concomitantemente, são constituídos – pois a história constitui também o ser, a linguagem, os espaços interculturais.

Em um contexto contemporâneo, inserida nas estruturas de uma classe média, Chimamanda aponta que os estereótipos, os quais o povo preto de origem africana é submetido, não são necessariamente mentiras, mas são incompletos. Ela marca isso em seu discurso, pois

recai com grande frequência sobre esse grupo o olhar unívoco de que nos países africanos há fome, seus habitantes vivem na pobreza e o território é acometido por miséria, doenças e tragédias e que todo indivíduo possui essa mesma bagagem.

Esses aspectos não são vistos como não-verdades, pois são realidades que merecem atenção, intervenções e a ação de políticas públicas, entretanto, há um apagamento enorme no que tange às relações subjetivas, culturais, identitárias e tradicionais desses sujeitos, visto que segue uma lógica de assimilação única que negligencia o fato de, por exemplo: uma mulher preta moçambicana, que esteja em situação de vulnerabilidade socioeconômica, ser transpassada por uma tradição de ancestralidade, está inserida em culturas que se alimentam do sincretismo religioso, musical e artístico, falar diversas línguas (incluindo as crioulas), ter desejos além da moradia e da estabilidade alimentícia. Assim, é preciso entender que devido a fatores da conjuntura sociopolítica, algumas pessoas *estão* em situação de vulnerabilidade, mas elas não *são* e nem podem ser reduzidas a esse arquétipo.

Nessa ótica, esse pensamento previsível sobre a pessoa preta e o território africano recai no que Glissant (2005) chama de teoria da mestiçagem. Contudo, quando lançamos mão de um pensamento que não reduz, ou sobrepõe valores, mas que abre espaço para a imprevisibilidade, em que a categoria de raça advém do campo da discursividade, estamos nos referindo à concepção da criouliização.

Em sintonia com o pensar glissantiano, quando limitamos nosso imaginário a certos grupos minoritários estamos, conseqüentemente, apagando trajetórias individuais que foram transpassadas por enfrentamentos diferentes. Assim, o aspecto da coletividade também tem sua contribuição para constituição do sujeito, porém, ao mesmo tempo que expande os horizontes ao se pensar o ser, a individuação como ponto de partida e chegada pode contribuir para uma noção deturpada, que se distancia da realidade, quando voltamos o olhar para o particular, pois não há uma forma perfeita que se aplica a todos, visto que assim como cada pessoa indígena possui suas especificidades, uma mulher preta de origem moçambicana também possui as suas, não dá para categorizar todas as pessoas indígenas na concepção do “índio”, nem todas as mulheres pretas na concepção da “negra”.

A coletividade, junto à ancestralidade, são aspectos primordiais para pensarmos povos minoritários alvos de violências estruturais, pois para podermos entender o presente e o projetar um futuro com mais clareza, deve-se suscitar um passado que, segundo Bhabha (2003) é marcado

por descontinuidades e desigualdades. Esses tensionamentos do passado não podem e nem devem ser esquecidos, porém, não podem reduzir ou limitar vivências.

Sendo assim, um outro ponto relevante para a discussão é o do cuidado que devemos ter com a linguagem, pois assim como aponta Fanon (2008, p. 33) “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”.

Em se tratando de linguagem, nosso discurso pode estar a serviço da disseminação de valores coloniais, em que não há espaço para se pensar diferentes narrativas para as pessoas pretas, enxergar potencialidades em trajetórias fronteiriças, validar vivências de “entre-lugares” e romper com paradigmas impostos pelo colonizador branco - europeu ocidentalizante.

Dessa perspectiva, para que nosso discurso possa estar à disposição da (de)colonização de concepções preestabelecidas, bem como à oposição a um sistema patriarcal que inviabiliza mulheres, e dar força a uma lógica que contemple subjetividades, que ao longo da história sofreram tentativas de apagamento, é preciso que passemos a incorporar uma atitude de colocar em evidência, também na língua, os aspectos e os valores das minorias numa perspectiva não etnocêntrica e não sexista, que contemple identidades, culturas, conhecimentos e interesses que (re)existem com o tempo.

Diálogos para compreensão do processo colonial e o apagamento feminino

ROMANCE DE SEU SILVA COSTA

Seu Silva Costa
chegou na ilha...
Seu Silva Costa
chegou na ilha:
calcinha no fiozinho
dois moeda de ilusão
e vontade de voltar.
Seu Silva Costa
chegou na ilha:
fez comércio di álcool
fez comércio di homem
fez comércio di terra.
Ui!
Seu Silva Costa
virou branco grande:
su calça não é fiozinho
e sus moeda não têm mais ilusão!
(TENREIRO, 1942)

O poema de Francisco José Tenreiro, poeta de origem santomense, intitulado “Romance de seu Silva Costa”, constrói uma narrativa da visão do nativo homem preto sobre o que acontece no ambiente com a chegada de um homem branco de origem atávica e como esse lugar se modifica e como o mesmo sujeito que chegou no espaço de predomínio da cultura compósita vai se transformado.

De início, é importante pontuar que o poema nos dá indícios de que se trata de um eu lírico configurado por ser um indivíduo nativo preto pelo modo como ele se refere ao sujeito de quem fala (pauta central) que é através do pronome de tratamento “Seu”, que imprime a noção de respeito e subserviência que se deposita sobre a pessoa branca advinda do país colonizador, somado ao fato de que “Silva” é um dos sobrenomes mais comuns dos portugueses e “Costa” também apresenta origem lusitana.

Desse modo o poema ilustra a trajetória de Seu Silva que representa uma coletividade, visto que existem Silva(s) Costa(s) que partilham da mesma realidade e do mesmo percurso comum. Trata-se de uma escolha lexical que contribui para essa identificação no sujeito-outro e dos atributos descritos no texto poético.

Nas entrelinhas da poesia, no primeiro movimento do poema, o sujeito de quem se fala (“Seu Silva Costa”) chega ao espaço da ilha sem muitas condições socioeconômicas, com vestes humildes, com pouco dinheiro com o desejo de explorar, de crescer, mas receoso por se tratar de um lugar novo e com uma cultura diferente, como é possível observar nos versos a seguir: “calcinha no fiozinho/ dois moeda de ilusão/ e vontade de voltar” (TENREIRO, 1942).

Na extremidade de um sistema colonial, vale explicitar que para pensar o espaço de vivência da ilha, nesse caso, se tomarmos como referência São Tomé e Príncipe, é preciso deixar claro que não se trata de um local onde a cultura atávica predomina, como nos países ocidentais colonizadores de raiz única, mas sim, onde a as culturas compósitas emergem, e assim como afirma Glissant (2005), é o lugar em que o processo de criouliização se dá aos olhos do povo e os processos de identidade se configuram sob uma dinâmica única que bebe da fonte não só de uma cultura central e referencial, mas sim se dá a partir do entendimento de uma rizoma.

Para agregar mais o entendimento sobre o que seja a “ilha” referida no poema, Homi K. Bhabha (2003) apresenta uma enorme contribuição ao postular a configuração do “entre-lugar”, que seria justamente este espaço de movência, em que se constitui através do encontro com outras culturas, em que não há o movimento de sobreposição, mas sim da convivência com formas diferentes de intercâmbio de valores.

Com base nessas contribuições, é importante situar ainda que o espaço da ilha presentificada no poema é um espaço periférico, fronteiro, onde o pouco que resiste é explorado pelo outro que vem de fora. É nesse ambiente em que o poema se situa e que o sujeito “Silva Costa” se insere.

No segundo movimento, após o primeiro ponto final que encerra o primeiro movimento, podemos considerar como o período de transição através da exploração, como é possível notar nos versos que segue: “Seu Silva Costa/ chegou na ilha:/ fez comércio di álcool/ fez comércio di homem/ fez comércio di terra” (TENREIRO, 1942).

Destarte o sujeito de quem se fala passa a dominar e explorar os recursos naturais, fazendo menção: 1) à produção de álcool, que é extraído da cana-de-açúcar, encontrada em abundância no local; 2) ao comércio de pessoas escravizadas, visto que a ilha também era caracterizada por ser um espaço de tráfego de navios negreiros, em que há a movimentação mercantil de corpos negros que passaram por lá em direção a outros países; 3) à apropriação de territórios dos nativos para o colonizador branco.

Essa série de fatores foi o que gerou a mudança no sujeito, fazendo com que ele, no terceiro e último movimento do texto passe a ser enxergado sob outra perspectiva: “Ui!/ Seu Silva Costa/ virou branco grande:/ su calça não é fiozinho”/ e sus moeda não têm mais ilusão!” (TENREIRO, 1942).

Em tom de denúncia, o eu lírico lança uma interjeição “Ui!” que abre margem para uma leitura de que ele demonstra certo medo pelo ser que “Silva Costa” se tornou, passando a assumir um discurso de colonizador, de branco que explora, possui vestes mais caras e que seu capital virou símbolo não mais do desejo de explorar, mas concretização da dominação econômica em um espaço de crioulização em que esse sujeito interage, se relaciona e reproduzindo valores de uma cultura de colonização que ele traz consigo de sua origem atávica, centralizada na exclusão do outro e na dominação do próximo – aspectos que Tenreiro denuncia em seu poema ao narrar, sob as marcas orais da linguagem crioula do nativo preto, esse processo que acontece diante de seus olhos em sua terra-ilha.

Em síntese, o poema nos fala sobre o processo de usurpação colonial (das terras, das matérias-primas, dos corpos nativos e do discurso). Talvez por isso, seja cada vez mais importante apontar como que o patriarcado se presentifica no processo colonial, ao passo que toda a trajetória contada nos três movimentos do poema passa pela voz do homem, de forma que não

há como pensar no colonialismo sem os atravessamentos do discurso patriarcal e, por consequência, do apagamento feminino.

Chimamanda em seu texto “Sejamos todos feministas” vem nos falar da importância de que haja uma coletividade em prol da visibilidade das pautas feministas, de forma que possa haver uma luta unificada pela ocupação dos espaços, dos direitos e da mudança de perspectivas que culturas coloniais e patriarcais impõem sobre os corpos, as vivências e o futuro das mulheres: “A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura” (ADICHE, 2014, p. 11).

De alguma forma, esses apontamentos suscitam algumas reflexões não só sob o viés do processo colonial, mas também a respeito do recorte de gênero, visto que esse processo carrega marcas do sistema patriarcal, o que corrobora para que se possa enxergar histórias sob uma única ótica excludente, em que essa usurpação não é caracterizada apenas por terras, recursos e corpos africanos, mas também pela dominação do discurso e o apagamento da voz e da validação da existência feminina.

Ah-final

Tendo em vista a proposta de tecer discussões no campo dos estudos anticoloniais e também de gênero a respeito da fala de Chimamanda, bem como estabelecer diálogos com o poema de Tenreiro e os atravessamentos entre o processo colonial e o patriarcado, este trabalho se destaca pelo teor de suscitar questões interseccionais que possibilitam reflexões mais aprofundadas sobre os danos que um discurso carregado de estigmas e estereótipos pode causar a um povo e, mais precisamente, à existência de uma mulher de origem africana, além de elucidar como que o apagamento feminino se materializa de forma imbricada à usurpação do colonizador.

Sem conclusões fechadas, esperamos por meio das discussões e reflexões suscitadas somar contribuições pertinentes ao campo dos estudos anticoloniais e de gênero. Por fim, ressaltamos a relevância de trabalhos interseccionais ao propor diálogos entre poetas africanos com textos e teorias contemporâneas para pensarmos de maneira dialógica questões que devem ser abordadas sob uma ótica que comporte diferentes perspectivas ao se pensar a presença da linguagem nos aspectos étnicos, de gênero e culturais.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Editora Companhia das letras, 2014.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

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

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Tradução de: Eunice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJT, 2005.

TENREIRO, Francisco José. **Ilha de nome santo**, 1942.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

KATHERINE MANSFIELD E MARGUERITE DURAS: MEMÓRIA E IDENTIDADE FEMININAS NO ABRIR E FECHAR DO SÉCULO XX

Tainah Freitas ROSA (Universidade Federal de Uberlândia)¹

RESUMO: A proposta deste trabalho é colocar em diálogo as escritoras Katherine Mansfield e Marguerite Duras, elas que, embora separadas pelo espaço, abordaram temáticas semelhantes, tais como a infância na colônia, as perdas familiares, os problemas financeiros e de saúde, as dores de amor e da solidão e, em destaque, o trauma das guerras que marcaram o século passado. Cada uma em seu tempo, elas lutaram para viver da escrita e conquistar reconhecimento, que, nos dois casos, só veio no fim da vida, garantindo um pouco de segurança financeira. Intimamente, viveram situações consideradas não tradicionais, como casos extraconjugais e relações homoafetivas. Mansfield e Duras narraram suas memórias de formas diversas, uma escolheu o conto e a outra o romance, mas privilegiaram uma escrita que procurasse resgatar suas histórias, não só para manter viva a memória de si e dos seus, mas também para contar histórias do ponto de vista das mulheres, algo que, até o século anterior, era um grande desafio. Dessas memórias, ambas cooperaram para a identidade da mulher e da escritora no abrir e fechar do século XX. Colocar em diálogo escritoras de tempos e espaços diferentes é alargar o campo de estudo da análise literária e pensar nas rupturas que vieram depois e dos debates que ainda faltam acontecer.

Palavras-chave: Memória. Identidade Feminina. Marguerite Duras. Katherine Mansfield.

ABSTRACT: The purpose of this work is to put the writers Katherine Mansfield and Marguerite Duras in dialogue, they who, although separated by space, addressed similar themes, such as childhood in the colony, family losses, financial and health problems, the pain of love and loneliness and, in particular, the trauma of the wars that marked the last century. Each in their own time, they struggled to make a living from writing and gain recognition, which, in both cases,

¹ Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, desenvolvendo o projeto Katherine Mansfield e Marguerite Duras: memórias e identidade femininas no abrir e fechar do século XX. Contato: tfr2000@hotmail.com

only came at the end of their lives, guaranteeing a little financial security. Intimately, they experienced situations considered non-traditional, such as extramarital affairs and same-sex relationships. Mansfield and Duras narrated their memories in different ways, one chose the short story and the other the novel, but privileged a writing that sought to rescue their stories, not only to keep the memory of themselves and theirs alive, but also to tell stories from the point of view from the point of view of women, something that, until the previous century, was a great challenge. From these memories, both cooperated for the identity of the woman and the writer at the beginning and end of the 20th century. Putting writers from different times and spaces in dialogue is expanding the field of study of literary analysis and thinking about the ruptures that came later and the debates that still need to happen.

Keywords: Memory. Feminine identity. Marguerite Duras. Katherine Mansfield.

INTRODUÇÃO

Katherine Mansfield (1888-1923) e Marguerite Duras (1914-1996) compartilharam poucos anos do século XX. A primeira, filha de ingleses, nasceu na Nova Zelândia, quando o país era colônia britânica; a segunda, filha de franceses, nasceu na Indochina (atual Vietnã), então sob colonização da França. Ambas partilharam a estranheza de nascer nesses lugares dominados pela metrópole, permeados pela mistura de línguas e costumes. Tão logo atingiram a vida adulta, partiram para a Europa para continuar os estudos e para usufruir a liberdade que a experiência limitada das colônias não lhes permitia.

Cada uma em seu tempo, elas lutaram para viver da escrita, enquanto lidavam com experiências dramáticas de guerra, de conflitos familiares (especialmente com a figura materna), de problemas de saúde e de luta pelo reconhecimento, que, nos dois casos, só veio no fim da vida, garantindo um pouco de segurança financeira. Intimamente, viveram situações consideradas não tradicionais, como casos extraconjugais e relações homoafetivas.

Katherine Mansfield destacou-se no conto, influenciada por autores como Guy de Maupassant e Anton Tchecov. Tendo começado a escrever já na infância, produziu quase uma centena de contos² durante sua curta vida, interrompida aos 34 anos por uma tuberculose. Além dos contos, escreveu poemas e críticas literárias, muitas delas referenciadas em suas cartas e diários. Dessas críticas, destaca-se a conhecida rivalidade com Virginia Woolf, de quem, mais

² Os contos mais conhecidos de Mansfield encontram-se reunidos em cinco coletâneas: *Numa pensão alemã*, *Felicidade e outros contos*, *A festa ao ar livre e outras histórias*, *The Dove's Nest* e *Something childish but very natural*. Os dois últimos não receberam tradução para o português.

tarde, tornou-se parceira no Círculo Bloomsbury, grupo de intelectuais e artistas do início do século XX.

A vida de Mansfield em nada reproduzia a vida das mulheres nascidas no fim do século XIX. Descontente com a vida em família, ela lutou com os pais para deixar a Nova Zelândia e viver como escritora. Recém-chegada à Inglaterra, ela se casou com um professor de canto onze anos mais velho e desfez o casamento na mesma noite. Logo em seguida, ficou grávida do irmão de uma antiga paixão da escola, mas a gestação não vingou. Esses acontecimentos ocorreram quando a autora não havia completado 22 anos. Mais tarde, casada com o editor John Middleton Murry, viveu um romance com o escritor francês Francis Carco. Enquanto lidava com seus conflitos amorosos, ela expressou, em alguns diários, seu desejo sexual por mulheres.

Nascida na Indochina, onde seus pais foram tentar a vida como instrutores escolares, Marguerite Duras passou a infância e adolescência no local, que marcou profundamente sua memória e influenciou seus escritos. Ao se estabelecer na França, aos 18 anos, ela iniciou os estudos de Direito e a carreira de escritora. Tendo escolhido o romance como gênero principal (o chamado *nouveau roman*), ela produziu também peças de teatro e filmes. Foi a roteirista de *Hiroshima, meu amor*, grande destaque do cinema francês e integrante da *nouvelle vague*. Sua vida adulta foi marcada pela guerra, que aprisionou seu marido em um campo de concentração, e pelo perigo da clandestinidade, ao se filiar à Resistência francesa. Viveu vários romances extraconjugais, com homens e mulheres, e vivenciou a morte de um filho. Na velhice, enfrentou a solidão e o alcoolismo, até falecer em Paris, aos 82 anos. Sua biografia e os esboços de alguns de seus livros encontram-se reunidos em *Cadernos de guerra e outros textos*, obra que ilumina a leitura de seus demais romances.

Memórias: infância, família, guerra e afetos

A memória determina nossa sobrevivência e nossa consciência como indivíduo e sociedade e, por essa razão, é tema constante da análise e da crítica literária. De início, ela foi objeto de estudo da psicologia e da filosofia e com o passar dos anos ganhou a atenção da sociologia e da antropologia. A partir da segunda metade do século XX, no pós-guerra e no que chamamos de pós-modernismo, a memória ganhou ainda mais relevância com os relatos dos sobreviventes do holocausto judeu e dos horrores que se seguiram desde então. Foi nesse

período que o real e a ficção começaram a se misturar e, por consequência, a natureza dos discursos biográficos também mudou: as histórias uniam o real ao histórico e literário.

Sobre o enfoque sociológico e antropológico dado à memória, adotamos os estudos de Maurice Halbwachs e Joël Candau para iluminar esse trabalho.

No campo dos estudos sociais, Halbwachs fundou o conceito de memória coletiva, partindo do princípio de que não se concebe memória sem a coletividade. Para ele, pensar a consciência, algo até então estudado apenas no campo do indivíduo, é analisar como ela se descobre na e pela sociedade, permeada por questões como linguagem, ordem, tradições, dentre outros. Nessa perspectiva, ativar a consciência para recordar algo só é possível levando-se em consideração os contextos sociais que atuam na reconstrução da memória. Essa memória coletiva faz bastante sentido quando pensamos na literatura feita por mulheres porque provoca uma reflexão sobre o que se falava sobre mulheres e quais temas novos poderiam aparecer quando se questiona essa memória. Levando em conta essa premissa de que as memórias de um indivíduo não são somente suas, ao refletir sobre essa memória coletiva, reflete-se também sobre a sociedade, tarefa importante à literatura.

Seguindo-se aos estudos da memória, a antropologia de Joël Candau também relaciona a questão individual à questão coletiva, embora com mais detalhamento e encadeamento com a demanda identitária. Para ele, “não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (2021, p. 19). Ele cunha o conceito de metamemória, que é a “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela” (idem, p. 23). A metamemória, como sendo algo reivindicado, interessa especialmente a esse trabalho, pois ajuda-nos a entender o esforço das autoras em reivindicar suas memórias pessoais, registrá-las e narrá-las do ponto de vista feminino. Ilustra esse argumento o seguinte trecho: “Através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido” (idem, p. 61).

Mansfield e Duras narraram suas memórias de formas diversas, uma escolheu o conto e a outra o romance, mas privilegiaram uma escrita que procurasse resgatar suas histórias, não só para manter viva a memória de si e dos seus, mas também para contar histórias do ponto de vista das mulheres, algo que, até o século anterior, era um grande desafio. Elas partilharam ainda esse deslocamento da metrópole para a colônia e puderam contar histórias de povos e regiões

“periféricas” como Nova Zelândia e Indochina. Pensar nessas narrativas deslocadas é importante porque nos permite conhecer lugares e povos que não eram conhecidos, mas ao mesmo tempo nos leva a refletir sobre terem suas histórias contadas do ponto de vista do outro, levando-nos também a problematizar questões como centro e periferia, que felizmente ganharam relevância nos últimos anos.

Outra semelhança a ser observada na literatura de ambas é a marca autobiográfica ou autoficcional. Sabendo da complexidade em torno desses termos, optamos por categorizar as escritas de Mansfield e Duras como “escritas de si”, assim como fez Candau “o estatuto da verdade do discurso de apresentação de si está para além de toda possibilidade de prova” (2021, p. 70). Aqui devemos reforçar que escrever sobre si, sobre as próprias memórias é também ficcionalizar, pois as lacunas da memória são preenchidas com a ficção, de forma que devemos pensar a representação do que se chama “real” sempre como uma perspectiva. Nas palavras de Nancy Houston: “A nossa memória é uma ficção. Isso não significa que ela seja falsa, mas que, mesmo não sendo solicitada, ela passa o tempo todo ordenando, associando, articulando, selecionando, excluindo, esquecendo, ou seja, construindo, fabulando” (2010, p. 24)

Em seus contos, Mansfield não tratou de aventuras ou grandes acontecimentos. Na verdade, o enfoque era no depois do acontecimento, nas marcas que eles deixavam. Seus temas eram centrados nos sentimentos e emoções, alguns deles, muitas vezes, escondidos por máscaras e convenções. Dramas como problemas conjugais (como em *Marriage à la mode* e *Conto de homem casado*), solidão (*Srta. Brill*), diferenças sociais (*A casa de bonecas* e *A festa no jardim*) e morte (*A mosca*) aparecem com frequência, ao mesmo tempo em que vemos homens e mulheres lidarem com suas inseguranças e medos, como em *Uma xícara de chá* e *A pequena governanta*. Especialmente em relação à mulher, comumente surge a questão da maternidade, com personagens desajustas no papel de mãe, por vezes delegando a função para mulheres próximas (*Prelúdio* e *Na baía*).

Uma tema central nos textos de Mansfield, que vai aproximá-la da obra de Marguerite Duras, é o resgate das memórias da infância em seu país natal. Em seu diário, em 1916, ela registra como se falasse ao irmão morto: “Agora, quero escrever as recordações de meu país natal até que o estoque se acabe. [...] Por um momento eu quero fazer nosso país desconhecido saltar aos olhos do Velho Mundo.” (1996, p. 61). Essas recordações da Nova Zelândia serão o pano de fundo dos três contos da “fase familiar”: *Prelúdio*, *Na baía* e *A casa de bonecas*.

Cerca de vinte anos após a morte de Mansfield, Duras publica seus primeiros romances, também considerados “familiares”: *Les impudentes* (1943) e *La vie tranquille* (1944), obras não traduzidas no Brasil. Muitos anos depois, ela escreve *O Amante* – sua obra mais conhecida – e *O amante da China do Norte*. Os dois, além de abordar questões familiares complexas, são ambientados na Indochina, período de pobreza e de humilhação para a família, que, após a morte do patriarca, perdeu o pouco patrimônio que possuía nas inundações características do local. Esse fato inspirou outro romance, *Uma barragem contra o pacífico* (1950), que narra a sina da mãe viúva e sua luta inútil contra a inundação de sua propriedade. A perda e a pobreza que se seguiram voltam, anos depois, em *O Amante*, considerado pela própria Duras o mais “autobiográfico” de seus textos.

Os temas de Duras refletem as vicissitudes da vida como a miséria (*O Vice-cônsul*), a morte (*A doença da morte*), a infelicidade conjugal (*A vida material*) e crimes passionais (*Moderato Contabile*), além de retratarem a vida superficial dos europeus nas suas colônias asiáticas. O amor também é matéria recorrente, mas não aquele que termina com “felizes para sempre”, e sim aquele impregnado de imprevistos, dor e, por vezes, de impossibilidades, como acontece em *O Amante*. É essa obra que enfatiza a complexidade do relacionamento entre mãe e filha, relação que mistura o afeto, a vergonha e a incompreensão.

Um tema marcante que perpassa a obra de ambas é a experiência da guerra. Katherine Mansfield perdeu o único irmão durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), ao passo que a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) vitimou o irmão caçula de Marguerite Duras, aquele por quem ela nutria mais afetos. O horror da guerra permeia de medo algumas de suas obras, medo que se une à tristeza das perdas e à “fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la” (GAGNEBIN, 2006, p. 11). Nesse ponto, as autoras atuam como testemunhas, não as diretas (as que viram com os próprios olhos), mas assumiram a tarefa da “transmissão simbólica” (idem, p. 57) das experiências dos que não puderam se narrar. A memória escrita tentando deixar o rastro de um passado que não pode ser esquecido, sob pena de se repetir.

Além da guerra, outras experiências comuns às autoras – a infância na colônia, as perdas familiares, os problemas de saúde e as dores de amor e da solidão – foram registradas em textos memorialísticos e transpostas para ficção, provocando a reflexão sobre os aspectos da memória e da reconstrução do passado. Essas memórias ajudam a contar a história do século XX sob o ponto de vista da mulher, que buscava afirmação como cidadã e, no caso das autoras, como escritora. São as narrativas que as inserem no mundo real e no mundo da escrita.

Em busca de identidade: a mulher e a escritora

Os conflitos de família, o amor e suas crises, a solidão e a morte atravessam a vida dos personagens de Mansfield e Duras, personagens esses que caminham de um texto a outro (às vezes com o mesmo nome), envoltos em uma atmosfera de melancolia e de dor. Desses personagens sobressaem mulheres desencantadas com a vida, presas a situações que parecem não ter solução, beirando, por vezes, a loucura.

Essa “repetição” de tramas e personagens é interessante. Na chamada “fase familiar”, Mansfield repete os personagens nos contos *Prelúdio*, *Na baía* e *A casa de bonecas*. A sequência é uma tentativa de narrar um fragmento da história da família Burnell. Destacam-se nos contos as mulheres, nas três fases da vida (infância, maturidade e velhice), lutando contra a vida enfadonha da colônia.

A avó cuida dos netos enquanto a primeira filha, mãe das crianças, lamenta o destino de mãe de família, e a segunda, mais jovem, lamenta a solidão e o fato de ter que ajudar a mãe a cuidar da família da irmã. Desejo e insatisfação permeiam a vida das mulheres, que usam a fantasia para fugir de uma vida monótona e inerte. As histórias das mulheres da família Burnell atravessam os contos e aparecem também nas cartas e diários de Mansfield, como se os contos não fossem suficientes para contar suas histórias.

Em Duras, essa “repetição” acontece em *O Amante* e *O Amante da China do Norte*. O primeiro, escrito no auge da sua vida produtiva, retrata a relação intensa de uma jovem (sem nome) com um rico chinês, doze anos mais velho e de casamento arranjado com outra moça, amor impossível e aparentemente banal, mas que deixa memórias em ambos, mesmo passados longos anos de separação. A vida triste da filha e da mãe, pobres e sem muitas perspectivas, é mesclada de vergonha, preconceito e dramas com os filhos.

Mais tarde, Duras revisita a primeira obra em *O Amante da China do Norte*, reconstruindo a história anterior com o distanciamento do tempo e com aspectos cinematográficos. Ela decide reconstituir a história ao saber da morte do antigo amante, ocorrida em 1990. Ao lembrá-lo, ela rememora seu amor impossível e encerra o livro com o último diálogo dos dois. Essas reescritas parecem uma tentativa de não deixar a memória morrer, de reviver os amores e contar o não dito. O processo de escrita ganhou atenção especial de Duras em *Escrever*. Nele, ela nos apresenta a casa onde produziu suas obras, esse espaço que vai além do lar e dos afazeres domésticos:

Só agora sei que permaneci na casa dez anos. Sozinha. E para escrever livros que mostraram, para mim e para os outros, que eu era a escritora que sou. Como isso aconteceu? E como isso pode ser expresso? [...] O que posso dizer é que o tipo de solidão que há em Neauphle foi feito por mim. E que é apenas dentro dessa casa que fico só. Para escrever. Não para escrever como havia feito até então. Mas escrever livros desconhecidos para mim, e nunca previamente determinados, por mim nem por ninguém.

Vale ressaltar que o ambiente da casa e do lar aparece quando as autoras tratam sobre sua escrita. Quando Mansfield protesta contra o tempo gasto com os cuidados da casa e quando Duras salienta a importância dela para seu processo de escrita, elas estão ressignificando esse espaço; a casa deve ser ambiente para escrever, não para cuidar. Logo vem à memória Virginia Woolf em *Um teto todo seu* e a defesa do direito da mulher em ter um teto e o próprio dinheiro para conseguir escrever.

Nos diários e cartas de Mansfield encontramos vasto material sobre suas angústias para se afirmar como mulher e como escritora. Além de relatar os dramas familiares, eles expressam suas inquietações enquanto crítica literária, ao mesmo tempo em que registram sua frustração com as expectativas depositadas nela enquanto mulher. Em carta ao marido, ela protesta contra as tarefas domésticas que lhe tiravam tempo da escrita:

Quando tenho de limpar o dobro de vezes, ou de lavar coisas desnecessárias, sinto horrível impaciência e desejo de estar escrevendo. [...] Sim, eu odeio, odeio, odeio fazer essas coisas, que você espera de sua mulher, da mesma maneira como os outros homens aceitam. Na verdade, só posso fazer o papel de empregada doméstica com muito má vontade. Isso fica muito bem para mulheres que não têm nada mais para fazer. [...] A dificuldade com mulheres como eu é que elas não podem se manter calmas diante das tarefas que lhes são impostas. (MANSFIELD, 1996, p. 37-38).

Para ilustrar as questões aqui propostas, adotaremos o romance *O deslumbramento*, de Duras, e o conto *Felicidade*, de Mansfield, ambos centrados na atmosfera feminina.

O texto de Duras narra a história de Lol V. Stein, uma jovem de 19 anos que está noiva de Michael Richardson. De sua vida pessoal só conhecemos a amizade com Tatiana, com quem saía para dançar. Certo dia, em um baile, onde estavam Lol, Michael e Tatiana, a protagonista fica repentinamente arrebatada pela entrada de Anne-Marie Strettner, que logo capta a atenção de Michael e com quem inicia um romance.

Curiosamente, a angústia de Lol não é sobre a traição, mas não fazer parte da dinâmica do novo casal. O deslumbramento (ou arrebatamento, em algumas traduções) da personagem

com a dissolução do seu noivado e a não participação na história do casal desencadeia um episódio de psicose.

Após recuperação do impacto da separação, Lol conhece Jean Bedford, um músico, com quem se casa e tem três filhos. Nos dez anos seguintes, Lol dedica-se a cuidar da família e do lar. Após esse tempo, o Lol retorna à casa de sua família, acompanhada do marido. Em um determinado passeio, ela reencontra Tatiana, acompanhada de seu amante, Jacques Hold, o narrador do romance. É então que Lol decide “adotar” o casal, em substituição ao casal da noite do baile, formado pelo antigo noivo e Anne-Marie. A dinâmica do relacionamento a três começa a mudar quando Jacques declara-se para Lol.

O deslumbramento de Lol acaba por deslumbrar o leitor, que se espanta com a atitude da personagem diante do acontecimento central da narrativa. Questões como a loucura, o ciúme, o casamento e a família envolvem a protagonista, desajustada na nova configuração de vida que, de repente, sofreu uma reviravolta diante de seus olhos. Em *Felicidade*, de Mansfield, Bertha Young é a mulher que tem tudo: conforto, marido bem-sucedido, bebê saudável e bem cuidado, amigos elegantes e uma bela casa onde oferecida recepções no jardim.

Ao repentinamente constatar, durante um jantar aos amigos, a sorte que tinha, Bertha entra em estado de êxtase, de felicidade plena. A felicidade da protagonista começa a sofrer abalo quando encontra Pearl Futton, uma de suas convidadas, por quem sente atração instantânea. Ao final da trama, enquanto reflete sobre o desejo que sentia por Harry, seu marido, Bertha flagra a traição de Harry com Pearl. Atordoada, Bertha pergunta a si mesma o que vai acontecer, resposta que não é conhecida.

Os dois textos centram a narrativa do ponto de vista feminino. Essas mulheres, que parecem “ter tudo”, de repente veem suas vidas sofrerem reveses inesperados. Repentinamente, uma vai da calma para a loucura, enquanto a outra passa do contentamento para a desilusão, como se a felicidade conjugal nunca fosse totalmente possível, pois sempre encontra o desengano e a insanidade. As perdas e as faltas refletem o próprio feminino, esse incompleto, buscando manifestar-se, despontar para o mundo. É a sensação de “parece estar tudo bem, mas não está” que os textos revelam, levando a questionar as aparências, se essas mulheres realmente estão vivendo a vida que desejavam.

Além dos textos ficcionais, os textos memorialísticos ajudam a construir a noção da identidade da mulher e da identidade da escritora. Os *Diários e Cartas* de Mansfield e *O Amante* de Duras normalmente são adotados como referência para a análise dos temas da memória, não

como preenchimento de lacunas, mas como a própria lacuna, em um processo de ressignificação do presente e de reconstrução e redenção do passado. Nas palavras de Mansfield: “Nós só vivemos se, de alguma forma, absorvemos o passado, mudando-o” (1996, p. 192).

A partir das memórias narrativas chegaremos ao conceito de identidade. Entendendo-a como um “conjunto de características pessoais ou comportamentais pelas quais o indivíduo é reconhecido como membro de um grupo” (BONNICI, 2007, p. 146), vamos ao encontro da identidade constituída pela memória coletiva, reforçada por esse grupo.

Essa memória coletiva ditou o lugar do homem e da mulher na sociedade e, nesse lugar, caberia a ela somente representar funções sociais específicas. Pelas suas experiências “biográficas” pouco convencionais, Mansfield e Duras subverteram o tradicionalismo da época, em um processo que já demonstrava a crise da identidade moderna. Alguns temas como o desajuste com a maternidade e os relacionamentos extraconjugais e homoafetivos vem questionar a identidade socialmente imposta de que a mulher só pode realizar-se como mãe e como esposa.

Em 1908, após concluir a leitura de um livro de Elizabeth Robbins, Mansfield registra em seu diário: “Sinto que agora realmente posso imaginar do que as mulheres serão capazes, no futuro. Até agora não tiveram sua oportunidade” (1996, p. 30). Essa oportunidade, de escrever e se posicionar no mundo, foi duramente conquistada ao longo do século XX. Quando ele chegava ao fim, Duras era aclamada como escritora e roteirista, demonstrando que elas são realmente capazes de falar sobre si e sobre o mundo. É curioso o que Duras diz sobre as mulheres, sua escrita e sua liberdade, duramente conquistada:

As mulheres não devem deixar os amantes lerem os livros que elas estão escrevendo. Quando terminava um capítulo, escondia deles. A coisa é tão verdadeira, no meu caso, que me pergunto como é possível fazer diferente quanto se é mulher e se tem um marido ou amante. Também é preciso, nesse caso, esconder dos amantes o amor do marido (2021, p. 26).

No início do século, Virginia Woolf confessou que “a mulher e a ficção permanecem como problemas não solucionados” (2004, p. 8). Passados quase cem anos, essa impossibilidade de solução permanece e é um dos estímulos para ler e pesquisar a literatura feita por mulheres. Pensar em identidade feminina (ou qualquer tipo de identidade) é sempre problemático, mas é importante situar esse debate no tempo histórico que elas escreveram. Mais ainda, é fundamental resgatar o trabalho das que ousaram falar de temas até então tabus e puderam narrar a si mesmas, o que nem sempre foi possível. Colocar em diálogo escritoras de tempos e

espaços diferentes é alargar o campo de estudo da análise literária e pensar nas rupturas que vieram depois e dos debates que ainda faltam acontecer. Mesmo estando hoje deslocadas no tempo, essas escritoras ajudaram a contar um pouco da vida e do processo de escrita das mulheres, colaborando para a historiografia literária feminina e para os debates de gênero na literatura e no mundo, questão central de identidade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: EDUEM, 2007.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.
- DURAS, Marguerite. **Cadernos de guerra e outros textos**. Edição estabelecida por Sophie Bogaert e Olivier Corpet. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- _____. **Escrever**. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- _____. **O Amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- HOUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à internet. Trad. Jovita Gerheim
- Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MANSFIELD, Katherine. **Contos**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Diários e Cartas**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.
- _____. **Felicidade e outros contos**. Tradução de Julieta Cupertino. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- NITRINI, Sandra. **A literatura comparada**: História, teoria e crítica. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2010.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Traduzido por Vera Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

MATERNIDADE E VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NO ROMANCE *A LOUCA DE SERRANO*, DE DINA SALÚSTIO¹

Francisca Patrícia Pompeu BRASIL (PUC -Minas)²

RESUMO: A imposição de conceitos ocidentais aos povos africanos se dá, sobretudo, através da linguagem. O ato de conceituar já é em si uma forma de violência, como observa o filósofo esloveno Slavoj Zizek (2014) ao falar sobre a capacidade que a linguagem tem de “essenciar”. Segundo ele, a simbolização pela linguagem é um ato de violência, uma vez que, quando damos nome a algo, reduzimos, ou destruimos sua unidade, inserindo, muitas vezes, características construídas por instâncias sociais de poder. A imposição das imagens de controle às mulheres africanas é problematizada na obra *A Louca de Serrano*, da escritora cabo-verdiana Dina Salústio. Com o objetivo de ressaltar as opressões sofridas pelas personagens desse romance, abordaremos questões acerca dos “esquemas de enchimento”, citados por Pierre Bourdieu (2005) em sua obra *A dominação masculina*. Também serão considerados os questionamentos e as reflexões das personagens sobre as imposições dos mitos de feminilidades, relacionados aos papéis sociais de mãe e esposa. Em nossas análises, daremos destaque a análise de algumas passagens da obra de Salústio, nas quais se identifica o interesse da voz enunciativa em desnaturalizar as violências subjacentes aos moldes ideais de condutas femininas. Como referencial teórico, serão utilizadas as obras: *E eu não sou uma mulher?*, de bell hooks (2022); *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu (2005); *Pode o Subalterno Falar?*, de Gayatri Spivak (2010); e *Violência: seis reflexões laterais*, de Slavoj Zizek (2014).

Palavras-chave: Violência simbólica. Resistência. Autoria feminina. Literatura cabo-verdiana.

¹ Este artigo resulta de pesquisas que estão sendo desenvolvidas na produção da tese de doutorado em Letras Literaturas de Língua Portuguesa pelo programa de pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).

² Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutoranda em Letras Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). E-mail: pbrasilpompeu@gmail.com.

ABSTRACT: The imposition of Western concepts on African peoples takes place, above all, through language. The act of conceptualizing is in itself a form of violence, as observed by the Slovenian philosopher Slavoj Žižek (2014) when talking about the ability of language to “essence”. According to him, symbolization through language is an act of violence, since when we name something, we reduce or destroy its unity, often inserting characteristics constructed by social instances of power. The imposition of images of control on African women is problematized in the work *A Louca de Serrano*, by Cape Verdean writer Dina Salústio. With the aim of highlighting the oppressions suffered by the characters in this novel, we will address questions about the “filler schemes”, cited by Pierre Bourdieu (2005) in his work *Male Domination*. The questions and reflections of the characters on the impositions of femininity myths, related to the social roles of mother and wife, will also be considered. In our analyses, we will highlight the analysis of some passages in Salústio's work, in which the interest of the enunciative voice in denaturalizing the violence underlying the ideal molds of female conduct is identified. As a theoretical reference, the following works will be used: *And I'm not a woman?*, by bell hooks (2022); *Male Domination*, by Pierre Bourdieu (2005); *Can the Subaltern Speak?*, by Gayatri Spivak (2010); and *Violence: six lateral reflections*, by Slavoj Žižek (2014).

Keywords: Symbolic violence. Resistance. Female authorship. Cape Verdean Literature.

Considerações acerca do conceito ocidental de mulher africana

Durante o processo de ocupação colonial em África, estereótipos de raça, classe e gênero foram construídos com o intuito de difundir imagens negativas dos povos subjugados. A ideia era convencê-los de serem moral, intelectual e biologicamente inferiores aos europeus, pois, dessa forma, o processo de exploração das riquezas naturais e da mão de obra nativa seria aceito como natural e necessário. O discurso colonial baseou-se na existência de raças superiores para justificar como factual a necessidade de assimilação cultural dos povos colonizados. Veículo de ideologias de opressão e dominação, tornou-se um poderoso instrumento para legitimar valores, crenças e costumes ocidentais.

A pesquisadora indiana Gayatri Spivak explica que a construção do sujeito colonial como Outro é uma das principais formas de violência epistêmica. A pesquisadora afirma que oferecer como válida uma única narrativa, desconsiderando e desvalorizando as diversas histórias dos povos colonizados, é um grave problema, isso porque tal estratégia autoriza o sujeito branco a falar em nome do outro colonizado, impondo seu conhecimento como o único legítimo.

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subjetividade. (SPIVAK, 2010, p. 60).

A religião cristã, como um dos mais importantes aparelhos ideológicos do Estado colonial, teve grande importância dentro do processo de assimilação dos povos conquistados. Com a chegada das missões, os africanos foram obrigados a aceitar o Cristianismo como religião oficial. Acerca dessa questão, é interessante observar o que diz a renomada escritora moçambicana Paulina Chiziane, em entrevista concedida a Rosália Estelita:

Eu sou do sul, mas fui criada aqui em Maputo. A região de Gaza é de um machismo terrível. Nasci em um ambiente da religião cristã. Meus pais são presbiterianos. Eu fui para a escola católica e tive a formação de uma identidade feminina bem rígida, patriarcal, etc. Sempre ouvi falar da cultura matriarcal, mas era algo bem longe da minha realidade (CHIZIANE, 2010, p.173).

A autora afirma que teve como base de sua formação a religião cristã, trazida e imposta pelo colonizador europeu. Estudante de uma escola católica, aprendeu desde cedo que a mulher deveria ser submissa ao esposo.

Ao abordar questões relacionadas à opressão feminina, o sociólogo francês Pierre Bourdieu explica que a hierarquia sexual foi socialmente construída, ou seja, a partir de constructos mentais compartilhados pelos membros da sociedade, homens e mulheres são levados a agir e a pensar de acordo com matrizes de conhecimento e percepção. Ao tratar da dominação masculina, Bourdieu destaca que a visão androcêntrica está de tal modo inscrita nos corpos sociais que até mesmo os oprimidos costumam naturalizar a sua condição de inferioridade: “Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais.” (BOURDIEU, 2005, p. 46).

A violência simbólica caracteriza-se por ser sutil, agindo de maneira quase imperceptível. Esse tipo de violência manifesta-se nas formas como os instrumentos de conhecimento são usados para construir as relações assimétricas entre dominantes e dominados.

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um macaco mecânico, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se veem por elas capturados. (BOURDIEU, 2005, p. 50).

Como já se sabe, a hegemonia discursiva foi uma das principais ferramentas usadas para efetivar a colonização dos espaços africanos. Nesse processo, o que se identifica é uma tentativa de apagamento dos elementos identitários dos povos assimilados, com o intuito de fortalecer os valores ocidentais, propalados como modelos ideais de conduta. Pode-se afirmar que tal

fortalecimento resultou, em grande parte, da criação de estereótipos de raça e de sexualidade que desvalorizavam aqueles que não se adaptavam aos padrões impostos. Acerca da estereotipização, como estratégia discursiva usada na construção ocidental do conceito de mulher negra africana, identificam-se dois atributos: o da força física e o da lascividade.

Acerca do atributo da força física, a pesquisadora americana bell hooks esclarece que a imagem da mulher negra forte e resistente está associada aos trabalhos braçais a elas impostos. A imposição desses trabalhos se deu tanto pela necessidade de mão de obra, quanto pelo interesse de preservar as mulheres brancas do desgaste físico e de atividades consideradas degradantes, havendo assim uma masculinização da mulher negra africana:

E qualquer mulher branca forçada pelas circunstâncias a trabalhar no campo era considerada indigna do título de “mulher”. Apesar de mulheres africanas escravizadas terem trabalhado no campo em comunidades africanas, lá essas tarefas eram vistas como extensão do papel feminino de uma mulher. As mulheres africanas realocadas logo se deram conta de que eram vistas por homens brancos escravizadores como “substituições de homens”. (hooks, 2022, p. 48, grifos da autora).

Sobre a construção da imagem sexualizada das mulheres negras, hooks explica que isso se deve, sobretudo, à excessiva exploração sexual sofrida por elas durante o período da escravidão. Conforme explica a pesquisadora, o estupro teria sido um importante instrumento de dominação e opressão imposto a essas mulheres como forma de exauri-las de sua humanidade, objetificando-as e paralisando-as através de atos de extrema violência. hooks também esclarece que tais atos não ficaram no passado histórico, uma vez que tiveram grande repercussão com o passar do tempo, estigmatizando as mulheres negras a partir da imposição de uma imagem negativa e limitante.

A designação de todas as mulheres negras como depravadas, imorais e sexualmente desinibidas surgiu no sistema de escravidão. Mulheres e homens brancos justificaram a exploração sexual de mulheres negras escravizadas, argumentando que elas iniciavam o envolvimento sexual com homens. Desse pensamento, emergiu o estereótipo de mulheres negras como selvagens sexuais e, em termos sexistas, uma selvagem sexual, não humana, animal não é estuprada. (hooks, 2022, p. 93).

Ao criar a imagem negativa da mulher negra africana (mulher-demônio), em oposição à imagem positiva da mulher branca ocidental (mulher-anjo), o discurso colonial buscou promover o apagamento das identidades africanas, ensinando às mulheres desses espaços que o único modo de alcançarem a salvação de suas almas e de serem aceitas pela sociedade era adotando os modelos de condutas ocidentais: sobriedade, passividade, domesticidade e castidade.

É legítimo afirmar que a imposição de conceitos ocidentais se dá, sobretudo, através da linguagem. O ato de conceituar já é em si uma forma de violência, como observa o filósofo e psicanalista esloveno Slavoj Žižek ao falar sobre a capacidade que a linguagem tem de “essenciar” (ŽIZEK, 2014, p. 64). Segundo ele, a simbolização pela linguagem é um ato de violência, uma vez que, quando damos nome a algo, reduzimos, ou destruimos sua unidade, inserindo, muitas vezes, características construídas por instâncias sociais de poder.

Dessa forma, pode-se entender que a criação do conceito de “mulher africana”, a partir de padrões impostos pela cultura ocidental, promove à perda de identidade, pois a essência construída não faz referência direta ao ser, mas “Difere da coisa, destruindo sua unidade orgânica, tratando suas partes como se fossem autônomas. Insere a coisa num campo de significação que lhe é, em última instância, exterior.” (ŽIZEK, 2014, p. 60).

Maternidade e Violência Simbólica em *A Louca de Serrano*, de Dina Salústio

Um nome de grande destaque na escrita feminina africana é o da escritora cabo-verdiana Bernardina de Oliveira Salústio – conhecida como Dina Salústio. Nascida na Ilha de Santo Antão, Cabo Verde, em 1941. Jornalista, professora, assistente social, prosadora e poeta, foi uma das fundadoras da Associação dos Escritores de Cabo Verde. No ano de 1998, publicou a obra *A Louca de Serrano*, considerada o primeiro romance de autoria feminina em Cabo Verde.

O romance é narrado por uma voz onisciente e onipresente que apresenta as histórias dos habitantes da pequena cidade de Serrano - espaço fictício, cercado de mistérios, onde se desenrolam acontecimentos ora triviais, ora fantásticos. A narrativa se apresenta de forma fragmentada, com espaço e tempo indefinidos. Com o desenrolar da trama, o leitor passa a conhecer as histórias dos protagonistas: Louca de Serrano, Filipa e Jerónimo.

Vale ressaltar que as vozes femininas do romance têm grande importância, uma vez que é através delas que os mitos de feminilidade são questionados e problematizados. Entre essas vozes, destacam-se a da personagem Louca, que se caracteriza pelo desajuste às normas sociais e pela constante revolta contra a ignorância e as superstições dos moradores da pequena cidade; e a de Filipa que, assim como a Louca, não consegue se ajustar aos papéis sociais impostos.

Temas como o adoecimento mental, a exclusão social e as dicotomias entre tradição e modernidade são abordados na obra de Salústio que, através das vozes femininas, denuncia as diversas violências sofridas pelas personagens:

Apenas uma vez, tempos atrás, tinha levado um corpo, e isso, porque ele albergava a alma selvagem de um bicho feito mulher. Benziam-se quando pensavam em Gremiana, que para tranquilidade de suas consciências tinham rebaptizada como se de bicho se tratasse (SALÚSTIO, 1998, p. 58).

Na contemporaneidade, a escrita feminina africana apresenta grande interesse em problematizar os padrões ocidentais impostos pelos discursos coloniais e androcêntricos. Identifica-se também, nessas escritas, o desejo de promover uma visão mais agregadora de conceitos e culturas diversas. Acerca da necessidade de se produzir imagens alternativas para definir as mulheres, bell hooks afirma que:

As mulheres precisam saber que podem rejeitar as definições sobre a realidade em que vivem oferecidas pelos poderosos, que podem fazê-lo mesmo sendo pobres, exploradas ou vivendo em circunstâncias opressivas. Precisam saber que o exercício desse poder pessoal básico é um ato de resistência e de força” (hooks, 2019, p. 141).

Sabe-se que o conceito ocidental de “mulher” constitui-se a partir de determinadas condições, as quais estão estreitamente associadas aos padrões de conduta feminina. A necessidade de assumir os papéis sociais de mãe e esposa é problematizada no romance *A Louca de Serrano* através de questionamentos apresentados, sobretudo, pelas protagonistas Filipa e Louca. A título de exemplo, citamos o seguinte fragmento:

Filipa e Garcia podiam ser considerados um casal feliz, no hábito que as pessoas têm de rotular casamentos, detergentes e passarinhos. Um mês depois de casada, o ginecologista disse-lhe que estava grávida e ela não sentiu nada especial com a notícia. Não sabia o que eram emoções fortes. O sexo dizia-lhe pouco, o normal, ela confessou à Renata que lhe pediu para especificar o conceito de normal. (SALÚSTIO, 1998, p. 178).

O que chama a atenção do leitor, nessa passagem, é a apatia da personagem em relação ao seu casamento e à futura maternidade. O descontentamento de Filipa em relação ao “normal” condiz com as violências vividas nos diversos lares por onde passou durante sua infância. Dessa forma, o “casal feliz” seria, para ela, apenas um rótulo social imposto àqueles que tentam se ajustar a certos padrões.

Segundo os discursos androcêntricos, os papéis sociais femininos, para serem adequadamente desempenhados, impõem à mulher o ajuste a modelos socialmente validados. Acerca dessas questões, importa apresentar uma passagem em que Filipa se mostra incomodada pelo fato de não se reconhecer como mulher, pois, segundo afirma, apesar de ter se tornado mãe, não teve êxito em suas tentativas de “tornar-se mulher”:

Filipa, uma mulher. Quem dera que fosse! Quem dera que dissessem isso! Mas não. Ela tinha sido uma trabalhadora impenitente que, a pulso conquistou relativo sucesso, mas

como mulher não tinha nada de especial a marcá-la. Nem cicatrizes, nem lembranças maiores, nem um só amor dos que levam ao paraíso e ao inferno e matam e dão vida. Milhares de vidas. Claro que não se sentia um fracasso, mas como fêmea, apenas o facto de ter parido, embora nem sequer tivesse conhecido as dores do parto que dizem rasgam as entranhas das mulheres e as marcam para sempre com o estilete da maternidade. (SALÚSTIO, 1998, p. 34-35).

Ao afirmar que não se sente uma fracassada, mesmo não tendo encontrado realização pessoal ao se tornar mãe, Filipa expõe e problematiza a ideia de a plenitude feminina estar condicionada à maternidade. Em uma outra passagem, a personagem confessa sentir dificuldades para se definir e se reconhecer como “mulher”. Para ela, tal condição nunca lhe despertou nenhum desejo ou curiosidade, uma vez que não consegue identificar nas outras mulheres nenhum tipo de satisfação pelo fato de serem mulheres: “Queria muito saber o que era ser mulher em toda a dimensão da palavra, se de facto era verdade que havia dimensões dignas de espanto na existência da mulher. Não se lembrava de nada especial na vida das mulheres que conheceu.” (SALÚSTIO, 1998, p. 206).

A voz narrativa mostra-se empática às angústias da protagonista que se questiona por não conseguir se adequar aos papéis de mãe e esposa. Aqui cabe citar a famosa frase de Simone de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Ao afirmar que as mulheres se tornam mulheres, Beauvoir refere-se ao fato de estas precisarem se ajustar aos moldes do feminino para serem aceitas pela sociedade. Dessa forma, “ser mulher” não é uma condição natural, mas socialmente construída e imposta.

Vale ratificar que a imposição de padrões femininos se deu não apenas nos espaços ocidentais, como forma de manter as mulheres sob custódia, mas também em espaços africanos, através de imagens de controle que buscavam assimilar as africanas às culturas dos colonizadores.

Em textos literários de teor nacionalista, identificam-se várias metáforas que associam a imagem feminina à terra e à fertilidade; enquanto atribuem ao homem o papel de semeador. No entanto, vale observar que tais simbologias enaltecem o homem como o principal responsável por gerar a vida, uma vez que ele é mostrado como o ser que carrega a “semente” da procriação. Sendo as vozes masculinas as principais agentes da construção e reprodução dos códigos norteadores das condutas sociais, a criação dessas metáforas pode ser justificada, em parte, pelo desejo masculino de superar a capacidade feminina em seu poder de gerar a vida, ou ainda, pelo desejo masculino de destituir a mulher da sacralidade que lhe é conferida pela maternidade.

Acerca das metáforas que relacionam o corpo feminino à terra e à fertilidade, é interessante destacar o intenso desejo que o personagem Jerónimo nutre por um determinado “pedaço de terra”, o qual tenta obstinadamente dominar e ao qual acha-se estreitamente ligado. Essa relação pode ser vista como uma metáfora do desejo masculino de dominar o feminino; assim como também é possível considerá-la como uma representação da resistência feminina às opressões sofridas, uma vez que a terra resiste às investidas do personagem e não se deixa domar. Na análise dessa relação “homem *versus* terra”, acreditamos que também seja válido considerar a infertilidade de Jerónimo, a qual “põe em xeque” o seu papel de homem, como um dos motivos de sua obsessão, a qual se apresenta como um reflexo do desejo masculino de superar suas limitações:

Havia algo mais que o prendia ao lugar e o fazia cavar até ao fundo mais fundo daquele pedaço de terra, mexê-la e remexê-la, revolvê-la até que encabulado, sentindo-se ridículo pelo desejo de a esburacar, de a amassar, de a conhecer toda, de lhe procurar uma outra alma que não aquela que lhe dava no fim de cada colheita, parava envergonhado, apanhado como criança, amando-a sem limites. (SALÚSTIO, 1998, p. 67).

É no símbolo genital que estão concentradas as fantasias coletivas sobre a potência e a vitalidade masculinas. A capacidade que esse órgão tem de “encher-se” (levantar-se e crescer) é associada à fecundação, como observa Pierre Bourdieu. Ao falo estão relacionados diversos símbolos de enchimento e de fecundação – o que remete à imagem da semente que fecunda a terra e produz vida. Assim sendo, a vitalidade fálica é um poderoso símbolo de força, poder e superioridade. Vale destacar que, nas mentalidades coletivas, atuam diversos símbolos que conferem a supremacia masculina, valorizando o que é “cheio”, “alto” e “fecundo”, como signos de potência e virilidade; em detrimento dos símbolos que reduzem a capacidade feminina e que fazem remissão ao “seco”, “baixo” e “estéril”:

Ao associar a ereção fálica à dinâmica vital do enchimento, que é imanente a todo processo de reprodução natural (germinação, gestação, etc.), a construção social dos órgãos sexuais registra e ratifica simbolicamente certas propriedades naturais indiscutíveis: ela contribui, assim, juntamente com outros mecanismos, dos quais o mais importante é, sem dúvida, como vimos, a inserção de cada relação (cheio/vazio, por exemplo) em um sistema de relações homólogas e interconectadas, para converter a arbitrariedade do *nomos* social em necessidade da natureza (*physis*). (BOURDIEU, 2005, p. 22).

A personagem Maninha sofre com as pressões impostas pelos moradores da cidade. Isso faz com que se veja como incapaz e diminuída em seu papel de mulher. A violência simbólica se manifesta quando a personagem é apontada como única responsável pelo “fracasso” do casal

por não gerar descendentes - uma vez que, em Serrano, não se permitia creditar a um homem tal debilidade.

Em diversas passagens de *A Louca de Serrano*, veem-se exemplos de insultos direcionados às mulheres serranenses por conta da dificuldade que estas têm de engravidar. Os símbolos relacionados aos “esquemas de enchimento”, presentes nas mentalidades coletivas, podem ser identificados nos insultos direcionados a Maninha: “Já lá vão muitos anos que vocês estão juntos e quem a mandou ser mais seca do que as outras” (SALÚSTIO, 1998, p. 59); e a Gremiana: “[...] que Gremiana era uma vagabunda desavergonhada de barriga oca” (SALÚSTIO, 1998, p. 65). Os termos “seca” e “barriga oca” são usados para desvalorizar e inferiorizar a mulher, mostrando-a como uma “coisa” sem utilidade.

No tocante à simbologia do “enchimento”, lemos, na obra de Salústio, um trecho que destaca o orgulho fálico dos homens de Serrano. Trata-se de uma espécie de “apologia ao falo”, visto como um signo legitimador da superioridade masculina:

Sim, porque nas suas poucas falas, os homens de Serrano diziam que as mulheres é que podiam falhar na procriação, pois os machos, estes, nada tinha a ver com tal tarefa e bastava ver o mecanismo visível da sua sexualidade que, de cada vez que enchia e desenchia, um filho poderia nascer; dezenas, centenas, milhões de filhos poderiam nascer. (SALÚSTIO, 1998, p. 63).

Entendemos que a Louca de Serrano representa a loucura feminina, isso porque o comportamento desviante da personagem apresenta-se como uma forma de resistência à imposição de condutas sociais, as quais silenciam as mulheres e fragmentam suas identidades. No tocante ao adoecimento mental das personagens do romance, importa considerar a história de Maninha que, por não conseguir engravidar, acaba desenvolvendo sintomas de neurastenia e depressão:

Apesar de não se ter conhecimento da existência de estados de depressão em Serrano, aos olhos de Loja, o caixeiro-viajante, Maninha atravessava uma crise aguda de neurastenia depressiva e somente as famosas ervas locais conseguiam animá-la a fazer as lides da casa e a conviver com as mulheres da vizinhança que, maldosamente, conduziam as falas para gravidezes, partos e coisas estéreis. (SALÚSTIO, 1998, p. 56).

Acerca da fragmentação do sujeito feminino, vale observar a passagem em que a Louca é apresentada:

Encontram-se aqui, sem dúvida, pedaços da vida da mulher que baptizou Serrano, conhecedora de todos os segredos do vale, origem desta breve narração, chegados ao nosso conhecimento através de processos que juramentos obrigam a calar, uma jovem que não encontrou homem, mulher, bandido ou animal que fosse, que a tivesse

chamado filha, que a tivesse feito mulher e por isso, para se vingar, amaldiçoava as criaturas do lugar que, por cumplicidade, tinham torcido seu destino e a conheciam por Louca de Serrano. Ciclicamente aparecia no povoado por artes desconhecidas, para desaparecer do mundo visível dos vivos quando completava os trinta e três anos e já tivesse visto tudo o que tinha para ver, e ouvido tudo o que queria ouvir. Depois voltava a aparecer, filha de gente nenhuma, de lugar e tempos nenhuns, criança, mulher. (SALÚSTIO, 1998, p. 26).

O que se percebe na obra é que a loucura se engendra a partir da estreita relação entre a Louca e a sociedade/espço em que ela está inserida, sendo a exclusão e a rejeição fatores que ocasionam a perda da sensação de engajamento no mundo social e o conseqüente estado de alienação da personagem: “uma jovem que não encontrou homem, mulher, bandido ou animal que fosse, que a tivesse chamado filha, que a tivesse feito mulher”.

Em seu texto “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, o estudioso Cláudio Magris defende a tese de que o romance é a própria expressão do mundo moderno, uma vez que traz em si, tanto no conteúdo quanto em sua estrutura, a fragmentação característica do indivíduo, cindido entre o eu interior e uma realidade estranha que lhe é imposta. Ou seja: o romance coloca em cena sujeitos que tentam se ajustar à realidade dada e que estão, por isso, em constante busca de significar sua fragmentação:

O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na “prosa do mundo”; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior, indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão. (MAGRIS, 2009, p. 5).

A Louca de Serrano é um bom exemplo de um romance que apresenta, tanto em seu modo de narrar quanto no tema apresentado, a fragmentação do sujeito contemporâneo, assim como o “adocimento” desse sujeito diante de uma realidade imposta que lhe causa estranhamento. Em sua narrativa, Dina Salústio consegue imprimir à forma do seu texto a angústia de mulheres psicologicamente adoecidas e em constante busca de autoconhecimento. Vemos um exemplo disso no trecho em que a voz narrativa fala sobre a vulnerabilidade da personagem Filipa que se sente perdida por conta das pressões do seu ambiente e se apavora por não saber como lidar com a gravidez:

A primeira vez que se sentiu assim, já adulta, meio tragada pela terra, num apertado nó, sem conseguir fugir ou ultrapassar a hipersensibilidade que a consumia, incapaz de se prevenir contra os acontecimentos, estava grávida da filha e na altura, não suportando mais a pressão, consultou um especialista em questões da mente e do espírito. (SALÚSTIO, 1998, p. 28).

As frases justapostas dão ao leitor a sensação de emoções desconexas e confusas, que apontam para a fragmentação da personagem e expõem sua ansiedade frente a um problema com o qual não consegue lidar. Podemos identificar nesse trecho vocábulos e expressões que reforçam a ideia de aprisionamento e assujeitamento de Filipa: “tragada pela terra”, “num apertado nó”, “sem conseguir fugir ou ultrapassar”. Em análises textuais, é importante levar em conta a escolha lexical dos autores na construção de seus textos. No caso de Dina Salústio, tais escolhas apontam para a intenção da autora de reforçar os problemas relacionados à opressão e sujeição femininas, assim como o adoecimento mental que tais imposições desencadeiam. As amarras sociais fazem a personagem ansiar sofregamente pela liberdade:

Na parte de trás do medalhão estava escrito F. San Martin, e, ao ser registrada, chamaram-na de Filipa San Martin. Um dia havia de pendurar o seu orgulho ao lado da medalha e sairia pelo mundo à procura de lugares onde não tivesse lembranças a respeitar, gritos a abafar, gentes de quem fugir, onde tudo seria novo e nada ou ninguém lhe falaria do passado ou futuro. Isto sim, era a liberdade. (SALÚSTIO, 1998, p. 121).

Através dos questionamentos levantados pelas vozes femininas de sua obra, Dina Salústio busca desconstruir imagens que limitam o campo de atuação feminino, a fim de mostrar que a identidade das mulheres africanas não pode ser construída “de fora para dentro”, ou seja, a partir de modelos de conduta que desconsideram suas vivências e desejos, uma vez que cabe a elas o direito de “ser” e de “se dizer”. Vimos que, ao utilizar a estratégia da estereotipização na construção da imagem negativa da mulher negra africana, o homem branco hétero ocidental estaria assegurando a permanência da “história única do Ocidente”. Sendo assim, a importância da obra de Salústio reside no fato de se apresentar como um relato “outro”, que se constrói a partir das angústias e dos questionamentos de mulheres dessubjetivadas, em busca de ressignificarem suas existências.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CHIZIANE, Paulina. “Paulina Chiziane: as diversas possibilidades de falar sobre o feminino”. Entrevista concedida a Rosália Estelita Gregório Diogo. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 173-182, 2º sem. 2010. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4338/4485>. Acesso em 15.06.2023.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Trad. Bhuvli Libanio. 11ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro.** Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MAGRIS, Cláudio. “O Romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: MORETTI, Franco. **A cultura do romance.** Trad. Denise Bottmann. Cosac Naify, 2009.

SALÚSTIO, Dina. **A Louca de Serrano.** São Vicente: Spleen Edições, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Ferreira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZIZEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais.** Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA FEMININA EM MUJERES DE NEGRO

Leticia Zago de OLIVEIRA (Universidade Estadual do Oeste do Paraná)¹

RESUMO: Este trabalho desenvolve um estudo interpretativo e reflexivo da obra *Mujeres de negro* (1994), de Josefina Aldecoa, segundo volume de uma trilogia que é composta ainda por *Historia de una maestra* (1990) e *La fuerzadel destino* (1997). O trabalho aborda as temáticas da resistência e da memória e propõe uma reflexão crítica sobre a representação feminina nessa obra que trata de assuntos como a guerra civil espanhola e o exílio, tendo como referencial um protagonismo feminino. A obra em questão é narrada por meio das memórias da personagem Juana durante sua juventude; ela recorda momentos e passagens que ocorreram consigo e com sua mãe, desde o exílio no México até sua volta a Espanha para estudar. Ambientada no espaço acadêmico universitário, defronta-se com seu passado e sua memória esquecida, estabelecendo vínculos com a memória histórica de seu país de origem, retratando toda a sua luta ao ser duplamente negligenciada, por ser mulher e republicana. O estudo parte da percepção de que se trata de uma obra da literatura contemporânea Espanhola que volta-se para o passado com sentido crítico, e considera-se, neste percurso, a atual importância da ficção de autoria feminina no contexto da Espanha para a recuperação da memória histórica e para a construção de uma memória feminina republicana da guerra e do pós-guerra. Assim, o trabalho aborda a maneira como essas memórias surgem nas fraturas do discurso da ficção literária ao entrarem em diálogo com o discurso histórico.

Palavras-chave: Memória, Autoria Feminina, Literatura e História.

ABSTRACT: This paper develops an interpretative and reflective study of the book *Mujeres de negro* (1994), by Josefina Aldecoa, the second volume of a trilogy that also includes *Historia de una maestra* (1990) and *La fuerza del destino* (1997). The paper discusses the topics of resistance and memory and proposes a critical reflection on female representation in this book that deals with issues such as the Spanish Civil War and exile, with a female protagonist as a reference. The work in question is narrated through the memories of the character Juana during her youth; she recalls moments and passages that occurred with her and her mother, from exile in Mexico to her

¹Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
leticiazagooliveira@hotmail.com

return to Spain to study. Set in the university academic space, it confronts her past and her forgotten memory, establishing links with the historical memory of her country of origin, portraying all her struggle to be doubly neglected, for being a woman and a republican. The study starts from the realisation that this is a book of contemporary Spanish literature that turns to the past with a critical sense, and considers, in this path, the current importance of fiction by female authors in the context of Spain for the recovery of historical memory and for the construction of a republican female memory of the war and the post-war period. The paper thus addresses how these memories emerge in the gaps of literary fiction discourse as they enter into dialogue with historical discourse.

Keywords: Memory, Female Authorship, Literature and History.

INTRODUÇÃO

Este trabalho insere-se no campo das relações entre literatura comparada, história e memória, propondo o estudo da representação feminina republicana e das relações entre mulheres na obra *Mujeres de negro* (1994), de Josefina Aldecoa, obra da literatura espanhola contemporânea que tematiza a guerra civil e o exílio, a partir de um protagonismo feminino.

Considerando a importância da ficção de autoria feminina no contexto da Espanha para a recuperação da memória histórica e para a construção de uma memória feminina republicana da guerra e do pós-guerra através da voz e da escrita de figuras femininas, pretende-se verificar como essas memórias surgem nas fraturas do discurso da ficção literária, ao dialogarem com o discurso histórico. Dessa maneira, além de se buscar a comparação dos discursos da ficção e da história, outra questão que se analisará é como a narrativa se constrói por meio da memória, em diálogo com autores como Halbwachs (1990), Bernd (2013) e Calleja (2013).

A escolha do *corpus* se justifica pela importância do conjunto das obras de Josefina Aldecoa para o atual debate sobre a memória, especialmente, para a reconstrução da história das mulheres na resistência antifranquista; tema que a autora aborda no decorrer de toda a sua obra, trazendo suas personagens-protagonistas a situações de resistência frente à ditadura de Franco e a situações de recuperação de memória. A memória aparece, logo, como tema e como base da forma de escrita, como estratégia de composição narrativa na tentativa de re-construção dos fatos e acontecimentos.

A Memória em *Mujeres de negro*

A obra *Mujeres de Negro* (1994) é o segundo volume da trilogia da escritora Josefina Aldecoa, que é composta ainda pelas obras *Historia de una maestra* (1990) e *La fuerza del destino* (1997). Contada sob a ótica e voz de Juana, a narrativa perpassa pelos cenários da Espanha e do México, possui como plano de fundo a Guerra Civil Espanhola “1936-1939” e o exílio das famílias que se declaravam contra o ditador Franco e que eram intituladas como Republicanos.

A narrativa se inicia em meio a um momento conturbado na vida das personagens principais, a guerra civil tinha recentemente eclodido, e Juana tinha perdido seu pai em combate. Com a morte do marido e por não seguir a ideologia de Franco, Gabriela ficaria desempregada no povoado em que morava e lecionava.

A obra é de cunho feminista, aborda questões de memória histórica, e tem como personagem principal Gabriela e seus conflitos internos; Os acontecimentos dão ambientados no México e na Espanha, mais especificamente, na cidade de Madrid. O recorte de tempo é delimitado conforme o crescimento da jovem e encontra paralelo na distribuição formal do romance, dividindo-se assim em 3 capítulos.

O primeiro capítulo trata da fase criança/adolescente de Gabriela, na qual vive com sua mãe e sua avó, já que seu pai foi morto no início da guerra civil. Oriunda de uma família republicana, ela não frequentava escola: era ensinada por sua mãe em casa. A mãe, apesar de ser professora, não era aceita em escolas públicas por causa de sua orientação política e religiosa, e desse modo começa a dar aulas em casa para crianças que por algum motivo não podiam ir até a escola.

El piso em que vivíamos tenía dos dormitorios y un salón con mirador. La vida familiar se hacía en la cocina, de modo que mi madre destinó la habitación del mirador, la más grande y luminosa, para dar las clases. Sólo tenía una mesa y seis sillas, pero poco a poco aquello empezó a adquirir una atmosfera de escuela (ALDECOA, 1994, p.12).

A personagem Juana narra a história de modo que explicita seu ponto de vista sobre as situações que enfrenta; e por mais jovem que seja, destaca-se por demonstrar uma visão precisa dos fatos que ali estão ocorrendo. No caso em específico do recorte acima citado e conforme desenvolve nas linhas que se seguem, conta em detalhe e com olhar analítico como ela, sua mãe e a avó só possuíam uma moradia graças ao trabalho de Gabriela como professora particular.

Para além de uma lembrança individual, pode-se perceber essa reconstrução do passado que Juana materializa no trecho da narrativa como um constructo de memória coletiva,

conforme denominação adotada por Bernd (2013). Trata-se da lembrança que ela possui do espaço em que ela vivia com sua mãe e avó, personagens que podem ter outra visão dessa rememoração, mas cujas presenças individuais são no processo resgatadas, construído uma vivência e composição social coletiva. Em alguma dimensão, aparecerá ainda a memória construída pelo conjunto dos envolvidos, no caso as mulheres de três gerações distintas, consoante o que será denominado por Bernd como memória social.

[...] por memória coletiva, entende-se as interações possíveis entre as políticas da memória histórica e social concebida como uma relação de forças que resulta em definições e redefinições do que é considerado como passado e heranças comuns de um dado grupo ou classe social – e as lembranças de fatos vividos em comum ou individualmente (BERND, 2013, p. 30).

Nesta abordagem, a memória coletiva situa-se em confluências entre o coletivo e o individual, ou seja, entre a rememoração psíquica, que pertence ao ser individual em si, e a rememoração social, que depende dos que ali participaram para a formação dessa memória. No caso do recorte do trecho do romance, se trata de uma rememoração psíquica e individual da personagem Juana.

Em meio ao resgate do seu passado individual e familiar, Juana intercala o retrato da guerra e e passa a refletir sobre suas rememorações até aquele momento:

En mis recuerdos los tres años de la guerra se confunden. Tengo muy claro el principio, el viaje larguísimo desde la casa de la abuela a Los Valles, los cambios del tren al autobús traqueteante y mi madre tapándome los ojos para que no mirara a la carretera, fusilados la noche anterior y abandonados hasta ser localizados por sus familias (ALDECOA, 1994, p. 40).

Juana se confunde sobre o momento e a forma como se deram os acontecimentos porque quando ela reconstrói as memórias pode haver algumas discrepâncias devido ao contexto social do seu presente ou acontecimentos marcantes que a façam não ter total certeza sobre os fatos. Segundo Calleja (2013), uma das funções essenciais da memória é que ela nos permite um tipo de recordação construtiva de nossas rememorações, cada vez que recordamos, já que sempre que revivemos uma dada memória estamos sob um contexto social diferente.

Na segunda parte da narrativa, Juana e Gabriela conhecem Octavio, um viúvo que estava na Espanha a negócios e possui amigos em comum com elas. Quem apresenta Gabriela a Octávio é a própria Juana, em um evento na casa de uma de suas amigas de estudo.

A obra não traz detalhadamente de que modo eles começaram a namorar e decidiram se casar, nem se sabe se a narradora conhecia os detalhes dessa relação. Esta descrição é a única que a obra contém sobre como foi o casamento: “Estaba guapa. El traje era negro e recuerdo que pensé: es la segunda vez que se casa de negro. Me hubiera gustado de un traje más vistoso. Por ejemplo, un traje rosa o azul brillante. Pero eso no era para mi madre” (ALDECOA, 1994, p. 57).

Percebe-se que o assunto do casamento não ganha tanta notoriedade nas fraturas do discurso memorialístico, visto que era um momento muito conturbado na vida da personagem, a mudança de vida, de país e a ditadura como um todo, como se as lutas fossem tão constantes que não cabe espaço para um vivenciamento de bons momentos, como o casamento.

Após o casamento, Gabriela e Juana se mudam para o México, Juana meio contrariada, apesar de que seu conto de fadas havia se tornado real, ver sua mãe se casando e aparentemente sendo feliz. Juana ganhou Merceditas como irmã, a filha de Octavio, que perde sua mãe muito cedo e vive sob os cuidados de seu pai com o olhar distante de uma tia. É uma menina totalmente obediente e respeitosa, seguindo fielmente as ordens de seu pai. A ideia de ter uma irmã não deixava Juana feliz, pois tinha deixado seus amigos na Espanha e não esperava morar na fazenda, longe de tudo aquilo com que estava acostumada.

Após se instalarem na fazenda, Juana recorda que sua mãe quis dar vida a uma escola para ensinar os filhos dos funcionários a ler e escrever;

La escuela la instaló mi madre en la planta baja, en una gran sala que daba a la parte posterior de la casa y nunca se usaba. <<aquí se hubo en tiempos una capilla>>, dijo Octavio [...]. De Puebla trajeron un camión lleno de pupitres, tizas, libros, cuadernos, un encerado, un globo terráqueo, un mapa de México y uno de la América entera (ALDECOA, 1994, p. 68-69).

E assim começaram as aulas ministradas por Gabriela, eram multisseriadas com alunos de diversas idades e níveis de conhecimento. Desde o primeiro momento a escola teve êxito, Juana descreve a felicidade de sua mãe ao conseguir exercer sua profissão, mesmo em uma situação um pouco precária. Gabriela havia adaptado a sua rotina entre a escola e as viagens com Octavio, pois o acompanhava em alguns compromissos.

Juana tinha uma espécie de medo de que suas recordações mais especiais se perdessem pelo caminho com o passar dos anos e por isso sempre recorria a sua mãe quando isso lhe afligia. Do ponto de vista da menina, parece que quanto mais ela adquiria memórias novas, mais propensa a esquecer das antigas estaria, como pode ser observado em seu relato abaixo:

A veces tenía miedo de perder el pasado. Por eso le pedía a mi madre que me hablara de las cosas que yo recordaba y temía olvidar y de las que nunca había sabido. Soñaba con la abuela. Los sueños se desarrollaban siempre en el mismo escenario: la casa del Pueblo. Veladamente le reprochaba a mi madre la venta de aquella casa, <<¿se un día volvemos, adónde iremos?>>, le preguntaba. Y ella me decía: <<El mundo es patria... no te aferes a las patrias pequeñas.>> Pero yo lo necesitaba. Trasplantada bruscamente a otra tierra necesitaba esa primera sustancia, ese alimento primero para completar el ciclo de mi crecimiento (ALDECOA, 1994, p. 80-81).

Bernd (2013) discorre que a memória é um esforço de nossa mente para recuperar elementos do passado que ficaram marcados em nossa lembrança. Nesse sentido, pode-se dizer que a memória é, antes de tudo, particular/coletiva, ou seja, as lembranças pertencem ao indivíduo que está rememorando, porém, pode ser atribuída a outros e assim enquadrar-se como coletiva.

A cada vez que Juana recorre a sua mãe para que lhe conte um episódio da vida de ambas, ela escuta o relato da memória individual de sua mãe e assim forma a sua própria rememoração individual. Ocorre que ao se considerar o contexto de rememoração, no qual ambas partilham o trabalho de lembrar e contar, temos como resultado a construção de uma memória coletiva, à qual as duas, individualmente, passam a se remeter.

É também com dado tipo de procedimento que se constrói a narrativa na terceira e última parte do romance, com Juana atingindo a juventude e ampliando seu repertório de diálogo na construção de uma memória feminina coletiva para além do núcleo familiar imediato. O mote aqui é a necessidade de Gabriela ampliar sua escola, já que, para os padrões e normas da sociedade daquela época, era inadmissível manter uma sala de aula onde meninos e meninas compartilhassem do mesmo ambiente de ensino. E é a partir daí que se insere uma personagem que mudaria a rotina e o enredo da vida daquela família.

Como había pronosticado doña Adela, el inspector informó a Octavio que tenían quejas serias de la escuela de mi madre. La coeducación estaba prohibida en todo el territorio. Aparte de otras consideraciones, aquello tenía que terminar, por la moral y buenas costumbres. Separarían a los niños de las niñas y se abriría una investigación para ver si el ministerio podía autorizar una escuela doméstica que no tenía permisos ni controles. Mi madre se limitó a decir: <<Podían haber enviado antes a alguien para comprobar que aquí había cuarenta niños analfabetos>> (ALDECOA, 1994, p. 99).

A escola de Gabriela só poderia se manter aberta caso o espaço fosse ampliado e existisse uma sala de aula para os meninos e outra para as meninas, e assim se sucedeu. Octavio construiu um espaço maior, mas com essa divisão surge um novo obstáculo, Gabriela precisaria da ajuda de uma pessoa para dar conta de duas turmas, alguém que se dispusesse a morar na fazenda.

E assim é inserida a personagem Soledad na narrativa, uma jovem mulher, solteira, cujo passado é desconhecido. Ela vem com a função de ajudar Gabriela na escola, mas com o tempo ganha a confiança de Juana, que estava na adolescência e necessitava de alguém para ouvir suas confidências e dividir momentos que não poderia dividir com sua mãe. Soledad era uma atração naquela casa, uma novidade que mudava aos poucos os costumes das pessoas que ali viviam.

Soledad transformó nuestras costumbres sin intentarlo y, desde luego, sin consultárnoslo. En principio el almuerzo se retrasó porque se alargaron las horas de clase. Al final de la mañana, reunía a niños e niñas en la antigua capilla y durante un rato les enseñaba a cantar [...] Mi madre estaba contenta. Era el tipo de ayuda que necesitaba, una persona joven, llena de entusiasmo y de recursos, y con las mismas ideas sobre educación (ALDECOA, 1994, p. 120).

Para terminar seus últimos anos de estudo, Juana se muda para outra cidade do México, na qual morava com outras seis meninas aos olhos de Dona Luisa, a dona da casa que estipulava algumas regras para manter a ordem e a boa convivência entre todas. Juana descreve que conheceu Manuel, a relação entre eles era a princípio de amizade, mas acaba se apaixonando por ele e isso fez com que ela se afaste ainda mais da mãe, mal respondendo suas cartas.

Em uma das cartas de Gabriela a sua filha, a mãe conta que Octavio e Soledad foram embora juntos. Juana descreve que não pensou duas vezes e pegou o primeiro trem que conseguiu e foi para a fazenda entender o que estava acontecendo e consolar sua mãe.

La narración de los hechos tal como me lo explicó mi madre quedó grabada en mi memoria con exactitud telegráfica: <<salieron a las seis de la mañana, los dos a caballo. El plan era recorrer los límites de la hacienda por el norte. A las doce de la noche no habían llegado. Envié peones a caballo. Otros a pie con antorchas. De madrugada volvieron los de las antorchas agotados y sin noticias. Hacia las ocho de la mañana llegaron los de los caballos con Octavio e Soledad montados en el caballo de Octavio. El otro se había roto de una pata. Explicó Octavio la aventura. No habían podido regresar sin que el caballo de Octavio descansara. El camino era largo, el peso mucho... Allí terminó la explicación. Luego se encerraron cada uno en su cuarto. Durante todo el día durmieron. Al anochecer se levantó Octavio y dijo: “Lo siento mucho”. Ella no se levantó, siguió encerrada hasta el día siguiente>> (ALDECOA, 1994, p. 127).

E assim continuando a narração de sua mãe, Juana relata que neste dia Octavio supostamente a levaria até a fronteira da Guatemala para que ela voltasse para sua casa, porém, Octavio só voltou à fazenda seis dias depois com Merceditas, que ficara na casa de sua tia em meio a todos esses acontecimentos. Ela não consegue formular julgamentos concretos acerca do ocorrido, mas percebe que sua mãe estava muito triste.

Nesta parte da obra, ganha ainda mais corpo o imbricamento entre o individual e o coletivo na reconstrução do passado. As memórias de Juana normalmente estão atreladas

a um determinado grupo de pessoas, no qual determinado acontecimento vai desencadeando novas lembranças. Segundo Halbwachs (1990) comenta como para confirmar ou lembrar um acontecimento, os indivíduos que participaram deste momento não precisariam estar presentes, pois a memória dessa lembrança, quando desencadeada por algum motivo, consegue se reconstruir individualmente na memória de cada um. No caso da citação usada acima, Juana consegue lembrar uma passagem entre ela e sua mãe, sem que Gabriela estivesse presente, desencadeia uma memória coletiva em seu âmbito individual. Tal processo desvela um entrecruzamento entre as perspectivas individuais, o que se dá, inclusive, pela assimilação da visão e do discurso de outrem.

Para cada uno de esos momentos ya había encontrado una explicación. La muerte de mi padre y el abuelo, la derrota, la hostilidad de los vencedores, el aislamiento y la escasez, la muerte de la abuela. Pero después, cuando Octavio entró en nuestras vidas todo había cambiado. La negrura, los lutos, el provenir incierto quedaron atrás. Durante un tiempo esperé ver a mi madre transformada en una mujer alegre. Le recordaba cuando inició el viaje de recién casada por México. Pero, poco a poco, todo se volvió serio y áspero de nuevo. Renacieron los viejos temores, el miedo a la vida, a todo lo que de inesperado y espontáneo y arriesgado tiene la vida: <<cuidado, no hagas esto, cuidado, cuidado.>> (ALDECOA, 1994, p. 177).

Nesta parte da obra citada acima, Juana faz uma breve retrospectiva dos acontecimentos da vida de sua mãe, é um resgate de memória sobre os acontecimentos que marcaram a tristeza e a alegria, os altos e baixos da vida de Gabriela. Chama atenção nesse trecho a forma sucinta com que descreve suas memórias espelhadas nos acontecimentos alheios. É plausível pensar que Gabriela apresenta dado comportamento como consequência dos traumas sofridos na guerra e que lhe acompanharão por toda a vida: que lhe imprimira um luto, que ainda que seja de forma interna, provocara nela uma autocensura.

Segundo Halbwachs (1990), a explicação para que tais memórias se sobressaiam em relação a outras é que essas memórias que estão em destaque se encontram em um ponto de cruzamento de uma série de pensamentos, e esse ponto de cruzamento relaciona essas lembranças a vários grupos diferentes.

É nesse sentido que desponta um dois aspectos mais significativos desta obra que, além de ter como pano de fundo a guerra civil espanhola, tem um viés voltado ao feminismo e à luta pelos direitos das mulheres, em sentido coletivo de tal forma que busca atravessar fronteiras geracionais, de nacionalidade e de classe social: tome-se como exemplo a voz da empregada da casa, acionada por meio da lembrança da personagem principal, no seguinte apelo:

Ay qué miseria de mujeres, ay qué ignorancia, Juanita. De eso también les debía hablar a las niñas su mamá. Les debía dar clase de eso, de no tener tanto hijo, de no arruinarse la vida. Pero luego vienen esos brutos de maridos y no los dejan en paz hasta que las cargan de la familia. A ellos también les debía enseñar doña Gabriela como y de qué manera hacer las cosas (ALDECOA, 1994, p. 180).

Calleja (2013) afirma que os sujeitos podem elaborar suas memórias, através do relato de outro sujeito que já observou ou viveu algum fato e transmitiu em forma de diálogo. É o caso do trecho acima, no qual Juana rememora um fato que Remedios havia relatado, e através desta rememoração observa-se uma denúncia social contra os homens e a falta de educação e informação a este povo que é visto só como mão de obra e não como seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexões a partir da obra *Mujeres de negro*, com enfoque na temática da memória, mostra como romance possui como característica uma construção narrativa operada pelas rememorações de sua personagem protagonista, Juana. Tem-se a história narrada a partir do ponto de vista e das memórias de Juana.

Essa narração perpassa desde a infância da personagem até sua vida adulta, sendo que no início da obra as rememorações têm um cunho mais detalhista dos fatos, quando narra algumas cenas com minuciosos detalhes. No decorrer desta narrativa, contudo, os detalhes de caráter mais realista vão sendo cada vez menos explorados, o que mostra ao leitor forma de amadurecimento desta personagem, que seleciona acontecimentos mais marcantes para a exposição; pendendo à reflexão, penetra em camadas mais profundas das problemáticas sociais, o que se dá, em grande medida, pelo contato com as perspectivas individuais de outras mulheres que, com ela, constroem memórias coletivas e sociais. Juana expõe suas angústias, e em muitas vezes de sua mãe também e de outras mulheres. Trata-se, em última análise, de memórias compartilhadas.

O processo memorialístico, aqui, contribui para dar contorno de discurso coletivo a fragmentos e fraturas da história acionados por memórias individuais referentes a experiências particulares mas em certa medida universalizáveis. Logo, o sofrimento e a memória de uma, ou de cada uma em sua trajetória, assumem o potencial de se tornar potência coletiva de transformação social.

REFERÊNCIAS

ALDECOA, Josefina. R. **Mujeres de negro**. Madrid: Anagrama, 2000 [1994].

BERND, Zila. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

CALLEJA, Eduardo. G. **Memória e história**. Madrid: Los libros de la Catarata, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. Disponível em >
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4005834/mod_resource/content/1/48811146-Maurice-Halbwachs-A-Memoria-Coletiva.pdf

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

METODOLOGIA ARQUEOFEMINISTA, TEORIAS FEMINISTAS E (RE)CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA: O CARÁTER POLÍTICO DAS DAMAS EM MARGUERITE PORETE

Yasmin de Andrade ALVES (UFPB)¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo a análise, através da metodologia arqueofeminista proposta por Rovere (2019), da obra **O Espelho das Almas simples e aniquiladas** (1290), de Marguerite Porete, morta na fogueira da Inquisição no ano de 1310, na Place de Grève. Neste estudo, pretende-se trazer à tona as personagens que compõem a obra poretiana, sobretudo as Damas Amor e Razão, atrelando-as aos estudos propostos por Newman (1995; 2005) acerca das representações femininas no contexto religioso literário medieval, e evidenciando o potencial político dessas figuras imagéticas no papel social da mulher no medievo e suas consequências na História global, sobretudo a literária. A obra, considerada um tratado místico cuja temática principal é o processo de aniquilamento da Alma, contesta espaços através de estratégias discursivas, comprovadas pelo uso das alegorias e das personificações. Nessa direção, encontra-se a necessidade de trazer aos estudos literários obras de autoria feminina escritas num período profeminista, que, no contexto medieval da Europa Ocidental, carregam consigo estruturas definidoras do cânone moderno, além da valorização das línguas vernáculas em detrimento da língua latina, patriarcal em sua essência. Portanto, tem-se como principal referencial teórico os estudos de Rovere (2019), Newman (1995; 2005), Alves (2022), Lerner (2019; 2022), Troch (2013), Vauchez (1995), Stone (2022) e Cixous (2022).

Palavras-chave: Arqueofeminismo. História literária. Idade Média. Mística feminina.

¹ Doutoranda em Letras (PPGL/UFPB). Possui mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e é licenciada em Letras (Língua Portuguesa) pela mesma universidade. Atualmente, desenvolve uma pesquisa a respeito das escritoras medievais e dos usos das figuras divinas femininas nas obras literárias, com enfoque especial em Marguerite Porete. Também estuda a respeito da subversão feminina no período medieval por meio da literatura, bem como o potencial político da linguagem mística. E-mail: yasminandradealves99@gmail.com

ABSTRACT: This work aims to analyze, through the arche-feminist methodology proposed by Rovere (2019), the work *O Espelho das Almas simples e anihiladas* (1290), by Marguerite Porete, who died at the stake of the Inquisition in 1310, at Place de Grève. In this study, we intend to bring to light the characters that make up Poretian work, especially the Ladies Amor and Razão, linking them to the studies proposed by Newman (1995; 2005) about female representations in the medieval literary religious context, and highlighting the political potential of these imagery figures in the social role of women in the Middle Ages and its consequences in global history, especially literary history. The work, considered a mystical treatise whose main theme is the process of annihilation of the Soul, contests spaces through discursive strategies, proven by the use of allegories and personifications. In this direction, there is a need to bring to literary studies works by female authorship written in a proto-feminist period, which, in the medieval context of Western Europe, carry with them defining structures of the modern canon, in addition to the appreciation of vernacular languages to the detriment of the Latin language. , patriarchal in essence. Therefore, the main theoretical reference is the studies of Rovere (2019), Newman (1995; 2005), Alves (2022), Lerner (2019; 2022), Troch (2013), Vauchez (1995), Stone (2022) and Cixous (2022).

Keywords: Archaeofeminism. Literary history. Middle Ages. Female mystic.

INTRODUÇÃO

Como parte integrante da sociedade, mulheres sempre estiveram presentes nas manifestações artísticas de todos os períodos históricos. Na Idade Média, não poderia ser diferente. Apesar das grandes manipulações dos eventos e da formação de uma história, sobretudo ocidental, voltada para as produções masculinas, encontramos mulheres escritoras e artistas, muitas recém-descobertas, devido ao poder político do patriarcado, mas muitas ainda não encontradas. Nesse sentido, levando em consideração que a literatura medieval também é composta por mulheres escritoras, buscaremos elucidar a respeito de alguns fatores envolvidos nessa busca e na análise da construção dessas obras, principalmente considerando-as políticas.

Inicialmente, pretendemos estabelecer uma metodologia – banhada em teoria – denominada **Arqueofeminismo**, proposta por Maxime Rovere (2019), e que se mostra de bastante importância para tratar a respeito de obras de autoria feminina escritas em tempos de formação de consciência feminista, como demonstrou Gerda Lerner (2022). Feitas essas considerações, é preciso que nos debrucemos sobre as questões que envolvem a espiritualidade na Idade Média, principalmente no que diz respeito às atividades e ao envolvimento das mulheres, numa perspectiva contextual. Assim, este trabalho contará com as pesquisas de

Vauchez (1995), para uma perspectiva histórica, e de Troch (2013), para uma perspectiva feminista dentro da historiografia.

Após pontuar esses aspectos teóricos, intencionamos desenvolver acerca das mulheres místicas que foram escritoras, visando a explorar a obra de Marguerite Porete, “O Espelho das Almas Simples e Aniquiladas”, situada no contexto da Baixa Idade Média (século XIII). Com isso, pretendemos aplicar a perspectiva de Newman (1953; 1995) a respeito das mulheres religiosas, da mística feminina e das deidades femininas nas obras medievais.

Nessa direção, é preciso ressaltar também a importância do resgate dessas imagens (materializadas nas Damas, personagens alegóricas da obra poretiana) na construção de um espaço político-literário que molda a organização social, por meio de críticas ao sistema e resistência de mitos baseados na matrilinearidade e no matriarcado (STONE, 2022; LERNER, 2019).

Dessa forma, o estudo das Damas na obra de Marguerite Porete perpassa os limites do mero estudo de “personagens” dentro de uma narrativa e alcança patamares de inclusão das mulheres no posicionamento político e na prática social. A mística feminina, ao manter a concepção de deidade feminina em suas representações alegóricas, faz-nos repensar a respeito da instauração de um sistema patriarcal que foi fortalecido com o poder religioso ao longo dos séculos. Esses pontos reforçam a necessidade de buscar as origens dos usos da linguagem e demonstram a importância da ascensão da(s) história(s) das mulheres.

Sendo assim, esta pesquisa demonstrará que a mística feminina, além de uma tradição literária, é uma forma de movimento político que modifica as percepções a respeito do divino e inclui as mulheres no processo de escrita, através de uma linguagem crítica e de caráter democrático. Atribuindo esses efeitos ao fato de que a escrita, até hoje, foi um lugar no qual se reproduziu o afastamento da mulher, esse espaço, conquistado pelas místicas à sua maneira, é onde se pode lançar um pensamento subversivo, como afirma Cixous (2022, p. 49).

Esta mesma estudiosa ressalta que a escrita é um ato que marca o momento em que a mulher toma a palavra, configurando sua entrada na história (CIXOUS, 2022, p. 52). Portanto, este trabalho abrange os meios pelos quais as mulheres questionaram o poder masculino sobre a espiritualidade e a religião, bem como o resgate das deidades femininas em obras místicas, com foco no *corpus* selecionado.

Arqueofeminismo: uma metodologia do resgate

Optar por uma metodologia arqueofeminista, que é, como dito anteriormente, baseada na teoria do Arqueofeminismo, demonstra uma preocupação com o resgate de obras silenciadas pelo tempo, pela história e pela sociedade. Nesta seção, falaremos um pouco a respeito do Arqueofeminismo e sobre como abordaremos o texto escolhido, ao seguir essa concepção.

Maxime Rovere (2019), em consonância com a perspectiva teórica de consciência feminista de Gerda Lerner (2022), ressalta que, desde a Antiguidade, a sociedade europeia sempre enalteceu a figura masculina nos estudos relacionados a história, filosofia e literatura. Não apenas esses três pilares, mas também temáticas da vida cotidiana e da formação social, como a educação e a escrita, foram mantidas sob o monopólio masculino, que delimitou um espaço abrangente aos homens e reduziu cada vez mais o espaço das mulheres. Esse processo, que leva ao silenciamento feminino em todas as vertentes sociais, determinou, por muito tempo, as noções acerca da participação das mulheres nas trocas econômicas, nos papéis familiares e nas manifestações artísticas.

Na contramão desse movimento tendenciosamente patriarcal, Rovere (2019, p. 07) explicita que um dos principais instrumentos do machismo contemporâneo consiste em “inculcar a ideia – amplamente difundida pelas próprias mulheres e feministas – de um passado sem partilha, uniformemente masculino [...]”. Dessa forma, a luta contra o desaparecimento de fontes que testemunham a presença das mulheres na História de maneira ativa passa a ser uma ferramenta de reconstrução de uma narrativa que permanece por gerações: a de que as mulheres não produziram.

Intencionando reconstituir a história do feminismo ligado à sociedade burguesa industrial do fim do século XIX, o Arqueofeminismo atinge uma dimensão que segue além da demarcação das três grandes ondas². Consideramos, então, essa teoria como não apenas

uma forma antiga de feminismo, que diz respeito às sociedades diferentes da nossa (não industrializadas, não capitalistas), mas também que os textos desses(as) autores(as) ainda estão em processo de exumação, sendo lentamente retirados dos fundos das bibliotecas por numerosos(as) pesquisadores(as), em um trabalho similar ao de arqueólogos(as). (ROVERE, 2019, p. 10)

² A primeira onda (1880-1960), a segunda onda (1960-1980) e a terceira onda (1980-2010) são demarcações temporais de conquistas de direitos das mulheres em sociedades industrializadas e capitalistas, predominantemente ocidentais.

O Arqueofeminismo como metodologia demonstra, portanto, um discurso prático e envolvido com o texto e sua autoria. Nessa direção, os estudos de Lerner (2019; 2022) se fazem pertinentes para nosso embasamento, visto que partem dos registros escritos e os consideram formas discursivas atreladas às intencionalidades de sua autoria, revelando que estas últimas estão relacionadas à posição social ocupada pelo sujeito feminino na sociedade patriarcal.

Pensando nisso, a metodologia/teoria que delimita os caminhos necessários para trazer à tona uma visão crítica sobre as obras de autoria feminina medieval, sobretudo místicas, entrelaça-se continuamente ao patriarcado. Ao considerar que “no patriarcado, a rebeldia é tida como mau comportamento” (LERNER, 2019, p. 21), podemos destacar alguns pontos defendidos por Lerner (2019, p. 22-23) que nos serão úteis, sendo eles: a) o fato de as deusas poderosas serem destronadas e substituídas por um deus masculino dominante após o estabelecimento de um reinado imperialista; b) a emergência do monoteísmo judaico-cristão que se transforma em ataques a cultos de deidades femininas; c) e a desvalorização simbólica e política das mulheres em relação ao divino e à própria civilização.

Ao falarmos em divindades, situamos as representações simbólicas em dados contextos. No caso das mulheres, o resgate de obras de autoria feminina e o fato de sua escassez dizem respeito diretamente ao rebaixamento da posição social da mulher dentro do campo simbólico do divino e, conseqüentemente, ao reflexo deste aspecto na própria organização social, que pode ser visto e comprovado pelo notável fato da escassez. Neste caso, torna-se importante enxergar como a(s) divindade(s) é(são) representada(s) em obras de mulheres, especificamente aquelas relacionadas à mística, transgressora por si própria. Sendo assim, falaremos a respeito das relações entre a espiritualidade medieval e o patriarcado, considerando as formas de vivência e buscando um olhar político sobre as mulheres.

Patriarcado e espiritualidade: um olhar político sobre as mulheres medievais

Lieve Troch (2013), ao tratar sobre a espiritualidade feminina na Idade Média, mais especificamente a **mística**, defende que as mulheres contribuíram tanto teológica quanto politicamente. Nesse viés, a autora afirma que é preciso ter um olhar feminista sobre as produções das mulheres que compuseram o cenário da mística medieval, sobretudo entre os séculos XI e XIV, através de uma perspectiva de suspeita em relação às fontes e à história. Esta última, que urge ser reavaliada e reconstituída, inclui a periodização tradicional da Idade Média,

a reformulação da concepção em torno da participação feminina na sociedade e a questão que envolve a alfabetização.

Como muito se sabe, o termo “Idade Média” é utilizado de maneira que reduza o período à ideia de hiato, um momento sem avanços significativos que antecede o Renascimento do século XVI. Segundo Troch (2013, p. 2), é necessário “descolonizar a Idade Média de tais linhas”, e o estudo das mulheres místicas é, neste ponto, de bastante valia. Pensando nisso, é válido mencionar que, ao mesmo tempo em que existe um período de “vazio” na história das mulheres no medievo, o Renascimento é o momento em que se propagou veementemente o massacre contra elas, materializado na Caça às Bruxas, num movimento de colonização político-religiosa que teve o terreno preparado pela Idade Média, quando instaurado o silenciamento histórico.

Não à toa, esse movimento colonizador faz parte da essência do patriarcado, que “desvaloriza as experiências das mulheres” (LERNER, 2019, p. 25). A respeito da relação entre o patriarcado e a história, Lerner diz, inicialmente, que

Precisamos distinguir o passado não registrado – todos os eventos do passado segundo os seres humanos se recordam deles – da História – o passado registrado e interpretado. Assim como os homens, as mulheres são e sempre foram sujeitos e agentes da história. [...] As mulheres ‘fizeram história’, mesmo sendo impedidas de conhecer a própria História e de interpretar a história, seja a delas mesmas ou a dos homens. Nomeei de ‘a dialética da história das mulheres’ a tensão entre a experiência histórica real das mulheres e sua exclusão da interpretação dessa experiência. (LERNER, 2019, p. 28-29)

Em consonância com a dialética da história das mulheres, o estudo de Troch (2013, p. 2) reafirma que o intervalo que é chamado de Idade Média torna evidente “que a periodização da história da Europa Ocidental é um resultado de uma definição patriarcal e imperialista”. Portanto, esse apagamento é, nada mais, nada menos, que a tendenciosa construção discursiva do patriarcado no processo de interpretação do passado.

Dessa forma, o estudo da mística medieval passa a ser uma fonte potente para compreender a participação feminina nas manifestações artísticas, religiosas e nas relações sociais. Sendo a mística predominantemente direcionada às mulheres, com a diferença de poucos homens místicos, podemos considerar que foi por meio dela que estratégias discursivas foram lançadas em ambientes majoritariamente masculinos, como é o caso do religioso. As mulheres místicas desempenharam uma influência significativa em meio ao poder da igreja, através de uma linguagem alegórica, poética, atrelada a um modo de vida que reformula a divindade (TROCH, 2013).

Um ponto crucial a respeito da espiritualidade é pontuado por Vauchez (1995, p. 7), ao postular que a palavra *spiritualitas*, encontrada nos textos filosóficos a partir do século XII, não fala necessariamente de algo religioso: “designa a qualidade daquilo que é espiritual, ou seja, independente da matéria”. Porém, o autor explica que, para muitos autores, o termo faz referência à “dimensão religiosa da vida interior e implica uma ciência da ascese, que conduz, pela mística, à instauração de relações pessoais com Deus”. Dessa maneira, as mulheres místicas, que não necessariamente pertenciam aos mesmos ambientes (algumas eram conventuais, como Hildegarda de Bingen, outras eram beguinas, como Marguerite Porete), redefiniram não apenas as relações com Deus, mas o próprio conceito construído em torno Dele e Suas simbologias.

Essa estratégia de alterar o plano da representação simbólica do divino não era incomum, tampouco deixa de ser contemporâneo. Quando se tratando da representação, temos a Bíblia como um exemplo notório. Por ser um texto cuja interpretação era baseada em argumentos e símbolos complexos, prevalecia a ideia de que era um conhecimento restrito a uma elite clerical instruída.

Com as mulheres, o cenário muda consideravelmente. De acordo com Lerner (2022, p. 94), “o misticismo, em suas variadas formas, afirmava que o conhecimento transcendente não vinha como produto do pensamento racional, mas como resultado de um modo de vida”, de forma que “seus praticantes viam Deus como imanente em toda a criação, acessível por meio do amor incondicional e da dedicação concentrada”. Mulheres místicas, como Marguerite Porete, Hadewijch d’Anvers, Mechthild de Magdeburg, Margery Kempe, dentre outras, mudaram a percepção da interpretação do divino, aspecto que teve como consequência obras em línguas vernáculas, mais acessíveis e que continham referências aos escritos sagrados.

Sendo assim, é possível considerar a escrita desses textos como reescritas dos princípios que permeiam o misticismo e a espiritualidade, sob a forma de visões, tratados ou poemas. É, portanto, uma ação motivada ideologicamente e que tem como fundamento os três pilares da construção da consciência feminista que fala Lerner (2022): auto-representação, auto-autorização e auto-definição. Assim, quando observamos as especificidades desses textos, percebemos que as escolhas simbólicas referentes ao divino não são aleatórias. Pelo contrário, são intencionais e, se muitas delas utilizam deusas, para referir-se ao próprio Deus, significa que essas obras moldam e resgatam o mito da deidade feminina em um ambiente cristianizado que se fez patriarcal. Essas obras místicas são, por fim, a concretização de que mulheres escreveram sobre mulheres, mesmo que indiretamente.

As deidades femininas em O Espelho das Almas Simples

A escrita das mulheres místicas, sobretudo as que optaram por uma simbologia feminina da deidade, ou seja, deidades femininas, levando à ideia de múltiplas deusas que representavam esse único Deus propagado pela fé cristã, é, como dito anteriormente, sobre mulheres. Defendemos esse argumento com base na consciência feminista sugerida por Lerner (2022), citada na seção anterior, e na forte presença de figuras femininas em um contexto patriarcal, em que a noção de “Deusa” não prevalece. **Deus**, masculino, fez o **homem** à sua imagem e semelhança. Sendo onipotente, prevalece o patriarcado. O homem tem, portanto, um semelhante.

Nas obras literárias místicas, encontramos, apesar de muitas menções ao Bem Amado (Deus) em sua forma masculina, a predominância de deidades femininas que têm tanto poder quanto o deus. Essas deusas não são, no entanto, novidade. Segundo Stone (2022, p. 19), evidências arqueológicas de sociedades anteriores ao período da Antiguidade Clássica já demonstraram as influências das imagens femininas vinculadas ao divino. Ela afirma, por exemplo, que “a enorme quantidade de estatuetas da Deusa encontradas em escavações do Neolítico [...] sugerem que podem ter sido os evidentes atributos femininos de praticamente todas as estátuas que incomodaram os defensores da deidade masculina”.

As deusas que encontramos em obras místicas medievais, que veremos a seguir, significam que houve uma ruptura e um apagamento em torno da antiga religião da Deusa, a que vários povos eram devotos. Dessa maneira, “à medida que a adoração às antigas deidades era suprimida e seus templos destruídos, fechados ou convertidos em igrejas cristãs, [...] estátuas e registros históricos eram obliterados pelos padres missionários da cristandade” (STONE, 2022, p. 19).

É de se pensar, assim, se as mulheres, num período muito anterior ao medievo, também eram mais valorizadas por serem representadas. Nesse sentido, a autora continua sua argumentação, afirmando que haveria a possibilidade de que as mulheres fossem realmente “respeitadas como detentoras de sabedoria e conhecimentos, capazes de ocupar posições vitais de aconselhamento” (STONE, 2022, p. 22).

Mencionamos, além disso, que a presença de deusas em obras místicas reforça a ideia de que, apesar da existência de um deus cristão masculino, ainda resiste a ideia de simbologias que reforçam posições mais valorizadas para as mulheres dentro da religião, visto que “a adoração a

deidades femininas [...] era sombria e caótica, regida por mistério e maldade, sem a luz da ordem e da razão que supostamente acompanhava as religiões masculinas” (STONE, 2022, p. 25). Nesse ponto, também entra em questão a posição da mulher na sociedade, posto que, se há um modelo patriarcal na presença de um deus masculino, possivelmente haveria um modelo matriarcal, ou até mais igualitário, na presença de uma deusa ou deusas.

A respeito das deusas alegóricas, Newman (1953) ressalta que elas se encontrariam no terceiro panteão do cristianismo medieval, oscilando sua posição entre as santidades e antigos deuses pagãos (utilizados nos nomes dos dias da semana, na astrologia etc.). Percebemos que as deusas alegóricas, que têm seu caráter ontológico questionado pela autora, são tão presentes na realidade do medievo (comprovado pelas produções literárias do período, sobretudo as que utilizam muitas alegorias) que possuem aceitação do público e não têm sua veracidade questionada, a exemplo da Dama Amor, Dama Razão, Sabedoria, Natureza, dentre outras.

Essas deidades femininas abundam nos escritos místicos, principalmente, e são flexíveis quanto às fronteiras existentes entre na língua e no gênero, na imaginação e na crença. Nessas obras, as deusas, em forma de alegoria, são consideradas emanações do Divino e mediadoras entre Deus e o cosmos. Assim, por meio da exploração das possibilidades da linguagem feminina de Deus, as escritoras místicas representam um tipo de resistência ao modelo patriarcal da divindade e ressaltam, remontando a origens das crenças, à imagem feminina no lugar de criadora.

Neste trabalho, temos como exemplo notório a obra de Marguerite Porete, “O Espelho das Almas Simples e Aniquiladas”, que se situa no contexto da Baixa Idade Média, entre os séculos XIII e XIV, mais especificamente. É um período politicamente conturbado nas regiões mais urbanizadas, como é o caso da região em que viveu a escritora (possivelmente entre Cambrai e Hainaut). Também é tempo de inovações (ou retorno) na forma de viver a espiritualidade, predominando-se a vida apostólica, a pregação e o desapego aos bens materiais.

Em meio a todos esses aspectos, “O Espelho” é um livro que funciona, literalmente, como um espelho que designa um ideal de progresso aos ouvintes, por meio de linguagem clara e formação de imagens. Importa destacar que a obra utiliza predominantemente o gênero dos *Specula*, que são tratados místicos cujo objetivo é semelhante ao significado do título da obra, ou seja, demonstrar passos ideais a serem seguidos.

Ademais, seu tema central gira em torno do aniquilamento da Alma, personagem principal da narrativa, através de sete passos, para chegar até Deus. É, assim, um texto bastante subversivo,

pois considera que, para a Alma ter essa união com o divino, é preciso deixar de lado os intermediários, que são os dogmas, as tradições e as instituições.

Considerada uma obra herética, o livro foi queimado em praça pública com sua autora, também considerada herege relapsa, por ter desobedecido às ordens impostas e por ter propagado ideias que seguiam um caminho inverso ao que pregava a “Igreja dos homens”. Esse aspecto é de notável importância para este trabalho, visto que a narrativa foi composta integralmente por deusas alegóricas e suas respectivas personificações, levando-nos a pensar que tipo de influência “negativa” teria o uso dessas deusas em um ambiente em que, como afirmado por Newman (1953) e ressaltado anteriormente, elas podem oscilar entre os santos e o paganismo. Dessa forma, é preciso destacar aqui as personagens que fazem parte da obra:

Quadro 1 - Personagens

| | |
|-------------------|--|
| Dama Amor | Compreensão, Amor, Louvor, Amor Cortês, Caridade, Divindade, Humildade, Verdade, Pura Cortesia, Fé, Filho, Pai, Espírito Santo, Sua Alteza o Entendimento do Amor, Compreensão Clara, Luz da Fé, Fé, Cortesia da Bondade do Amor, Luz do Intelecto do Espírito, Intelecto, Conhecimento, Luz, Justiça Divina, Esperança, Santa Trindade, Santa Igreja, a grande, Deidade, Amor Puro, Amor Leal, Alegria, Deus, Pessoa de Deus Pai, o Esposo dessa Alma, Cortesia, Espírito, Compreensão da Luz Divina, |
| Dama Razão | Entendimento da Razão, Tentação, Santa Igreja, a pequena, Natureza, Discrção, Temor, Vontade, Virtudes, Desejo, Vergonha, Estupefação, Razão Aprisionada, Medo, Indulgência, Misericórdia, Vontade Desobediente. |
| Alma | Alma de Fé, Alma de Luz, Alma Liberada, Entendimento da Alma Aniquilada, Nobreza da Unidade da Alma, A Luz da Alma, Autora. |

Fonte: ALVES, 2021, p. 103.

Assim, podemos afirmar que as três personagens principais que moldam a narrativa (Dama Amor, Dama Razão e Alma) possuem características direcionadas ao que seria a figura de Deus, seja de um lado positivo ou negativo. A exemplo disto, observamos que a Dama Amor, que representa o amor divino, é mãe de muitas personificações, inclusive da própria Trindade e do próprio Deus. Situando-se em lugar de autoridade, a Dama Amor não apenas resgata a linguagem feminina da divindade, como também ressalta a presença feminina na fé cristã e nas religiões pagãs, tão próximas da crença na Deusa. Esta Dama, que não é uma mera personagem mediadora entre Deus e a Alma, ressalta que os passos a serem seguidos no Espelho são provenientes dela e que ela possui poder sobre a palavra e o conhecimento:

Amor: – Vós, filhos da Santa Igreja, para vos ajudar fiz este livro, a fim de que ouçais para melhor valorizar a perfeição da vida e o estado de paz ao qual a criatura pode chegar pela virtude da caridade perfeita, a criatura a quem esse dom é dado pela Trindade toda;

escutareis esse dom exposto nesse livro pelo Entendimento do Amor que responderá às perguntas da Razão. (PORETE, 2008, p. 33)

Apesar de mencionar Deus como seu guia³, a Dama Amor parece possuir, ao longo dos diálogos, mais poder argumentativo, participação e atividade. Portanto, a autora utiliza o que a imagem da deusa representa, a fim de demonstrar qual seria um verdadeiro caminho a ser seguido.

Da mesma forma, a Dama Razão, antagonista da primeira, foi construída de forma perspicaz, ao ser relacionada à Igreja dos homens. Sua autoridade é posta em dúvida ao longo dos diálogos, visto que Marguerite Porete coloca-a como uma alegoria às instituições eclesiásticas, que são os intermediários que impedem a Alma de unir-se ao divino. A respeito disso, podemos mencionar o seguinte trecho:

Amor: – É verdade, ó Santa Igreja, que estais abaixo dessa Santa Igreja! Pois tais Almas são propriamente chamadas de Santa Igreja, porque sustentam, ensinam e nutrem toda a Santa Igreja. E não propriamente elas, mas a Trindade dentro delas. Essa é a verdade, diz Amor, e que ninguém duvide.

Ó Santa Igreja que estais abaixo desta Santa Igreja, agora dizeis, diz Amor, que quereis dizer sobre essas Almas, que são assim recomendadas e louvadas para além de vós, vós que fazeis tudo de acordo com os conselhos da Razão?

Santa Igreja: – Queremos dizer, diz Santa Igreja, que tais Almas estão numa vida acima de nós, pois Amor nelas permanece e a Razão permanece em nós; mas isso não é contra nós, diz Santa Igreja a Pequena, ao contrário, pois a recomendamos e a louvamos por meio do sentido oculto de nossas Escrituras. (PORETE, 2008, p. 91-92)

Esses são, dessa forma, exemplos sintetizados – e que merecem um estudo mais aprofundado – de como as representações simbólicas das deidades femininas mostram-se presentes na mística feminina, e de que maneira surgem auxiliando a construção político-ideológica das obras.

³ *Amor:* – Ela sabe [...] pela virtude da fé, que Deus é onipotente, todo sabedoria e bondade perfeita e que Deus Pai realizou a obra da encarnação, e também o Filho e o Espírito Santo. Deus Pai uniu a natureza humana à pessoa de Deus Filho, e a pessoa de Deus Filho a uniu (a natureza humana) a si, e Deus o Espírito Santo a uniu a Deus Filho. Portanto, o Pai tem em si uma única natureza, que é a natureza divina; e a pessoa do Filho tem em si três naturezas, isto é, a mesma natureza divina que o Pai tem, e a natureza da alma e do corpo, e é uma pessoa na Trindade; e o Espírito Santo tem em si a mesma natureza divina que o Pai e o Filho têm. [...] é um só poder, um só saber e uma só vontade; um só Deus em três pessoas; três pessoas e um só Deus. Esse Deus está em tudo de acordo com sua natureza divina, mas sua humanidade é glorificada no paraíso, unida à pessoa do Filho como também ao Sacramento do Altar. (PORETE, 2008, p. 54-55)

Considerações finais

As formas de associação vistas acima ressaltam o que Troch (2013) afirma como “reformulação teológica da divindade”, sendo, na verdade, um resgate histórico das crenças nas deidades femininas, que, de certa maneira, mudam o status da mulher na divisão social. Portanto, observações em torno da obra poretiana (e de outras demais místicas que não cabem neste artigo) abrem espaço para uma reinterpretação da escrita de autoria feminina durante a Idade Média e para uma leitura mais atenciosa em torno da presença das divindades, quando representadas como femininas.

Sendo assim, pontuamos que, apesar de “O Espelho” não ser uma obra feminista em seu conteúdo, ou seja, possuir pautas relacionadas diretamente à participação das mulheres naquela sociedade, ela fala de mulheres de maneira indireta, pondo em questão a participação da deidade masculina e sua unicidade. Este tema nos direciona ao problema do patriarcado, que é intrinsecamente ligado ao monoteísmo de um deus masculino (Deus). Nessa direção, essa concepção de um deus único masculino é posta em segundo plano na obra de Marguerite Porete.

REFERÊNCIAS

ALVES, Yasmin de Andrade. **O uso das alegorias como mecanismos de subversão em O Espelho das Almas Simples, de Marguerite Porete**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

CIXOUS, Helene. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista**. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

NEWMAN, Barbara. **From Virile Woman to Woman Christ: Studies in Medieval Religion and Literature**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953.

NEWMAN, Barbara. **God and Goddess: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages**. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005.

PORETE, Marguerite. **O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor**. SCHWARTZ, Sílvia (trad.). Petrópolis: Vozes, 2008.

ROVERE, Maxime. **Arqueofeminismo**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

STONE, Merlin. **Quando Deus era mulher**. São Paulo: Goya, 2022.

TROCH, Lieve. **Mística feminina na Idade Média, historiografia feminista e decolonização das paisagens medievais**. Disponível em: Mística feminina na idade média historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais | Revista Graphos (ufpb.br).

VAUCHEZ, André. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

“MINHA MÃE SEMPRE COSTUROU A VIDA COM FIOS DE FERRO”: A MATERNIDADE NEGRA A PARTIR DE MARIA FIRMINA DOS REIS, CONCEIÇÃO EVARISTO E JÚLIA ROCHA

Patricia Silva de SOUZA (UFF)¹

RESUMO: Neste trabalho, busco analisar a construção de representação das maternidades negras pelo viés da autoria negra feminina. A discussão sobre o tema torna-se importante uma vez que a colonização gerou violências ao corpo negro, violentando-o e desumanizando-o. Às mulheres foi imposto um lugar de subserviência. Para esse grupo, havia dois papéis: ou era destinado à figura de mãe-preta, responsável por cuidar dos filhos da casa grande ou era ao prazer dos senhores escravizados. Nas obras que pretendo trabalhar, a mulher negra ganha espaço para as suas vivências enquanto mães: o conto *A Escrava*, traz as angústias de uma mãe escravizada e de um dos seus filhos. Em *Ser Mãe Preta*, é retratada a preocupação de uma mãe - recém-chegada a uma cidade - com a criação dos filhos. Já em *Olhos D'Água*, através do recurso da narrativa que parte da memória, conhecemos algumas dores e alegrias maternas, narradas pela filha. Nessa tessitura que envolve as maternidades negras, apesar de costurada a mãos de ferro, devido às ressonâncias históricas e sociais do processo colonial, há um espaço para a construção de afeto. Através da escrita feminina, vemos a possibilidade de outras narrativas sobre a maternidade de mulheres negras que as humanizam. Logo, a partir de teóricas como Lélia Gonzalez (2018), bell hooks (2010) e (2019), Sueli Carneiro (2020), Patricia Hill Collins (2019), Grada Kilomba (2019), tenho a intenção de aprofundar as perspectivas no que tange à mulher negra e a possibilidades de maternar que rompem com o esperado pela colonização.

Palavras-chave: feminismo negro, autoria negra, maternidades negras, mulheres negras.

¹ Mestranda no programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT). E-mail: contatopatricia.ss@gmail.com

ABSTRACT: In this work, I seek to analyze the construction of representation of black maternity hospitals through the bias of black female authorship. The discussion on the subject becomes important since colonization generated violence to the black body, violating and dehumanizing it. Women were given a place of subservience. For this group, there were two roles: either it was intended for the figure of a black mother, responsible for taking care of the children of the big house, or it was for the pleasure of the enslaved masters. In the works I intend to work on, the black woman gains space for her experiences as mothers: the tale *A Escrava*, brings the anguish of an enslaved mother and one of her children. In *Ser Mãe Preta*, the concern of a mother - newly arrived in a city - with raising her children is portrayed. In *Olhos D'Água*, through the resource of the narrative that starts from memory, we know some maternal pains and joys, narrated by the daughter. In this texture that surrounds black maternity hospitals, despite being sewn with iron hands, due to the historical and social resonances of the colonial process, there is a space for the construction of affection. Through female writing, we see the possibility of other narratives about the motherhood of black women that humanize them. Therefore, based on theorists such as Lélia Gonzalez (2018), bell hooks (2010) and (2019), Sueli Carneiro (2020), Patricia Hill Collins (2019), Grada Kilomba (2019), I intend to deepen the perspectives in that concerns the black woman and the possibilities of mothering that break with what was expected by colonization.

Keywords: black feminism, black authorship, black motherhood, black.

INTRODUÇÃO

As mulheres negras enfrentam uma experiência de constante sulbaternização, uma vez que foram duplamente subjugadas, sendo atingidas tanto pelo patriarcalismo e a exaltação da supremacia masculina, quanto pelo racismo e a ideologia da supremacia branca:

A mulher negra é a síntese de duas opressões, de duas contradições essenciais: a opressão de gênero e da raça. Isso resulta no tipo mais perverso de confinamento. Se a questão da mulher avança, o racismo vem e barra as negras. Se o racismo é burlado, geralmente quem se beneficia é o homem negro. Ser mulher negra é experimentar essa condição de asfixia social. (CARNEIRO, 2020, contracapa).

A asfixia mencionada por Sueli Carneiro é experimentada em todas as áreas da vida deste grupo, fazendo com que a sua voz não seja ouvida e a sua representação ocorra a partir da voz do outro. Quando pensamos na figura materna com um recorte de raça, há algumas performances esperadas de uma mãe preta: ora a partir de uma figura de docilidade e submissão, reforçada pelos estereótipos das mulheres que cuidavam dos filhos da casa-grande e sempre estavam servindo, ora da mulher resistente e guerreira, que precisa negar as suas vulnerabilidades. Diante desses lugares de outridade nos quais as mães negras são colocadas surge a necessidade de entender a maternidade pelo ponto de vista delas.

A pesquisadora Patricia Hill Collins, na obra *Pensamento Feminista Negro* (2019), ressalta

a importância da autofinição para as mulheres negras, já que é uma forma de subversão às imagens de controle depreciativas. A intelectual também aponta para a dinamicidade da maternidade negra:

A maternidade negra como instituição é ao mesmo tempo dinâmica e dialética. As tensões que vemos hoje são resultado, de um lado, dos esforços para moldar a maternidade negra em benefício de opressões interseccionais de raça, gênero, classe, sexualidade e nação e, de outro, dos esforços das afro-americanas para definir e valorizar suas próprias experiências com a maternidade. (Collins, 2019, p.363)

Neste artigo, nas obras escolhidas para análise, há mulheres negras tomando o lugar da escrita para definir por elas mesmas a maternagem preta. São elas que reinventam fio-a-fio os significados da ação de matinar, para além do que foi proposto por terceiros. Logo, procuro refletir sobre as estratégias para esse processo de maternidade, enquanto fios que são tecidos por essas mulheres em um lugar de autonomia, a partir da autodefinição.

“Ainda posso falar”: o poder de erguer a voz para tecer a própria história

O primeiro texto para análise é *A Escrava*, escrito por Maria Firmina dos Reis, em 1887, publicado na Revista Maranhense, um pouco antes da abolição da escravidão no Brasil. Nele, é apresentada a visão de uma abolicionista sobre o processo colonial. Durante uma discussão sobre o tema com outras pessoas da elite, ela traz à cena a história de uma mãe e de um filho escravizados em um contexto de fuga. A mulher que conta a história irá escondê-los em sua casa. A partir daí somos convidados a conhecer a vida deles.

No começo da narrativa, descobrimos que o contato da mulher da elite com a escravizada acontece sem nenhuma comunicação verbal, em um contexto de fuga. Dessa forma, a abolicionista só irá saber quem é a pessoa que está fugindo quando encontra o capataz que a persegue. Neste momento, o processo de construção da representação e nomeação sobre quem ela seria é feito a partir do outro:

- Não viu, minha senhora, interrogou com acento, cuja dureza procurava reprimir – não viu por aqui passar uma negra, que me fugiu das mãos ainda há pouco? Uma negra que se finge douda..
(...)Maldita negra! Esbaforido, consumido, a meter-me por estes caminhos, pelos matos a procura da preguiçosa...
(...)Então, perguntei-lhe, aparentando o mais profundo indiferentismo, pela sorte da desgraçada, – foge sempre?
– Sempre, minha senhora. Ao menor descuido foge. Quer fazer acreditar que é douda. (Reis, 2018, p.166)

Ao ter a definição realizada pelo colonizador, a colonizada ainda não tem nome próprio. Esse ato torna-se simbólico, uma vez que, como ressaltado pela intelectual bell hooks, em relação ao apagamento das mulheres negras, “muitas vezes não temos nomes, nossa história é registrada sem especificidade, como se não fosse importante saber quem somos - qual de nós - ou seja, os pormenores.” (Hooks, 2019, p.232). No conto, a personagem é nomeada apenas como “negra”. Junto a isso é apontado um campo lexical associando “negra” a adjetivos negativos. Dessa forma, a identidade dessa mulher negra é construída por um viés pejorativo, já que é feita a partir do outro. Entretanto, esse contexto muda quando a abolicionista encontra com o filho da escravizada: ele se nomeia como Gabriel e relata estar em busca da mãe. A relação de amor e cuidado filial faz com que a narradora da alta sociedade abrigue os dois em sua casa.

A escritora e teórica Grada Kilomba, menciona na obra *Memórias de Plantação* (2019) a figura da Máscara de Flandres - instrumento de tortura utilizado no período da escravidão para que os escravizados não se alimentassem – como uma simbologia do processo de silenciamento imposto, uma vez que exerce um controle do corpo (Kilomba, 2019, p.33). Dessa forma, a intelectual traz um questionamento: “O que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou se ele não tivesse a sua boca tapada?” (Kilomba, 2019, p. 41). A partir dessa colocação, penso em mais uma provocação: o que poderia uma mãe negra falar sobre a maternidade, sem as imposições de silenciamento estabelecidas pelo gênero e raça?

Na obra, a partir do momento em que são resgatados, há um interesse da abolicionista em saber sobre o senhor de escravizados que tinha a posse dos dois. É nessa conjuntura que se constrói o maior ponto da tessitura estratégica dessa mãe preta: mesmo que o interesse de quem a recebeu esteja em saber sobre o feitor, ela se utiliza da voz para relatar a sua própria história, resgatando as suas memórias.

E quem é esse senhor tão mau, esse senhor que te mata?
Então, minha senhora, não conhece o senhor Tavares, do Cajuí?
Não, tomei-lhe com convicção: estou aqui apenas há dois dias, tudo me é estranho: não o conheço. É bom que colha algumas informações dele: Gabriel mas dará.
Gabriel! Disse ela – não. Eu mesma. Ainda posso falar. (...) (Reis, 2018, p. 172)

A escravizada traz, então, relatos da infância enquanto filha de africano e indígena. No desenvolver, também tomamos conhecimento do nome dela: Joana. Ao lembrar os acontecimentos, ressalta que o pai trabalhou incansavelmente para conseguir a alforria dela. Entretanto, o senhor de escravos, ao entregar uma falsa carta de alforria, tira dela o direito à liberdade. A mãe de Joana morre dias após saber do engano. Vemos, então, a face da crueldade

da colonização a partir do ponto de vista do oprimido, o lugar da perversidade está no colonizador. Neste momento, ao colonizado, é dado o direito de falar sobre os seus sentimentos e sobre as opressões vividas. Ao se colocar enquanto enunciadora, conhecemos também a realidade de uma maternidade interrompida: através de um relato sensível, Joana destaca que teve mais dois filhos gêmeos, Urbano e Carlos, que foram arrancados dela e vendidos:

Tinham oito anos. Um homem apeou-se à porta do Engenho, onde juntos trabalhavam meus pobres filhos – era um traficante de carne humana. Ente abjeto, e sem coração! Homem a quem as lágrimas de uma mãe não podem comover, nem comovem o soluços do inocente. (...) Em breve reconheci a voz do senhor. Senti palpitar desordenadamente meu coração; lembrei-me do traficante... Corri para meus filhos, que dormiam, apertei-os ao coração. Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos. Não sei quanto tempo durou este estado de torpor; acordei aos gritos de meus pobres filhos (...) Ele, e o feitor arrastavam sem coração, os filhos que se abraçavam a sua mãe. (Reis, 2018, p.173)

A partir do lugar enunciativo dessa mãe preta, não há como discorrer sobre maternidades possíveis sem abordar também a respeito das violências que os corpos negros vivenciam desde o período colonial. Em *O Genocídio do Negro Brasileiro* (2016), o intelectual Abdias Nascimento ressalta que o interesse nos escravizados era apenas utilitarista, e, por essa perspectiva colonial, “os africanos escravizados não mereciam nenhuma consideração como seres humanos no que diz respeito à continuidade da espécie no quadro da família organizada” (Nascimento, 2016,p.73). Se colocar enquanto sujeito narrativo, se torna, portanto, um ato político que reforça a existência na qualidade de humana e mãe.

Enquanto que, para o capataz, a construção da representação de Joana era projetada a partir de adjetivos como “douda”, “Maldita” e “preguiçosa”, quando há o processo de autodefinição através do discurso, torna-se possível entender que não há preguiça e sim um processo de insubmissão, e a “loucura” é na verdade a profunda dor de uma pessoa que perde os filhos para o sistema colonial. Como uma mãe poderia ficar impassível diante de uma perda tão cruel?

Na voz de Joana há também várias vozes de mulheres que até hoje sucumbem com a herança da colonização ao ver os seus filhos sendo mortos. Um exemplo dessa crueldade está nas mortes de crianças e adolescentes causadas pelo braço do Estado. Em 2018, o filho de Janaína Soares, Christian, foi baleado e morto em Manguinhos. Em 2021, o mesmo ocorreu com Thiago da Conceição, filho de Aline Souza Santos, no Complexo da Penha. Os dois casos

ocorreram durante operações policiais. Em um curto período de tempo, ambas morreram² após um quadro de depressão, que, como ressaltado pelos familiares, foi causado pelo assassinato dos filhos delas. Como resultado, as mães também têm as suas vidas roubadas pela violência, tanto no sentido simbólico, quanto no literal.

A coragem dela de erguer a voz se torna, também, um instrumento de libertação para o filho: “Minha senhora, começou de novo, mais reanimada - apadrinhe Gabriel, meu filho (...) Se ele for preso, morrerá debaixo do açoite, como tantos outros (...) (Reis, 2018, p.173). Comovida com tudo o que tinha ouvido até ali, a abolicionista dá a garantia de que Gabriel terá a proteção dela. Só após denunciar todas as violências sofridas e ter a garantia de que o filho poderia ter um destino diferente, ela se silencia, e neste momento, morre. O conto termina com a abolicionista informando ao feitor que há “um cadáver e um homem livre” (Reis, 2018, p.177).

Ao nos debruçarmos no conto, quando há um discurso em primeira pessoa, há a possibilidade do uso da voz para demarcar a maternidade, criando espaço para reflexões e para a exposição das vulnerabilidades, sobre o que era maternar em um contexto no qual eram criados várias bifurcações sistêmicas para que esse processo não acontecesse. Através do discurso dela, há uma denúncia de uma mulher negra que não era vista como uma mãe. O lugar de delicadeza, do cuidado, da fragilidade que geralmente é oferecido às mulheres brancas, não era o lugar dela. Como não era vista como humana, o corpo dela e dos seus também não eram vistos como dignos de cuidado. Ao abordar sobre a dor dela, há também uma ruptura da ideia de que as mães negras precisam ser fortes e abdicar dos afetos que as atravessam. É nesse lugar de acesso aos sentimentos que ela recupera a sua identidade.

Criar metáforas no cotidiano: todas as histórias que nós escrevemos são as histórias das nossas mães³

O processo de colonização influenciou diretamente a subjetividade do povo negro. Uma vez que o foco era a garantia da sobrevivência, dificilmente havia a possibilidade de criar momentos para refletir sobre o desenvolvimento da criatividade, por exemplo. Na luta contra as diversas violências enfrentadas, muitas vezes, eram nas atividades do cotidiano e no ato de maternar que as mulheres negras encontravam esse lugar.

Durante o período colonial, um dos papéis desenvolvidos pelas escravizadas era o de

² Notícias sobre os casos: Janaína: <https://l1nk.dev/6WTzU> e Aline: <https://l1nk.dev/EUOh4>

³ Menção ao texto *Em busca dos Jardins das nossas Mães*, disponível em: <https://l1nq.com/IGYHY>

mucama, sendo responsáveis por criar os filhos da casa-grande. Como forma de resistência, elas se utilizaram da estratégia criativa de, através da contação de histórias, fortalecer a cultura africana no país, como ressalta a intelectual Lélia Gonzalez:

Ao nosso ver, a “Mãe Preta” e o “Pai João”, com suas estórias, criaram uma espécie de “romance familiar” que teve importância fundamental na formação de valores e crenças do povo, do nosso “Volksgeist”. Conscientemente ou não, passaram para o brasileiro brancos categorias das culturas africanas de que eram representantes. Mais precisamente, coube à “Mãe Preta”, enquanto sujeito-suposto-saber, a africanização do português falado no Brasil (o “pretuguês”, como dizem os africanos lusófonos) e, conseqüentemente, a própria africanização da cultura brasileira. (Gonzalez, 2018, p.36)

Desta forma, é possível inferir que, mesmo não tendo oportunidade de maternar - já que eram obrigadas a disponibilizar o seu tempo para a educação dos filhos dos seus senhores, e ainda poderiam sofrer a violência de terem os seus filhos comercializados - as mulheres africanas e as suas descendentes conseguiram partilhar e perpetuar as raízes de seus povos através da própria família dos colonizadores. Esse é apenas um exemplo que reforça o quanto a criatividade sempre esteve presente, sendo inclusive um caminho para a resistência e manutenção cultural dos povos africanos na diáspora.

A escritora Alice Walker, no texto *Em Busca dos Jardins das Nossas Mães*, coloca o lugar da criatividade e do fazer artístico como maneiras de fortalecimento da espiritualidade e reforça que, embora a mãe dela estivesse sempre exercendo alguma obrigação familiar ou trabalhando, eram nos atos de contar histórias para a filha e cuidar das flores que eram exercidas a sua arte e criatividade. É importante, entretanto, demarcar que há um lugar de desigualdade de gênero e raça: foram as diversas opressões que as impossibilitam de ter acesso pleno às condições ideais de desenvolvimento, desta forma elas precisaram construir um espaço de resistência e encontrar um caminho criativo “apesar de”. Sobre isso, Walker ressalta:

Portanto, nós devemos nos impor e buscar e identificar com nossas vidas a criatividade vibrante que algumas das nossas bisavós não tiveram permissão de conhecer. Eu pontuo *algumas* delas porque é bem sabido que a maioria das nossas bisavós sabiam, mesmo sem “saber”, a realidade da sua espiritualidade, mesmo que elas não pudessem reconhecê-la para além das canções na igreja – e elas nunca tiveram sequer intenção de desistir desta espiritualidade. (Walker, 2020)

No conto *Olhos D'Água*, da escritora Conceição Evaristo, publicado em 2014, também vemos essa herança criativa. O texto que perpassa a memória da narradora personagem, traz

um contexto de criação de uma mãe preta que transformava o ordinário em poesia, fazendo da arte um lugar de encontro consigo mesma e com o outro. Vemos, então, uma relação com a criatividade que se utiliza não só da grafia, mas da corporeidade, dos objetos. É nesse elo criativo que se desenvolve mais um fio que pode ser associado à maternidade preta.

Olhos D'Água é permeado por um questionamento de uma filha angustiada: de que cor eram os olhos da mãe dela? A memória que falhava ao reconhecer a cor dos olhos maternos, era a mesma que trazia uma riqueza de detalhes da infância da nossa narradora. Ao lembrar dos momentos de quando ainda era criança, é anunciada uma relação muito próxima entre mãe e filha, a ponto de conseguir decifrar a corporeidade da primeira “Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também conseguia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias.” (Evaristo, 2014, p.11)

No texto, durante o processo de lidar com a falha de uma memória específica, o leitor é convidado a conhecer outras lembranças que vinham à tona, nos permitindo saber sobre a profundidade dos laços que ligavam mãe e filha: “Eu me lembrava também de algumas histórias da infância de minha mãe (...) Às vezes as histórias de infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância” (Evaristo, 2014, p.11). O momento de compartilhamento de experiência construía uma maior intimidade entre as duas. Dessa forma, criava-se também uma identificação por parte da narradora, que rompia o tempo-espaço: aquelas vivências da mãe eram também as delas.

Muito possivelmente, essa mãe foi ensinada que a ideia de ser forte está associada à não expor a própria dor, uma herança da opressão sofrida pelos antepassados que aprenderam a guardar os próprios sentimentos como forma de sobrevivência. Havia, entretanto, espaço para a demonstração de cuidado e eram nas brincadeiras com as filhas que o criar ganhava lugar. Esse momento de descontração acontecia, sobretudo, quando elas sentiam fome:

Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira (...) Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós princesas em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorriamos (...) Eu sabia, de que aquela época, que a mãe inventava esse e outros jogos para distrair a nossa fome. E a nossa fome se distraía. (Evaristo, 2014, p.12)

As metáforas construídas a partir do cotidiano, que transformavam “banquinho de madeira” em “trono”, “nuvens” em “algodão doce”, também eram utilizadas para amenizar as

dores causadas pelas desigualdades. Alimentar o espírito criativo dela e das crianças era, dessa maneira, uma forma de afastar as angústias e inventar outras realidades.

Por essa perspectiva, a reflexão da escritora bell hooks, no texto *Vivendo de Amor*, dialoga com o materno da mãe do nosso conto:

[Em um] contexto de pobreza, quando a luta pela sobrevivência se faz necessária, é possível encontrar espaços para amar e brincar, para se expressar criatividade, para se receber carinho e atenção. Aquele tipo de carinho que alimenta corações, mentes e também estômagos. No nosso processo de resistência coletiva é tão importante atender as necessidades emocionais quanto materiais. (Hooks, 2010)

No jogo da memória, há recordações tristes como os momentos de chuva e o medo de perderem a casa, os dias de fome, mas também há um reconhecimento do legado de uma infância marcada por um olhar sensível e poético maternal. Nessa relação paradoxal entre lembrança e esquecimento, ao trazer todos esses acontecimentos, também nos é revelado um sentimento de estranhamento causado pela dor de estar longe da família e da sua cidade natal. Havia, entretanto, um profundo respeito pelas mulheres que faziam parte da vida dela, mesmo distantes. Ao demarcar essa importância, a narradora nos permite conhecer a importância da espiritualidade na vida dela:

E, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as nossas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não me esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. (Evaristo, 2014, p.12)

A partir de então, a personagem entende que precisa reencontrar a mãe e encara esse retorno como um ritual espiritual. No momento de regresso, a sensação angústia e inquietação que a narradora experimentara é tomada pela paz e serenidade de encontrar a mãe e compreender que o olhar maternal era da “cor de olhos d’ água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida pela superfície.” (Evaristo, 2014, p.13). A menção a Oxum é uma referência às religiões de matrizes africanas. Segundo a intelectual Sueli Carneiro (2020), no ensaio *O poder feminino no culto aos orixás*, “Oxum é um orixá que habita as águas doces, condição indispensável para fertilidade da terra e produção de seus frutos, donde decorre sua profunda ligação com a gestação.” (Carneiro, 2020, p.67).

O conto traz um tempo não linear, em que o passado/presente/futuro se entrelaçam. O olhar cuidadoso que tinha para com a mãe, também passou a ter para com a filha. Esse gesto

de reconhecimento se tornou uma brincadeira. E, assim como ela reconheceu as “águas correntezas” da mãe, a sua filha também, ao questionar qual era “a cor tão úmida” dos olhos da narradora.

Através do uso metafórico, tão presente na infância da narradora, ao honrar as mais velhas, ela também honrava as sabedorias vindas delas. O ato do encontro também foi uma maneira de lembrar que a mãe não lidava com o cotidiano de forma superficial e brincava com os significados como uma maneira de dar espaço à criatividade, que agora também estava presente no processo de maternagem da narradora para com a sua descendente. As mulheres negras mencionadas neste tópico - sejam elas mães e/ou filhas- reforçam que para uma mãe negra “tão limitada e impedida de tantas formas, ser uma artista ainda é uma parte diária da sua vida. Essa habilidade de seguir firme, de formas tão simples, é o trabalho que as mulheres negras têm feito por tanto tempo.” (Walker, 2020) e marcado a vida de seus filhos.

Uma educação pautada no afeto: *Ser Mãe Preta*

Para propôr o último fio que monta a tessitura da reflexão sobre as maternidades pretas, pretendo analisar a crônica *Ser Mãe Preta*, da médica e escritora Júlia Rocha. A narrativa analisada é apresentada a partir de uma consulta realizada pela Júlia a uma paciente chamada Ana Lúcia: uma mulher negra, mãe, de 23 anos, que havia se mudado recentemente para a cidade, junto com o marido e três filhos. Um dos primeiros relatos da consulta é marcado por uma cena na qual a personagem-paciente tenta acalmar o filho de forma delicada e, ao ver a Júlia, faz a seguinte pergunta: “Doutora, como a gente sabe que a educação que a gente está oferecendo para os nossos filhos está certa?” e completa: “Não tenho família aqui e estou me sentindo um pouco perdida(...)Eu soube que a senhora também é mãe. Seu jeito é parecido com o meu...por isso eu vim te perguntar” (Rocha, 2020, p.107)

Para além do status proveniente da autoridade médica, o que movimenta Ana para a consulta é o sentimento de identificação: a vivência em comum de duas mulheres pretas, mães em processo de entendimento sobre quais eram os caminhos possíveis para a educação dos filhos, como ressaltado pela narradora personagem:

Eu acho que a história bonita desse encontro começa aí. No meu reconhecimento de que ambas somos mulheres, mães e cheias de incertezas e dúvidas, preocupadas com nossos filhos, bem-intencionadas para criá-los com amor, mas sem posições hierarquizadas de alguém que detém um saber e a outra que nada tem a ensinar.
(...)

- Não sei se sou capaz de te dar respostas, mas acho que podemos conversar para que a gente aprenda juntas. (Rocha, 2020, p. 108)

Vale ressaltar, nesta conjuntura, que a assistência à saúde negra também é permeada pelo racismo. Os dados oriundos do estudo *Nascer no Brasil: Pesquisa Nacional sobre Parto e Nascimento*⁴, que avaliou mulheres entre 2011 e 2012, apontou para o fato de que as mulheres negras corriam o maior risco de inadequação no acompanhamento do pré-natal, também eram as que menos tinham acesso à anestesia, além de terem apontado diferenças na oferta de atenção e cuidado às mulheres, sendo as negras que menos recebiam esses direitos. Essa pesquisa aponta para apenas alguns dos exemplos da disparidade de assistência ao corpo negro no sistema de saúde. Dessa forma, na crônica analisada, o contato entre paciente e médica pautado na escuta e no cuidado traz uma esfera de acolhimento tão importante para combater a lógica racista de objetificação, pois há um ambiente em que a mulher negra é vista.

Durante a consulta-conversa, Ana traz relatos da infância: quando pequena viveu em um contexto de violência por parte dos familiares, além de ter ficado sob a guarda de parentes diferentes durante a vida. Havia, entretanto, a avó que a tratou de forma diferente, dedicando afeto. Essa criação amorosa foi a que a levou a criar os filhos com uma educação pautada na não-violência.

No decorrer da narrativa, tomamos conhecimento de mais uma figura feminina: a vizinha de Ana, com quem ela compartilha reflexões sobre a criação dos filhos. O ponto principal do texto ocorre quando é apontada a relação de opiniões opostas sobre a maneira de maternar.

- Sabe doutora, eu vim pra saber sua opinião porque outro dia uma vizinha falou que o jeito que eu crio meus filhos vai estragar eles. Que eu mimo demais, que o mundo é duro e não tem lugar pra gente mimada (p.109).

- E o que você achou disso?

- Olha menina, vou te dizer. Essa moça que me disse isso quase não pega as crianças no colo. Não sei se ela teve a sorte de receber o amor de alguém (...) Eu comentei com ela que tinha assistido a um vídeo na internet falando de criação de filho e a moça no vídeo falava que consolar o bebê que tá chorando não estraga ele. Pelo contrário, deixa a criança mais esperta. (...)

- [a vizinha] falou que preto, pobre e favelado tem que aprender a se virar na vida. Que eu tô achando que os meus meninos são filhos de rico (...) (Rocha, 2020, p.109)

Enquanto a vizinha acredita que a educação deve ser praticada de forma mais rígida, com poucas demonstrações de afeto, Ana pensa em uma criação pautada na demonstração de

⁴ Análise da pesquisa disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-311X00078816>

sentimentos. É importante, neste momento, pensarmos nas interseccionalidades que as envolvem: são mulheres negras, moradoras de uma região periférica. Com as várias opressões que as atravessam, as faltas de acessos, os esforços que precisam fazer para alcançar os espaços, é legítimo que haja preocupação em criar pessoas preparadas para lidar com os diversos desafios causados pelas desigualdades. Ao falar sobre a imposição às famílias do Sul para que suas crianças repremissem as suas emoções, bell hooks (2010) nos convida para a seguinte reflexão:

Como é possível diferenciar esse comportamento daquele do senhor de engenho que espancava seu escravo sem permitir que ele experimentasse qualquer forma de consolo, ou mesmo que tivesse um espaço para expressar sua dor? (...) Muitos negros têm passado essa idéia de geração a geração: se nos deixarmos levar e render pelas emoções, estaremos comprometendo nossa sobrevivência. Eles acreditam que o amor diminui nossa capacidade de desenvolver uma personalidade sólida. (Hooks, 2010)

Na fala de Ana, vemos representação do que hooks (2010) aponta na citação acima: a nossa personagem entende que a vizinha pode não ter recebido uma educação pautada na demonstração do amor, podendo ter impactado na forma como materna os filhos. Apesar de não concordar, há uma fala que busca compreender a outra. São muitas as camadas que envolvem a dificuldade de pensar outros caminhos educativos: a falta de tempo que algumas mães enfrentam pelo trabalho excessivo, entendendo que dar acesso aos filhos é a melhor das formas (ou talvez a única) de prepará-los para o mundo, o medo de que os filhos não saibam lidar com as dificuldades caso abram espaços para as vulnerabilidades e expressão de sentimentos, a ideia de que a casa deve ser um espelho do que a sociedade oferece, em relação à rigidez, para prepará-los.

Durante o diálogo com Júlia, Ana ressalta o amor que tanto o marido quanto ela dão aos filhos, relatando também o tempo que passam juntos com as crianças. Apesar disso, há ainda um medo de que seus descendentes não estejam sendo devidamente preparados para lidar com o mundo. Mesmo escolhendo outro caminho, ainda há uma ideia, apesar de mais distante, de que oferecer afeto irá deixá-los despreparados.

Após uma escuta cuidadosa em que há um espaço para a fala livre da paciente e depois as perspectivas da médica, Júlia traz alguns apontamentos:

(...) que bom que você recebeu amor da sua avó. Ele está te salvando! Inspire-se nele, mesmo!(...)Nossos ancestrais negros cresceram debaixo de muito chicote, dormindo acorrentados, expostos às piores condições de vida (...)Muitas de nós, mulheres negras,

achamos que temos que criar nossos filhos sem mimo, sem colo, sem afagos, para que cresçam capazes de enfrentar as durezas dos que nos chicoteiam até hoje.

Preta, se você quer saber sobre a minha opinião, eu acho que você e seu marido estão fazendo tudo certo. Sua vizinha não consegue entender isso. Talvez um dia consiga, ou os filhos dela consigam. Você já entendeu. Já sabe que, para criar gente forte, segura, a gente precisa dar amor, afeto. Criança criada com esse apego, com esses carinho que vocês dão, são crianças com muito mais chance de serem felizes, são crianças com mais inteligência emocional(...) (Rocha, 2020, p. 111)

Essas observações partem de um lugar coletivo, de quem entende que houve um caminho de dor para que os ancestrais de ambas resistissem à forma avassaladora de vida que a colonização proporcionou, destoando a visão de como lidar com o amor, bem como as emoções. Entretanto, a fala dela também aponta para um lugar transgressor: é possível pensar em relações que auxiliem a lidar com os traumas coloniais, através de uma construção afetiva de educação.

Há nessa consulta uma médica que enxerga a sua paciente para além dos estereótipos, que se propõe a entendê-la. A escolha pelo vocativo “Preta”, uma expressão amorosa, reforça a aproximação de quem se identifica com as dores e alegrias do seu interlocutor. O lugar de escuta também é o do cuidado de uma médica que não traz imposições, mas reflexões para que haja uma construção coletiva.

A crônica é finalizada com Júlia revelando que:

Mais do que entender Ana, me vejo como ela. Apesar de ter crescido protegida de tantas coisas e ter tido acesso a tantas outras que Ana não teve, eu olho para as minhas origens e vejo Ana nos cuidados de minha avó Dorcília. Muito do que sou hoje como médica de família vem das coisas que ouvi e vi sobre ela. Mais do que entender Ana, eu a admirava. (Rocha, 2020, p. 111)

Não há como pensar no presente sem evocar o passado, a memória que traz à tona os sofrimentos, também revela a importância de mulheres que conseguiram ser insubmissas à proposta colonial do ódio e entenderam que a ação pautada no amor também abre caminhos. O fazer profissional, o maternar dessas mulheres são marcados pela presença das avós que entenderam o afeto como uma estratégia essencial para criação. O ontem, o hoje e o amanhã se entrelaçam como uma possibilidade de romper com a ideia de que filhos fortes são aqueles criados longe de uma ética amorosa.

CONCLUSÃO

Nas obras observadas, as mulheres costuram a ideia de maternidades pretas a partir de vivências que apontam para uma maternidade, que apesar de construídas com “fios de ferro” - devido aos atravessamentos das opressões que vivem - ainda há um espaço de respeito, cuidado e amor.

Desta forma, anular todas as violências que elas passam e passaram seria romantizar uma sociedade que as subjulgam, que não estão atentos à saúde delas, que não as veem como humanas. Por outro lado, focar apenas na dor e ignorar as estratégias que elas criaram de existência para além das violências também configura em um processo de silenciamento.

Como a intelectual Patricia Hill Collins (2019) nos mostra, a maternidade é dinâmica e precisa ser repensada de acordo com o contexto cultural. É importante lembrar que essas mães existem, têm as suas complexidades e precisam ser vistas e ouvidas. As suas histórias precisam ser contadas, bem como os legados que elas deixam para a comunidade preta e a sociedade como um todo.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Sueli. Escritos de Uma Vida. Brasil, Pólen Livros, 2019. CHISALA, Upile; ALEIXO, Izabel. Eu destilo melanina e mel, Leya, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento Feminista Negro. São Paulo, Boitempo, 2019. EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. Brasil, Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

GONZALEZ, Lélia. Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa--.
Brasil, Editora Filhos da Africa, 2018.

HOOKS, bell. Vivendo de Amor. Portal Geledés. 2010. Disponível em<:<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em: 13 de junho de 2023.

HOOKS, bell. Anseios: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo, Editora Elefante, 2019. KILOMBA, Grada. Descolonizando o conhecimento-Uma Palestra-Performance, 2019.

NASCIMENTO, A. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula e outras obras. Brasília, Editora Câmara, 2018.

ROCHA, Julia. Pacientes que curam: O cotidiano de uma médica do SUS. Brasil, Civilização

Brasileira, 2020.

Walker, Alice. Em busca dos jardins das nossas mães. LOURDES MODESTO, 2020. Disponível em: <<https://loumodesto.com/index.php/2020/03/24/em-busca-dos-jardins-das-nossas-maes-alice-walker/>>. Acesso em: 15 de junho de 2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

MULHERES E SEUS CORPOS EM CHAMAS: REFLEXÕES SOBRE FEMINISMOS E LITERATURA LATINO- AMERICANA ESCRITA POR MULHERES

Daisy da Silva César (IFRS)¹
Cinara Antunes Ferreira (UFRGS)²

RESUMO: Pensar sobre mulheres e seus corpos na quarta onda do feminismo, na concepção de Hollanda (2018), envolve estratégias políticas horizontais, sem mediações, por meio de experiências heterogêneas que se projetam coletivamente nas ruas e nos espaços digitais. Assim, obras literárias escritas por mulheres, especialmente latino-americanas, ganham cada vez mais visibilidade nos espaços acadêmicos ou fora dele, pois são capazes de trazer à tona temas que podem ser abordados sob a perspectiva de gênero. É o caso dos contos que serão aqui estudados, em que mulheres colocam fogo sobre seus próprios corpos. Dadas as especificidades de cada obra, o ato de incendiar seu próprio corpo pode ser tratado de diferentes formas, seja pelo viés da simbologia da purificação pelo fogo, seja pela rememoração da caça às bruxas durante a inquisição ou, entre outras leituras, como o ápice das opressões e violências sofridas, na qual, queimar-se a si mesma significa a fuga de uma opressão ainda maior, a opressão patriarcal. Dessa forma, pretendemos realizar uma análise de base comparatista ao considerar o conto *El último verano*, da escritora mexicana Amparo Dávila, presente na compilação *Árboles Petrificados*, de 1977, e *Las cosas que perdimos en el fuego*, da autora argentina Mariana Enriquez, conto que dá título à obra, publicada em 2016. O objetivo principal é verificar como cada texto apresenta a ação das mulheres de atear fogo sobre si, em seus contextos específicos e sua relação com os feminismos. Serão consideradas principalmente as bases teóricas sobre literatura de autoria de mulheres na América Latina (Lugones), gótico feminino (Williams) e narrativas do inusual (Alemany Bay).

Palavras-chave: mulheres, violências, gênero; feminismos.

¹ Doutoranda em Teoria Crítica e Comparatismo – PPG Letras. Docente de Letras no IFRS. Trabalho realizado com o apoio do IFRS.

² Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS e Docente do PPG Letras/UFRGS.

ABSTRACT: Thinking about women and their bodies in the fourth wave of feminism, in Holanda's (2018) conception, involves horizontal political strategies, without mediation, through heterogeneous experiences that are collectively projected on the streets and in digital spaces. Thus, literary works written by women, especially Latin American women, are gaining more and more visibility in academic spaces and beyond, as they are capable of bringing to light themes that can be approached from a gender perspective. This is the case of the stories that will be studied here, in which women set fire to their own bodies. Given the specificities of each work, the act of setting one's own body on fire can be treated in different ways, whether through the symbolism of purification through fire, or by remembering the witch hunt during the inquisition or, among other readings, as the culmination of the oppression and violence suffered, in which burning herself means escaping an even greater oppression, patriarchal oppression. In this way, we intend to carry out a comparative analysis by considering the short story *El final verano*, by the Mexican writer Amparo Dávila, present in the compilation *Árboles Petrificados*, from 1977, and *Las cosas que perdimos en el fuego*, by the Argentine author Mariana Enriquez, a short story that gives the title to the work, published in 2016. The main objective is to verify how each text presents the action of women in setting themselves on fire, in their specific contexts and their relationship with feminism. The theoretical bases on literature written by women in Latin America (Lugones), feminine gothic (Williams) and narratives of the unusual (Alemany Bay) will mainly be considered.

Keywords: women, violence, gender; feminisms.

INTRODUÇÃO

*Agora mesmo que me atacam
as lembranças
sigo vendo a coloninha do quarto 2
lampejando
confinada
nos três metros de sua raiva
e diante dos olhos
de seus
filhos.*

(Teresa Cárdenas)

Pensar sobre mulheres e seus corpos na quarta onda do feminismo, na concepção de Heloísa Buarque de Holanda (2018), envolve estratégias políticas horizontais, sem mediações ou lideranças, por meio de experiências heterogêneas que se projetam coletivamente. Segundo a teórica, a nova geração de mulheres feministas, que se caracteriza por ser uma explosiva onda jovem, expressa claramente suas demandas em tom de indignação e exige que suas vozes sejam ouvidas. Desde então, na produção artística de mulheres, com destaque para a literatura, tornou-se recorrente a presença da performance, da autoexposição e o uso do corpo como plataforma

de expressão que chama a atenção pelo modo como “exibe agressivamente os muitos sentidos que ganhou enquanto principal objeto de submissão e abuso masculino” (HOLLANDA, 2018, p.76).

Nesse sentido, o presente estudo se dedica a realizar uma análise de base comparatista ao considerar o conto “El último verano”, da escritora mexicana Amparo Dávila, presente na compilação *Árboles Petrificados*, de 1977, e “Las cosas que perdimos en el fuego”, da autora argentina Mariana Enriquez, conto que dá título à obra, publicada em 2016. A análise tem como objetivo principal verificar como cada texto apresenta e discute a ação de personagens mulheres de atear fogo sobre seus corpos, em seus contextos específicos e sua relação com os feminismos.

Para tal discussão, serão consideradas principalmente as bases teóricas sobre literatura de autoria de mulheres na América Latina (Lugones), gótico feminino (Williams) e narrativas do inusual (Alemany Bay), além de algumas questões levantadas por Judith Butler.

No contexto latino-americano, durante a colonização, em nome de uma questionável missão civilizatória, colonizadores europeus praticaram um sem-fim de violências sobre as pessoas nativas. Segundo Lugones:

A “missão civilizatória” colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (por exemplo, alimentando cachorros com pessoas vivas e fazendo algibeiras e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas). (LUGONES, 2014, p.938).

Nessa perspectiva, a escritora argentina Samanta Schweblin (2022), em entrevista, afirma que os países latino-americanos foram violentados pelas políticas externas e internas e pelas formas como as histórias têm sido manipuladas. Afirma ainda que fomos e seguimos sendo saqueados desde a colonização das Américas e que normalizamos grande parte dessa situação. Dessa forma, ela pergunta: “Do que mais escreveríamos se não a partir do insólito e do horror?” (PÁGINA CINCO, 2022, s/p)

Assim como Schweblin, diversas escritoras latino-americanas contemporâneas escrevem uma literatura que costuma abordar o horror, com alguns pontos em comum com conceitos tais como o de *narrativas de lo inusual*, de acordo com a teórica espanhola Alemany Bay (2016). Essa perspectiva inclui textos de escritoras latino-americanas que podem provocar no leitor a hesitação do fantástico, mas que diferentemente do que costuma ocorrer com o fantástico proposto por Todorov, pode se manifestar por meio de metáforas, analogias e outras figuras retóricas. A estudiosa espanhola aponta que, em um grupo de narrativas latino-americanas

escritas por mulheres das últimas décadas, existe “un renovado registro y con la frescura del atrevimiento plantean otras formas de penetración en la realidad” (BAY, 2016, p.4). Além disso, também se destaca o conceito de *Female Gothic* que, de acordo com Anne Williams (1995), se refere a textos em que o monstruoso, especialmente relacionado à opressão para com as mulheres, é trazido para o plano principal das ações e suscita a discussão sobre questões de alteridade.

"El último Verano", de Amparo Dávila, publicado na década de 70, no México, apresenta uma mulher de meia idade que acredita estar sentindo os sintomas do climatério. No entanto, ela descobre que tais sintomas eram sinais de sua sétima gravidez. Frente à nostalgia de sua juventude e à sobrecarga do trabalho doméstico e dos cuidados com a família, a notícia não lhe causou o contentamento que o médico e o marido esperavam:

Por las noches y un poco entre sueños Pepe la oía llorar o sentía estremecer, pero él apenas si se daba cuenta de que ella no dormía. Era natural que Pepe descansara a pierna suelta, ¡claro!, él no tiene que dar a luz un hijo más, ni que cuidarlo, “los hijos son un premio, una dádiva”, pero cuando se tiene cuarenta y cinco años y seis hijos outro hijo más no es premio sino un castigo porque ya no se cuenta con fuerzas ni alientos para seguir adelante. (DÁVILA, 2010, posição 3496)

Angustiada, apesar da indicação do médico para que não se cansasse tanto, a mulher voltava para casa caminhando no calor. Em uma das noites de insônia, saiu ao pátio, onde havia uma horta, para se refrescar, e sentiu algo quente e gelatinoso descer por suas pernas. Pediu a seu marido que enterrasse os coágulos em um canto do quintal, para que as crianças não os vissem. Não queria outro filho, mas a situação lhe causou grande amargura. Passado um tempo, certa vez, pediu ao filho que trouxesse tomates da horta, mas ele disse que estavam cheios de vermes. Desde então, começou a sentir zumbidos nos ouvidos, visão nublada, sudorese e uma angústia, que foi gradativamente aumentando até que a ansiedade tomou grandes proporções. Em uma tarde, em que todos haviam saído, sentiu que algo se aproximava e percebeu uma sombra na soleira da porta. Antes que a alcançasse, ela verteu o petróleo do lampião sobre seu corpo e acendeu um fósforo, para escapar da vingança que a ameaçava.

Publicado na Argentina, na contemporaneidade, "Las cosas que perdemos em ela fuego", de Mariana Enriquez, inicia questionando se a primeira havia sido “la chica del subte”, mulher jovem que fazia aparições no metrô com o rosto e o corpo desfigurados por uma queimadura profunda e extensa. Ela surgia, beijava os passageiros (e muitas dessas pessoas se horrorizavam com sua aparência), pedia dinheiro, contava sua história e denunciava o homem que a havia

queimado, o marido. Contava que planejava deixá-lo, quando ele a queimou ainda dormindo. Ele relatava que ela havia se queimado acidentalmente enquanto fumava. Mesmo com detalhes pouco críveis, as pessoas que o ouviam acreditavam nele. Com a quantidade de histórias semelhantes e crescentes protestos contra tais violências, um grupo de mulheres decidiu se organizar em encontros coletivos para colocar fogo em seus próprios corpos em fogueiras clandestinas, mas as pessoas tampouco acreditavam nas “Mujeres Ardientes”. Pensavam que elas estavam protegendo algum homem. Entretanto, diferente do que acontecia com uma grande quantidade de mulheres quando eram queimadas pelos homens, agora elas sobreviviam, pois se queimavam contando uma rede coletiva que incluía tratamento hospitalar sigiloso e, assim, permaneciam vivas para mostrar suas cicatrizes. Com o corpo desfigurado, escapavam do tráfico de mulheres, pois ninguém iria desejar “locas argentinas” que poderiam colocar fogo nos clientes também. Cogitaram parar somente quando atingissem a quantidade de mulheres queimadas durante a caça às bruxas na Inquisição. O conto encerra quando essas mulheres já recuperadas e cicatrizadas começaram a circular pela cidade com seus corpos desfigurados realizando tarefas cotidianas.

As narrativas mencionadas apresentam, tal como no poema de Teresa Cárdenas, constante na epígrafe deste texto, mulheres que realizaram a ação extrema de colocar fogo sobre seus corpos, entretanto as circunstâncias e os objetivos da ação e seus desdobramentos mostram-se diferentes em ambos os contos.

Na ficção de Amparo Dávila, torna-se plausível considerar que o ato de colocar fogo em si mesma seja literal, pois é verossímil na trama. A ação mostra-se relacionada ao horror vivenciado pela protagonista, o que gera um quadro de grave desequilíbrio emocional, levando-a a uma tentativa de suicídio. Uma leitura que possa se valer do fantástico tradicional pode nos trazer a dúvida sobre o que seja, de fato, a sombra que a persegue. Uma hipótese centrada textualmente, no contexto do horror, diz respeito a uma leitura em que o próprio feto abortado, enterrado na horta, teria retornado para cobrar a vingança por sua morte, visto que ele teria essa capacidade no universo ficcional, ou que alguma força sobrenatural estaria fazendo isso em seu nome. Além disso, o texto nos permite também leituras alegóricas, que veriam o acontecimento perturbador como uma metáfora da culpa que a mulher sente por não cumprir as expectativas sociais nela depositadas, ou seja, por não performar o gênero da forma esperada, segundo Butler (2019), ou, além de outras leituras possíveis, percebendo o fogo como a metaforização da necessidade de purificação.

Já o texto de Mariana Enriquez causa perplexidade, ao explicitar o ato voluntário e coletivo de mulheres ao fazerem arder seus corpos nas chamas. Tal argumento é explorado em suas consequências extremas, o que pode sugerir também leituras alegóricas, além do rememoração da caça às bruxas durante a Inquisição, com o apontamento de analogias entre os acontecimentos ficcionais e reais, discutido pelas personagens. O inusual se manifesta sobretudo na complexa organização coletiva para que as queimadas sejam possíveis na trama.

Em ambos os casos, as circunstâncias opressivas a que as mulheres estão submetidas cotidianamente na sociedade patriarcal motiva as personagens mulheres a realizarem atitudes radicais, ao colocar em risco suas vidas e/ou abdicar da integridade de seus corpos, para escapar do sofrimento em que vivem e/ou por se negar a aceitar passivamente as condições que lhes são impostas. As ações decorrentes da insubmissão à realidade repressora costumeiramente são lidas como desvio da regra, loucura, crime, pecado, influência de satanás, entre outras conjecturas que tentam desacreditar as mulheres e as responsabilizam, sem questionar o papel da estrutura histórica-social que impacta sobre tais atos desesperados.

Lugones ressalta o papel da confissão cristã nesse processo, ao pensar sobre as mulheres e a colonização:

A confissão cristã, o pecado e a divisão maniqueísta entre o bem e o mal serviam para marcar a sexualidade feminina como maligna, uma vez que as mulheres colonizadas eram figuradas em relação a Satanás, às vezes como possuídas por Satanás. (LUGONES, 2014, p.938).

A violência que se estabelece já no texto bíblico, ao apresentar a mulher como aquela que conduziu o homem ao pecado e, por consequência, à expulsão do paraíso, produz uma masculinidade que acredita possuir autorização para cometer violências contra as mulheres em todos os níveis, tal como é amplamente apresentado no conto de Enriquez, a exemplo de quando conta a história da modelo Lucila, que morreu carbonizada por Mario, seu marido jogador de futebol durante uma briga, para citar apenas um dos casos citados na ficção da escritora argentina. Diversas ocorrências semelhantes são narradas por Patrícia de Melo, na obra “Mulheres empilhadas”, de 2019, que embora tenha como enredo principal uma história ficcional, apresenta casos de feminicídios que ocorreram de fato. Em entrevista, a escritora brasileira cita a fala de Diana Russell, para afirmar que a violência sofrida pelas mulheres na contemporaneidade é comparável, em intensidade e magnitude, ao que ocorreu durante o período da Inquisição. E comenta que comprovou essa constatação após uma pesquisa que se

valeu dos alarmantes índices de violência contra as mulheres no Brasil, para a produção da já mencionada obra³. Sobre essa discussão, em “Corpos que Importam”, Judith Butler discute sobre os corpos que têm o direito de existir e sobre os que são considerados abjetos e não dignos do direito à existência.

Nos contos destacados, ao pensarmos os corpos de mulheres, observamos um julgamento constante, em diversos âmbitos. No conto de Amparo Dávila, o corpo feminino sofre pressões devido à perda da juventude, à maternidade compulsória, ao tabu em discutir sobre o climatério e a menopausa, à necessidade de realizar os trabalhos domésticos, ao cuidado com os filhos e também com o corpo masculino, que, por sua vez, descansa, não se ocupa das tarefas domésticas, nem do cuidado com os filhos, realiza mal os afazeres e não percebe as angústias da esposa, como choro à noite ou insônia, ou os ignora. É evidente, na narração, a necessidade da protagonista de economizar dinheiro para o sustento da família, o que a impede de despender recursos em cuidados com sua aparência. Assim, usa roupas e sapatos velhos, ao passo que o marido compra sapatos novos e vai ao barbeiro. O pouco cuidado do corpo se relaciona também à sua condição interna de angústia, que é muito discutida no conto. Colocar fogo sobre si mesma, no contexto da trama, significa tanto livrar-se dos tormentos interiores, das circunstâncias cotidianas em que vive, assim como criar condições para transformar seu corpo, mesmo que seja em “un montón de cenizas humeantes” (DÁVILA, posição 3549)

Já no conto de Mariana Enriquez, o corpo que sobreviveu ao fogo tem o desejo de ser visto publicamente para a criação de uma nova estética. Na trama, sem a obrigatoriedade de manter uma aparência atrativa e, pelo contrário, mostrando uma aparência abominável, as mulheres poderiam ser livres da imposição dos rígidos padrões de beleza, aos quais as mulheres contemporâneas são submetidas. Na obra ficcional, as mulheres com uma aparência monstruosa já não estão mais suscetíveis aos homens, que agora passariam a se afastar delas. Isso daria a elas liberdade para enfim poder circular por locais públicos e viver suas vidas cotidianas livres do assédio, da violência e do feminicídio.

Por meio dessa análise contrastiva, é possível perceber o desejo das mulheres em diferentes contextos por maior autonomia sobre seus corpos e sobre suas vidas. Nas obras destacadas, dadas as especificidades de cada uma delas, o ato de incendiar o próprio corpo pode ser tratado de diferentes formas, seja pelo viés da simbologia da purificação pelo fogo, seja pela

³ Para maior conhecimento da discussão, consultar entrevista pelo link: <https://www.facebook.com/watch/?v=2786971154658523>

rememoração da caça às bruxas durante a Inquisição ou, entre outras leituras, como o ápice das opressões e violências sofridas, na qual, queimar-se a si mesma significa a libertação de uma opressão ainda maior, a opressão patriarcal.

O conto “El último verano”, por estar inserido nas tradições do fantástico e do *Female Gothic*, assim como da *narrativa de lo inusual* permite que temas como aborto, menopausa, crítica à maternidade compulsória, entre outros, tenham espaço de discussão, visto que, dadas as circunstâncias de sua criação e publicação, a menção a tais tópicos poderia gerar repercussões negativas, caso fossem apresentados de forma mais direta, sem o apelo do horror, conforme a autora revela em entrevistas.

O conto “Las cosas que perdimos en el fuego” pode ser relacionado ao *Female Gothic* e à teoria *narrativas de lo inusual*, visto que apresenta elementos suficientemente incomuns para serem entendidos de forma verossímil, entretanto, paralelamente, dá conta de discutir questões reais que dizem respeito às mulheres, como o tema dos feminicídios, ainda que alguns pontos possam ser entendidos alegoricamente. A história ficcional demonstra que o corpo das mulheres é visto como um corpo que incomoda quando não está a serviço do sistema patriarcal, ao apresentar cicatrizes físicas que tornam explícitas cicatrizes mais profundas de uma história cultural de violência contra as mulheres ao longo dos séculos.

Ao considerarmos as obras apresentadas como exemplos, entre tantas e diversas obras literárias produzidas por mulheres, que colocam luz sobre a responsabilidade da sociedade patriarcal sobre a saúde mental das mulheres latino-americanas e sobre toda a opressão a que são submetidas, percebe-se que a quarta onda do feminismo, de acordo com Hollanda, não deverá ser passageira, mas um movimento que tende a ser duradouro e que mostra o desejo de provocar questionamentos profundos, para que a indignação das reivindicações possibilite mudanças significativas na condição das mulheres na sociedade.

REFERÊNCIAS

ALEMANY BAY, Carmen. *Narrar lo inusual: Bestiaria vida de Cecilia Eudave y*

El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona, 2016. *Romance Notes*, núm. 56/1, pp. 131-141

_____. *¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual*. [Conferência do II Congreso Internacional Figuras de lo Insólito en las Literaturas Española e Hispanoamericana: Siglos XX y XXI]. 2017. Disponível em: <https://buleria.unileon.es/handle/10612/7186?show=full>. Acesso em: 6 mar 2023.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CÁRDENAS, Teresa. *Memória de mim*. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2021.

DÁVILA, Amparo. *Cuentos Reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ENRIQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Trad. Juliana Watson e Tatiana Nascimento. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 22(3): 935-952, setembro-dezembro/2014.

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

SCHWEBLIN, Samanta. *Samanta Schweblin: o horror cotidiano e as formas de assombrar o leitor* [Entrevista para o Página Cinco] 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2022/04/18/samanta-schweblin-passaros-na-boca-sete-casas-vazias-entrevista.htm>> Acesso em: 30 de julho de 2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

MULHERES METAFÓRICAS: UMA ANÁLISE DE POEMAS DE *NO FUNDO DO CANTO*, DE ODETE SEMEDO

Maria Isis da Silva (UERN)¹

Débora Maria Cardoso de Oliveira (UERN)²

Concísia Lopes dos Santos (UERN)³

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar as representações femininas metafóricas nos poemas “A Velha Mumoa manda a sua fala” e “E então...” da poeta da Guiné Bissau Odete Semedo em seu livro *No fundo do canto* (2007). Semedo participou da luta pela independência de seu país não só de forma bélica, mas também de forma cultural, contribuindo com obras que valorizavam a história e os costumes de seu povo. Como suporte teórico para a análise dos poemas, utilizamos de Bonnici e Zolin (2003) para entendimento dos trâmites envolvidos no processo de descolonizar a literatura e compreender a literatura produzida por e para mulheres. Lançamos mão, também, do texto de Moema Augel, para auxiliar a compreensão do contexto histórico da Guiné-Bissau e conflitos políticos. Este texto está dividido em considerações iniciais, onde se faz uma contextualização da temática central; aspectos teóricos, onde os principais conceitos e autores são apresentados; e considerações finais, onde arremata-se a discussão. À guisa de conclusão, entendemos que Semedo valorizou a figura feminina de forma muito mais profunda ao não aprisioná-la em um corpo de mulher real e padronizada pela sociedade, mas sim tratando de todas as mulheres de sua cultura através de metáforas que abrangiam todos os tipos de expressões da feminilidade.

Palavras-chave: Mulher. *No fundo do canto*. Odete Semedo. Mulheres metafóricas.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the metaphorical female representations in the poems "A Velha Mumoa manda sua fala" and "E então..." by the Guinean poet Odete Semedo in

¹ Graduanda em Letras – Língua Portuguesa, CAPF, UERN. Bolsista PIBIC do projeto *Vozes literárias: relações entre Noémia de Sousa, Conceição Evaristo e Odete Semedo*.

² Graduanda em Letras – Língua Portuguesa, CAPF, UERN. Voluntária PIBIC do projeto *Vozes literárias: relações entre Noémia de Sousa, Conceição Evaristo e Odete Semedo*.

³ Professora coordenadora do PIBIC *Vozes literárias: relações entre Noémia de Sousa, Conceição Evaristo e Odete Semedo*.

her book *No fundo do canto* (2007). Semedo participated in the struggle for the independence of her country not only in a warlike way, but also in a cultural way, contributing with works that valued the history and customs of her people. As theoretical support for the analysis of the poems, we used Bonnici and Zolin (2003) to understand the procedures involved in the process of decolonizing literature and understanding the literature produced by and for women. We also use Moema Augel's text to help understand the historical context of Guinea-Bissau and political conflicts. This text is divided into initial considerations, where a contextualization of the central theme is made; theoretical aspects, where the main concepts and authors are presented; and final considerations, where the discussion is concluded. As a conclusion, we understand that Semedo valued the female figure in a much deeper way by not imprisoning it in a real woman's body standardized by society, but rather dealing with all women of his culture through metaphors that covered all types of femininity expressions.

Keywords: Woman. *No fundo do canto*. Odete Semedo. Metaphorical women.

Considerações iniciais

Apesar dos primeiros registros de Portugal em terras guineenses remeterem ao século XV, só se pode afirmar que houve, de fato, um processo de colonização a partir do século XX, com as conhecidas “campanhas de pacificação”, que eram a forma mais bruta e cruel de domesticar o povo nativo a fim de instalar o poder português no território da Guiné-Bissau (AUGEL, 2007; CÁ, 2019).

O povo guineense compartilha entre si uma história de lutas travadas contra o colonizador desde o primeiro momento de sua chegada, posto que Portugal fez uso do território apenas para o comércio escravocrata durante muito tempo, ao invés de colonizar a terra através da agricultura e de outros meios de desenvolvimento. Invadir o território para sequestrar pessoas, bem como invadir para tomar suas terras, conseqüentemente implica em impor de modo brusco e sem alternativas a cultura e os costumes do colonizador em sobreposição ao colonizado, conforme explica Bonnici:

O termo *colonialismo* caracteriza o modo peculiar como ocorreu a exploração cultural durante os últimos 500 anos causada pela expansão europeia. [...] o colonialismo praticado após o Renascimento “é a implantação de colônias em território distante” como consequência do capitalismo incipiente com a finalidade de exploração material para o enriquecimento da metrópole. (BONNICI, 2009, p. 262).

O autor ainda diferencia três tipos de colonização: de povoadores, de sociedades invadidas e de sociedades duplamente invadidas. No primeiro tipo de colonização, os povos originários são mortos pelo colonizador ou sequestrados para uma vida de escravidão em

outra parte do mundo. No segundo tipo, no entanto, os povos nativos são colonizados em sua terra-mãe, e os costumes do colonizador não tomam o lugar dos costumes nativos, mas somam-se a eles. Já o terceiro tipo, o mais cruel, devasta a população local inteira no primeiroséculo de invasão. A Guiné-Bissau se encaixa no segundo tipo, de “colônias de sociedades invadidas” (BONNICI, 2009, p. 263), posto que sua principal característica é que o colonizador não consegue apagar nem substituir as ideologias dos povos nativos pelas suas próprias, nem consegue implantar totalmente seu idioma, apenas o apresenta, de modo a fornecer mais uma opção de comunicação.

Odete Costa Semedo, nascida em 1959, é prova de que a colonização portuguesa, mesmo com seus esforços, não foi capaz de fazer o povo guineense esquecer sua cultura, sua história e sua língua. Em seu livro *No fundo do canto*, de 2003, a poeta traz uma coletânea de poemas escritos tanto em português quanto em *kriol*, que contam a trajetória dos guineenses diante do sofrimento causado pela metrópole colonizadora e as vicissitudes que tinham de enfrentar.

Semedo participou da luta pela independência de seu país, que ocorreu apenas em 1974 apesar de ter sido “o primeiro entre as colônias portuguesas” (AUGEL, 2007, p. 55). Sua participação não foi apenas na luta armada, foi também na luta pela preservação da cultura do povo guineense. Seus poemas trazem momentos que marcaram a história de seu país, bem como o arquétipo da velha, especialmente nos poemas *E então...* e *A velha Mumoa manda a sua fala*.

Este estudo justifica-se pela necessidade de analisar poemas de uma autora que teve grande influência no desenvolvimento de seu país, bem como a necessidade de tornar visível a representatividade trazida através da personagem feminina velha Mumoa, que não condiz com os padrões estéticos disseminados nas mídias atualmente.

A metodologia deste trabalho se deu pesquisa interpretativa e de abordagem qualitativa, cujo *corpus* se caracteriza como os poemas *E então...* e *A velha Mumoa manda a sua fala*, publicados no livro *No fundo do canto* (2007), da poeta guineense Odete Semedo. Haja vista a literatura de Semedo estar intimamente relacionada com a história de seu povo, a leitura e estudo do texto de Augel (2007) sobre a história e a geografia do país e dos guineenses foi de suma importância para a interpretação dos poemas analisados.

Inicialmente foram realizadas leituras de cunho teórico acerca da realização de análises literárias de poemas, com o texto de Massaud Moisés, *A análise literária* (2007). Também foram

utilizados os textos de Bonicci e Zolin (2009), como forma de compreender, de forma mais aprofundada os conceitos de Colonialismo, e como isso reflete no meio social em que é aplicado, bem como para compreender a literatura escrita por mulheres, prática que por muito tempo foi dominada por homens.

À luz do que foi lido e estudado, foi realizada, por fim, uma análise crítico-literária dos poemas, com o intuito de tornar evidente as metáforas feitas por Semedo para retratar aspectos específicos da história da Guiné-Bissau, bem como as metáforas utilizadas para referenciar a figura feminina através da personagem da velha Mumoa.

Para entender aspectos teóricos

O pesquisador Thomas Bonnici (2009), especialista em estudos de literatura anglo-portuguesa e pós-colonialismo define que a colonização, ou colonialismo, é o modo como um povo impõe sua cultura a outro povo que já possui cultura própria. Observando a história da Guiné-Bissau, através de textos como o de Moema Parente Augel (2007), que dedicou muito tempo de sua vida à literatura e história guineense, percebemos que houve um tipo de colonização forçada no país.

Como muitos outros países do continente africano, a Guiné-Bissau sofreu com invasão de colonizadores que, a princípio, visavam apenas a exploração do território e do povo, instaurando o processo colonizador apenas anos depois, causando danos irreversíveis à nação. Apesar de todos os percalços enfrentados, o povo guineense conseguiu manter sua cultura através de hábitos antigos, como a contação de histórias e cantigas cantadas pelas mulheres, conhecidas como *mandjuandadi*.

Semedo (2010) explica que as *mandjuandadi* eram as mulheres da cultura guineense que cantavam a história de seu povo. Essas cantigas foram um grande amparo para que a tradição e história não se perdesse com o tempo e nem com as mortes brutais causadas pela colonização e tragédias advindas disso. Para além de eternizar a história durante os difíceis anos de exploração europeia, o hábito de cantar a história era imprescindível principalmente porque a quantidade de pessoas alfabetizadas no país era ínfima. Como cita a própria Semedo (2010, p. 54): “[...] a tradição oral, que se revela uma importante fonte histórica, vai encarregar-se da perpetuação do ocorrido séculos antes da presença europeia no continente africano [...]”.

No poema *A velha Mumoa manda a sua fala*, percebemos várias menções ao momento

em que Guiné-Bissau entrou para a comunidade econômica UEMOA, em 1997, com a adoção do franco como moeda nacional (AUGEL, 2007). Conforme Calado (2016, p. 218): “A palavra Mumoa é um trocadilho feito com palavra UEMOA — União Econômica e Monetária da África Ocidental”.

A voz do poema sugere na primeira estrofe que há uma personagem chamada Mumoa, representada como uma mulher velha, que conhece as vicissitudes e dificuldades, conhece o passado e o futuro da nação e tem a solução para o sofrimento que afligia o povo. O conhecimento empírico, bem como os estudos do psiquiatra Carl Gustav Jung sugerem que ao atingir a velhice, ganha-se um grau de sabedoria mais elevado do que faixas etárias mais tenras. Conforme observamos a definição de arquétipo segundo Jung, entendemos que são representações de funções que devem ser exercidas na sociedade: “são antes imagens, personagens, papéis a serem desempenhados [...]” (MELETÍNSKI, 1998, p. 22).

A velha Mumoa manda a sua fala

A velha Mumoa
que das coisas da vida
precisa saber
com os olhos na pobreza
uma orelha no silêncio das matas
outra na high society
quebrado pelo ruído babilônico
lugar nenhum
e pelo zumbido do mundo... falou:
— Venham até mim
eu sou o caminho aberto
as minhas portas cheirando a incenso e alecrim estão
franqueadas...
É o passo certo
para o mundo recto [...]
(SEMEDO, 2007, p. 39-40 grifos nossos)

A função da Velha Mumoa, segundo o poema, era oferecer esperança e segurança para a nação após a integração do país ao bloco econômico UEMOA, em 1997, que representava uma solução para a fome e a miséria trazidas pelos anos de invasão e colonização europeia, bem como pela guerra. No entanto, como o eu lírico segue narrando, o que era avidamente esperado acaba não acontecendo, visto que o ato de perder-se na multidão pode significar a perda das esperanças, como lemos: “a feira virou mercado / o mercado virou mundo / alguns perderam-se / na imensidão / no calor da multidão” (SEMEDO, 2007, p. 39-40). Ocorreu que a tentativa de melhorar a situação financeira do país junto com o novo bloco econômico foi um fracasso, fazendo com que as esperanças do povo guineense fossem frustradas.

A feira virou mercado o
mercado virou mundo
alguns perderam-se
na imensidão
no calor da multidão (SEMEDO,
2007, p. 39-40).

A velha Mumoa, que zelava por seu povo, não conseguia ver o desapontamento de seu povo e se sentir indiferente àquilo: a voz poética narra sua inquietude nos versos: “a velha mexeu-se / e voltou a mexer-se / algo a perturbava / a canseira / a pobreza / a escuridão / os desvios de procedimentos” (SEMEDO, 2007, p. 40). Mumoa, como arquétipo da velha sábia, também cuidava de seu povo e se afligia junto com ele quando seus ânimos estavam abalados; e na situação em que se encontravam era difícil sentir-se bem, haja vista todos os anos que passaram tendo de suportar as tragédias a que a guerra os submetera: fome, miséria, mortes, doenças, desamparo, pobreza, violência, sonhos e esperanças perdidos.

[...]
a velha mexeu-se
e voltou a mexer-se
algo a perturbava
a canseira a
pobreza a
escuridão
o desvio de procedimentos.
(SEMEDO, 2007, p. 40)

Haja vista os largos antecedentes de conflitos no país, a política da Guiné-Bissau, mesmo após declarada sua independência, continuou sofrendo com desentendimentos entre os representantes políticos do povo. De acordo com o percurso histórico traçado por Augel (2007), podemos observar que após a integração do país no bloco econômico da UEMOA, o então presidente Nino Vieira acusou o General Ansumane Mané de estar envolvido em distribuição ilegal de armas, a saber, tráfico, na região de Casamansa. Com isso, Mané respondeu às acusações delatando o próprio presidente Nino Vieira de ser o comandante da ação criminosa.

Essa disputa entre dois homens poderosos resultou em uma guerra sangrenta que durou cerca de onze meses, onde Ansumane Mané assume a liderança da Junta Militar. A guerra travada por essa desavença política resultou em mortes e abandono das casas de muitos guineenses, haja vista que conforme nos conta Augel: “Os relatos denunciavam torturas e atos

de maldade perpetrados por soldados senegaleses, incêndio de casas e maus-tratos da população desarmada e impotente que nada mais ansiava do que viver em tranquilidade” (AUGEL, 2007, p. 69). Vale mencionar que Nino Vieira pediu ajuda ao Senegal, que enviou suas tropas em socorro da causa do presidente, conforme vemos em Augel (2007).

O eu lírico do poema *A velha Mumoa manda a sua fala* menciona um cidadão que “vinha incisivo” (SEMEDO, 2007, p. 40). Pode-se observar, diante do contexto que o “cidadão” pode ser uma metáfora tanto para o presidente em vigor, Nino Vieira, ou para Ansumane Mané. Ambos eram, conforme menciona o poema, “alguém de muito peso”, e sua chegada causava preocupação ao povo. A velha Mumoa, que faz o anúncio dessa chegada demonstra sua sabedoria e erudição, destacadas desde o início do poema, ao perceber que algo importante estava relacionado àquela figura, e pedir que a multidão detivesse sua atenção.

A velha Mumoa calou-se
quedou-se pensativa
e como semprenobre e
altiva pediu silêncio à
multidão:
Um distinto cidadão aproxima-se...
Eram passos
de alguém de muito peso
um gigante talvez
e vinha incisivo

Escutemos.
(SEMEDO, 2007, p. 39-40 grifos nossos).

Vale mencionar também que a figura feminina apresentada no poema não é condizente com o padrão estético que vigora nas mídias sociais da atualidade, a começar pela idade. Não é mencionado, em números exatos, quantos anos a velha Mumoa tem de vida, mas pode-se interpretar que ela não é jovem. Pela sabedoria que demonstra, denota que teve mais tempo para adquiri-la. Por ser uma personagem ambientada em África, no país da Guiné-Bissau, sabe-se também que não é caucasiana. Portanto, é justo dizer que a velha Mumoa traz um tipo de representação diferente para as mulheres guineenses: ela representa sabedoria, erudição, a dor de seu povo cruelmente colonizado por europeus, dor de um povo prejudicado pelas guerras em nome dos representantes desse próprio povo.

O poema *E então...* demonstra, em seu todo, a insegurança que assolou os corações guineenses após tantos acontecimentos terríveis que marcaram a história do país. O poema é composto por duas estrofes de versos livres; na primeira se encontram questionamentos feitos

pelo povo, que olhavam para a velha Mumoa em busca de orientação e soluções para aquelas dificuldades. Mostra também o resultado das esperanças de um povo, ao trazer o elemento de uma escuridão que engole tudo, inclusive gente.

Como já mencionado acima, Mumoa era a velha sábia que cuidava dos seus, como uma mãe ou uma avó, e dava bons conselhos. Portanto, o povo se volta para ela e pergunta “como voar sem asas” (SEMEDO, 2007, p. 43). Após o período de guerra, fome e tortura que durou muito tempo devastando famílias, culturas, histórias e principalmente os modos de subsistência dos guineenses, as vozes do poema se perguntam como farão as coisas simples do cotidiano, necessárias à vida, se as preparações para que possam ser feitas não foram realizadas. Não há luz para caminhar, não há o que dar se nada foi construído, e não há o que colher se nada foi plantado. (SEMEDO, 2007).

Neste poema, Semedo faz uma reflexão profunda acerca dos efeitos da guerra e leva o povo de seu país para o colo da única que pode consolá-los: a velha Mumoa. Conforme é mencionado na estrofe final do poema, apesar da confiança depositada em Mumoa e de sua sabedoria estar a serviço do povo, ainda há “sinais de vaticínio (SEMEDO, 2007, p. 43), ouseja, o destino daquela nação estaria fadado à miséria por muito tempo.

E então...

Todos os olhos postos
na velha Mumoa
com ansiedade
à espera de um dia novo
interrogavam entre si
como caminhar no escuro
como dar o que não se
tem
como ter o que não se construiu
como arrecadar o que não se
juntou como juntar o que não se
espalhou? Como ceifar o que não se
semeou como voar sem asas?

A noite continuou escura
a engolir tudo
lua
estrelas e gentes
feridas sem cura
sequelas
sinais do vaticínio.
(SEMEDO, 2007, p. 43 grifos nossos)

Ainda na última estrofe do poema, é possível perceber a insatisfação do povo com o desdobramento dos acontecimentos e a esperança se esvaindo. A menção de uma escuridão

que engole pessoas e corpos luminosos como estrelas remetem a uma destruição sem precedentes, arrebatadora, que já estava sendo anunciada pelos “sinais de vaticínio”.

Considerações finais

À guisa de conclusão, pode-se afirmar que Odete Semedo utilizou sua voz como poeta para contar a história de seu país sob o viés de quem a viveu, de fato. Também para representar as mulheres de seu país através de uma personagem não-convencional, fora dos padrões e fora da faixa etária retratada pelas mídias como alguém cuja voz deve ser ouvida.

Deve-se mencionar que a velha Mumoa detém em sua personificação toda a sabedoria que o povo guineense precisa para atravessar as dificuldades que foram geradas a partir dos conflitos políticos e econômicos que assolaram a nação, não só a partir da declaração da independência, mas desde a colonização forçada e violenta.

Sabe-se, também, que narrar sobre acontecimentos passados não é somente revivê-los a fim de sentir novamente a mesma dor; mas sim de não esquecer o que se passou. Serve como sinal de alerta para que não haja espaço para acontecer outra vez. Narrar as dores e os horrores do passado, como fez Semedo, é uma forma de manter viva e pulsante uma história que não raramente é esquecida ou contada por pessoas que a distorceria, fazendo parecer que não aconteceu de forma tão dura e cruel como os maiores prejudicados contam.

Acima de tudo, Semedo dá voz e lugar de destaque à uma mulher que não obedece a padrões; confere a ela o arquétipo de velha sábia, e permite que toda a sabedoria que o povo busca seja encontrada em suas palavras. O consolo para o sofrimento, os conselhos para o futuro; todos vêm da boa velha Mumoa, que age como mãe para o povo guineense, ultrapassa gerações, estendendo seu cuidado a todos que dele necessitam.

REFERÊNCIAS

AUGEL, M. P. *O contexto geográfico, histórico e social*. In: **O desafio do escombro: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau**. Rio de Janeiro, Garamond, 2007.

BONICCI, T. *Teoria e crítica pós-colonialismo*. In: BONICCI, T., ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá, Eduem, 2009.

CÁ, C. M. *Resistência política da etnia Pepel em Bissau contra dominação portuguesa na campanha de pacificação (1890-1915)*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso. (Bacharelado em

Humanidades) - **Universidade Internacional da Lusofonia Afro-brasileira - UNILAB**, Redenção, 2019.

CALADO, K. de A.; FONSECA, M. N. S. Identidade, subjetividade e nação guineense na poesia de Odete Semedo. **Grau Zero** – Revista de Crítica Cultural, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 203–223, 2016. DOI: 10.30620/gz.v1n1.p203. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/2226>. Acesso em 31 maio 2023.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. 1. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

SEMEDO, O. C. **No fundo do canto**. 1. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SEMEDO, O. C. **As Mandjuandadi - cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura**. 2010. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Pontifícia Católica de Minas Gerais, Minas Gerais, 2010.

ZOLIN, L. O. *Literatura de autoria feminina*. In: BONICCI, T., ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá, Eduem. 2009.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

NÃO HÁ FRONTEIRAS PARA O PERTENCIMENTO: EU SOU MACUXI

Maria Luana Caminha VALOIS (UFPE)¹

RESUMO: É dado que o território hoje designado Brasil já estava habitado antes da invasão europeia, e que os povos originários já possuíam seus ritos, danças, estéticas, costumes e organização política. Esta afirmação foi, por muitos anos, negligenciada, e é desse abandono que surge nossa investigação. Pensando em termos literários, e entendendo que a sociedade dominante escuta pela letra, desde 1988 - com a promulgação da constituição federal, os nativos se esforçam para publicar suas histórias em contraponto aos estereótipos canônicos. Assim, nosso esforço incide em conhecer o povo Macuxi, seus ritos e costumes assinalados ao longo da obra prefaciada por Daniel Munduruku *Eu sou macuxi* e outras histórias de Julie Dorrico. Também, buscamos refletir, à luz de teóricos como ESCALANTE (2015), WALSH (2009), MIGNOLO (2008), GLISSANT (1981), QUIJANO (1992), BAKHTIN (2003), GLISSANT (1996), GRAÚNA (2004), MARIÁTEGUI (1975) e MUNDURUKU (2009), como este povo se percebe no conceito de nação brasileira. Isto posto, defendemos que o entendimento da literatura indígena nos possibilita reconhecer que a estrutura do pensamento ameríndio é diferente do ocidental. Por isso, confiamos que esta pesquisa corrobora na direção do amplo entendimento da produção literária indígena contemporânea, bem como, coopera com a disseminação de vozes marginalizadas. Para mais, favorece para diminuir o abismo entre o estado brasileiro e os povos indígenas.

Palavras-chave: Literatura de autoria indígena; Macuxi, Julie Dorrico.

ABSTRACT: It is known that the territory now called Brazil was already inhabited before the European invasion, and that the original peoples already had their rites, dances, aesthetics, customs and political organization. This statement was, for many years, neglected, and it is from this neglect that our investigation arises. Thinking in literary terms, and understanding that dominant society listens to the letter, since 1988 - with the promulgation of the federal constitution, natives have strived to publish their stories in counterpoint to canonical stereotypes. Thus, our effort focuses on getting to know the Macuxi people, their rites and customs highlighted throughout the work prefaced by Daniel Munduruku *I am Macuxi* and other stories by Julie

¹ Mestre em Letras pela UFPE. Atualmente está em processo de doutoramento na mesma instituição. luanavalois30@gmail.com.

Dorrigo. Also, we seek to reflect, in the light of theorists such as ESCALANTE (2015), WALSH (2009), MIGNOLO (2008), GLISSANT (1981), QUIJANO (1992), BAKHTIN (2003), GLISSANT (1996), GRAÚNA (2004), MARIÁTEGUI (1975) and MUNDURUKU (2009), how these people perceive themselves in the concept of the Brazilian nation. That said, we argue that understanding indigenous literature allows us to recognize that the structure of Amerindian thought is different from Western thought. Therefore, we trust that this research contributes towards a broad understanding of contemporary indigenous literary production, as well as cooperating with the dissemination of marginalized voices. Furthermore, it helps to reduce the gap between the Brazilian state and indigenous peoples.

Keywords: Literature by indigenous authors; Macuxi, Julie Dorrico.

INTRODUÇÃO

É dado que o território hoje designado Brasil já estava habitado antes da invasão europeia, e que os povos originários já possuíam seus ritos, danças, estéticas, costumes e organização política. Esta afirmação foi, por muitos anos, negligenciada, e é desse abandono que surge nossa investigação. Pensando em termos literários, e entendendo que a sociedade dominante escuta pela letra, desde 1988 - com a promulgação da constituição federal (antes a legislação indigenista classificava os sujeitos indígenas como categorias transitórias. Isso significava que todo sujeito indígena que aprendesse a ler, escrever e publicasse um livro deixaria de ser reconhecido como sujeito indígena e apenas seria reconhecido como cidadão brasileiro) -, os nativos se esforçam para publicar suas histórias em contraponto aos estereótipos canônicos (selvagens, preguiçosos, infantis).

Dessa maneira, destacamos que, segundo a historiografia literária ocidental, as representações do indígena na literatura brasileira datam do primeiro documento histórico concebido neste território, a Carta de Pero Vaz de Caminha. Contudo, é importante frisar a diferença entre a literatura de autoria indígena – concebida por escritoras e escritores dos povos originários – e uma literatura sobre o indígena – concebidas por pessoas não pertencentes a alguma nação indígena - materializa o olhar do colonizador. Afirmamos, desse modo, que tanto na Carta de Caminha, que transmite a Portugal impressões sobre o achado da nova terra e impressões sobre os nativos, quanto nos Sermões dos padres que eram voltados para a catequização dos indígenas, é possível perceber a imposição da cultura, religião e ideologias europeias (obras como Uraguai, de Basílio da Gama, e Caramuru, de Santa Rita Durão são bons exemplos).

Ainda, frisamos que durante a fase da literatura brasileira conhecida como Romantismo (1836 a 1880), houve uma primeira geração de autores – não indígenas – que utilizou a figura do indígena para criar uma imagem de herói nacional e evocar um sentimento ufanista aos brasileiros. Essa geração literária do Romantismo é conhecida como geração Indianista e é formada por autores como José de Alencar que publicou obras como *O Guarani* e *Iracema*. E também Gonçalves Dias com seus poemas *Juca-Pirama* e *Canção do Exílio*, entre outras obras. Logo, é possível perceber que durante bastante tempo a escrita em torno da representação indígena, suas tradições e costumes, eram registros ilegítimos fabricados por pessoas sem local de fala ou pertencimento para tais questões. Outro equívoco percebido é a presunção que não existia literatura indígena (fora da tradição alfabética), quando, na verdade, sempre houve. Seja através da oralidade e/ou da transmissão e registros de suas histórias, mitos e lendas.

O panorama apresentado anteriormente a respeito das representações indígenas segue, ao longo dos anos, sem avanços - no sentido de desconstrução da imagem pejorativa. Porém, o reconhecimento adquirido através da Constituição de 1988 deu garantias aos autores indígenas de terem salvaguardados suas organizações sociais e seus costumes, tendo a cidadania brasileira e a identidade indígena em paralelo. Desta forma, foi possível ter o livro escrito e seus respectivos autores como multiplicadores da palavra indígena em todo país, entre eles estão: Daniel Munduruku, Kaká Werá Jecupé, Eliane Potiguara, Graça Graúna, são alguns desses escritores, que nos ajudam a reconhecer o valor singular dentro da tradição que produziu tal escrito. Pois, vale salientar, que segundo o Instituto Socioambiental, há no país 255 povos indígenas e 150 línguas diferentes.

A vista disso, nos dedicaremos à obra *Eu sou macuxi e outras histórias* de Julie Dorrico. Com a finalidade de entender, desde a perspectiva do nativo, aspectos da sua cultura. A referida escritora, pesquisadora e curadora de literatura indígena, descendente do povo Macuxi nasceu nas terras da cachoeira pequena, conhecidas como Guajará-Mirim, em Rondônia, com passagem por Porto Alegre (RS) e vivendo atualmente em Porto Velho (RO). É doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS e Mestre em Estudos Literários pela UNIR/RO. Pesquisa Literatura Indígena Brasileira Contemporânea. Além da obra que estudaremos neste apartado, Dorrico produziu e realizou a curadoria, juntamente com Paolla Andrade Vilela e Moara Brasil Tupinambá da Websérie "Leia Autoras Indígenas", exibida no canal do Sesc Ipiranga no youtube, entre setembro e novembro de 2021. Integra a coordenação do Grupo de Estudo em Memória e Teoria Indígena (GEMTI). É membro da Academia Internacional de Literatura Brasileira, ocupando a

cadeira nº 266.

Julie Dorico nasceu em Guajará-Mirim, oeste de Rondônia. Mas esta cidade foi apenas o palco escolhido por seus pais (a mãe guianense, nascida na fronteira com Roraima, e o pai peruano - "o homem doouro") para que ela entrasse na vida. Sua bisavó, que viveu mais de cem anos, cultivava mandioca, falava uma língua diferente e pedia para que sua dama de companhia traduzisse para o português seus contos ancestrais. Alfabetizada cedo, Julie Dorrico teve a oportunidade de ouvir dois mestres da literatura indígena contemporânea: Daniel Munduruku e Kaka Werá. As palavras dos dois a atravessaram de forma que, aos 26 anos de existência, seu limbo identitário ganhou sentido, sua bisavó era macuxi, logo, Dorrico descobre-se Macuxi.

Assim, tendo em vista o ethos da escritora, nosso esforço incide em conhecer o povo Macuxi, seus ritos e costumes assinalados ao longo da obra prefaciada por Daniel Munduruku. Também, buscamos refletir, à luz de teóricos como ESCALANTE (2015), WALSH (2009), MIGNOLO (2008), GLISSANT (1981), QUIJANO (1992), BAKHTIN (2003), GLISSANT (1996), GRAÚNA (2004), MARIÁTEGUI (1975) e MUNDURUKU (2009), como este povo se percebe no conceito de nação brasileira. Isto posto, defendemos que o entendimento da literatura indígena nos possibilita reconhecer que a estrutura do pensamento ameríndio é diferente do ocidental. Ou seja, é preciso discernir que os povos indígenas se orientam a partir do princípio de homem integrado à natureza, e o sujeito do ocidente segue a lógica binária dual de homem versus a natureza.

Portanto, afirmamos que a emergência de obras de autoria indígena não depende de um só processo, senão que envolve uma série de lutas: desde a escritura das obras, sua produção, consumo e difusão. Trata-se, pois, de escaparmos daquelas perspectivas e interpretações que historicamente nos encarceraram em categorias homogêneas, para reconhecer outras cosmovisões. Este ato político, nos apresenta outras formas de construir relações humanas, nos lembra que somos passageiros. Por isso, confiamos que esta pesquisa corrobora na direção do amplo entendimento da produção literária indígena contemporânea, bem como, coopera com a disseminação de vozes marginalizadas. Para mais, favorece para diminuir o abismo entre o estado brasileiro e os povos indígenas.

Literatura indígena Macuxi: Uma possibilidade de (re)existência

O Povo Macuxi tem sua origem na região do Caribe ou na América Central. Atualmente, no Brasil, habita o norte e o noroeste do Estado de Roraima. Apesar de se encontrar em grande

número na região noroeste, migraram para outras regiões através de casamentos interétnicos. Em Roraima as comunidades indígenas macuxi estão predominantemente nos municípios de Alto Alegre, Bonfim, Normandia e Pacaraima, uma região onde a paisagem é caracterizada pela presença das serras do Norte do país.

Neste contexto, a mitologia dos povos indígenas da região norte, têm a cosmovisão do surgimento do mundo e consideram-se parentes e descendentes de heróis míticos, os irmãos *Makunaimê* e *Insikiran*, filhos de *Wei* (deidade do sol). Para esses povos, os irmãos forjaram em *Piatai Datai* (em épocas remotas), a atual configuração do mundo, conforme revela uma tradição oral compartilhada pelos mesmos. Segundo a narrativa, Macunaíma percebeu entre os dentes de uma cutia, que estava adormecida e de boca aberta, grãos de milho e vestígios de fruta que apenas ela conhecia, passou então a perseguir o pequeno animal, foi quando se deparou com a árvore *Wazacá* (árvore da vida), viu que em seus galhos cresciam todos os tipos de plantas cultivadas e silvestres, e resolveu então cortar o *Piai* (tronco da árvore), que pendeu para o noroeste. Nessa direção teriam caído as plantas e permanecem lá até hoje, principalmente nas partes cobertas por mata. Do tronco jorrou uma torrente de água que causou grande inundação e formou os rios da região. Segundo o mito, o tronco de *Wazacá* permanece no Monte Roraima, de onde fluem os cursos d'água que banham a região tradicionalmente habitada por esses povos.

Unimos ao panorama anterior, a noção de que para dar conta dos novos fenômenos contemporâneos, de identificação e política cultural, é, portanto, importante entender a Literatura como um espaço de engajamento, entendido por nós, como um lugar híbrido que produz significados culturais plurais. Este espaço liminar, observável na linguagem de Dorrico e na arte contemporânea, passa a ser o foco da nossa análise. São nesses interstícios, dessa forma, que é possível observar as transformações contemporâneas nos modos de representação e de fortalecimento político das populações oprimidas. Com efeito o autor Homi Bhabha (1998) aponta, na introdução de seu livro *O local da cultura*:

A articulação social da diferença, a partir da perspectiva da minoria, é uma complexa e contínua negociação que busca autorizar hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (...) Os engajamentos fronteiriços da diferença cultural freqüentemente podem ser tanto consensuais quanto conflituosos; eles podem confundir nossas definições de tradição e modernidade; realinhar os limites usuais entre o privado e o público, alto e baixo; e desafiam expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998, p. 2).

Só quando se compreende que as proposições culturais são construídas no espaço do

contraditório de enunciação, no caso de Dorrico, sua obra literária, é que se pode entender porque as mudanças culturais têm um grande impacto nas formas do debate político sobre as identidades nacionais, agora mudado, transforma os significados da herança colonial. Partindo agora da idéia de que é necessário evitar uma posição moralista ou nacionalista que identifica estereótipos e os elabora num discurso de afirmação da origem e da unidade da identidade nacional.

Diante disso, no local das antigas identidades nacionais estão surgindo identidades híbridas. Isto porque os sujeitos não querem perder os vínculos com os lugares de origem e suas tradições, porém vivem numa terra da qual eles não surgiram, e esses sujeitos se veem obrigados a traduzirem, “negociar com as novas culturas em que vivem”, sem nunca serem unificados a elas (HALL, 2014, p. 52), pois em tempo de crise de paradigmas, não há como manter, uma identidade única, rígida e inflexível.

Assim, no conto *Eu sou Macuxi, filha de Makunaima*, Dorrico constrói uma narração em três partes: Na primeira, menciona como sua avó foi criada pelo deus Macuxi Macunaíma: “primeiro de cera (mas ela derreteu!) e depois de barro: resistindo ao sol e passando a existir para sempre (DORRICO, 2019, p. 17)”; Em seguida, relata a concepção de sua mãe: “um dia bebeu caxiri e resolveu brincar porque só assim podia criar minha mãe e ela criou! (DORRICO, 2019, p. 19)” ; Por fim, na última parte deste relato, Dorrico descreve o momento que sua mãe resolve gerar: “Um dia minha mãe decidiu me criar mulher. E criou, lá na década de 1990, bem certinho (DORRICO, 2019, p. 21)”. Partindo desta enumeração, construiremos nossas análises.

Nossa primeira reflexão dentro desta análise é a respeito do termo “índio” designado aos povos originários no processo de colonização. Tal termo não revela a riqueza que as comunidades trazem consigo, como afirma Daniel Munduruku: “É uma palavra que só desqualifica, remonta a preconceitos. É uma palavra genérica. Essa generalização esconde toda a diversidade, riqueza e humanidade dos povos indígenas” (Munduruku, 2019). O professor ainda completa: “A palavra índio está quase sempre ligada a preguiça, selvageria, atraso tecnológico, a uma visão de que o índio tem muita terra e não sabe o que fazer com ela. Vale ressaltar que dentro dos estudos literários os termos carregam uma força semântica importante e, por isso, é tão significativo disputar tais denominações com o poder hegemônico. Logo, percebemos a importância de estudar escritos como o de Dorrico, que nos possibilitam desnaturalizar termos e, conseqüentemente, atitudes.

Seguindo nosso raciocínio, percebemos na leitura da obra analisada uma menção que nos

gerou curiosidade: Macunaíma. E não estamos nos referindo ao criado por Mário de Andrade (1928), um protagonista indígena sem caráter e preguiçoso. Mas sim ao deus do povo Macuxi Makunaimã. Segundo Jaider Esbell (2018), o próprio deus Macunaíma se permitiu ficar na capa do livro de Mário de Andrade, viajar o mundo, só esperando que algum neto seu o resgatasse:

Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui (ESBELL, 2018, p. 6).

Vislumbrando as palavras de Esbell (2018) constatamos como a centralidade silencia todas as outras presenças. De maneira mais específica, nos referimos a sociedade ocidental, alimentada por cânones, majoritariamente hetero-cis-branco patriarcal, que representam o indígena de maneira estereotipada. Apontamos, ainda que para os Macuxis, Makunaima não é só um guerreiro forte e poderoso, ele é uma energia densa, com fonte própria. Portanto Makunaima está além da nossa compreensão e transforma-se continuamente, como segue afirmando Esbell (2018):

Makunaima como disse dispensa uma forma, um gênero, uma gênese. É um estado de energia que se cria e recria em si mesmo como uma bananeira que não precisa de par. São as cobranças mundanas de nossos humanos sentidos que nos exigem uma referência lógica. Eis que Makunaima experimenta uma forma de materialidade, de sonoridade, de sensibilidade acessível aos seus descendentes, como uma ideia de gênero, por exemplo. Ele vem então em muitos estados transitórios, passa a aparecer além da oralidade, além do mito. Desce de seu estado supremo, flechado por seu orgulho superado; quando enxerga-se além de seu orgulho e depois de todo o seu sofrer essencial. Ele rompe todos os limites, subverte todos os conselhos, deixa beijar a mão do seu avô, o jabuti, e vai ao encontro do pai de todos nós, o universo (ESBELL, 2018, p.10)

Assim, segundo Esbell (2018), quando Makunaima decide estar na capa do livro de Mário de Andrade, sabia da importância dos ícones na cultura que havia chegado: “Sabia de tudo, sabia

de todas as etapas sentidas até seu pleno fazer que é o agora”(ESBELL, 2018, p. 12). Por isso, ler Dorrico (2019) nos permite acesso às narrativas plurais, neste caso, a autora nos proporciona pensar sobre suas experiências e as de sua comunidade nos negamos a fazer coro com o discurso colonial.

Progredindo em nossa reflexão, enfatizamos, assim, que Dorrico é: neta de Macuxi e filha de um peruano com uma guianense: “mas decidi que a língua da minha mãe seria o inglês, assim” (DORRICO, 2019, p. 19). Dessa forma, apontamos que a autora Macuxi nos conclama a possibilidade dos mundos se afetarem não só em seu corpo, como também na sua obra: “A língua da minha mãe é diferente da língua da minha avó, minha avó fala a língua de makunaima” (DORRICO, 2019, p. 19). E segue acentuando: “decidi, porém, que minha língua não seria o macuxi, como a minha ancestral, nem o inglês dos britânicos, mas o português (DORRICO, 2019, p. 21). Por fim, entendemos a decisão da autora de criar sua história partindo de tudo o que lhe compõe:

Eu não quis não, então resolvi criar a minha própria. Como não posso fugir do verbo que me formou, juntei as duas línguas para contar uma história: o inglês e o macuxês. Porque é certo que meu mundo - o mundo - precisa ser criado todos os dias (DORRICO, 2019, p. 21).

Os originários, nossos contemporâneos, nos convidam a considerar reflorestar nosso imaginário, recriar nossas utopias, para, dessa forma, entender que o nosso ser é na metamorfose que transforma nossas palavras e apresenta vozes antes não ouvidas. É relevante salientar, ainda, outro aspecto que compõe a citação anterior, a oralidade. Tal aspecto, caro aos indígenas, apresenta-se como superfície relativa à transmissão dos saberes dos povos originários aos seus descendentes. Para Renate Eigenbrod e Renée Hulan (2008):

As tradições orais constituem o alicerce das sociedades indígenas, conectando orador e ouvinte em uma experiência comum e unindo o passado e o presente na memória. Para entender a tradição oral como uma forma de conhecimento que molda o trabalho de autores e artistas indígenas, por exemplo, escutam-se as narrativas orais para saber como suas vozes podem ser ouvidas dentro de suas comunidades, bem como nas comunidades nas quais elas são recebidas (RENATE EIGENBROD E RENÉE HULAN, 2008, P. 7)

As marcas da tradição oral estão, dessa maneira, presentes na produção literária indígena, e são fundamentais as comunidades originárias, pois este traço evidencia a sua identidade nativa em seus textos. Por isso, a escrita indígena é a afirmação da oralidade. Como afirma a poeta indígena Potiguar Graça Graúna: “Ao escrever, dou conta da minha ancestralidade; do caminho

de volta, do meu lugar no mundo” (GRAÚNA, 2007). Outro aspecto revelado pela autora é o caráter comunitário do povo Macuxi. Como bem pontua Daniel Munduruku em seu prefácio:

o esquecimento não é uma possibilidade para quem se abre à circularidade e a deixa invadir, ainda que disfarçada de conhecimento acadêmico. É certo que saber é bom. Ele preenche. É certo também que o vazio é melhor. Ele nos dá possibilidades (MUNDURUKU, 2018)

E é isso que Dorrico faz dentro da sua poética. Ainda segundo as palavras de Munduruku, a autora “fez o caminho de esvaziar-se para ser preenchida pela memória e pelo pertencimento” (MUNDURUKU, 2018). E a memória, como fica evidente em suas palavras, é força motriz para que o seu caminho de volta seja possível. É por meio das lembranças embebidas em afetos que Dorrico faz esse mergulho para dentro de sua ancestralidade.

CONSIDERAÇÕES

Diante das reflexões apresentadas ao longo deste texto, destacamos que este trabalho é elaborado para nos fazer refletir sobre lugares inusitados e comuns, familiares e estranhos, confortáveis e incômodos. Este rico entrelugar, que se materializa nos contos de Dorrico, enfatiza as contradições, nuances e desafios poeticamente escritos pela autora Macuxi. Combinado, desta forma, um atento exame das formas e materialidades textuais, com a observação aguda das representações socioculturais, principalmente o que se relaciona com questões de territorialidade, pertencimento e identidade.

É preciso esclarecer, informar, mostrar que há uma diversidade cultural linguística, uma diversidade de relações sociais e étnicas. É fundamental levar a temática indígena a centros que disseminam o saber para quebrar a lógica das narrativas hegemônicas apresentadas ao longo de séculos, que quase sempre colocam povos indígenas no contexto de inferioridade. Desse modo, ratificamos que a literatura de autoria indígena se endossa como ponte para entender o mundo e para propor mundos alternativos, bem como pensar o contemporâneo e entender as transformações que nos trouxeram até aqui. Colocando, assim, em pauta na esfera pública debates sobre o reconhecimento de sua cultura, de seus direitos constitucionais e da preservação de suas memórias. Por fim, defendemos que a Literatura de Julie Dorico, bem como a de seus parentes, nos revela uma cultura duradoura, viva, criadora e que resiste, pois, como afirma Eliane Potiguara em seu acervo pessoal: “A nossa literatura é uma flecha”.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (2003). Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: MartinsFontes.
- BHABHA, Homi K. o local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- EIGENBROD, Renate; HULAN, Renée. A layering of voices: Aboriginal oral traditions. In (eds.). Aboriginal oral tradition: theory, practice, ethic. Michigan: Fernwood Publishing, 2008. p. 7-12.
- FIGUEIREDO, Eurídice. América Latina: integração e interlocução. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago(Chile): USACH.
- GLISSANT, Edouard (1996). Introdução a uma poética da diversidade. Tradução de Enilce AlbergariaRocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF.
- GRAÚNA, Graça (2004). Identidade indígena: uma leitura das diferenças. In: POTIGUARA, Eliane. Metade cara metade máscara. São Paulo: Global. (Série Visões Indígenas).
- Graça Graúna, In: Cadernos Negros, Ed. Quilomboje) em 13 de novembro de 2007
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & GuaciaraLopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- MAKUNAIMA, O MEU AVÔ EM MIM! - Jaider Esbell1 - 2018 - Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.
- MARIÁTEGUI, José Maria (1975). Sete ensaios de interpretação da realidade peruana. São Paulo: Alfa-Ômega.
- MIGNOLO, Walter D. (2008) Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de ngela Lopes Norte. Caderno de Letras, Niterói, n. 34, p. 287-324, 1º sem.
- MONTAIGNE, Michel de (2000). Des cannibales. Paris: Fayard/Mille-et-une-Nuits. MUNDURUKU, Daniel (2008). Todas as coisas são pequenas. São Paulo: Arx.
- MUNDURUKU, Daniel (2004). Visões de ontem, hoje e amanhã: é hora de ler as palavras. Prefácio. In: POTIGUARA, Eliane. Metade cara, metade máscara. São Paulo: Global. MUNDURUKU, Daniel (2009). Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória. São Paulo: Studio Nobel.
- POTIGUARA, Eliane (2004). Metade cara, metade máscara. São Paulo: Global. SANTIAGO, Silviano (2004). O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- SANTIAGO, Silviano (2011). Destino: globalização. Atalho: nacionalismo. Recurso: cordialidade. In: REIS, Lúvia.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

O DESPERTAR DE RAIMUNDA: RELAÇÕES DE GÊNERO NA PEÇA TEATRAL “RAIMUNDA PINTO SIM SENHOR”, DE FRANCISCO PEREIRA DA SILVA

Francisco José Sampaio MELO (Instituto Federal do Piauí/IFPI) ¹

RESUMO: Analisamos a peça teatral “Raimunda Pinto sim senhor”, do escritor piauiense Francisco Pereira da Silva, para rastrear nela as relações de gênero estabelecidas entre a protagonista Raimunda e os homens com os quais se relaciona na sua vida atribulada de migrante nordestina. Consta como nosso objetivo a pesquisa dos relacionamentos de gênero que se constroem entre a mulher, aqui personificada na figura da Raimunda, e os homens que ela encontra vida afora. Para chegar ao nosso propósito, partimos da seguinte metodologia: primeiramente realizamos a leitura do texto com vistas à coleta de dados textuais sobre as relações de gênero. Assim, apresentamos passo a passo as situações vividas por Raimunda com cada um dos homens desde o início de sua trajetória até o episódio final. Observamos, então, como se deram seus inúmeros relacionamentos com os homens e como ela se saiu de cada situação vivenciada. Na análise, verificamos o estigma da inferioridade da mulher nordestina, migrante e pobre diante da superioridade do homem explorador, abusador e predador sexual. Mas, sem deixar de observar também a sutileza de Raimunda para se defender das investidas masculinas. Chegamos finalmente à conclusão que Raimunda, apesar de estar numa aparente fragilidade, demonstrou ser uma mulher forte e vitoriosa.

Palavras-chave: “Raimunda Pinto sim senhor”; teatro piauiense; relações de gênero.

ABSTRACT: We analyzed the play “Raimunda Pinto sim Senhor”, by Francisco Pereira da Silva, in order to track the gender relations established between the protagonist Raimunda and the male characters. Hence, we present, step by step, the situations experienced by Raimunda with each

¹ Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS.
fjosemeloo@gmail.com

of the men from the beginning of her journey to the final episode. We observed, then, how her countless relationships with male characters took place and how she got out of each experienced situation. In the analysis, we verified the stigma of the inferiority of the northeastern, migrant and poor woman in confrontation with the superiority of the exploiter, abuser and sexual predator male figure. This, nevertheless, without forgetting to also observe Raimunda's subtlety in defending herself against male advances. We finally come to the conclusion that Raimunda, despite being in an apparent fragility, proved to be a strong and victorious woman.

Keywords: “Raimunda Pinto sim Senhor”; Piauí theater; gender relations.

Três são os pilares do teatro piauiense: Jônatas Batista, Francisco Pereira da Silva e José Gomes Campos. Dos três, Francisco Pereira da Silva é o que possui uma obra dramaturgica mais consistente, não só pela quantidade das peças escritas e encenadas nos diversos palcos nacionais como também pela qualidade de seus textos e a repercussão no meio teatral brasileiro, sobretudo, no Rio de Janeiro, cidade onde surgiu o teatro brasileiro no século XIX com a produção de Martins Pena e a atuação do ator João Caetano e onde até hoje se dá a pujança maior da dramaturgia nacional.

Raimunda Pinto sim senhor é um texto de 1972, mas encenado pela primeira vez em 1975, sob a direção de Paulo Afonso Grisolli, no Teatro Gil, no Rio de Janeiro, com a Companhia Maria Fernanda. No Piauí, “nos anos noventa, o Grupo Harém de Teatro montou “Raimunda Pinto, Sim Senhor!”, tornando-se uma das peças mais populares do teatro piauiense” (CAMPELO, 2010, p.106). O texto teatral centra-se na protagonista Raimunda Pinto, uma cearense nascida com lábio leporino, que, muito pelo defeito, resolve partir para o Rio de Janeiro. Lá ela pretende estudar na Escola de Enfermagem Ana Néri, e fazer plástica nos lábios. Transcorre a década de 1940, e ela atravessa todo o interior do Brasil, sobrevivendo como pode até chegar afinal à Capital Federal. Neste percurso do Ceará ao Rio de Janeiro, depara-se com vários tipos masculinos, com quem logo aprende a relacionar-se e, sobretudo, se defender das investidas e astúcias masculinas. Sobre este relacionamento da protagonista com as figuras masculinas, trataremos nesta apresentação.

Na linhagem familiar de Raimunda, só há ela e sua mãe, logo ela procede de uma família matrilinear, na qual a figura do pai encontra-se totalmente apagada e a da mãe vai desempenhar o papel tanto paternal quanto maternal, numa onipresença da mulher nas relações de parentesco. No cumprimento desse papel duplo, a mãe dela constitui a voz crítica da disciplina e da ordem que, nas famílias patriarcais, caberia ao homem: ela reconhece que a filha é muito viva,

despachada, de boa disposição, mas reconhece também a limitação física da moça, posto que infelizmente o diabo peidou na cara da filha (p.142).

Na cena de abertura da peça, Raimunda, num gesto de Eva a Adão, oferece a dois rapazes que passam por ali, um cacho de uvas: o primeiro nem sequer se manifesta, ignorando a fruta que lhe é oferecida; o segundo diz que provaria da fruta, mas sob certa condição: ela deveria tapar o rosto com uma toalha para ele não perder a tesão. Raimunda, indignada, diz poucas e boas para o rapaz apresentado. A sofrida moça da periferia de Fortaleza começa a conhecer quem são os homens e como defender-se deles no que eles têm de mais nocivo: sua masculinidade tóxica que se configura sob a forma de supremacia do macho sobre a fêmea.

Raimunda, na frágil condição de migrante nordestina, decide deixar seu Ceará para aventurar no Rio de Janeiro uma operação plástica que a liberte do defeito em seu lábio. Nessa aventura, associa-se às amigas Isaura e Lindalva na triste sina de migrantes que objetivam chegar à Capital Federal. Na perseguição de tal objetivo, pedem carona a um motorista de caminhão que aparece pela estrada. Ao perceber os sinais das moças, ele para e se dirige a elas de forma pejorativa através do emprego de uma metáfora de motivação animal: “Oxente, pra onde vão as três juritis?” (SILVA, 2009, p.144). Elas aceitam ir de carona com ele e seu ajudante até o Crato, no Ceará, e de lá continuarão sua viagem rumo ao sul do país, passando por Petrolina e Juazeiro da Bahia.

Na boleia do caminhão, apertadas entre o motorista e o ajudante, vão as amigas de Raimunda. Para Raimunda, numa atitude de discriminação por não se tratar de uma mulher que desperte o apetite sexual daqueles homens, o motorista propõe que ela vá na carroceria, já que ela não é uma V-8 como as amigas mas uma “titia”. No linguajar metafórico do motorista, Isaura e Lindalva são V-8, motor de alta potência para carros; já Raimunda é uma titia, ou seja, mulher que não consegue um casamento conforme padrões burgueses socialmente valorizados e fica solteirona, fica para “titia”. Num mecanismo de defesa, Raimunda rejeita o rótulo de “tia” e diz que prefere ir na carroceria a ser bolinada. Assim, com sua língua desenfreada, se safa dos abusos sexuais do motorista e segue viagem.

Em Juazeiro da Bahia, Raimunda depara-se com um Encantador de Serpentes que, conhecedor de sua meta de chegar ao Rio de Janeiro, lhe propõe uma parceria: ela compraria duas jiboias, e fariam juntos um número num circo que se dirige ao sul do país. Ela topa, compra as jiboias e, juntos, representam, no circo, o número “Eva no Paraíso”. Para infelicidade de Raimunda, Encantador de Serpentes foge com as jiboias. Raimunda é consolada pelo palhaço

Goiabinha, um personagem lírico num universo de banditismo masculino. Goiabinha é o ombro amigo, o consolo que Raimunda precisava naquele momento de desilusão com os homens. Nas decepções da vida, ele se apresenta para enxugar as lágrimas da amiga com seu lenço de mil cores. Reconfortada pela ternura do palhaço de circo, chega finalmente ao Rio de Janeiro, sua grande meta de vida.

Apadrinhada por Getúlio Vargas, Raimunda é admitida na Escola de Enfermagem Ana Néri e faz a operação de correção do defeito nos lábios. O cirurgião Dr. Renato, além de operá-la, a seduz ainda no leito do hospital. Na sua condição de mulher, ela é vista pelo médico como objeto de conquista sexual. Ele a seduz, e ela se deixa seduzir. Contudo, logo percebe as verdadeiras intenções do médico, que enfatiza que, para uma puta, ela é um trunfo (p.151). O médico, numa sedução barata, tenta levá-la para a cama, pois, para ele, numa extrapolação de desmedida fantasia sexual, na cama, ela seria incomparável, abissal! (p.151). Numa fala de cafajeste, ele lhe promete se desquitatar, montar casa e fazer vida com ela.

O diálogo entre Raimunda e o médico vai evoluindo bem: então, a sertaneja lhe revela que havia sido convidada para modelo por um famoso costureiro. Diante do orgulho ferido de macho aproveitador de mulheres vulneráveis, numa postura homofóbica, ele pergunta indignado se ela iria trabalhar para um viado (p.152). Ainda despeitado, ele a ofende, numa atitude típica de quem desdenha quer comprar, chamando-a de fanhosa, corcundinha e com um nome lamentável: Raimunda Pinto (p.152). Entretanto, mesmo diante da ofensa, ela sabe dar a volta por cima: anuncia ao médico que não é mais a pobretona Raimunda, mas a deslumbrante Raymonde! Para o doutor, oferece apenas um desprezível adeus.

Então, de vencida, desvencilha-se do médico e aceita o convite para trabalhar com um estilista histérico que acabou de conhecer no hospital. Oly, assim se chama o estilista, transfigura Raimunda: ele afrancesa seu nome para Raymonde, quer que ela seja modelo de suas coleções e a transforma numa encantadora princesa de magnatas. Raimunda, presa ao princípio da realidade, se contrapõe aos devaneios do estilista: ela afirma que não sabe pregar um botão, que não sabe nem andar, imagina desfilar para uma grife da moda! Entretanto, Oly insiste em seus devaneios e, graças à sua varinha de condão, metamorfoseia-a numa outra pessoa, e a luxuosa e esplendorosa Raimunda passa a desfilar na Passarela da Glória, num ambiente requintado do Rio de Janeiro.

Naquele mundo de luxo e esplendor, depara-se com um Playboy que a corteja ostensivamente, e ela se deixa cortejar e dança com ele na pérgula do Copacabana Palace. Ele

lhe proporciona uma vida na High Society. Playboy a apresenta a um Milionário, que, sem maiores delongas, lhe pede em casamento. Casada com o Milionário, conhece um senador americano com quem se casa e passa a residir em Washington, nos Estados Unidos. No entanto, essa súbita ascensão social não a torna feliz, ao contrário, a deixa entediada. Tédio que só é quebrado pelo surpreendente reencontro com as amigas Lindalva e Isaura, que imediatamente percebem que a amiga se tornou numa mulher amargurada e pessimista.

No desfecho, Raimunda se encontra no Japão com o senador americano e presencia o lançamento da bomba atômica sobre Hiroxima, pois, afinal, “seria um vexame se não houvesse um cearense para testemunhar esta desolação” (SILVA, 2009, p.160). E volta para o seu estado inicial: no sertão do Ceará, fanhosa como antigamente e criando galinhas, pois, depois de girar o mundo e ascender na escala social, chega à conclusão que seria mais feliz como simples nordestina pobre e feia, posto que, segundo ela, “o mundo em que entrei, com a cara e coragem, dá-lhe engulhos. Porco, podre, poluído” (SILVA, 2009, p.160).

Na sugestão de um jogo de contrastes, o palhaço Goiabinha representa o contraponto às personagens masculinas do texto. Ele é o lado lírico da peça teatral: fraterno, amigo, acolhedor, compreensivo, ele é a mão amiga, sempre disponível, a oferecer seu lenço de mil cores com o qual Raimunda enxuga suas lágrimas e assim se consola das decepções de uma vida enganosa, cheia de exploração e de homens intoxicados por uma masculinidade perversa, posto que reduz a mulher a um papel subordinado e dependente. No entanto, Raimunda dá a volta por cima e abandona esse mundo que considera “porco, podre, poluído”, afinal, a vida no sertão é mais interessante por ser mais verdadeira e fazê-la mais feliz. Sim, feia, fanhosa, carente, mas feliz!

Raimunda toma uma série de decisões que afirmam sua personalidade de mulher forte e decidida a lutar por um espaço no mundo basicamente machista e misógino. Logo no início do texto teatral, ela tem a cara e a coragem de partir para a conquista amorosa e convida dois rapazes para relacionar-se sexualmente com ela e assim ela se contrapõe à visão conservadora da conquista amorosa hegemônica na sociedade patriarcal que determina que a iniciativa sempre deve partir do homem, e à mulher cabe o papel de ser passivo nas mãos dos homens. A mulher nunca é agente da ação sexual na postura machista. A ela é reservado o lugar de objeto e nunca de sujeito de suas próprias ações. Ela se oferece aos rapazes, mas é repudiada justamente por não atender às expectativas que eles tinham de mulher, ou seja, bonita e atraente. Eles ficam para trás, e ela segue em frente na sua busca de reconhecimento e felicidade.

Na viagem ao Rio de Janeiro, Raimunda continua a deparar-se com homens que bebem da mesma ideologia preconceituosa com relação à figura da mulher: o motorista a quem pede carona também a despreza por afastar-se do padrão de beleza por ele desejado. O desprezo chega ao ponto de não permitir que ela vá na boleia e a joga na carroceria do caminhão com se ela fosse um saco de batatas, um ser desprezível que se põe no lugar mais sórdido do veículo. No entanto, ela não se rebaixa e o despreza também através de sua fala indignada de mulher ofendida e ofensiva. Ao motorista, dirige palavrões e sua fúria de mulher que sabe defender-se de homens agentes de uma masculinidade tóxica.

No deslocamento da região Nordeste para o sul do Brasil, Raimunda depara-se, num ambiente circense, com um encantador de serpentes. Esse homem também age de forma desonesta com ela: ele a seduz e a convence a abrir mão de suas poucas economias para comprar duas jiboias. Tais jiboias vão servir para uma apresentação artística que devem fazer no circo. Mais uma vez Raimunda decepciona-se com os homens: o Encantador de Serpentes foge com as jiboias e a deixa sem dinheiro e na tristeza de ter sido enganada por um mau caráter que encontrou pelos caminhos da vida. Consolada pelo palhaço Goiabinha, sente-se reconfortada e prossegue sua viagem rumo à Capital Federal.

No Rio de Janeiro, Raimunda força um encontro com o Presidente da República Getúlio Vargas. Para que esse encontro fosse possível, ela teve de confirmar realmente ser portadora de uma personalidade firme e decidida, posto que os agentes responsáveis pela segurança presidencial fizeram de tudo para evitar que ela tivesse a oportunidade de conversar com o senhor presidente. Ela rompe todas as barreiras e finalmente dialoga com a autoridade máxima do país, pedindo a ele o ingresso no curso de Enfermagem da Escola Ana Néri. O Presidente não só autoriza o ingresso dela na faculdade como também autoriza a intervenção cirúrgica para correção do defeito nos seus lábios. Feliz da vida, adentra ao hospital para submeter-se à cirurgia.

No hospital, Raimunda conhece Doutor Renato, o médico cirurgião que fará a operação nos seus lábios leporinos. Ele não só faz a cirurgia como também a quer como amante e parte para a conquista amorosa da protagonista. Ela aceita ser seduzida pelo médico que a operou e torna-se mais uma das amantes daquele profissional da saúde. Na relação com o doutor Renato, Raimunda queria ser mais que uma amante e expressou seu desejo de casar com ele. O médico rapidamente desfez seu sonho e lhe disse que ela seria boa como amante, mas não para esposa. Raimunda estava diante de um oportunista e, percebendo que com ele só teria exploração sexual, o abandonou.

Assim é Raimunda: ela sabe se safar dos homens que só querem se aproveitar dela. Outros homens aparecem na sua vida até o desfecho do texto teatral. Contudo, a todos que querem apenas explorá-la e fazer dela um objeto de conquista sexual, Raimunda responde com sua personalidade forte de sertaneja que não se abate com qualquer verão nem se deixa aprisionar pelos ditames da misoginia e da masculinidade tóxica hegemônicas no mundo em que vive. A ela pertence tanto a determinação de ser uma mulher consciente de sua igualdade com o homem quanto a identidade feminina de ser Raimunda Pinto, sim senhor!

No divertido da comédia protagonizada por Raimunda, sobressai uma forte crítica social ao destino reservado a uma mulher que abandona sua terra natal em busca de melhoria de vida, perseguindo o seu grande sonho de transformação social. Em sua ascensão social, Raimunda confronta-se com o universo masculino que se caracteriza pela exploração da mulher, sobretudo de seu corpo enquanto um mero objeto de prazer sexual: seja o motorista que lhe dá carona, seja o encantador de serpentes que a engana e leva consigo as jiboias compradas com seu dinheiro suado, seja o médico que a opera e a quer como amante, seja o estilista que a vê como uma luxuosa modelo, seja o Playboy com sua conversa vazia de conquistador barato, seja o Milionário que a faz mais infeliz ao inseri-la num mundo tedioso, seja o senador americano que lhe abre portas da mais alta esfera política. Enfim, nenhum desses homens lhe proporcionou a felicidade que, conforme sua filosofia pessimista de fim de cena, estaria mesmo na simplicidade de vida que levava no sertão nordestino enquanto mulher pobre, feia, mas sossegada e feliz.

REFERÊNCIAS

CAMPELO, Ací. *História do teatro piauiense*. Teresina: A&C Assessoria e Promoções Culturais, 2010.

SILVA, Francisco Pereira da. Raimunda Pinto sim senhor. In: _____. *Teatro completo*.V.3. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p.137-161.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

O DEVIR-CRIANÇA COMO FUGA DAS OPRESSÕES NA OBRA *SEIS VEZES LUCAS*, DE LYGIA BOJUNGA NUNES

Ana Caroline Freire PESSOA (UERN)¹

Concísia Lopes dos SANTOS (UERN)²

RESUMO: A escritura criativa da autora Lygia Bojunga Nunes tem desenhado linhas de renovação na literatura infantojuvenil do Brasil nos últimos tempos. É a partir das suas narrativas que jovens, crianças e adultos desbravam um mar de descobertas e refletem sobre problemas sociais que atravessam todas as idades. Distorcendo a ideia de que a literatura para crianças deve retratar um ambiente perfeito, moralista e pedagógico, Lygia busca documentar a realidade sob o ponto de vista de uma criança não infantilizada. Assim, obedecendo a uma metodologia qualitativa, de caráter bibliográfico e interpretativo, o presente estudo tem o objetivo de pontuar as violações exercidas pelo machismo e o patriarcado na obra *Seis vezes Lucas* (1999) sob as teorias Deleuzo-Guattarianas do Devir-criança (2012) e da desterritorialização (1996), além de outros títulos que encorpam os estudos sobre os fluxos e atravessamentos da infância. Desta forma, evidenciamos na personagem Lucas o seu caminhar rumo a desterritorialização do agenciamento familiar arbóreo e hierárquico em que vive para, enfim, obtermos como resultado uma reterritorialização através do Devir-criança da criatividade, imaginação e descobertas bem como um amadurecimento psicológico da personagem protagonista. Concluímos que Lucas, em pleno devir, experimenta um bloco de sensações, com velocidades e lentidões que o tornam um personagem completo e singularizado.

Palavras-chave: Lygia Bojunga. Devir-criança. Desterritorialização. *Seis vezes Lucas*.

ABSTRACT: Nowadays, Author Lygia Bojunga Nunes' creative writing has been developing improvements for the youth's literature in Brazil. Her stories allow children, teenagers and adults to explore a sea of discovering and reflect about social problems that affect all phases of life. Distorting the idea that children's literature should portray a perfect, moralistic and pedagogical

¹ Universidade do Estado do Rio Grande do Norte- UERN. Membro do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT). E-mail: carolinepessoa@alu.uern.br.

² Universidade do Estado do Rio Grande do Norte- UERN. Líder do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT). E-mail: concisialopes@uern.br.

environment, Lygia seeks to document reality from the point of view of a non-infantile child. Thus, following a qualitative methodology, with bibliography and interpretative character, the main objective from this research is to analyze the work *Seis vezes Lucas* (1999) under the theories Deleuzo- Guattarianas of *Devir-criança* (2012) and from *desterritorialização* (1996), including other titles that embody studies regarding childhood progress and crossing. In this manner, we investigated the character Lucas' walk towards to the deterritorialization of the arboreal and hierarchic family management in which he lives, to finally get as result the reterritorialization through *Devir-criança's* creativity, imagination and discoveries, as well as psychological advancement of the main character. In conclusion, Lucas, in full becoming, experiences a great number of sensations, with ups and downs that make him a complete and singular character.

Keywords: Lygia Bojunga. *Devir-criança*. *Desterritorialização*. *Seis vezes Lucas*.

INTRODUÇÃO

Pensar na emancipação da escrita feminina talvez fosse uma utopia para as nossas ancestrais do século 19, já que por influência do machismo e patriarcado milhares de mulheres sofreram com o silenciamento de suas vozes. É por isso que na contemporaneidade do século 21 damos destaque e nos deleitamos com a escritura envolvente, ativista e transformadora da autora brasileira Lygia Bojunga Nunes, que com maestria ocupa espaços na literatura infantojuvenil, alimentando a imaginação das crianças e transformando o pensar dos adultos.

Dentre as muitas narrativas publicadas pela autora, o *corpus* deste trabalho se trata da sua 13ª publicação, *Seis vezes Lucas* (1999). A obra se divide em seis partes que narram situações vivenciadas pela personagem Lucas: I Lucas e a cara; II Lucas e o cachorro; III Lucas e a Lenor; IV Lucas e o terraço; V Lucas e a coisa; e a última parte, VI Lucas e agora?. Passando pelos seis capítulos acompanhamos o crescimento da personagem que ainda criança é obrigada a vivenciar situações de medo, solidão e violência simbólica, extraíndo do *Devir* as suas potências criadoras e de resistência.

Com efeito, este trabalho busca evidenciar as atitudes da criança na obra *Seis vezes Lucas* se amparando no conceito de *devir-criança*, dos teóricos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, não deixando de considerar os estigmas da hegemonia patriarcal na nossa sociedade que ainda busca justificar suas atitudes violentas em uma ideia de superioridade masculina, mas, sobretudo, enfatizando as práticas emancipatórias do menino Lucas, a construção de sua singularidade a partir do *devir*, o amadurecimento psicológico do protagonista e a desconfiguração da figura paterna autoritária que o colocava em uma posição de subserviência e opressão.

Para auxiliar na compreensão do meio opressor em que a personagem se desenvolve, nos baseamos nas teorias de violência simbólica e dominação masculina tratadas por Pierre Bourdieu (2002), com foco nas construções sociais de gênero reproduzidas e impostas pelo autoritarismo de seu pai em um modelo patriarcal nitidamente evidenciado na narrativa. Além disso, propomos o estudo do devir criança, a partir do aporte filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), como mola propulsora para abertura de fissuras no universo opressor intrafamiliar institucionalizado, com fim na desterritorialização que só a imaginação da criança é capaz de conquistar.

O presente trabalho está estruturado em quatro tópicos, a saber: Introdução, contendo explanação sobre a autora, obra estudada e elementos a serem analisados. Em seguida, enumeramos o segundo e terceiro tópico contendo análise dos dados extraídos do corpus literário *Seis vezes Lucas* (1999), discutindo o meio caótico em que a protagonista vive, as opressões, o patriarcado e o machismo negligenciador de singularidades, bem como a rebeldia da personagem ao buscar romper com os agrupamentos dominantes em busca da sua singularização. Por fim, o tópico conclusivo tecendo as considerações finais diante dos resultados alcançados.

O menino Timorato e o déspota gago

Em *Seis vezes Lucas* (1999), Lygia nos presenteia com a história de Lucas, único filho de um casal desenhado sob os fundamentos de uma família tradicional brasileira. A personagem no início da narrativa é um menino sensível e temeroso que “tinha medo de meter a mão na massa de modelar; tinha medo de experimentar pintar; tinha pânico de se sujar de tinta” (BOJUNGA, 1999, p. 39) e tinha medo também de ficar em casa sozinho, por isso, recebe da professora de artes o apelido de Timorato³, o que mais tarde nomearia também o seu cachorro, integrante mais distante da família.

Lucas representa uma criança obrigada a avançar sob uma ótica vanguardista de consciência e reação, seja em um universo construído através do imaginário ou no campo factual de experiências hostis proporcionadas pelos agrupamentos dominantes. Vivencia um modelo

³ De acordo com o dicionário online de Português (2023), trata-se daquele que é medroso; que expressa covardia; que age com medo; que tem temor.

familiar machista e patriarcal, de modo que seu único modelo de masculinidade é o pai, por quem nutre grande devoção:

Lucas entrou no quarto e viu o pai se olhando no espelho. Parou; ficou olhando o pai se olhar. O pai pegou a escova e passou ela devagar no cabelo; [...] pegou a gravata que rodeava o pescoço e sem pressa nenhuma deu o nó. Enforcado assim de seda ele ficou se olhando comprido. E o Lucas pensou, que bonito que é o meu pai (BOJUNGA, 1999, p. 15).

Para o Lucas dos primeiros capítulos o pai é aquilo de mais sagrado, a inspiração para o homem que quer se tornar – forte, elegante, com barba, emprego e família–, “um cara pro Pai não botar defeito” (BOJUNGA, 1999, p. 18). Assim, ao olhar o pai no espelho, o menino enxerga seu “eu” do futuro.

Para caber na “lógica” de um cara sem defeitos, Lucas é obrigado a seguir condições naturalizadas pela sociedade patriarcal. Os pré-requisitos partem do pilar da sociodicéia masculina que, para Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2002, p. 33), “legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada”. Portanto, para o menino Lucas, enquanto homem, biologicamente mais forte, não é concedido o direito de sentir medo, de esboçar traços de delicadeza ou mesmo de chorar.

Os pais do garoto, nunca nomeados pelo narrador, nos envolvem em uma sensação mais intimista e verossímil com uma família do cotidiano em que o pai é a autoridade da casa, responsável pelo sustento e tomada de decisões, enquanto a mãe e os outros membros ocupam uma posição inferior e subserviente na hierarquia hegemônica do patriarcado.

Podemos compreender essa formação familiar como um sistema “arborescente” de maioria. Nesta formação, adulto e macho são pontos dominantes, enquanto homem é o ponto central. A teoria deleuzeana o define como “terceiro olho”, a quem todas as outras linhas do sistema molar estão ligadas, obedecendo a um sistema androcêntrico e adultocêntrico que encontra meios de se perpetuar ao longo do tempo.

É assim que no primeiro capítulo, “Lucas e a cara”, o menino confecciona uma máscara de massinha de modelar para ser sua companheira, de modo que se pareça mais adulto, forte e corajoso, como forma de reprimir suas fragilidades para orgulhar seu pai:

Foi pra mesa, abriu a caixa de massa, escolheu uma avermelhada, pegou logo um punhado. E começou: espicha a massa dum lado, arredonda ela do outro, puxa ela daqui, estica ela dali, faz força, faz festa, faz feito coisa que a mão já não quer viver sem a massa.

[...] a massa agora é uma cara, e ainda por cima é uma cara que o Lucas gosta de olhar (BOJUNGA, 1999, p. 21).

A Cara, grafada com um C maiúsculo, dá vida ao personagem estético do herói que Lucas gostaria de se tornar. Ele devém criança e percebe as coisas como um jogo, busca uma forma de lidar com a realidade através da arte e da imaginação. Na tentativa de ser diferente, o garoto brinca de modelar um cara para o pai não botar defeito, “o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho” (DELEUZE; GUATTARI, 2010. p. 213). Então, o menino dá vida à sua obra de arte, colocando alma na sua produção.

A máscara de massinha de modelar vermelha e as suas atribuições em Seis vezes Lucas rememora a personagem do Máskara, uma espécie de anti-herói nascido nas HQs e popularizado no filme O Máskara, dirigido por Chuck Russell e estrelado por Jim Carrey na década de 1990. Assim como na narrativa criada por Bojunga, a personagem que utiliza a Máskara desenvolve habilidades de desinibição, podendo se tornar o que quiser. Enquanto o Máskara pode ser um deus e até desfigurar o corpo ao colocar sua máscara verde no rosto, o Lucas de máscara vermelha se torna um herói, homem forte a partir das involuções criadoras dos devires.

A narrativa, em seu segundo capítulo, “Lucas e o cachorro”, introduz o segundo momento da personagem em sua construção intrapessoal de devires. É neste espaço onde Lucas, que tanto sonhava ganhar um cachorro para poder lhe contar seus segredos mais íntimos, enfrenta pela primeira vez o seu pai, fazendo “gaguejar” a linguagem dominante construída em favor de uma imagem de bom homem e bom pai.

– Escuta, Lucas, eu não sabia que você queria tanto assim um cachorro. Amanhã eu trago um pra você. Prometo [...] A porta continuou fechada; só a voz do Lucas apareceu: – Eu não acredito mais em você. Tudo que é olho olhou para o Pai. Mas que coisa! Como é que o Lucas ia dizer assim na frente de todo mundo que não acreditava mais nele? (BOJUNGA, 1999, p. 36).

Ao constranger e “desmascarar” o pai em público, Lucas traça sua primeira linha de desterritorialização, redesenha a imagem do pai como um déspota “gago”. O déspota gago passa a tomar o lugar do herói conquistador, espelho do garoto em seu primeiro momento. Lucas sustenta suas palavras, questiona a promessa não cumprida para “fazer gaguejar a língua, ou fazê-la ‘piar’” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 42). Enquanto minoria, a personagem salta às majorias e torna-se estrangeiro na própria língua, como criança que tira as rodinhas auxiliares da bicicleta,

desloca-se entre as linhas dominantes, devém ainda que desequilibrado, buscando certo tipo de independência que é caminhar sem amarras para cruzar a linha da subjetividade.

Devir-criança no menino Lucas: o atrevimento de singularizar

Ao colocar suas angústias em confinamento, o garoto faz surgir na história uma nova personagem: a Coisa. Nuance das consequências da violação, a Coisa é aquilo que no senso comum conhecemos por “nó na garganta”, um sentimento que o menino não consegue explicar:

Agora era assim: volta e meia a coisa doía. Doía na garganta, no pescoço, no dente, e se o pai dizia, mas afinal! Que dor é essa? O Lucas só respondia, não sei, é uma coisa; e se a mãe falava, explica melhor essa coisa, meu filho, ele não explicava, só sabia que ela doía (BOJUNGA, 1999, p. 19).

O incômodo que “volta e meia” aparece é familiar nas crianças que ouvem dos pais a frase imperativa “engole o choro” ou “não quero ouvir nem mais um piu”, características da estratégia de dominação arbórea, centralizados no poderio adulto, cabendo à criança apenas a posição de respeito e obediência. Assim, a Coisa engole o Lucas enquanto ele engole o choro, a angústia, a tristeza e a fragilidade de criança que, sem proteção nenhuma, se vê perdida em uma névoa densa de incertezas e carência afetiva.

Para que a Coisa suma, se faz necessário que a personagem busque o rompimento dessas estratificações e segmentações “arbóreas” através do devir. O devir é, para Deleuze e Guattari (2012, p. 96), “um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência”.

O menino Lucas enquanto devém, não imita uma criança, não é como uma criança em sua puerilidade clichê. Ele torna-se jovem que se abre a novas experiências, se desprende da instituição que causa o nó na garganta, que faz nascer “a Coisa” e corre para brincar de criar um novo espaço onde as coisas são diferentes. Ao devir-criança, ele constrói sua singularidade como um garotinho que junta peças de Lego para engendrar formas que atendem aos seus desejos mais criativos.

É assim que acontece a rebeldia, a revolução contra o sistema de maioria que oprime e bloqueia a linha de Devir. Trata-se do Lucas que, vendo a ameaça de retornar a sua casa, ambiente patriarcal dominado pelo pai, foge para a floresta, espaço onde, durante o desenrolar da trama, estabeleceu conexão com o seu Eu singular libertário:

Uma buzina tocou perto. A Mãe levantou num pulo: – Acho que o pai está chegando! O Lucas levantou também; agarrou o braço da Mãe: – É sempre ele, ele, não é? Vai ser sempre assim? A cara da Mãe se espantou toda. [...] O Lucas agora corria. Com toda a força. Feito querendo escapar da tal Coisa. Que começava a doer. Corria sem ver onde é que ele ia. Só corria e corria (BOJUNGA, 1999, p. 91).

É nesse sentido de autonomia e forças dionisíacas que tomamos a ideia de criança não como um Ser, mas como um Devir. O ser para Deleuze e Guattari (2012) é pontual, fixo e imutável, enquanto o devir é a inconstância, a linha que não tem ponto inicial nem final, é constante metamorfose. Devir é “um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 20).

O protagonista que corre sem saber onde vai é a linha de devir que atravessa entre os pontos, devém criança desbravando trilhas da imprevisibilidade, lançando-se em uma linha de fuga, não como um covarde, mas como símbolo de resistência.

Enquanto no primeiro momento a personagem é coagida a assumir sua posição de subserviência, tendo seu pensamento controlado pelo pai, que estabelece regras solidificadas na subjetividade dominante, no segundo momento, a partir da relação Lucas-cachorro, começamos a enxergar uma personagem mais dissidente: “Na quarta-feira o Lucas anunciou que se o Timorato não ia, ele também não ia” (BOJUNGA, 1999, p. 43).

O menino reticente devém criança questionadora, inicia o que Guattari e Rolnik (1996, p. 33) chamam de “processo de singularização”, onde, a partir da subjetividade em que está inserido, busca formas de criação para romper as estratificações dominantes.

Durante os seis capítulos do livro, acompanhamos os seis momentos do protagonista na sua trajetória de desconstrução e reconstrução do real a partir do devir. Observamos um garoto que vai galgando a sua singularidade diante dos dissabores que fazem o seu caminhar trepidar, mas que não impedem que ele possa ver ao longe a possibilidade de uma subjetividade “conquistada”. Deleuze, em *Crítica e clínica* (1997, p. 77) afirma que “é o devir que faz, do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir”.

Na sua trilha caótica, Lucas vê na máscara de massinha uma encorajadora de sua existência, vê na “Coisa” um inimigo a ser combatido e no cachorro, milenarmente conhecido como “amigo do homem”, uma possibilidade de ter alguém para contar suas angústias sem que ninguém mais possa saber da sua sensibilidade.

Ao observar o caos da sua vida, a personagem enxerga um universo de possibilidades, como quando ganha um caderno de desenhos e rascunha traços variados. Em sua tela em branco,

Lucas tem uma epifania, traça uma linha molecular de devir em que pensa por si só, amarra-se em suas próprias referências e busca uma nova forma de ver o mundo. Com um pouco mais de dedicação, desenha uma linha de fuga que o faz emergir do território arbóreo, binário e estriado em que vive seus primeiros momentos, descobre um novo poder: o de singularizar.

Considerações finais

As produções literárias de Lygia Bojunga têm contribuído para o enriquecimento e renovação da literatura infantil e juvenil nos últimos tempos. Juntamente com Lobato e Ana Maria Machado, Lygia abre o mar de possibilidades criativas com o seu cajado da imaginação, enxerga nos animais, nos móveis e objetos do dia a dia uma possibilidade de dar vida a personagens com personalidades múltiplas, autonomia e sofisticação.

É nas suas obras que a criança encontra linguagem acessível e compreende o mundo sem a necessidade de se infantilizar. A autora respeita as singularidades de cada criança e faz analogias que equilibram em uma grande gangorra o humor e a seriedade das críticas sociais.

Este artigo procurou privilegiar a criança que se levanta contra o autoritarismo presente no seu seio familiar, partindo essencialmente da figura paterna que subtende carinho e proteção, mas que, na obra, exala opressões fundamentadas num modelo familiar de raízes arbóreas e hierárquicas.

Trabalhando na crítica social, Bojunga faz de Lucas uma personagem metamorfoseando com o passar dos capítulos, desenvolvendo para si uma potência em Devir, uma força singularizadora em que, como afirma a pesquisadora Laura Sandroni (1987) em relação à escrita de Lygia, “os comportamentos sociais que lhe parecem falsos e absurdos, dando possibilidade ao surgimento de novos conceitos que valorizam a verdade, a fantasia, o lúdico e os caminhos da liberdade endereçadores do conhecimento de si mesma e do mundo” (SANDRONI, 1987, p. 108).

Assim, consumamos este trabalho pontuando que o devir-criança presente na obra em análise é uma voz que surge das margens, levanta-se de um ambiente onde a maioria adultocêntrica e patriarcal buscou, durante toda a narrativa, o silenciamento do ser infante integralmente minoritário em contraponto à maioria.

A autora extrai as potencialidades da infância, as velocidades e lentidões do devir-criança e devir-artista perpassando as zonas de vizinhança para fantasiar espaços libertadores; personagens estéticos como a Cara; e conceituais como a Coisa e o Timorato. Tudo isso para que,

ao longo dos seis capítulos, Lucas, como criança que constrói prédios de lego, empilhe as peças do seu eu singular em pleno Devir.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOJUNGA, Lygia. **Seis vezes Lucas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 2 Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 4. Tradução de Suely Rolnik. - São Paulo: Ed. 34, 2012.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia: romance da história da filosofia**. Tradução João Azenha Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Tradução de Suely Rolnik. Petrópolis: Vozes, 1996.

SANDRONI, Laura. De **Lobato a Bojunga: as reações renovadas**. –Rio de Janeiro: Agir, 1987.

TIMORATO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/timorato/> >. Acesso em: 06/02/2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

O ELO TRANSCULTURAL EM O CRIME DO CAIS DO VALONGO, DE ELIANA ALVES CRUZ

Isabela Batista dos SANTOS (PPGL- UFS)¹
Rosivânia dos SANTOS (PPGL- UFS)²

RESUMO: Este trabalho propõe a análise da narrativa *O crime do Cais do Valongo* (2018), da escritora afro-brasileira Eliane Alves Cruz, sob a ótica do contato cultural estabelecido entre Moçambique e Brasil. Nesse sentido, trazemos à baila o conceito da transculturação, criado por Fernando Ortiz (1983), a fim de examinar o modo como Cruz associa a história e a cultura dos dois países. O trabalho também se fundamenta em teóricos que discorrem sobre o colonialismo, como Memmi (1967), tendo em vista que a região do Valongo é marcada pela desgraça da escravidão. Assim, intenta-se investigar a trajetória da narradora-personagem, Muana, a qual representa o corpo forçado ao deslocamento para a escravização. A partir dos relatos de Muana, a qual escreveu em seu caderno as infelicidades da sua vida, desde a vinda de Moçambique até a vivência no Brasil, é que se conhece qual foi o verdadeiro crime do cais. Desse modo, nota-se que em um contexto de exploração e de violência, a exemplo da obra analisada, embora os dominados estejam em um sistema social repressor, há a busca de estratégias de sobrevivência dos valores e das crenças tradicionais por meio da recorrência ao mito de origem.

Palavras-chave: Eliana Alves; Transculturação; Literatura afro-brasileira, *O crime do Cais do Valongo*.

ABSTRACT: This work proposes the analysis of the narrative *O crime do Cais do Valongo* (2018), by the Afro-Brazilian writer Eliane Alves Cruz, from the perspective of the cultural contact established between Mozambique and Brazil. In this sense, we bring up the concept of transculturation, created by Fernando Ortiz, in order to examine the way in which Cruz associates the history and culture of both countries. The work is also based on theorists who discuss colonialism, such as Memmi (1967), considering that the Valongo region is marked by the disgrace

¹ Doutoranda em Estudos Literários; pesquisa: As falas de quem não vejo: a presença do sagrado e o realismo animista na literatura de Paulina Chiziane e de Eliana Alves Cruz; Email- belabds.santos@gmail.com.

² Doutoranda em Estudos Literários; pesquisa: O romance indígena na sala de aula: um estudo sobre as obras de Daniel Munduruku e Edson Kayapó; e-mail: generose@hotmail.com.

of slavery. Thus, an attempt is made to investigate the trajectory of the narrator-character, Muana, who represents the body forced to move towards enslavement. From Muana's reports, who wrote in her notebook the misfortunes of her life, from coming to Mozambique to living in Brazil, it is possible to know what the real crime of the pier was. Thus, it is noted that in a context of exploitation and violence, as in the work analyzed, although the dominated are in a repressive social system, there is a search for survival strategies of traditional values and beliefs through the recurrence of the myth source.

Keywords: Eliana Alves; Transculturation; Afro-Brazilian Literature, O crime do Cais do Valongo.

Considerações Iniciais

Eliana Alves Cruz, escritora negra brasileira, jornalista por formação, nasceu no Rio de Janeiro, onde atua como chefe do Departamento de Imprensa da Confederação Brasileira de Esportes Aquáticos. A obra analisada neste trabalho, "O crime do Cais do Valongo" (2018) foi seu segundo romance e originou-se de um objeto encontrado nas escavações do cais: "um brinco em formato de meia lua, me levou direto à Moçambique."

Na narrativa, esse mesmo brinco promove a ligação eterna entre a personagem Muana e seu amado, Umpulla: "Ele aparecia naquele momento como naquele dia em que brincamos de lua, com um dos brincos em forma de quarto crescente. O outro estava em minha orelha, como está agora e aí ficará para sempre. (Cruz, 2023, pp.161-162). Diante disso, apontamos, a priori, o direcionamento da escritora para uma origem da história, um objeto que a leva para o início do tráfico negreiro, da relação histórica entre dois países em continentes diferentes, e da trajetória de uma personagem que é forçada a se deslocar do seu local de nascimento.

Esses começos ocasionam vínculos culturais diversos, e, a partir desses elos, a tentativa de se voltar a um princípio que dá valor à realidade atual. Assim, a escritora realiza essa viagem ao século XIX, ao cais do Valongo, uma região que foi declarada Patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro e o sítio arqueológico considerado como parte da Rota dos escravizados (UNESCO).

Para os nossos apontamentos, levamos em consideração o estudo da obra citada, realizado por Rafael Silva (2022) o qual destaca a escrita de autoria negra feminina de Eliana Alves Cruz como filha da diáspora que revisita o tempo e a cidade do Rio de Janeiro, com base na sua perspectiva de experiência negra que busca reencontrar seu passado, manter viva a memória e continuar a ancestralidade. Posto isso, reforçamos que a diáspora motivou o contato entre povos de diferentes nacionalidades, e, em se tratando do deslocamento de povos africanos para a

América, apartou-os de suas localidades e, conseqüentemente, de suas constituições sociais e étnicas.

Nesse contexto, o romance de Cruz (2023) apresenta o assassinato do português Bernardo Lourenço Viana como cenário para o conhecimento da trajetória dos protagonistas negros, Muana e Nuno, cujas vozes reverberam as explorações e as violências advindas do colonialismo, mas também as potencialidades e as ascendências do povo negro. Diante disso, a autora apresenta uma escrita de resistência e de revisitação ao passado histórico do Brasil, o qual inclui Moçambique, e, em meio a isso, traz a manifestação do sagrado, mediante a explanação dos ritos de iniciação, mitos e lendas de origem, como também pela relação com a ancestralidade negra dos personagens.

Logo, Cruz (2023) apresenta a escrevivência a partir da experiência dos povos diaspóricos, vivência difícil, mas necessária de ser resgatada para a configuração do atual cenário de reparação. Posto isso, “Os traços de negricia ou negrura do texto seriam oriundos do que a escritora Conceição Evaristo chama de “escrevivência”, ou seja, a experiência como mote e motor da produção literária” (Duarte, 2013, p. 149). Diante disso, essa experiência estrutura a narrativa *O crime do Cais do Valongo* (2018). Assim, este trabalho propõe a análise dessa obra sob a ótica do contato cultural estabelecido entre Moçambique e Brasil.

Em sua escrita, Cruz (2023) faz emergir uma identidade nacional que faz referência a outros povos, não apenas os dominadores, mas os que foram explorados e tiveram suas identidades apagadas da história do Brasil. Assim, o comparativismo que propomos neste trabalho considera que as relações entre centro e periferia (Portugal e Brasil) determinaram situações de exploração, porém também se detém à ligação com outras culturas consideradas periféricas, como a moçambicana.

Alfredo Melo (2013) sustenta a necessidade de examinar os dois tipos de relação (centro-periferia; Sul-Sul) simultaneamente, abraçando suas dificuldades e ambigüidades. Desse modo, salientamos o conceito de co-aparição:

Co-aparição seria um conceito que tenderia afastar a conotação normativa que a palavra “comparação” ganhou no decorrer de sua institucionalização nos estudos literários (MELAS, 2007, pp. 58-72). Co-aparição também permite o estudo comparativo de formas, culturas, e dinâmicas sociais que não necessariamente entraram em contato, mas que, nem por isso, seria de menor interesse deixar de cotejá-las. (Melo, 2013, p.13)

Para Alfredo Melo (2013), o conhecimento do centro é sobreposto ao de outros países e histórias que são muito parecidas. Todavia, a divisão internacional do conhecimento promoveu

segregações que o estudo das co-aparições podem dirimir. À vista disso, dialogamos com Melo (2013) na criação de um arquivo pós-colonial que compara produções culturais que foram separadas, mas são ambas sociabilidades periféricas. Assim, neste trabalho tratamos da comparação de formas e culturas sociais por meio da narrativa analisada.

Portanto, compreendemos essa co-aparição neste trabalho sob duas perspectivas: no âmbito do processo criativo, a proposital ligação que uma escritora brasileira estabelece com outro país periférico e, no âmbito interno, a perspectiva da narradora-personagem moçambicana frente aos diversos contatos culturais que passa desde a África até o Brasil. Nesse sentido, tratamos da co-aparição entre duas culturas que entraram em contato e se entrecruzaram mediante o comércio de pessoas escravizadas.

Nesse viés, a transculturação adentra com a formação de um terceiro espaço, por meio do diálogo de dois mundos culturais que se opõem e se complementam na formação identitária do Brasil. Posto isso, tencionamos investigar a trajetória da narradora-personagem, Muana, a qual representa o corpo forçado ao deslocamento para a escravização e examinar o modo como Cruz associa a história e a cultura dos dois países, promovendo uma relação transcultural. Ademais, verificamos o mito de origem trazido a partir das referências a valores e a crenças tradicionais como persistentes frente à transculturação.

Brasil e Moçambique: a transculturação na literatura

A cultura negra veio dos países africanos, em um deslocamento forçado de pessoas negras e floresceu no Brasil, mesmo a contragosto. A personagem Muana, uma mulher negra moçambicana que saiu do interior do país, sobreviveu ao navio negreiro, chegou ao Brasil em 1790 e foi escravizada, exemplifica-se como uma detentora de crenças e de valores moçambicanos que passa pelo processo de contato com várias culturas e vivências. A partir da perspectiva dessa narradora, conhecemos o cais do Valongo, no Rio de Janeiro, lugar que “[...] não era nada bem-visto. Ficava um tanto fora da cidade [...] Quase toda a casa aqui era também um depósito de gente...gente para venda.” (Cruz, 2023, p. 17).

Esse local inóspito historicamente abandonado, continua desconsiderado, o que denota uma rejeição à história negra. Isso nos faz entender os paradoxos culturais brasileiros, posto que embora o país possua raízes culturais negras, como as religiosidades de matrizes africanas,

ignoram-nas e condenam-nas. No entanto, não acentuamos apenas a “usurpação³” realizada pelo colonizador, para além, concebemos a troca cultural que advém de outras relações não opressoras. Por isso, tomamos esse contato cultural como transculturação, um processo que está sempre em movimento:

o vocábulo transculturação expressa melhor o processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial, e, além do mais, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neoculturação. (Ortiz, 1983, p.90)

Desse modo, a transculturação se refere, primeiramente, a uma perda, o que acontece com Muana ao deixar o interior do seu país, em que ela perde as vivências, como passar pelos ritos de iniciação de forma completa: “Tudo foi feito de uma forma simplificada, mas minha mãe me instruiu e fez seus rituais da melhor forma que pode.” (Cruz, 2023, p. 17).

Dessarte, notamos que a mãe de Muana realizou a iniciação⁴ da garota, após a chegada da primeira menstruação, ritual da comunidade em que vivia. No entanto, essa instrução não foi realizada de forma mais elaborada, pelo fato de não estarem na sua terra, portanto, há uma ausência de um aspecto cultural. Desse modo, diante dessa perda, faz-se necessária a criação de um fenômeno cultural novo, o que a mãe faz com a adaptação do ritual e Muana desenvolve nos outros contatos até o Brasil.

Assim, “O fenômeno transculturador ocorre então, não só através do intercâmbio metrópole-colônia, como também no espaço entre as regiões periféricas e o interior, processo ainda mais lento e gradual, porém, não menos eficaz e pertinente. (Almeida, 2009, p.96). Desse modo, trazemos da narrativa a personagem Muana, a qual entra no processo transculturador por ser uma moçambicana, em contato com várias pessoas de diversas origens, até vir para o Brasil.

Muana era do interior, da etnia macua. Quelimane, uma cidade comercial, já promoveu um estranhamento para ela. Nesse local, ela passou a frequentar a mesquita, pela conversão do pai ao islamismo. Ela afirma, sobre estar em Quelimane que “A proximidade com o mercado, o

³ De acordo com Albert Memmi (1967) , o colonizador se configura como usurpador, pois é um privilegiado sem legitimidade. É um estrangeiro que chega a um país e toma lugares que seriam de direito dos habitantes nativos. Esses colonizados, por mais privilégios que possam chegar a possuir sempre terão alguns direitos recusados.

⁴ “Em nosso povoado, nesse momento da vida, eu seria conduzida por anciãs à iniciação e aprenderia tudo o que era necessário para ser uma boa esposa, e ser uma boa esposa incluía dar prazer ao seu homem com tudo o que Nipele lhe deu.” (Cruz, 2023, p.103)

porto e seus personagens nos ensinaram idiomas e nos colocaram em contato com um mundo novo. Aprendi, além das variantes do macua, suahili e a língua das autoridades coloniais, o português.” (p.80). Nesse momento, começamos a ver as neoculturações que ocorrem na vida da personagem.

Durante a viagem aproximou-se de uma sacerdotisa, uma vodunsi: “Ensinamos uma à outra nosso idioma. Soube que Níètí era uma fon do Daomé. Falei a ela sobre Nipele e ela, sobre suas crenças.”. Ao chegar no Brasil, ainda teve conhecimento do “Deus dos brancos”. Isso mostra que o traslado feito colocou-a num espaço de perdas e de agregações culturais.

Em contato com a dominação ela esconde a habilidade de leitura e escrita da língua do colonizador como estratégia de sobrevivência:

Comentei com Umpulla em um raro encontro e ele me disse para decorar as formas com as letras iguais à fala da colônia portuguesa e tentar saber o que significavam. Dizia que podia servir para alguma coisa no futuro. Nós já sabíamos nos fazer entender na língua de Portugal, mas não fazíamos ideia de como conseguir entender o que escreviam. (Cruz, 2023, p.93)

Várias línguas perpassam a vida de Muana, porém, no Brasil, a língua do colonizador apresenta-se como a necessária para passar pelos percalços. Assim, ao saber ler o noticiário da gazeta, por exemplo, saberia quando ela ou os amigos fossem colocados à venda, dando tempo de fugir. Portanto, há a criação de um novo fenômeno cultural em que a personagem utiliza dos conhecimentos nativos, mas também se aproveita dos saberes adquiridos para viver. Isso se faz, pois,

A não-coincidência entre a língua materna e a língua cultural não é exclusiva do colonizado. Mas o bilingüismo colonial não pode ser confundido com qualquer dualismo linguístico. A posse de duas línguas não é apenas a de dois instrumentos, é a participação em dois reinos psíquicos e culturais. Ora aqui, os dois universos simbolizados, carregados pelas duas línguas, estão em conflito: são os do colonizador e do colonizado. (Memmi, 1967, p.97)

Diante disso, afirmamos que Muana é inserida em reinos psíquicos e culturais diferentes as quais forjam sua identidade e a transformam num ser atravessado pela transculturação. Ao trazer essa personagem, Eliana Alves exhibe uma visão endógena através do olhar dessa narradora, de elementos valorosos para o povo moçambicano, como os Monte Namuli, que ficam na Zambézia, uma província do centro de Moçambique, e tido como o centro e a origem do mundo. Além disso, expõe elementos da religião com Nipele, a Grande mãe macua. Levando isso em consideração, Cruz evidencia itens participantes do mito de origem de Moçambique e do mundo.

O mito de origem frente à transculturação

O mito de origem é retomado em *O Crime do Cais do Valongo* (2023) por meio da recorrência à ancestralidade negra. Então, inicialmente, para compreendermos o conceito de mito trazemos à baila *Mircea Eliade* (1963), o qual afirma a necessidade de reconhecer o mito como uma realidade cultural complexa, mas a definição menos imperfeita é a de que o mito relata uma história sagrada, num tempo fabuloso, um acontecimento que se refere ao início de uma realidade que passou a existir pelos seres sobrenaturais.

Desse modo, não se utiliza esse termo no sentido de fábula, invenção ou ficção, mas sim como uma história verdadeira. Conforme o autor, “É sempre, portanto, a narração de uma criação: descreve-se como uma coisa produzida, como começou a existir. O mito só fala daquilo que realmente aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente.” (Eliade, 1963, p.23)

Enquanto narração de uma criação, não basta reconhecê-lo, é preciso recitá-lo para torná-lo contemporâneo, assim se sai de um tempo profano, cronológico e penetra-se num tempo sagrado. Para além disso, aprende-se como as coisas passaram a existir, mas igualmente onde encontrá-las e como fazê-las reaparecer. Para as sociedades arcaicas⁵ a vida não pode ser reparada, apenas recriada, por isso se regressa à origem.

Face ao exposto, concebemos o regresso à origem por meio da personagem, a qual, apesar de estar em espaços transculturais, volta à origem como forma de amenizar as adversidades que a situação colonial no Brasil a coloca. Mediante isso, embora esteja em um sistema social repressor, há a busca de estratégias de sobrevivência dos valores e das crenças tradicionais. A referência ao lugar de onde veio se dá diante de um sentimento de emancipação frente a situação atual. Isso promove o retorno a sua raiz, que não é mais única, devido aos contatos estabelecidos, todavia, tem peso primordial na resistência à dominação.

Eu chorava silenciosamente. O professor olhava-me com uma expressão assombrada. Nem eu imaginava que, quando alguém me fizesse recordar do passado, eu transbordaria em tantas palavras de saudade. Eu mal o conhecia! Não consegui segurar. Eu sou uma filha da montanha, disse a ele. Em muitos momentos, para não me perder de quem eu era, repetia por horas de olhos cerrados: “Miyo kokhuma o Namuli” (fui gerada no monte Namuli). Sou uma macua-Lómuè... Isso não é importante para ninguém neste lugar onde me encontro, mas para mim é tudo. É a única coisa realmente minha. Aquela montanha é mais que pedra, pois todos foram criados por Deus dentro dela. Deus? Deus... Olhem só para mim, repetindo as coisas desta gente. Para o 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

⁵ Conforme Vitor de Souza (2011), em seu artigo “A ontologia do mito de Mircea Eliade: possibilidades e aspectos críticos”, Eliade denomina sua ontologia de arcaica no sentido daquilo que é princípio e principal.

quer dizer 'o seio que alimenta, que dá a vida'... Outro nome para a Grande Mãe seria 'Errukhulu' (O ventre). (Cruz, 2023, pp.45-46)

O passado, a sua terra, a sua etnia, a sua deusa são elementos que garantem a sensação de pertencimento e de identidade. Essa identidade não tem importância para outras pessoas, todavia, é o ventre para onde retorna em busca da recriação de uma realidade que condiz com o início. Nessa situação, o mito está plenamente associado ao sagrado, ao conduzir a trajetória da personagem. De acordo com as reflexões de Vitor Souza (2011), Eliade sintetiza que apesar de o ser humano moderno negar a sacralidade e a transcendência, elas estão na origem do conhecimento da condição humana.

Diante disso, dialogamos com Mircea Eliade, o qual sustenta uma definição do mito associado ao sagrado. Em sua designação, os mitos nas sociedades tradicionais estão mais vivos e influenciam nas atividades humanas, fornecendo sentido e valor à existência. Diferentemente, o cristianismo judaico relegou-o para o plano da mentira e da ilusão, o que não era justificado pelos Testamentos. Os mitos descrevem as eclosões do sagrado e esta irrupção do sagrado funda o mundo como é hoje. Assim, os comportamentos e as atividades humanas encontram os modelos nos gestos dos seres sobrenaturais. Então,

«Viver» os mitos implica, portanto, uma experiência verdadeiramente «religiosa», visto que se distingue da experiência vulgar da vida quotidiana. A «religiosidade» dessa experiência deve-se ao facto de serem reactualizados acontecimentos fabulosos, exaltantes, significativos, de se assistir de novo às obras criadoras dos Seres Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Seres Sobrenaturais. (Eliade, 1963, p.23)

Logo, intrinsecamente o sobrenatural e as atividades humanas se relacionam, embora haja uma negação por parte do homem moderno. Entretanto, as sociedades tradicionais resgatam a presença da sacralidade nas vivências. Nesse sentido, a recriação da vida por meio da volta às raízes faz-se necessária mediante o afastamento do seu lugar de gênese. Dessa maneira, Muana, a personagem que analisamos neste trabalho, não pode reparar a vida, mas a recria do local onde está, a fim de sobreviver aos contextos violentos.

Levando isso em consideração, sustentamos que ela vive o mito através da relação com os mortos, os quais dialogam e a fazem voltar a uma raiz que está longe, no interior de Moçambique, mas é atualizada a cada vivência com os ancestrais. Há uma afirmação veemente de “Miyo kokhuma o Namuli” (Fui gerada no monte Namuli), sendo assim, o local de origem é o

motor para a continuação dos costumes locais e os mortos auxiliam na vivência de exploração no Brasil. Como vemos:

A única coisa que me inquieta um pouco é que desde criança volta e meia recebo umas visitas que acho que são almas do outro mundo. Não fazem nada. Só me visitam. Uma vez disseram que morreram no alto-mar e conheceram meu pai... Se eram amigos do velho José Moutinho, são meus também. Outros diziam que eram antepassados de minha mãe. Venham fantasmas todos! Eu tinha muito mais medo do vivo Bernardo Lourenço! (Cruz, 2023, p.62)

Portanto, os antepassados a acompanham desde criança, e mesmo não compreendendo, ela recebe abertamente essas visitas. A relação é natural e eles fazem parte do cotidiano da personagem, com a determinação, sobretudo, do final da narrativa. Isso mostra a influência dessas almas para o desfecho: “Nossos corpos estavam onde deviam estar para que Paulo Fernandes não nos incriminasse, mas nossas almas estavam onde precisavam estar para que aquele enredo terminasse.” (Cruz, 2023, p.132). Isto posto, a despeito da transculturação pela qual passa, a origem e a transcendência percorrem a trajetória de Muana, e definem os caminhos que trilha frente ao contexto de escravização.

Conclusão

A associação entre a história dos dois países realiza-se mediante o contexto de subjugação do Brasil a Portugal, como também da exploração de pessoas negras retiradas de Moçambique para serem escravizadas no Brasil. Assim, as culturas se entrelaçam nessa chegada de pessoas de vários lugares do continente africano com a mistura de línguas, crenças, religiões e costumes.

Nesse contexto, coexistiram as culturas dos povos dominados e a cultura do povo dominador, tendo em vista que, conforme Roland Corbisier (1967), a máquina ou sistema colonial se estabelece a partir da chegada do colonizador com suas forças militares, superioridade científica, tecnológica, econômica e cultural, e isso proporciona o domínio do país apesar do número de colonizados ser muito maior que o de colonizadores.

Diante disso, assimilamos que o Brasil, à época da narrativa analisada, tornava-se independente, contudo, o comércio de pessoas escravizadas fervilhava, como afirma a narradora Muana: “Nunca, nunca se comerciou tanto preto quanto agora. A cidade cresceu, expandiu-se, o píer do cais do Valongo foi construído e finalmente desativado, mas seguimos entrando por todos os poros desta cidade.” Portanto, há uma perduração das violências contra as pessoas negras.

Assim, o cais é marcado por uma situação a qual é vista como crime: a escravidão. Rafael Silva argumenta sobre a ideia de crime na ficção, adentrando no crime primário do romance estudado: o assassinato do comerciante português Bernardo Lourenço. No entanto, suscita-se a relativização da concepção de crime, posto que houve a morte de Bernardo, porém os três séculos de escravidão também são avaliados como crime. Diante disso, consideramos que esse crime circunscreveu a vida de Muana e a esperança do comércio de escravizados acabar motivou-a a escrever as recordações que conhecemos através do outro personagem narrador chamado Nuno.

Frente ao exposto, constatamos que Muana percorreu uma trajetória na qual a transculturação a atravessa, após as diversas culturas e crenças com as quais convive desde o momento que sai do interior de Moçambique, passando pela cidade de Quelimane, pelo navio de tráfico negreiro até chegar na região do cais do Valongo, no Rio de Janeiro.

Essa transculturação insere a personagem em reinos psíquicos e culturais diferentes que a fazem ser uma mulher que busca as raízes e a ancestralidade a fim de recriar uma vida que não pode ser reparada, por causa do contexto de escravização que é colocada. Destarte, essa vinculação com a sacralidade do mito de origem e a transcendência é um fator persistente na sua vivência a fim de sobreviver e viver no sistema social repressor vigente.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Elaine de. O Espaço da Transculturação. **Revista Outra Travessia**, Nº 8, ano 2009: revista de literatura /PPGL/UFSC, ISSN 2176-8552, Florianópolis, Santa Catarina, 2009.

CRUZ, Eliana Alves. **O Crime do Cais do Valongo**. 7 ed. Rio de Janeiro, Malê, 2023.

CRUZ, Eliana Alves. Entrevista: Eliana Alves Cruz. **Blooks Livraria**, setembro. Entrevista concedida a Blooks Livraria, 2018. Disponível em: <[https://medium.com/blocks/entrevista-com-eliana-alves-cruz-d339656eb6bd](https://medium.com/blooks/entrevista-com-eliana-alves-cruz-d339656eb6bd)>. Acesso em: 26 maio 2023.

DUARTE, Eduardo Assis. O negro na literatura brasileira. **Navegações**, v. 6, n. 2, p. 146-153, Porto Alegre, 2013, jul./dez.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano** [tradução Rogério Fernandes]. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1963, 170 p. (Perspectivas do homem; v. 19).

MARÇAL, Márcia R. ; VIEIRA, Maria Christina. M. Reflexões sobre o conceito de transculturação: da antropologia de Fernando Ortiz à inserção na literatura latino-americana por Ángel Rama, identificada na obra de Ricardo Guilherme Dicke. **Revlet- Revista Virtual de Letras** , v. 11, 2019, p. 478-495.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1967.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana: Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. Tradução: Livia Reis. 1983.

SILVA, Rafael Batista da. **Reconstrução do ser negro: mem(Óri)as e histórias em O(s) crime(s) do Cais do Valongo, de Eliana Alves Cruz**. 2022. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

SOUZA, Vitor Chaves de. A ontologia do mito de Mircea Eliade: possibilidades e aspectos críticos. **Estudos de Religião**, v. 25, n. 41, 2011, 203-215 • ISSN Impresso: 0103-801X – Eletrônico: 2176-1078.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

O ESTUPRO COMO TÁTICA DE GUERRA NO GENOCÍDIO DE RUANDA: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS RETRATADAS NAS OBRAS *LES CAFARDS* E *LA FEMME AUX PIEDS NUS*, DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA

Emanoelle Maria Brasil de VASCONCELOS (UEPB-PPGLI)¹
Maria Simone Marinho NOGUEIRA (UEPB-PPGLI)²

RESUMO: Embora a violação sexual seja tão antiga quanto as guerras, é apenas a partir dos anos 90 que o debate da violência sexual como tática de guerra contra as mulheres ganha destaque internacional. Isto devido à luta dos movimentos internacionais de mulheres para denunciar o uso de tal artifício, com a finalidade de limpeza étnica, de genocídio e de arma de guerra, em conflitos armados, como o genocídio de Ruanda (VITO; GILL e SHORT, 2009). A prática de crimes contra a dignidade sexual e os seus danos resulta de um processo de cristalização de mecanismos de desigualdades e discriminação, que tem origem na relação de oposição entre as identidades masculinas e femininas. Assim, a prática do estupro reúne em seu arcabouço de significação: o controle, o domínio e a soberania, decorrentes de uma estrutura que coloca os sujeitos em posições hierarquicamente opostas, delineadas pelo gênero. Portanto, os casos de estupro como uma tática de guerra não apresentam causas e consequências apenas individuais, uma vez que é uma maneira expressiva de violência, que demarca a autoridade e a vontade hegemônica, que não atinge unicamente a vítima, mas também os inimigos como um todo (SEGATO, 2005). O objetivo deste trabalho é analisar a importância da literatura para a denúncia e a visibilidade de como o estupro foi utilizado no genocídio de Ruanda. Através de suas memórias, Mukasonga narra, em *Les cafards* (2006), a história de uma das suas sobrinhas que como resultado do

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI-UEPB). E-mail: emanoelle.maria.brasil@aluno.uepb.edu.br. CPF: 063.876.264-20.

² Doutora pela Universidade de Coimbra e Professora do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI-UEPB). E-mail: marianogueria@sevidor.uepb.edu.br

estupro, além de ficar grávida, se tornou portadora do vírus HIV; e em *La femme aux pieds nus* (2008), a autora narra sobre Viviane, uma moça que foi estuprada pelos jovens do partido único e engravidou.

Palavras-chaves: Estupro como arma de guerra. Violência de gênero. Genocídio *Tutsis*. Ruanda.

ABSTRACT: Although sexual rape is as old as wars, it is only from the 1990s that the debate on sexual violence as a tactic of war against women gained international prominence. This is due to the struggle of international women's movements to denounce the use of such artifacts for the purposes of ethnic cleansing, genocide and weapons of war in armed conflicts, such as the Rwandan Genocide. (VITO; GILL e SHORT, 2009). The practice of crimes against sexual dignity and its harm is the result of a process of crystallization of mechanisms of inequality and discrimination, which originates in the relationship of opposition between male and female identities. Thus, the practice of rape brings together in its framework of meaning: control, domination and sovereignty, arising from a structure that places subjects in hierarchically opposite positions, delineated by gender. Therefore, cases of rape as a tactic of war do not present only individual causes and consequences, since it is an expressive way of violence, which demarcates authority and hegemonic will, which affects not only the victim, but also the enemies as a whole (SEGATO, 2005). The aim of this work is to analyze the importance of literature for the denunciation and the visibility of how rape was used in the Rwandan genocide. Through her memories, Mukasonga tells, in *Les cafards* (2006), the story of one of her nieces who as a result of the rape, in addition to becoming pregnant, became a carrier of the HIV virus; and in *La femme aux pieds nus* (2008), the author tells about Viviane, a young woman who was raped by the youth of the single party and became pregnant.

Keywords: Rape as a weapon of war. Gender-based violence. Tutsis genocide. Rwanda.

1. Palavras iniciais: estupro como tática de guerra e a importância da representação do real na literatura

O objetivo deste trabalho é analisar a importância da literatura para a denúncia e a visibilidade de como o estupro foi utilizado no genocídio de Ruanda. É a partir dos anos 90 que o debate da violência sexual como tática de guerra contra as mulheres ganha destaque internacional, devido a ocorrência de alguns conflitos armados, especialmente em contextos como a Guerra da Bósnia (1992-1995) e o genocídio em Ruanda (1994), no quais foram utilizados a violência sexual contra as mulheres como tática de guerra.

As violações em massa fazem parte, juntamente com os massacres também em massa, das mudanças coercivas da população, uma vez que acarretam o isolamento forçado de populações em territórios, repulsão, deslocações forçadas, dentre outras consequências da dominação e divisão de uma sociedade. Em conflitos armados, muitas vezes, a violação sexual se

apresenta como estratégia bélica que é incentivada e consentida dentro do grupo, tornando as mulheres potenciais vítimas (PASSOS; LOSURDO, 2017), isto devido a vontade de verdade da superioridade e dominação masculina. Assim, o estupro como estratégia de guerra também funciona como controle social com o objetivo de fragilizar a resistência de determinado grupo conquistado, o que faz com que a população muitas vezes se desloque, em busca de locais mais seguros (VITTO; GILL e SHORT, 2009).

O corpo da vítima do estupro como tática de guerra é utilizado como vetor da convivência impossível, reivindicada pelos atores do conflito armado. O que significa considerar o corpo feminino como uma metáfora de campo de batalha simbólico, no qual as diferenças culturais e geopolíticas são expostas e o ódio é direcionado promovendo desejo de vingança em relação ao inimigo (GRAZYSEL, 1999). Portanto, os casos de estupro como uma tática de guerra não apresentam causas e consequências apenas individuais, uma vez que é uma maneira expressiva de violência, que demarca a autoridade e a vontade hegemônica, que não atinge unicamente a vítima, mas também os inimigos como um todo (SEGATO, 2005).

Em muitos conflitos com emprego de armas, como, por exemplo, o que aconteceu em Ruanda no final do século XX, grupos étnicos específicos são alvo de violência sexual como parte de uma estratégia para destruir comunidades, semear o medo e provocar desestabilização das pessoas que compõem o grupo perseguido. De tal modo que, uma das principais causas da violência sexual como arma de guerra é o sentimento de raiva pelo etnicamente diferente, o preconceito racial e as tentativas de dominação, com o objetivo de infligir danos físicos, emocionais e sociais duradouros, para as vítimas e para as comunidades, as quais elas pertencem.

Para além da dimensão racial, também pode contribuir para a ocorrência destes casos a impunidade. Em muitos contextos, há uma falta de responsabilização adequada e mecanismos eficazes para levar os perpetradores de estupro de guerra aos tribunais, devido ao próprio país se encontrar em uma situação de conflito interno, que dificulta o funcionamento da Justiça, e por conseguinte, a identificação dos culpados. Ademais, isso pode ocorrer devido a falhas nos sistemas judiciais, corrupção, falta de recursos ou influência política. A impunidade reforça o ciclo de violência e perpetua a sensação de injustiça e desamparo entre as vítimas.

Em 1994, o Tribunal Penal Internacional para Ruanda declarou que o estupro constituiu um crime de guerra e um crime contra a humanidade. Em 1998, este tribunal decidiu que estupro e agressão sexual constituíram atos de genocídio na medida em que foram cometidos com a intenção de destruir, no todo ou em parte, a etnia *Tutsi* (ONU, 2012).

Na literatura há um espaço de intersecção e diálogo entre o discurso real e ficcional, de modo que os autores de obras literárias são capazes de explorar a realidade de maneiras únicas, bem como refletir sobre a condição humana e a sociedade em que vivem. Sobre a relação entre ficção e história, Paul Ricœur defende que: “A história se serve de alguma maneira da ficção para refigurar o tempo, (...) a ficção se serve da história com o mesmo intuito” (RICŒUR, 2010, p. 311-312). Ademais, destaque-se a importância da literatura de testemunho na função social e política de combate ao apagamento da memória, que beneficia toda uma coletividade, bem como um processo de narrativa em prol da cura subjetiva do sujeito.

A literatura não apenas retrata o real, mas também concebe um espaço para a reflexão crítica e compreensão mais ampla da sociedade. Sobre a íntima ligação entre o imaginário e o real:

A literatura como uma instituição histórica, com suas convenções, suas regras etc., mas também essa instituição da ficção que dá em princípio, o poder de dizer tudo, de se libertar das regras, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história (DERRIDA, 2014, p. 51).

Portanto, a literatura tem o poder de instituir e inventar, ao questionar as diferenças tradicionais e suspeitar das noções estabelecidas sobre natureza, instituição e história. Isso implica que a literatura não está limitada por estruturas fixas ou determinadas, assim consegue explorar e desafiar conceitos estabelecidos, de modo a abrir caminho para novas perspectivas e entendimentos.

Diante do exposto, a literatura que aborda o tema do estupro como arma de guerra desempenha um papel fundamental na sociedade, pois, expõe a brutalidade, a crueldade e a desumanização dos atos cometidos durante as guerras. Essa abordagem literária tem um impacto educacional e histórico significativo, pois contribui para a conscientização e a compreensão dos horrores vivenciados por indivíduos durante os períodos de guerra. Assim, obras literárias ajudam a sensibilizar o público e a comunidade internacional sobre a gravidade dessa forma de violência.

2. Contexto histórico do genocídio de Ruanda

Ruanda, assim como diversos países africanos, fez parte do neocolonialismo europeu, durante o século XIX e XX. Não obstante, para além da dicotomia entre os colonizadores europeus e os habitantes nativos de Ruanda, conhecidos como banyarundas, houve uma construção

histórica de diferenciação entre os grupos étnicos. A rivalidade foi fomentada pelos colonizadores, em princípio pelos colonizadores alemães (1899) e, posteriormente, pelos belgas (1919). Conforme Gourevitch (2000) a diversidade cultural e populacional do país incluía: os twás (ou pigmeus), hutus e tutsis. Embora houvesse algumas diferenças físicas entre esses grupos, todos compartilhavam valores culturais e uma língua comum. Frente a este cenário, os colonizadores utilizaram o mito racial para dividir o povo ruandês com base nos dois grupos étnicos majoritários, hutus e tutsis, como destaca Magnoli (2009).

Os belgas, como parte de sua política de colonização, aprofundaram a segregação ao instituir o uso de carteiras de identidade com informações étnicas, elevando os tutsis a uma posição de elite e concentrando neles o poder político, administrativo, militar e econômico. Em termos de aparência física, os tutsis eram frequentemente descritos como mais altos, magros, com traços faciais mais finos e pele ligeiramente mais clara, o que os distinguiu menos do estereótipo do europeu branco. É importante ressaltar que Mukasonga, durante o genocídio histórico, perdeu vários membros de sua família. Na época, milhares de *tutsis* foram massacrados pelo exército *hutu* em uma guerra civil desumana e sangrenta. Dentro do histórico de violência e tensões étnicas presentes em Ruanda, a violência sexual foi uma das manifestações que culminaram no genocídio de 1994.

3. Análise do relato de casos de estupro como tática, e nas obras “Les cafards” e “La Femme aux pieds nus”, de Scholastique Mukasonga

No livro *Les cafards*, em português *Baratas*, Scholastique Mukasonga relata a sua experiência com os conflitos, que culminaram com o genocídio de Ruanda, de 1994. Durante este período a sua família foi vítima de diversas atrocidades cometidas contra minoria étnica *tutsis*. O título se configura como uma metáfora que remete ao modo como os *tutsis* eram desumanizados e perseguidos. A autora conta que muitas vezes os *hutus* atribuíam o apelido de *cafards*, aos *tutsis*, de maneira a compará-los pejorativamente a insetos, que podem ser facilmente esmagados. Nesta obra a autora retrata a violência, a descrição e as perdas irreparáveis enfrentadas por sua família e comunidade, ao longo deste período sombrio da história de Ruanda.

A obra *Les cafards* apresenta uma ordem cronológica dos eventos. A linha temporal vai do fim dos anos 1950, período da infância de Mukasonga, até o ano de 2004, no qual a autora

revisita Ruanda pela primeira vez após a morte dos seus parentes, que aconteceu durante o genocídio que ocorreu em 1994. Assim, ela reconta os acontecimentos que perpassaram a sua infância e juventude no desenrolar do pré-genocídio, bem como relata o que ocorreu com os seus parentes e amigos durante o genocídio propriamente dito. Não obstante Mukasonga ter se evadido de Ruanda antes do pico do conflito, ela entrou em contato com as experiências dos outros, através de relatos dos sobreviventes da sua família. Através dessa abordagem cronológica, somos expostos a uma visão mais contextualizada dos horrores enfrentados no decurso desse período trágico. Ademais, à medida que a narrativa avança em termos cronológicos, temos a percepção crescente da tensão em Ruanda, por causa das questões étnicas.

Ao longo do livro *Les carfads* a menção aos estupros, durante o conflito entre os *tutsis* e *hutus*, ocorre duas vezes. A primeira na narrativa dos anos de 1960 e a segunda no ano de 1994. Passemos para a análise da primeira ocorrência. Os anos de 1960 foram marcados pelo terror dos *hutus*, entre militares e milícias. No trecho em que aparece a denúncia do estupro, a autora descreve como os jovens revolucionários, em meio à agitação política, viam as meninas e moças como alvos de interesse sexual. Muitas vezes, eles ficam à espreita de alguma que estivesse desacompanhada. Assim, em decorrência da perseguição e dos estupros, por um longo tempo as meninas tinham que se esconder dos jovens *hutus*. Vejamos o trecho a seguir:

Com certeza, o que mais interessava os jovens revolucionários eram as meninas. Na volta do desfile, eles perseguiam as que não haviam tido tempo de se esconder. Os estupros não eram raros. Algumas pobres moças tornaram-se objeto deles (...). Pelo menos na época, não existia aids. (MUKASONGA, 2018, p. 49)

Pela citação acima, depreendemos que já nos anos 1960, os casos de estupro eram frequentes. Observamos, um aspecto específico nas vítimas, se referem em particular ao gênero feminino e às jovens, o que indica uma violência de gênero. Desde então, o estupro era utilizado como uma arma de poder e controle pelos grupos armados de Ruanda. Contudo, o que a autora reflete é que ao menos naquela época não havia a preocupação com o vírus HIV, causador da AIDS. Apesar da autora afirmar que não existia a AIDS, isso não deve ser entendido como inexistência da doença, mas apenas que ela ainda não estava tão disseminada na África. Assim, as vítimas de estupro não enfrentavam o risco imediato de contrair essa doença sexualmente transmissível em específico. Não obstante, houvesse mesmo nessa época o perigo dos violadores transmitirem outras doenças sexuais para as vítimas.

Entretanto, no ano de 1994, o cenário é outro, não apenas pelo acirramento do conflito e genocídio, mas também em decorrência da difusão do vírus do HIV. Assim, no trecho de *Les*

carfads que a autora faz referência a este ano, somos apresentados a personagem Jocelyne, sombrinha de Scholastique Mukasonga. A história da jovem mulher é angustiantemente trágica: “Tinham matado seu marido e seu filho. Ela foi violentada. Estava grávida de um dos assassinos. Eles tinham se esquecido de matá-la, a não ser que lhe tenham reservado uma morte mais lenta: tinham-lhe transmitido aids” (MUKASONGA, 2018, p. 86). Essa passagem demonstra a extrema violência e brutalidade sofridas por mulheres vítimas do estupro como arma de guerra. Os agressores de Jocelyne não apenas tiraram a vida de seus entes queridos, como também a infectaram com uma doença grave e potencialmente fatal, na época. Ao que Mukasonga, através de uma linguagem literária, nos faz pensar que se trata de uma perpetuação dolorosa da violência, sobre a mente e corpo da vítima.

Assim, observamos que estes excertos da obra de Mukasonga contribui para a denúncia dos problemas de ordem médica e psicológica a longo prazo, que atinge as vítimas de estupro. Ademais, a autora ressalta a vulnerabilidade e o sofrimento das jovens, que se tornaram objetos de abuso.

A obra *La Femme aux peids nus* difere da *Les carfads* ao não seguir uma ordem cronológica estrita. Ao invés disso, a autora aborda elementos relevantes da cultura e da sociedade ruandesas, atreladas às experiências vividas por sua própria família e a comunidade, na qual cresceu. A ênfase do livro consiste em proporcionar uma representação das mulheres ruandesas, com destaque especial para a mãe da autora.

O último capítulo, ao qual pertence o trecho analisado na sequência, assume a forma de uma compilação de histórias de mulheres ruandesas, que em síntese envolve os temas de casamento, amor e violência sexual. Assim, Mukasonga oferece uma visão abrangente das experiências, lutas e resiliência das mulheres em meio aos desafios da vida em Ruanda. Através dessas narrativas, a autora dá voz às mulheres e suas vivências, de maneira a pintar um retrato multifacetado da realidade feminina em sua sociedade.

Essa abordagem não linear e a ênfase nas histórias de mulheres ruandesas permitem que a obra explore, além dos diversos aspectos da cultura, da identidade e do papel das mulheres na sociedade ruandesa, também um recorte de gênero. Outrossim, proporciona uma visão mais ampla das experiências individuais e coletivas, bem como das complexidades e desafios enfrentados pelas mulheres ao longo do tempo. Tudo isso, através de um olhar íntimo e poderoso sobre a força, a resiliência e a humanidade das mulheres ruandesas, contribuindo para um retrato mais completo da cultura e da história do país.

Passemos para o trecho de *La Femme aux pieds nus*, no qual é narrado a história de Viviane, uma moça de comportamento exemplar, que fez a comunidade se questionar sobre a segregação e a crença de amaldiçoamento das mulheres solteiras grávidas. A jovem engravidou de um estupro realizado por jovens do Partido, quando ela foi ao lago Cyohoha, buscar água sozinha. Segue as reflexões apontadas pela autora que foram desenvolvidas na comunidade frente ao caso de Viviane:

Mais la coutume, que dit-elle la coutume quand vos filles sont la proie des jeunes du parti unique auxquels on a inculqué que le viol des jeunes filles tutsi est un acte révolutionnaire, un droit acquis par le peuple majoritaire? Qui supportera le poids écrasant du malheur que l'on s'efforce en vain de dissimuler: la fille-mère devenue une vivante malediction que l'on fuit et qui s'enfonce dans la solitude du désespoir, la famille que ronger le remords de n'avoir pas su protéger un des siens et qui se voit prudemment mise à l'écart par tout le village et l'enfant, l'enfant de la haine, quels malheurs va-t-il vous apporter?³ (MUKASONGA, 2008, p. 163 - 164).

A partir dos questionamentos acima, a autora traz à tona a angústia e o dilema enfrentado diante dos costumes tradicionais, quando alguma moça da comunidade se tornava vítima dos jovens do partido único. Lembrando que, muitos destes homens foram doutrinados a acreditar que o estupro de meninas *tutsis* era um ato revolucionário e um direito adquirido pela maioria *hutu*. O excerto desvela o peso pungente do desfortúnio que por vezes inutilmente se queria esconder. Além do que, a autora descreve a condição das vítimas que acabavam ficando grávidas, em decorrência da violência sexual. A meninas-mães se tornam uma maldição viva, de modo a serem repelidas por todos e relegadas ao destino de afundar na solidão do desalento. Outra questão importante levantada por Mukasonga são os efeitos do estupro sobre a família, a qual se consome de remorso por não ter conseguido proteger um de seus entes. Por consequência, os parentes em conjunto com a vítima são rechaçados por receio dos efeitos da maldição por toda a vila. Por fim, há a preocupação sobre as desgraças que o filho, que nasceu em meio a tamanho ódio, trará consigo.

Aquele trecho reflete a cruel realidade enfrentada pelas mulheres e suas famílias em uma sociedade onde as tradições culturais são manipuladas para em alguma medida esquivar os

³ Trecho traduzido: “Mas o que fazer com esses costumes quando suas filhas são vítimas dos jovens do partido único que aprenderam que o estupro de moças tutsis é um ato revolucionário, um direito adquirido pelo povo majoritário? Quem suportará o peso esmagador da desgraça que, em vão, se tenta esconder: a menina-mãe, que se torna uma maldição viva, de quem todos querem fugir e que afunda na solidão do desespero? A família que fica remoendo o remorso de não ter podido proteger os seus e que se vê posta de lado, por prudência, por todo o vilarejo? E quais desgraças trará esse filho, filho nascido de tanto ódio?” MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. Título original: *La femme aux pieds nus* Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017.

agressores da responsabilidade dos atos de violência e de opressão e culpabilizar as vítimas. Além dos efeitos sobre as mulheres vítimas, percebemos também os impactos negativos sobre as crianças resultantes da violência sexual. Isto porque, para além de serem gerados a partir de um ato de violência, criados sem um dos genitores e com a mãe com potenciais problemas psicológicos, nelas ainda é impresso o estigma de amaldiçoadas pela sociedade.

A autora descreve Viviane como: “*était une toute jeune fille, encore une adolescente. Les mères la donnaient em modele de sagesse à leurs filles qui avaient tendance à s’émanciper*”⁴ (MUKASONGA, 2008, p. 164). A menção do comportamento exemplar da jovem ressalta que tal característica contribui para que ela seja vista com piedade quando se torna vítima de estupro. Por outro lado, uma mulher com comportamento transgressor muitas vezes é culpabilizada pela violência que sofreu. O que reflete as profundas questões de gênero e os padrões sociais e culturais que perpetuam a dominação masculina.

As estruturas de dominação “são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado”. (BOURDIEU, 2002, p. 46). Assim, estas estruturas são fruto de um trabalho contínuo de reprodução histórica, bem como são sustentadas pelas relações de poder. Em outras palavras, apontam para mais de um tipo de violência: a física, referente à coerção e à imposição direta; e a simbólica que se manifesta através de sistemas de valores, crenças e normas, que justificam e perpetuam as desigualdades sociais, dentre elas a de gênero.

Diante do exposto, durante muitos períodos da história e em várias culturas, a honra masculina foi vinculada à honra feminina. Portanto, a reputação e a dignidade dos homens estavam relacionadas à imagem e ao comportamento das mulheres de suas famílias. A proteção das mulheres, em especial, quando relacionada à sua sexualidade e à possibilidade de serem alvo de violência, era vista como uma responsabilidade dos homens. Além do mais, o medo da violência sexual mantém as comunidades como reféns e impede que mulheres e meninas possam participar da vida pública e ir à escola.

Nesta obra, a autora também denuncia o agravamento das consequências para a saúde das vítimas dos estupros, por exemplo, no trecho em que ela ressalta que: “En 1994, le viol fut

⁴ Trecho traduzido: “Viviane era uma moça bem jovem, ainda adolescente. As mães usavam-na como exemplo de bom comportamento para as filhas que eram rebeldes.” MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. Título original: *La femme aux pieds nus* Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017.

l'une des armes des génocidaires. Ils étaient pour la plupart porteurs du sida"⁵ (MUKASONGA, 2008, p. 166), de modo que as violações contribuíram para difundir ainda mais o vírus do HIV. Ao ser uma doença, que na época não possuía nem ao menos um tratamento, consistia em uma sentença de morte lenta e dolorosa. Assim, observamos que a autora destaca, em *La Femme aux pieds nus*, o impacto avassalador do estupro como uma arma de controle e degradação, e os efeitos devastadores que isso tem nas vítimas, suas famílias e na comunidade como um todo.

Diante do exposto, os atos de violência sexual tinham implicações devastadoras para as vítimas, tanto na seara física quanto emocional. Porque, além do trauma imediato, as sobreviventes enfrentavam consequências a longo prazo, tais como: estigma social, problemas de saúde física e mental, possibilidade de gravidez indesejada, ou infecções de doenças sexualmente transmissíveis, incluindo as sem cura, como a AIDS.

4. Considerações Finais

A literatura permite que os indivíduos compartilhem suas experiências e deem testemunho dos horrores e das violações cometidas contra elas ou pessoas próximas delas durante os conflitos armados. Assim, é um meio de conceder voz e testemunho às pessoas que vivenciaram ou experienciaram a guerra e os seus horrores. A literatura tem o poder de transmitir experiências humanas de maneira profunda e emocional, permitindo que aqueles que passaram por situações traumáticas compartilhem suas histórias e despertem empatia nos leitores.

Isto porque, por intermédio da escrita literária, as pessoas podem expressar suas vivências pessoais, descrever os eventos traumáticos que enfrentam e transmitir as emoções associadas a essas experiências. Ao dar testemunho dos horrores e das violações cometidas durante os conflitos armados, a literatura pode ajudar a conscientizar a sociedade sobre as consequências devastadoras desses eventos e estimular a reflexão sobre questões humanitárias e direitos humanos.

Além disso, a literatura desempenha um papel fundamental na preservação da memória coletiva. As narrativas literárias podem ajudar a preservar as experiências individuais e os relatos pessoais que são negligenciados ou apagados na história oficial. Assim, através da literatura, essas

⁵ Trecho traduzido: "Em 1994, o estupro foi uma das armas usadas pelo genocídio. Quase todos os estupradores eram portadores do vírus hiv." MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. Título original: *La femme aux pieds nus* Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017.

histórias podem ser registradas e transmitidas às gerações vindouras, de modo a possibilitar que os horrores e as violações não sejam esquecidos. Portanto, estes relatos desempenham um importante papel de denúncia do estupro como arma de guerra, de maneira a ajudar na fomentação de uma conscientização, na promoção de justiça e na responsabilidade dos envolvidos.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. 11. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Tradução: Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GOUREVITCH, Philip. **Gostaríamos de informá-lo de que Amanhã Seremos Mortos com Nossas Famílias**. Histórias de Ruanda. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

GRAZYSEL, S. **Women's Identities at War: Gender, Motherhood and Politics in Britain and France during First World War**. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1999.

MAGNOLI, Demetrio. **Os três filhos de Gihnga**. In: Uma gota de Sangue. São Paulo: Contexto, 2009.

MUKASONGA, Scholastique. **La femme aux pieds nus**. Gallimard, 2008.

MUKASONGA, Scholastique. **Baratas**. Tradução de Elisa Nazarin. São Paulo: Editora Nós, 2018.

ONU. **Statut du Tribunal Pénal International pour le Rwanda**, 2012. Disponível em: <https://legal.un.org/avl/pdf/ha/ictr/ictr_f.pdf> acesso em 27 de maio de 2023.

PASSOS, K. R., & LOSURDO, F. **Estupro De Guerra: O Sentido Da Violação Dos Corpos Para O Direito Penal Internacional**. Revista de Gênero, Sexualidade e Direito. v. 3, 153 – 169, 2017.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 2007.

SEGATO, Rita. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n.2, 2005.

VITTO, D. D.; GILL, A.; SHORT, D. **A Tipificação Do Estupro Como Genocídio**. Revista internacional de direitos Humanos, 28-51, 2009.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

O INSURGENTE DISCURSO PROTOFEMINISTA NA OBRA DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Cícero Barros FEITOSA FILHO (UFCAT)¹

RESUMO: A produção literária da autora maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917) traz em sua construção um acurado olhar protofeminista que emerge antes mesmo das bases epistemológicas do que hoje se concebe como feminismo negro. Sua visão de sociedade, seu pioneirismo e sua insurgente voz feminina em meio ao cenário patriarcal, misógino e machista do Brasil oitocentista tornam Firmina uma escritora revolucionária, singular e a frente do seu tempo. Neste artigo, propomos uma reflexão acerca do pioneirismo de Maria Firmina dos Reis como precursora do feminismo negro, trazendo para o cerne das discussões o romance *Úrsula* (1859) e o conto *A Escrava* (1887), que trazem a lume a voz de uma autora negra que irrompe com os ditames do patriarcado literário e evocam um novo olhar para a produção literária de autoria feminina negra. A escrita firminiana está intimamente relacionada com seu posicionamento insurgente de mulher negra vivendo os ditames de uma sociedade que invisibilizava a mulher nos espaços ditos masculinos, como era a literatura, principalmente uma mulher negra de família não abastada. Dessa forma, por meio do aporte teórico de pesquisadoras que tratam do feminismo negro como Patrícia Hill Collins (2019), (2021), Bell Hooks (2019), Ângela Davis (2016) e Djamila Ribeiro (2017), (2018), apresentaremos o pioneirismo de Maria Firmina dos Reis ao se posicionar como mulher negra e defensora dos direitos da mulheres no contexto do Brasil oitocentista.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso protofeminista. Feminismo negro. Maria Firmina dos Reis. Autoria feminina.

ABSTRACT: The literary production of author Maria Firmina dos Reis (1822-1917) from Maranhão brings in its construction an accurate proto-feminist look that emerges even before the epistemological bases of what is today conceived as black feminism. Her vision of society, her pioneering spirit and her insurgent female voice in the midst of the patriarchal, misogynist and

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/PPGEL da Universidade Federal de Catalão/UFCAT. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS-Dourados/MS. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9194-5605>. CPF: 874.569.620. E-mail: barroscicero88@gmail.com

sexist scenario of nineteenth-century Brazil make Firmina a revolutionary writer, unique and ahead of her time. In this article, we propose a reflection on the pioneering spirit of Maria Firmina dos Reis as a precursor of black feminism, bringing to the heart of the discussions the novel *Úrsula* (1859) and the short story *A Escrava* (1887), that bring to light the voice of a black author who breaks with the dictates of literary patriarchy and evokes a new look at the literary production of black female authorship. Firminian writing is closely related to her insurgent position as a black woman living the dictates of a society that made women invisible in so-called masculine spaces, such as literature, especially a black woman from a poor family. In this way, through the theoretical contribution of researchers who deal with black feminism such as Patrícia Hill Collins (2019), (2021), Bell Hooks (2019), Ângela Davis (2016) and Djamila Ribeiro (2017), (2018), we will present the pioneering by Maria Firmina dos Reis in positioning herself as a black woman and defender of women's rights in the context of nineteenth-century Brazil.

KEYWORDS: Protofeminist discourse. Black feminism. Maria Firmina dos Reis. Female authorship.

INTRODUÇÃO

“Era uma vez uma menina que nasceu e viveu há muitos e muitos anos, em uma ilha cheia de mistérios. Maria cresceu em companhia de sua mãe, dos mimos de sua avó, ao lado da tia e das melhores amigas, sua irmã Amália e a prima Balduína. Juntas elas formavam uma ciranda de mulheres que giravam entre as flores do jardim e um céu de estrelas infinitas”.

Andréa Oliveira

Maria Firmina dos Reis (1822 – 1917), a primeira romancista a produzir na literatura brasileira uma narrativa de cunho antiescravagista e abolicionista, com sua ousadia, deixou registrado nos anais da historiografia literária nacional uma marca singular de uma escritora inovadora e com uma visão revolucionária. Seus textos, seus posicionamentos e sua sensibilidade para tratar temas tão sensíveis tornaram-na baluarte da produção literária de autoria negro-feminina brasileira.

“Professora de primeiras letras, romancista, poeta, cronista, contista, musicista e ativista da cultura popular, Maria Firmina dos Reis nasceu em São Luís, na mesma década da Independência do Brasil” (Gomes, 2022, p. 39). Filha bastarda, não registrada pelo pai, Firmina aos cinco anos muda-se para a Vila de Guimarães para morar com uma tia de situação financeira mais abastada e lá tem seus primeiros contatos com a leitura e inicia seu fascínio pelo universo literário (Gomes, 2022).

Maria Firmina dos Reis fora contemporânea de grandes nomes da literatura como Gonçalves Dias, Celso Magalhães, João Clímaco Lobato e Joaquim de Sousa Andrade, o

Sousândrade, no entanto, não tivera a oportunidade de ter uma formação universitária, uma vez que a ilha de São Luís não ofertava instituições de ensino superior como algumas cidades do Império (Gomes, 2022). Mesmo sem uma formação acadêmica, Firmina era obstinada e determinada a escrever narrativas que pudessem refletir suas ideias e mostrar que uma mulher, sem muitas condições favoráveis, também conseguiria alçar voo no campo literário, espaço majoritariamente ocupado por homens letrados.

Dessa forma, em 1859 faz sua estreia na literatura lançando o romance *Úrsula* que “foi assinado [...] sob o pseudônimo ‘Uma Maranhense’, e talvez, isso tenha contribuído para que seu nome fosse apagado durante muito tempo da historiografia, mas não da história” (Diogo, 2022, p. 68). Firmina vivendo em uma sociedade patriarcal e tradicional entendia que um romance produzido por uma mulher negra poderia não ser bem aceito devido o sexismo que imperava no campo literário.

Desse modo, de acordo com os pesquisadores Agostinho, Santos e Oliveira (2022), “Maria Firmina dos Reis traça uma tática para publicar seu único livro – *Úrsula*, pois sabia muito bem de sua condição social e previu uma possível rejeição. Fala da sua pouca formação como justificativa para possíveis críticas” (Agostinho; Santos; Oliveira, 2022, p. 104).

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará pelo indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é vaidade de adquirir nome que me sega, nem o amor próprio de autor. Sei 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 ilustrados, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. Então por que o públicas? _ perguntará ao leitor. Como uma tentativa, e mais ainda, por este amor materno, que não tem limites, Que a tudo desculpa – os defeitos, os achaques, as deformidades do filho – e gosta de enfeitá-lo e aparecer com ele em toda a parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado [...].
Deixai, pois, que a minha *Úrsula*, tímida e acanhada, sem dotes da natureza, nem enfeites de louçanias de arte, caminhe entre vós (Reis, 2022, p. 55).

O excerto acima foi escrito pela autora, no prólogo de *Úrsula*, como uma ousada estratégia de aproximação com o leitor e apresentar o seu romance sem chamar muita atenção para o fato de ser uma mulher se aventurando no universo literário, que era destinado aos ilustres homens letrados. Dessa forma, Firmina conseguiu publicar *Úrsula* em um contexto social que ainda era restrito para a produção literária de autoria feminina no Brasil oitocentista.

Após a publicação de *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis contribuiu com a imprensa maranhense de forma ativa e significativa, escreveu poemas, letras de músicas, charadas, contos etc. Escritora eclética, conseguia com suas produções discutir temáticas que eram tabus à época como o preconceito racial e o machismo, temas que ainda em nossos dias carecem de debates.

Sua postura crítica e avançada para a época, nos faz acreditar que a autora já carregava em sua trajetória marcas de um movimento de mulheres que só seria conhecido um século depois, o feminismo negro².

Embora Firmina tenha trabalhado ativamente na produção literária, ficou mais de um século em completo apagamento literário, completamente alijada da historiografia literária nacional. A esse respeito, a pesquisadora Rosana Troina (2022), faz considerações importantes para pensarmos o cenário excludente que é o campo literário brasileiro.

A escrita de Maria Firmina dos Reis, como aponta Chimamanda Ngozi Adichie, ressignifica o mito de uma história única, onde as mulheres ficaram de olhar de “longe” enquanto os homens, em sua maioria, desciam as letras das literaturas que circulavam. Porém, é importante destacar que o apagamento das mulheres na produção literária brasileira foi em boa medida motivada pela crítica literária, que era feita majoritariamente por homens (Troina, 2022, p. 105 In Faedrich; Zin, 2022).

A professora e pesquisadora Rita Terezinha Schimidt (1997) atribui esse ostracismo literário de Maria Firmina dos Reis a uma “amnésia machista” que acomete à crítica literária brasileira, que apagou da historiografia literária tantas outras escritoras ao longo da história pelo simples fato de serem mulheres que tentaram irromper com o machismo e o sexismo presente no cenário literário nacional.

ENTENDENDO O FEMINISMO NEGRO

O feminismo negro é uma perspectiva crítica que busca combater as múltiplas formas de opressão enfrentadas por mulheres negras na sociedade patriarcal e racista. Esse movimento, que tem raízes históricas profundas, ganhou força nas últimas décadas, impulsionado por escritoras e ativistas como Angela Davis, Bell Hooks, Djamila Ribeiro e Patrícia Hill Collins, dentre outras. Essas vozes ressoam no movimento feminista, trazendo à tona as experiências e

² É uma vertente do movimento feminista que busca centralizar e explorar as experiências de mulheres negras. Ele tem como base entender e trabalhar com a posição do racismo, sexismo e classicismo na vida de mulheres negras ou não brancas. Levando em conta que essas pessoas acabam sofrendo de mais de uma discriminação. Disponível em: <https://www.ecycle.com.br/feminismo-negro/>. Acessado em: 20 de maio de 2023.

demandas específicas das mulheres negras, e promovendo uma análise sobre a interseccionalidade³ e as opressões sofridas por elas.

Angela Davis (2016), uma das pioneiras na luta pelos direitos civis e uma das figuras mais proeminentes do feminismo negro, destaca a necessidade de uma abordagem interseccional para entender as opressões enfrentadas pelas mulheres negras. A autora argumenta que as opressões de gênero, raça e classe estão interligadas e não podem ser consideradas separadamente. Ela enfatiza a importância de resistir não apenas à opressão patriarcal, mas também ao racismo sistêmico e à exploração econômica.

Bell Hooks, pesquisadora feminista negra contemporânea, critica a ideia de uma visão hegemônica do feminismo que negligencia a experiência das mulheres negras. Em sua obra *Teoria feminista: da margem ao centro* (2019), destaca a necessidade de trazer para o centro do movimento feminista as perspectivas das mulheres negras, geralmente marginalizadas e silenciadas. Hooks defende que o feminismo negro é uma forma de resistência e empoderamento para as mulheres negras, permitindo-lhes reivindicar sua identidade e voz (Hooks, 2019).

Djamila Ribeiro, escritora e filósofa brasileira, traz à tona as particularidades da experiência das mulheres negras no contexto brasileiro. Em seu livro *O que é Lugar de Fala?* (2017), a pesquisadora argumenta que é essencial reconhecer os privilégios e opressões que fazem parte de nossa posição social, e que o feminismo negro deve ser uma luta por uma sociedade mais justa e igualitária para todas as mulheres, independentemente de sua raça. Djamila destaca a importância de ouvir as vozes e perspectivas das mulheres negras, tornando-as visíveis e valorizadas (Ribeiro, 2017).

Pensando o feminismo negro, buscando entendê-lo a partir de uma consciência como esfera de liberdade, a socióloga Patrícia Hill Collins (2019), em sua obra *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*, assevera que,

Tradicionalmente, quando consideradas em conjunto, as relações das mulheres negras com as outras, a tradição do blues das mulheres negras e o trabalho das escritoras negras criaram condições para a elaboração de alternativas às imagens predominantemente da condição de mulheres negras. Esses contextos ofereciam um espaço seguros que alimentavam o pensamento cotidiano e especializado das afro-americanas. Neles, as intelectuais negras podiam construir ideias e experiências que traziam novo significado

³ A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais da vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (Collins; Bilge, 2021, p. 15-16).

para a vida cotidiana. Esses novos significados ofereciam às afro-americanas ferramentas potencialmente poderosas para resistir às imagens de controle da condição de mulher negra (Collins, 2019, p. 202).

Patrícia Hill Collins aponta para uma necessidade específica das mulheres negras, suas lutas e experiências são diferentes das vividas por mulheres brancas, portanto necessitando de uma abordagem que pudesse dar visibilidade à opressão sexista e às pautas específicas vivenciadas por mulheres negras. “A questão da passagem da opressão internalizada para a ‘mente livre’ da consciência mulherista autodefinida tem sido um tema importante em obras de escritoras negras estadunidenses (Collins, 2019, p. 203).

Patrícia Hill Collins (2019), ainda argumenta que as opressões de raça, gênero e classe estão entrelaçadas, e que o feminismo negro deve levar em conta a intersecção dessas categorias. Ela destaca a necessidade de uma abordagem inclusiva e holística para a luta feminista, que reconheça as múltiplas formas de opressão enfrentadas pelas mulheres negras. Em resumo, o feminismo negro é uma luta necessária e fundamental para a conquista da liberdade e igualdade das mulheres negras (Collins, 2019).

Para a pesquisadora brasileira Djamila Ribeiro (2018), “o feminismo negro não é uma luta meramente identitária, até porque branquitude e masculinidade também são identidades. Pensar feminismos negros é pensar projetos democráticos” (Ribeiro, 2018, p. 7). Portanto, de acordo com Djamila, pensar o feminismo negro é dar voz a um projeto democrático que defenda o respeito às diferenças, que lute por equidade, que transforme o preconceito e que torne a sociedade mais justa para todos e todas independente de raça, gênero, credo ou condição social.

Corroborando com Patrícia Hill Collins e Djamila Ribeiro, a escritora e pesquisadora estadunidense Bell Hooks (2019), aponta que,

Mulheres individuais que lutam pela liberdade em todo o mundo já batalharam sozinhas contra o patriarcado e a dominação masculina. Uma vez que as primeiras pessoas do planeta terra não eram brancas, é impossível que as brancas tenham sido as primeiras mulheres a se revelarem contra a dominação masculina (Hooks, 2019, p. 75).

Bell Hooks faz considerações importantes acerca do movimento feminista que luta por liberdade e contra a dominação masculina. A autora reitera que, “[...] em culturas ocidentais patriarcais capitalistas de supremacia branca, o pensamento neocolonial determina o tom de várias práticas culturais” (Hooks, 2019, p. 75). Portanto, faz-se necessário repensar a sociedade,

rever os valores engendrados pelo patriarcado, desestabilizar a conjuntura social sexista e lutar por uma sociedade mais justa.

Dessa forma, Bell Hooks (2019), apresenta de forma incisiva sua retaliação à opressão e ao sexismo sofrido pelas mulheres ao afirmar que,

O feminismo luta para acabar com a opressão sexista. E, assim, está necessariamente comprometido com a erradicação da ideologia de dominação que permeia a cultura ocidental em seus vários níveis, bem como com uma reorganização da sociedade em decorrência da qual o autodesenvolvimento das pessoas passa a ter primazia sobre o imperialismo, a expansão econômica e os desejos materiais. Definido nesses termos, é impossível que as mulheres abracem o feminismo simplesmente pelo fato de sermos iguais biologicamente. O feminismo assim definido demandaria de cada participante uma consciência política crítica baseada em Ideias e crenças (Hooks, 2019, p. 56).

As perspectivas de ativistas e escritoras como Angela Davis, Bell Hooks, Djamila Ribeiro e Patrícia Hill Collins enriquecem o debate feminista, trazendo à tona a complexidade das interseções entre raça, gênero e classe. Essas vozes desafiam a visão hegemônica do feminismo e oferecem uma análise mais abrangente das opressões enfrentadas pelas mulheres negras. É essencial ouvir e valorizar essas vozes para promover uma sociedade mais justa e igualitária para todas as mulheres. O feminismo negro é uma luta necessária e fundamental para a conquista da liberdade e igualdade das mulheres negras.

Cabe destacar que, em pleno século XIX, Maria Firmina dos Reis já trazia em suas produções literárias as mesmas preocupações apontadas por Patrícia Hill Collins, Djamila Ribeiro, Bell Hooks, Angela Davis e tantas outras vozes femininas que lutaram e lutam pelos direitos das mulheres. Embora não contemporâneas, compartilhavam dos mesmos ideais de liberdade, dos mesmos projetos sociais. Firmina, com sua genialidade e sensibilidade, já trazia em suas narrativas temas extremamente atuais e necessários para se pensar o papel da mulher na sociedade.

O PROTOFEMINISMO FIRMINIANO

O Protofeminismo pode ser entendido como um movimento de defesa aos ideais e valores que se assemelham aos do movimento feminista em um momento histórico em que o termo feminista ainda não era difundido. Portanto, no século XIX, período em que Maria Firmina dos Reis viveu e teve sua produção literária consolidada, o movimento feminista ainda não dava seus primeiros passos no Brasil.

Dessa forma, nos propomos a refletir sobre o pioneirismo firminiano ao discutir em suas produções literárias temáticas, que anos depois, seriam abordadas pelo movimento feminista como: a luta pelos direitos da mulheres, o combate ao racismo e sexismo, bem como o respeito e a valorização da mulher. No entanto, cabe ressaltar que o recorte a ser enfatizado, tratará do feminismo negro, uma vertente do feminismo que reivindicará pautas específicas relacionadas às mulheres negras.

No romance *Úrsula* (1859), ao narrar as desventuras da personagem Preta Susana no momento de sua captura em África, Maria Firmina começa a delinear seu discurso antiescravista e de repúdio ao sistema escravocrata que oprimia a sociedade brasileira oitocentista.

Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo eminente que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era eu prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... A sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que passou no fundo de minha alma, só vós pudestes avaliar (Reis, 2022, p. 116).

De acordo com o excerto acima, é possível perceber como a autora descreve o episódio do sequestro de Preta Susana, mostrando sua indignação com o desrespeito e a opressão que os negros que foram escravizados sofriam. Com sensibilidade, a autora deslinda o cenário cruel do sistema escravista brasileiro. Pode-se perceber os ideais libertários da autora ao narrar um fato tão cruel de forma a sensibilizar os leitores para as agruras que a escravidão representou para a história do Brasil.

O trecho analisado repercute ainda a misoginia sofrida pela personagem Preta Susana, pois ao ser aprisionada, lhe fora retirada não só a liberdade, mas o aconchego de sua família e a oportunidade de seguir a vida no convívio daqueles que lhes eram tão caros. O direito à liberdade, a vida em família, prazeres tão simples não puderam ser gozados pela personagem. É possível notar o “apelo” da autora para a sensibilização do leitor ao se identificar com a dor e o desespero da personagem.

O romance *Úrsula* está permeado de episódios que evidenciam o olhar profeminista de Maria Firmina dos Reis. Ao construir personagens fortes como a protagonista Úrsula, que embora envolvida em um triângulo amoroso, foge para casa-se com seu amado Tancredo rompendo com alguns paradigmas da época; a resiliência de Preta Susana em não se dar por vencida e continuar

lutando pelo que acredita; a incompreendida Adelaide que é ferrenhamente acusada por casa-se com o pai de Tancredo – seu então prometido – no entanto, é apenas mais uma vítima do machismo engendrado na sociedade brasileira retratada no romance.

Retratando mulheres com personalidades distintas, Maria Firmina dos Reis inaugura um estilo próprio para criar personagens que apresentam camadas complexas para tratar e discutir temas sensíveis à época. Cada uma de suas personagens, dentro dos contextos criados pela autora, apresentam características que denotam o olhar firminiano para o papel da mulher dentro da construção de uma sociedade mais justa.

No conto *A escrava* (1887), apontado como um dos pontos altos de sua produção, atingido o ápice de sua maturidade literária, Firmina mais uma vez traz uma mulher como protagonista – a escrava Joana – e uma outra voz feminina para narrar a história e apresentar seu posicionamento sobre a escravidão a partir da ótica de uma mulher branca não escravizada.

Em um salão onde se achavam reunidas muitas pessoas distintas, e bem colocadas na sociedade, e depois de versar a conversação sobre diversos assuntos mais ou menos interessantes, recaiu sobre o elemento servil.

O assunto era por sem dúvida de alta importância. A conversação era geral; as opiniões, porém, divergiam. Começou a discussão.

_ Admira-me, _ disse uma senhora de sentimentos sinceramente abolicionistas; faz-me até pasmar como se possa sentir e expressar sentimentos escravocratas, no presente século, século dezenove! Até a moral religiosa e a moral cívica aí se erguem, e falam bem alto esmagando a hidra quem envenena a família no mais sagrado santuário seu, e desmoraliza, e avilta a nação inteira!

[...] Por qualquer modo que encararmos a escravidão, ela é, e será sempre um grande mal. Dela a decadência do comércio; porque o comércio e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado. Ele não tem futuro; o seu trabalho não é indenizado; ainda dela nos vem o opróbrio, a vergonha; porque de frente altiva e desassombrada não podemos encarar as nações livres; por isso que o estigma da escravidão, pelo cruzamento das raças, estampa-se na frente de todos nós. Embalde procurará um dentre nós, convencer ao estrangeiro que em suas veias não gira uma só gota de sangue escravo... (Reis, 2022, p, 217).

No trecho acima, uma senhora branca, que a autora prefere não nomear, de classe social privilegiada, emite uma fala potente e talvez impensada para uma mulher no século XIX. Com um discurso a favor da liberdade e contra a cruel escravidão, Firmina traz mais uma mulher que contra as adversidades da época se faz uma voz que surge contra os ditames da sociedade patriarcal e escravocrata. Embora branca, de família abastada, a senhora não compactua com as atrocidades sofridas pelos escravos e se coloca terminantemente contra a escravidão.

Em outro trecho do conto, a autora narra o encontro da senhora branca com o feitor que está enfurecido pela fuga da escrava Joana e está desesperado por capturá-la.

Fisionomia sinistra era a desse homem, que brandia, brutalmente, na mão direita um azorrague repugnante; e da esquerda deixava pender uma delgada corda de linho.

– Inferno! Maldição! Bradava ele, com voz rouca. Onde estará ela? E perscrutava com a vista por entre os arvoredos desiguais que desfilavam à margem da estrada.

– Tu me pagarás – resmungava ele. E aproximando-se de mim:

Não viu, minha senhora, interrogou com acento, cuja dureza procurava reprimir –, não viu por aqui passar uma negra, que me fugiu das mãos ainda há pouco? Uma negra que se finge douda... Tenho as calças rotas de correr atrás dela por estas brenhas, já não tenho fôlego.

Aquele homem de aspecto feroz era o algoz daquela pobre vítima, compreendi com horror.

[...] _ Maldita negra! Esbaforido, consumido, a meter-me por estes caminhos, pelos matos em procura da preguiçosa... Ora! Hei de encontrar-te; mas; deixa estar, eu te juro, será esta a derradeira vez que me incomodas [...] (Reis, 2022, p, 218-219).

No excerto acima, notamos que a autora consegue evidenciar o tratamento diferenciado que o feitor dá à senhora branca. Embora enfurecido de raiva, não consegue tratá-la mal, uma vez que ela era rica e de família influente, portanto numa posição social superior a dele. No entanto, a forma como o feitor se refere à Joana, mostra a misoginia e o desprezo por ela ser mulher, negra e escrava.

Em um único trecho, Firmina permite ao leitor refletir sobre o fosso social que separa mulheres brancas de mulheres negras. A senhora branca é respeitada e tratada com cortesia, tem o privilégio de ser branca e de família influente, enquanto a mulher negra e escravizada é desrespeitada e tratada como um ser inferior e indigno de respeito e consideração. Na narrativa, fica evidente o olhar profeminista firminiano ao tratar o tema do preconceito contra as mulheres negras.

Maria Firmina dos Reis também utilizou a poesia para enaltecer e mostrar o valor da mulher negra. No poema *A Crioula*, a autora dá uma demonstração de apreço e empoderamento feminino ao enaltecer as qualidades e belezas inerentes às mulheres negras.

[...] Sou senhora sou alta rainha,
não cativa, - de escravas a mil!
Com requebros a todos assombro.
Voam lenços, ocultam-me o ombro.
Entre Palmas, aplausos, furor!...
Mas, se alguém ousa dar me uma punga,
o feitor de ciúmes resmunga,
pega a taça, desmancha o tambor.
[...] Sou Formosa... e meus olhos estrelas
Que transpassam negrumes meses do céu;
Atrativos e formas tão belas
Pr'a que foi que a natura m'as deu?
E este fogo, que me arde nas veias

como o Sol nas ferventes areias.
Por que arde? ... Quem fui que o ateou?...
Apagá-lo vou já. - não sou tola...
E o feitor lá me chama - ó crioula,
E eu respondo-lhe branda - já vou (Furtado, 2019, p. 8-9).

Para Firmina, a mulher negra retratada no poema é bela, forte, tem em suas raízes a realidade e não a opressão a que fora submetida. Em meio as amarguras que a vida lhe impunha, a crioula não se dava por vencida, embora feita cativa, não se deixava abater pelas adversidades. Sua formosura exalava a força de sua raça, a potência de sua negritude que se fazia resistência, uma ode a beleza negra em forma de mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita firminiana está intimamente relacionada com seu posicionamento insurgente de mulher negra vivendo os ditames de uma sociedade patriarcal que invisibilizava a mulher nos espaços ditos masculinos, como era a literatura, principalmente para uma mulher negra de família não abastada. Seu pioneirismo em se posicionar como mulher, negra e defensora dos direitos das mulheres no contexto do Brasil oitocentista a tornaram uma escritora revolucionária, singular e a frente do seu tempo.

A autora, em sua vasta produção literária, buscou enaltecer o apreço à liberdade e o respeito pelas diferenças, valores nos quais acreditava e defendia. Deixou sua marca na literatura de autoria negro-feminina como a pioneira em tratar o tema do cativo pela ótica do cativo ao invés do opressor. Sua genialidade a coloca como uma mulher visionária que entendia a sociedade de sua época para além do que era esperado para uma mulher.

Seu posicionamento em relação aos temas que afetavam diretamente as mulheres, mostra o seu insurgente discurso profeminista, pois abordava de forma séria, problematizadora e respeitosa assuntos complexos que apenas anos depois se tornaram pauta do então movimento feminista. Como mulher e negra, Firmina não se furtou de lutar pelo espaço dela e de outras mulheres que deixariam seu legado para a literatura nacional.

A prosa e a poesia firminiana retratam o seu olhar profeminista que já discutia em pleno século XIX questões interseccionais em um período que essas pautas ainda não eram discutidas e não tinham a visibilidade dos dias atuais. Com ousadia, mostrou que a mulher negra ao usar o poder de sua escrita, pode fazer grandes revoluções. Embora não valorizada em sua época, sua

produção literária reverbera na contemporaneidade como uma voz de luta e resistência pela inserção da mulher negra na literatura.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Régia; SANTOS, Bruno dos; OLIVEIRA, Pedro. Letras negras importam: Maria Firmina dos Reis e seu romance *Úrsula*. In VASCONCELOS, Eduardo; FERNANDEZ, Raffaella; AGOSTINHO, RÉGIA. **Direito à literatura negra: história, ficção e poesia**. Teresina: Cancioneiro, 2022.

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

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIOGO, Luciana. **Maria Firmina dos Reis: vida literária**. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

FURTADO, Lucciani M. **Memorial Maria Firmina dos Reis – Prosa Completa & Poesia – Livro 2**. São Paulo: Editora Uirapuru, 2019.

GOMES, Agenor. **Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil**. São Luís: AML, 2022.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

OLIVEIRA, Andréa. **Maria Firmina dos Reis, a menina abolicionista**. São Luís: Ed. da autora, 2022.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula – Gupeva – A Escrava – Cantos à beira mar**. São Paulo: Desconcertos Editora, 2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SHIMIDT, Rita Terezinha. Para que crítica feminista? (Anotações para uma resposta possível). In: XAVIER, Elódia (Org.). **Anais do VII o Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1995.

TROINA, Rosane Jaehn. Entre o calar e o falar em *Úrsula*: ressignificando o mito de uma literatura única. In: FAEDRICH, Anna; ZIN, Rafael Balseiro (Org.). **“A mente ninguém pode escravizar”**: Maria Firmina dos Reis pela crítica literária contemporânea. São Paulo: Alameda, 2022.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

O RESGATE DE MARIA FIRMINA DOS REIS E AS PERSPECTIVAS EXPLORADAS POR INTELLECTUAIS MARANHENSES E PELA CRÍTICA FEMINISTA

Renato Kerly Marques SILVA (UFSC)¹

RESUMO: Este trabalho analisa momentos distintos do processo de resgate da obra da escritora Maria Firmina dos Reis. De um lado, destacam-se as ações realizadas na cidade de São Luís, na década de 1970, quando Nascimento Morais Filho, apoiado por instituições como a Academia Maranhense de Letras, liderou as comemorações pelos cento e cinquenta anos de nascimento da escritora, em 1975. A cobertura desses eventos, publicada em jornais locais, anunciava Maria Firmina como a primeira romancista brasileira, deixando em segundo plano a temática de sua obra e a própria negritude da escritora. De forma oposta, a crítica de orientação feminista, produzida nas décadas de 1980 e 1990, deu centralidade ao texto da maranhense, destacando sua posição crítica à escravidão e a humanização das personagens negras, além de ressaltar a ascendência africana da autora (LOBO, 1993; MOTT, 1991; TELLES, 2012; MUZART, 1990). A análise das diferentes abordagens dedicadas à escritora remete à discussão proposta pela Estética da Recepção (JAUSS, 1994) e reconhece que, além das questões formais e estéticas presentes na tessitura de um texto, a atenção dedicada a ele é marcada por uma associação a elementos que dialogam com o momento histórico em que uma obra ganha atenção. No caso maranhense, o mito da Atenas Maranhense, orientado para o reconhecimento de uma elite branca (BORRALHO, 2009), parece colaborar para o apagamento da negritude da escritora. Enquanto a análise produzida no período próximo à comemoração do centenário da abolição, por pesquisadoras da área da literatura, favorece o destaque à temática antiescravista e à negritude da escritora.

Palavras-chave: Estética da Recepção. Crítica Feminista. Resgate. Maria Firmina dos Reis.

¹ Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Ciências Sociais e Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Professor da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão. E-mail: renato.silva2@prof.edu.ma.gov.br.

ABSTRACT: This work analyzes different moments in the process of rescuing the work of the writer Maria Firmina dos Reis. On the one hand, we highlight the actions carried out in the city of São Luís, in the 1970s, in which Nascimento Morais Filho, supported by institutions such as the Academia Maranhense de Letras, led the celebrations for the one hundred and fifty years of the writer's birth, in 1975. The coverage of these events, published in local newspapers, announced Maria Firmina as the first Brazilian novelist, leaving the theme of her work and the writer's own blackness in the background. On the other hand, the feminist-oriented critique, produced in the 1980s and 1990s, gave centrality to the writer's text, highlighting her critical position towards slavery and the humanization of black characters, in addition to highlighting the author's African ancestry (LOBO, 1993; MOTT, 1991; TELLES, 2012; MUZART, 1990). The analysis of the different approaches dedicated to Maria Firmina refers to the discussion proposed by Aesthetics of Reception (JAUSS, 1994) and recognizes that, in addition to the formal and aesthetic issues present in the fabric of the narrative, the attention dedicated to it is marked by an association with elements that dialogue with the historical moment in which a work gains attention. In the case of Maranhão, the myth of Maranhense Athens, oriented towards the recognition of a white elite (BORRALHO, 2009), seems to collaborate to erase the blackness of the writer. While the analysis produced in the period close to the celebration of the centenary of abolition of slavery, in 1988, by researchers in the area of literature, favors the emphasis on the anti-slavery theme and the blackness of the writer.

Keywords: Aesthetics of Reception. Feminist Criticism. Rescue. Maria Firmina dos Reis.

INTRODUÇÃO

Esta comunicação discute sobre o processo de resgate da obra da escritora Maria Firmina dos Reis, dedicando atenção a dois momentos que colaboraram para o reconhecimento que a escritora tem experimentado nos últimos anos. Discutem-se o **resgate maranhense**, realizado na década de 1970, e o **resgate feminista**, ocorrido entre as décadas de 1980 e 1990.

Estes dois recortes, além de indicarem grupos diferentes atuando para a divulgação e reconhecimento da escritora, registram diferentes abordagens utilizadas. Ao falar sobre o **resgate maranhense**, trata-se de um conjunto de eventos organizados a partir da cidade de São Luís, que pode ser centralizado no trabalho do pesquisador José Nascimento Morais Filho (1922-2009) e em um conjunto de eventos realizados entre outubro de 1975 e janeiro de 1976, os quais celebraram o pioneirismo da escritora, então reconhecida como a primeira romancista brasileira. Neste momento, ainda que a obra tenha servido de argumento para seu reconhecimento, elementos de sua biografia e sua origem maranhense ganharam destaque nos registros jornalísticos que circularam na cidade de São Luís.

Se no primeiro momento foi importante destacar o pioneirismo, nas décadas seguintes, pesquisadoras orientadas pela Crítica Feminista, preocupadas sobretudo com a recuperação de produções literárias escritas por mulheres e apagadas das historiografias literárias, dedicaram atenção à obra de Maria Firmina dos Reis a partir da análise de seus escritos. Luiza Lobo (1993), Norma Telles (2012), Maria Lúcia de Barros Mott (1991) e Zahidé L. Muzart (1990) foram algumas das pesquisadoras que deram início à crítica sobre a maranhense. Sua produção literária foi entendida como inserida em um momento em que mulheres do século XIX começaram a trabalhar e publicar literatura, em periódicos, antologias e livros.

O termo resgate é utilizado para descrever diversos processos de promoção da obra e de escritoras que por certo período foram esquecidas. Esses processos são orientados por diferentes argumentos, como o reconhecimento do valor estético ou a identificação de manifestações políticas inscritas no texto literário. Para a Estética da Recepção (JAUSS, 1994), o resgate pode ser compreendido como a abertura de um novo horizonte de expectativas, ou seja, a possibilidade de leitura do texto a partir de perspectivas diferentes das já realizadas, com o destaque de novos elementos para distinguir a excepcionalidade de um escritor ou de uma escritora.

Tal distinção pode ser percebida nos dois momentos destacados, inicialmente quando o resgate de Maria Firmina dos Reis é associado ao elogio do passado maranhense que reivindicava para São Luís o título de Atenas Brasileira. Sua excepcionalidade alimentava a ideia de que o Maranhão de meados do século XIX havia sido um local de proeminentes intelectuais, com exemplos também entre as mulheres. No segundo momento, a ideia de coletividade ganha espaço, em vez de ser vista de forma isolada, Maria Firmina foi vista entre as mulheres que produziram literatura no século XIX, com qualidades estéticas semelhantes aos escritores de então. Entretanto, ainda que pudessem publicar e disputar leitores, instituições de consagração como academias de letras não abriram espaço para que elas fossem consagradas com o destaque semelhante ao dedicado a seus integrantes.

O resgate maranhense

O ano de 1973 marca o início de um período de divulgação de informações sobre Maria Firmina, na cidade de São Luís. Nesse ano, Nascimento Morais Filho fez a primeira comunicação sobre a “descoberta” da escritora. Em 11 de novembro foi publicada no Caderno 2 de *O Imparcial* a entrevista intitulada “Pesquisador descobre a primeira literata maranhense” (PESQUISADOR,

1973, p.1). A reportagem indicava que o pesquisador havia identificado algo que “alterava o panorama da Literatura Maranhense”. Morais Filho indicava que a escritora só seria apresentada à sociedade em 1975 e, naquele momento, só podia informar o essencial sobre ela:

MARIA FIRMINA DOS REIS nasceu, segundo tradição vimaranense, em Guimarães, onde morreu, conforme certidão de óbito, em 1917², com 92 anos. Logo nasceu em 1825, da Paróquia de Pinheiro, porém, espero resposta detalhada quanto ao mês, dia, local de nascimento, etc, pois lá estão os livros antigos da igreja de Guimarães. Escreveu, do meu conhecimento até agora, dois romances: ÚRSULA (enfeitado num livro de 200 páginas) em 1860 e GUPEVA (em folhetim) em 1861. [...] [Havia] apenas poesias esparsas publicadas em jornais da terra. (PESQUISADOR, 1973, p.1)

A impressão que se tem ao observar a divulgação de informações ocorrida em 1973 é que, nesse período, Morais Filho já havia organizado um plano de atividades a serem concluídas em 1975, quando seriam realizadas diversas solenidades para comemorar os cento e cinquenta anos de nascimento da escritora. Maria Firmina era considerada a primeira poetisa, romancista, jornalista e memorialista do estado; enquanto, no plano nacional, supunha-se que ela seria a segunda ou terceira romancista e poetisa do Brasil.

Entre a primeira entrevista de 1973 e as solenidades de 1975, houve um esforço de pesquisa e divulgação de informações sobre a escritora. Em consulta à hemeroteca da Biblioteca Pública Benedito Leite, foi identificado que, em 1974, o *Jornal Pequeno* publicou 12 artigos relacionados à escritora, dos quais 8 registravam informações sobre ela. Nas outras 4 vezes, seu folhetim *Gupeva* foi publicado. Em 1975, as publicações aparecem em outros jornais, dando ênfase aos eventos comemorativos. Entre notas, comentários e reportagens, sobre as atividades que ocorreram entre setembro daquele ano e janeiro de 1976, *O Estado do Maranhão* realizou 35 publicações, *O Imparcial* fez 34, e *Jornal Pequeno* 32.

Durante as homenagens do sesquicentenário, várias personalidades do cenário político/intelectual maranhense atuaram. Um deles foi Celso Coutinho. Em 1973, quando era prefeito de Guimarães, ele pagou o deslocamento de Morais Filho em um avião de pequeno porte até a cidade para que este coletasse informações que deram corpo a *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida* (1975), livro/biografia publicado por Morais Filho. Em 1975, Coutinho

² Inicialmente, a data de nascimento da escritora era desconhecida. Após a identificação dos registros de Sacramento Blake (1900), o dia 11 de outubro de 1825 foi considerado seu dia de nascimento. Esta informação foi contestada em 2017, após a identificação dos “Autos de Justificação do dia do Nascimento de Maria Firmina dos Reis”, processo concluído em 13 de julho de 1847, no qual a escritora solicitou o reconhecimento de seu nascimento como ocorrido em 11 de março de 1822 (CRUZ; MATOS; SILVA, 2018).

ocupava o cargo de Deputado Estadual e participou de vários eventos direcionados à escritora. É dele o projeto de lei que instituiu o dia da mulher maranhense, como o dia 11 de outubro, identificado como o dia de nascimento da escritora. Para Coutinho, o resgate pode ter sido visto como uma forma de projetar a cidade de Guimarães junto a um símbolo da literatura nacional.

No mesmo sentido, pode-se imaginar que instituições como o Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (IHGM) e a Academia Maranhense de Letras (AML) vislumbraram, na descoberta da possível primeira romancista brasileira, um argumento para fortalecer a imagem de São Luís como a Atenas Brasileira. Ao pesquisar sobre a articulação dos elementos que fundam a ideia de Maranhão e de maranhense, durante o império, Henrique Borralho observa que:

a temática Atenas Brasileira sempre esteve vinculada ao imaginário do povo maranhense, mais especificamente nos moradores de São Luís. Sempre foi moeda de troca, um arauto, um salvo-conduto todas as vezes que o isolamento geográfico, político e econômico fazia os moradores desta cidade se lembrarem de suas condições objetivas. A Atenas era, e ainda é, uma idealização do passado, um mito garantidor do elo de entificação e identificação entre os moradores da cidade que se sentiam, e ainda se sentem, irmanados por um passado brioso, estabelecendo um *modus vivendis* pautador de ações de políticas públicas, desenhos de configuração urbana, criando sentidos de memória e pertencimento social. (BORRALHO, 2009, p.258)

Para Lourdinha Lacroix (2002), a ideia de Atenas era um elemento no processo de distinção do maranhense diante dos moradores de outros estado. O passado repleto de intelectuais e aclamados literatos, em uma cidade que teria sido fundada por franceses e onde os habitantes falariam o melhor português do Brasil, embasaria o que a pesquisadora identificou como uma “ideologia da singularidade”.

O envolvimento de instituições, como o IHGM, a AML, a Prefeitura de São Luís e o Governo do Estado, parece indicar a importância atribuída ao reconhecimento de uma maranhense como relevante escritora no cenário nacional. Seu resgate também pode ser entendido como um elemento a mais na produção da Ideologia da Singularidade, reforçando o discurso de excepcionalidade que marcaria a cidade de São Luís, desde o século XIX. Um elemento que causa estranhamento nesse projeto de resgate é a presença quase exclusiva de homens. Diferente de outros movimentos de resgate de escritoras, durante o processo de resgate da maranhense, a única mulher citada como envolvida na organização das homenagens, na cidade de São Luís, é Delci de Araújo Freire, primeira-dama do estado. Movimento diferente ocorreu na cidade de Guimarães, pois a Comissão Organizadora das homenagens era composta por quinze mulheres coordenadas por Alice Gomes Nogueira (BRITO, 2015).

As comemorações pelos cento e cinquenta anos de nascimento de Maria Firmina dos Reis tiveram início no dia 11 de outubro de 1975, então considerado o dia de nascimento da escritora. Nesse dia ocorreu o lançamento de um carimbo comemorativo produzido pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (CARIMBO, 1975, p.8). A data foi reconhecida como o Dia da Mulher Maranhense, fato registrado no artigo de *O Imparcial*, “Legislativo e Ministro Homenageiam a Romancista Maria Firmina” (GALVÃO, 1975, p.3).

No dia 11 de novembro de 1975, data do falecimento da escritora, uma rua recebeu seu nome; seu busto foi inaugurado na Praça do Pantheon, onde foi lançada a edição fac-similar de seu romance *Úrsula*. O prédio onde funcionou a Tipografia Progresso recebeu uma placa comemorativa por ter sido o local da primeira impressão de *Úrsula*. Em Guimarães, uma placa foi afixada na casa onde a escritora morou e em uma escola pública localizada em Maçaricó (GOMES, 2022). Além da instalação das placas, ocorreu desfile das escolas públicas com estudantes caracterizados como personagens do romance. Os eventos continuaram até janeiro de 1976, com o lançamento de *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida* e da edição fac-similar de *Cantos à beira-mar*.

Durante a realização desta pesquisa, uma das questões que surgiram dizia respeito a como teria ocorrido a divulgação dos eventos de 1975 até que Maria Firmina começasse a ser analisada por pesquisadoras do Sudeste e Sul do Brasil.

A resposta veio com um artigo publicado no primeiro número da revista *Firminas*, de julho de 2021. Nessa publicação, Charles Martin (2021) relembrou quando esteve em São Luís, em 1982, e teve contato com Moraes Filho que lhe informou sobre a obra e a vida de Maria Firmina. De volta aos Estados Unidos, ele se dedicou ao estudo do romance cujas reflexões ocupam posição de destaque na tese defendida em 1988. Luiza Lobo, uma das primeiras críticas brasileiras a escreverem sobre a maranhense, havia conhecido Martin, em 1982, quando este havia chegado ao Brasil, assim eles estiveram regularmente em contato. Por meio de Martin, Luiza Lobo teve acesso ao romance, sugerindo sua publicação na Coleção Resgate. Parte significativa das reflexões presentes na Tese de Martin foram usadas para compor “Uma rara visão de liberdade”, introdução publicada junto à terceira edição de *Úrsula*, em comemoração ao centenário de Abolição da Escravidão.

A publicação da edição de *Úrsula* de 1988 atingiu repercussão maior que a de 1975. A introdução de Charles Martin (1988) forneceu a primeira reflexão sobre os elementos narrativos do romance, localizando *Úrsula* em uma dimensão que supera a afirmação de seu pioneirismo e

liga o romance a um conjunto de narrativas que registram o movimento de escritores negros para superarem visões racistas difundidas por escritores brancos. Esta publicação marca a entrada de Maria Firmina na Academia.

A crítica feminista

A Crítica Feminista é entendida como a análise produzida por mulheres que estudam os processos de construção e naturalização de relações desiguais entre homens e mulheres. No caso das pesquisadoras que serão discutidas nas próximas páginas, suas análises destacam como as mulheres têm sido excluídas da literatura. Ainda que possuam obras que apresentem valor estético semelhante ao de escritores reconhecidos, as mulheres, em especial as do século XIX, foram apagadas de instituições e historiografias que apresentam a literatura como uma dimensão social reservada aos homens.

Luiza Lobo, estudiosa com várias publicações sobre a escritora, parece ser a primeira a dedicar atenção à sua obra. Como foi citado anteriormente, a relação entre Lobo e o pesquisador Charles Martin foi a ponte que proporcionou o encontro com a escritora. Em 1986, ela publicou o artigo “Um auto-retrato de mulher: a pioneira maranhense Maria Firmina dos Reis”, na Revista *Letterature d'America*. Em 1988, em parceria com o estadunidense, ela publicou a terceira edição de *Úrsula*. O pesquisador estadunidense superou a centralidade da atenção sobre a ação pioneira de Maria Firmina como romancista e avançou na reflexão sobre a obra ao propor uma crítica ao romance *Úrsula* a partir do destaque dedicado às personagens negras, identificando quão inovadora é a perspectiva apresentada pela escritora. Segundo Martin (1988), Maria Firmina mostra grande originalidade e sensibilidade quando

introduz uma nova versão da negritude, ao escapar da idéia de ‘alma branca’, sempre presente na literatura escrita pelos brancos sobre o negro. Ela propõe uma nova visão do passado africano, respeita a alma e a vivência do negro no Novo Mundo. Ao reconhecer a vida anterior do escravo na África [...]. A autora mostra a realidade dos negros, duplamente prisioneiros: enquanto escravizados pelos brancos e enquanto presos na terra estrangeira. *Úrsula* é o único romance de seu tempo que tenta apresentar os negros como tal, e não de acordo com estereótipos como o do bom cristão. (MARTIN, 1988, p.10)

Luiza Lobo colaborou para a divulgação da maranhense com diversas publicações, como em *Crítica sem Juízo* (1993), em que a pesquisadora publicou o artigo “Auto retrato de uma pioneira Abolicionista”. Nesse artigo, Lobo destaca que não havia motivo para considerar Maria

Firmina como a primeira romancista brasileira, pois Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-1863) havia publicado o romance *O Ramalhete, ou flores escolhidas no jardim da imaginação*, em 1845, na cidade de Porto Alegre. Ainda que naquele momento a pesquisadora não considerasse a maranhense como a primeira romancista, ela destacava a posição crítica à escravidão presente em *Úrsula*, o que fazia da autora a primeira pessoa a tratar dessa temática no romance brasileiro.

Em 2006, Lobo retomou a discussão sobre Maria Firmina no *Guia de Escritoras da Literatura Brasileira*. Então, Lobo define a maranhense como a primeira romancista e a primeira escritora a produzir um romance abolicionista. A mudança na avaliação da pesquisadora ocorreu após Nelly Novaes Coelho (2002) considerar *O ramalhete* como uma crônica e classificar Ana Eurídice como a primeira cronista brasileira (LOBO, 2006, p.48). Ao listar as obras em que Maria Firmina era citada, é possível perceber que o trabalho sobre a maranhense ainda não havia despertado a atenção de muitas pesquisadoras/es. Além da presença em obras de referência, como o *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*, de Nelly Novaes Coelho, Luiza Lobo registrou os trabalhos de Norma Telles, Maria Lúcia de Barros Mott e Zahidé L. Muzart como a fortuna crítica então existente.

Norma Telles se dedicou a pensar a produção literária de mulheres brasileiras durante sua pesquisa de doutoramento, *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil*, defendida em 1987. Na tese, ela dá destaque a Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália, Maria Benedicta Camara Bormann e Júlia Lopes de Almeida.

Para Telles, o tratamento dedicado às obras escritas por mulheres é uma das formas iniciais de distinção de seus trabalhos, ela destaca: “um livro de mulher era sempre destacado como um livro de mulher. Nunca se encontra o contrário, a frase: este poeta homem” (TELLES, 2012, p.57). A identificação de ser uma mulher a escrever um romance é amparada pelas desculpas protocolares que envolvem as avaliações dos trabalhos de escritoras. Para esta pesquisadora, as críticas publicadas no século XIX, que de modo cortês apontam limitações das escritoras, lançam as bases para que suas obras sejam esquecidas ou tidas como menores.

Como parte dos eventos de comemoração dos cem anos de abolição da escravidão, momento em que foi publicada a terceira edição de *Úrsula*, Maria Lúcia de Barros Mott publicou *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. O livro apresenta a trajetória de mulheres negras e brancas do século XIX com o objetivo de “criticar a história tradicional, trazer para o primeiro plano a resistência e a luta das mulheres contra a escravidão” (MOTT, 1991, p.11). Segundo Mott:

No período em que foi publicado *Úrsula*, o escravo era visto principalmente como o demônio familiar (título de uma peça escrita por José de Alencar em 1859 que denuncia a influência maléfica da escravidão sobre a família). Os mais liberais consideravam o negro apenas corrompido pelo cativo. Quanto à maioria, fossem eles escravocratas, emancipadores e mesmo abolicionistas, a índole, a própria natureza do negro é que era má. (MOTT, 1991, p.67)

Sua atuação na produção de textos críticos à escravidão é indicada como a maior colaboração da maranhense, pois ela contesta a perspectiva que apresenta os escravizados como corrompidos. Os argumentos mobilizados pela escritora para reconhecer as qualidades humanas das populações de origem africana estavam em franca oposição a um discurso que representava a população negra como corrompida e de má índole que precisava ser afastada das famílias brancas, argumento muito comum nos textos literários de escritores da época.

Em 1990, Zahidé Muzart parte da análise do prólogo de *Úrsula* para discutir sobre a posição marginal das escritoras no campo literário. O texto, que antecede o romance, reproduz um modelo de apresentação muito frequente nos livros escritos por mulheres. Para esta pesquisadora, a expressão da modéstia presente nesses textos funcionava como um pedido de desculpas por invadirem um espaço que não era apropriado para uma mulher. Zahidé Muzart (1990) identificou essa estratégia de apresentar a escritora como aquela que reconhece antes de todos as limitações de seu trabalho, como as “fórmulas de humildade”.

Nos prefácios femininos, transparece o peso da "culpa" e o medo de ser repudiada, ou de ser ignorada, compondo um estranho jogo. Decorrendo desses sentimentos escondidos, uma humildade ou modéstia meio forjadas e, muitas vezes, exageradíssimas. Embora as fórmulas de humildade sejam usadas desde a Antiguidade, nas mulheres são às vezes tão acentuadas, tão repetidas, que se torna evidente haver outra coisa atrás das palavras. (MUZART, 1990, p.65)

As “fórmulas de humildade” diziam mais sobre a sintonia entre as escritoras e o modo de publicação que era realizado por mulheres, do que ao reconhecimento de falhas nos seus textos, mas, de todo modo, eram um sinal de deferência a possíveis críticos e leitores para que fossem tratadas com alguma cortesia. Em outro artigo, Muzart (1995) discute sobre o cânone e seu processo de formação:

Observa-se que, em geral, são excluídos dos cânones: o popular, o humor, o satírico e o erótico. O baixo é excluído. Permanecendo o alto. No entanto, há um estilo alto, romântico, beletrista e que deixou produção abundante também excluída do cânone: é o texto das mulheres no século XIX. (MUZART, 1995, p.86)

A crítica ao processo de construção de cânones e à definição de obras que são representativas de um período histórico ou de um estilo literário representa uma questão permanente para a Crítica Feminista. Identificar como tais seleções são organizadas e perpassadas por interesses sociais de diversas dimensões indica como o processo extrapola a questão estética presente no texto. Nesse período, Muzart estava envolvida na pesquisa sobre as escritoras do século XIX e anunciava que “o resgate de nossas primeiras escritoras deverá mudar a historiografia oficial que só levou em conta o *corpus* de textos canônicos e, mais importante, deverá mudar nossa própria maneira de encarar nossa própria história” (MUZART, 1995, p.89).

A publicação do primeiro volume de *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999) marca uma importante fase do projeto de “re-visão” da historiografia da literatura brasileira. A discussão sobre as cinquenta e duas escritoras presentes nesse volume era simbólica ao indicar que a luta “pela inserção das mulheres no cânone literário é uma questão feminista: a inclusão das marginalizadas” (MUZART, 2000, p.25). Maria Firmina dos Reis foi a décima sexta escritora da antologia. Zahidé L. Muzart foi a responsável pela redação de seu verbete. A pesquisadora destacou a importância de Moraes Filho para o resgate da escritora. Sua origem afro-brasileira, os temas relacionados à negritude e a crítica à escravidão também foram destacados na antologia.

Considerações finais

Quando comparamos os processos de resgate realizados em São Luís, na década de 1975, e as análises literárias realizadas pelas pesquisadoras destacadas, uma diferença se estabelece: se as ações de 1975 foram marcadas pela presença de homens, nos trabalhos realizados pelas pesquisadoras, a presença de homens será mínima. Outra questão relevante é que, enquanto em São Luís era importante assegurar o posto de Maria Firmina como pioneira na literatura brasileira, para as pesquisadoras listadas esta questão era elemento secundário, e a contribuição da maranhense se juntava aos trabalhos de muitas outras escritoras que produziram uma literatura que foi desprezada. Para estas pesquisadoras, a escritora não representa uma personalidade excepcional, a quem é necessário inflar as qualidades, pois a maranhense faz parte de um conjunto composto por muitas mulheres que, a despeito das interdições sociais, produziram literatura com qualidades estéticas e posicionamentos políticos que não deveriam ser esquecidos.

A análise das diferentes abordagens dedicadas à escritora remete à discussão proposta pela Estética da Recepção (JAUSS, 1994) que reconhece que, além das questões formais e estéticas presentes na tessitura de um texto, a atenção dedicada a ele é marcada por uma associação a elementos que dialogam com o momento histórico em que uma obra ganha atenção. No caso maranhense, o mito da Atenas, orientado para o reconhecimento de uma elite intelectual, parece ter sido mobilizado em um jogo em que a existência de uma literata no século XIX corrobora a proeminência da sociedade que era lembrado como ponto alto da história maranhense. Em oposição, as análises produzidas pelas pesquisadoras, dão centralidade à negritude da autora e à crítica à escravidão presente em sua obra.

REFERÊNCIAS

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

BORRALHO, José Henrique de P. **A Athenas Equinocial: a fundação de um Maranhão no Império Brasileiro**. 332f. 2009. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

BRITO, Nonato. Relembrando 1975. In: **Sobre Maria Firmina dos Reis**. São Luís: ALL, 2015. p.123-127.

CARIMBO filatélico de Maria Firmina será lançado. **O Estado do Maranhão**, São Luís, ano 3, n.788, 10 out. 1975, p.8.

CRUZ, Mariléia dos S.; MATOS, Érica de L. de; SILVA, Ediane H.. “Exma. Sra. D. Maria Firmina dos Reis, distinta literária maranhense”. **Notandum**, n.48, p.151-166, ago. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/notandum/article/view/59293>. Acesso em: 29 nov. 2021.

GALVÃO, Alfredo. Legislativo e Ministro Homenageiam a Romancista Maria Firmina. **O Imparcial**, São Luís, ano 49, n.18.573, 11 out. 1975. Telescópio, p.3.

GOMES, Agenor. **Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil**. São Luís: Editora AML, 2022.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **A fundação francesa de São Luís e seus mitos**. São Luís: Lithograf, 2002.

LOBO, Luiza. Um auto-retrato de mulher: a pioneira maranhense Maria Firmina dos Reis. **Liames (UNICAMP)**, v.7, n.29,30,31, p.71-86, 1986.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOBO, Luiza. **Guia de Escritoras da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.

MARTIN, Charles. Uma rara visão de liberdade. In: **Úrsula**. Presença edições: Rio de Janeiro, 1988. p.9-14.

MARTIN, Charles Gaines. Maranhenses. In: **Revista Firminas- pensamento, estética e escrita**. São Paulo, v.1, n.1, p.86-95. jan/jul. 2021. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/revista-firminas-n-1/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis**: fragmentos de uma vida. São Luís: SIOGE, 1975.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. **Submissão e resistência**: a mulher na luta contra a escravidão. São Paulo: Contexto, 1991.

MUZART, Zahidé L. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. **Revista Travessia**, n.21, p.64-70, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17202>. Acesso em: 20 dez. 2021.

MUZART, Zahidé L. A Questão do Cânone. **Anuário de Literatura**. v.3, n.3, p.85-94, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso em: 20 dez. 2021.

MUZART, Zahidé L. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. 2.ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul; EDUNISC, 2000. p.264-284.

PESQUISADOR descobre primeira literata maranhense: Nascimento Moraes Filho em pesquisa descobre a primeira literata maranhense. **O Imparcial**. São Luís, ano 47, n.18.008, 11 nov. 1973, Caderno 2, p.1.

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. São Paulo: Intermeios, 2012.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

O RESGATE DE UMA VIDA EXCLUÍDA NA OBRA “VOLTAR PARA CASA” DE TONI MORRISON

Francymary da Silva Santana (UFPI)¹

RESUMO: Este artigo aborda a obra *“Voltar pra casa”* de Toni Morrison, menciona traços a respeito do feminismo negro, ressalta a personagem que Ycidra vivenciou os dissabores da exclusão em todos os aspectos, por ser negra, diferenciando-a das demais mulheres consideradas modelo padrão, dignas da veneração e respeito. O presente artigo identifica que a “travessia” realizada pelas mulheres, era mais dolorosa que a dos homens, pois eles são apadrinhados pelo patriarcalismo, no qual reina a opressão deles em relação a mulher, especialmente a mulher negra. Por que estas mulheres terão que renegar sua condição de existência, como será o caso de Ycidra, em prol do ideal do opressor? Outra questão observada em relação a personagem Ycidra, que servirá como uma representante da figura feminina negra oprimida, será o arquétipo criado e alimentado de que a mulher, e fortemente a negra, anseia pela figura de um suposto herói o qual irá resgatá-la de uma vida pautada na exclusão, opressão, esquecimento e invisibilização, levando-a ao esquecimento de que a responsabilidade de sua própria existência, recai exclusivamente a partir de suas próprias escolhas. Ycidra, protagonista de uma vida excluída, precisa ser resgatada por outra pessoa? Ela mesma não seria o bastante para ser sua própria heroína? É importante reconhecer que o Feminismo Negro pode ser considerado como um movimento social, no qual mulheres, sobretudo as negras, estavam à frente, com o objetivo de enaltecer e trazer visibilidade a suas pautas, além de reivindicar seus direitos. No Brasil, a partir de meados da década de 1970, uma forte demanda de mulheres negras feministas resolveram unir-se, para dar origem ao Movimento Negro, mesmo ainda sendo o sexismo supremacia, pois as relações de gênero funcionavam como fontes repressoras da autonomia feminina, além de serem contra as ativistas negras ocuparem posições de igualdade junto aos homens negros.

Palavras-chave: vida excluída; mulher negra; consciência; feminismo.

ABSTRACT

¹ Graduada no Curso de Licenciatura em Letras Português com habilitação em Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestranda em Literatura e Cultura na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Endereço eletrônico: fdassantana@aluno.uespi.br e marym-f@hotmail.com. Telefone: (86) 99415-2863.

This article approaches the work “*Voltar pra casa*” by Toni Morrison, mentions traits regarding black feminism, emphasizes the character that Ycidra experienced the unpleasantness of exclusion in all aspects, for being black, differentiating her from other women considered the standard model, worthy of veneration and respect. This article identifies that the “crossing” carried out by women was more painful than that of men, as they are sponsored by patriarchy, in which their oppression in relation to women, especially black women, reigns. Why will these women have to deny their condition of existence, as will be the case with Ycidra, in favor of the ideal of the oppressor? Another issue observed in relation to the character Ycidra, who will serve as a representative of the oppressed black female figure, will be the created and fed archetype that the woman, and strongly the black woman, yearns for the figure of a supposed hero who will rescue her from a life based on exclusion, oppression, oblivion and invisibility, leading her to forget that the responsibility for her own existence lies exclusively with her own choices. Ycidra, protagonist of an excluded life, needs to be rescued by someone else? Wouldn't she be enough to be her own heroine? It is important to recognize that Black Feminism can be considered as a social movement, in which women, especially black women, were at the forefront, with the aim of praising and bringing visibility to their agendas, in addition to claiming their rights. In Brazil, from the mid-1970s, a strong demand from black feminist women decided to unite, to give rise to the Black Movement, even though sexism was still paramount, as gender relations functioned as repressive sources of female autonomy, in addition to being against black women activists occupying positions of equality with black men.

Keywords: excluded life; black woman; conscience; feminism.

INTRODUÇÃO

Ao falar sobre “o resgate”, é importante ressaltar que tal palavra está ligada diretamente à dinâmica de salvar, libertar, soltar, enfim, trata-se de uma série de sinônimos que faz referência a tomada de consciência imprescindível e necessária que a personagem Ycidra da obra “*Voltar pra casa*” de Toni Morrison teve, mesmo que tardiamente, pois é perceptível o quanto ela foi invisibilizada, subalternizada e tolhida de seus próprios direitos.

É sabido que a prática da liberdade permeia diretamente o campo do feminismo, pois este movimento tinha como princípio básico, a reivindicação da igualdade dos direitos, sobretudo a validação da visibilidade das mulheres, independente de classe, raça ou cor de pele.

Em uma sociedade patriarcal é comum os homens darem um tratamento hostil, menos afetivo e desrespeitoso às mulheres, sobretudo, às mulheres negras, reforçando assim, a prática da supremacia masculina como uma fonte inesgotável de poder, por apostarem em sua força física e desqualificarem a figura feminina na tentativa de manterem-se em uma posição inatingível, contribuindo assim, com a violência de gênero, além de reforçar a exclusão social

dos menos favorecidos, como as mulheres e especialmente, as de pele retinta.

Ao abordar a obra *“Voltar pra casa”* de Toni Morrison, é imprescindível mencionar traços a respeito do feminismo negro, uma vez que, a personagem Ycidra vivenciou constantemente os dissabores da exclusão em todos os aspectos por ter um tom de pele mais escura, diferenciando-a das demais mulheres consideradas como modelo padrão, dignas da veneração e respeito da sociedade.

O presente artigo tem como premissa básica identificar o quão a “travessia” realizada pelas mulheres será bem mais penosa e dolorosa que a dos homens, pois estes são apadrinhados pelo patriarcalismo, no qual reina a opressão destes em relação a mulher, sobretudo a mulher negra. Diante de tal situação, por que estas mulheres terão que renegar sua condição de existência, como será o caso de Ycidra, em prol do ideal do opressor?

Outra questão a ser observada ainda em relação a personagem Ycidra, que servirá como uma representante da figura feminina negra oprimida, será o arquétipo criado e alimentado de que a mulher, e especialmente a negra, anseia insistentemente pela figura de um suposto herói o qual irá resgatá-la de uma vida pautada na exclusão, opressão, esquecimento e invisibilização, levando-a ao esquecimento de que a responsabilidade de sua própria existência, recai exclusivamente a partir de suas próprias escolhas pessoais.

Ycidra, protagonista de uma vida excluída, precisa de fato ser resgatada por outra pessoa? Ela mesma não seria o bastante para reconhecer sua importância e ser sua própria heroína?

Diante de tais questionamentos é importante reconhecer que o Feminismo Negro pode ser considerado como um movimento social, no qual mulheres, sobretudo as negras, estavam à frente deste processo, com o objetivo de enaltecer e trazer visibilidade a suas pautas, além de reivindicar seus direitos. No Brasil, a partir de meados da década de 1970, uma forte demanda de mulheres negras feministas resolveram unir-se, para dar origem ao Movimento Negro, mesmo ainda sendo o sexismo² supremacia, pois as relações de gênero funcionavam como fontes repressoras da autonomia feminina, além de serem contra as ativistas negras ocuparem posições de igualdade junto aos homens negros. Em contrapartida, o Movimento Feminista possuía um viés racista, omitindo discussões de cunho racista e favorecendo os assuntos que beneficiavam somente as mulheres brancas.

A mulher negra, infelizmente, não era representada pelos movimentos sociais hegemônicos. Em contrapartida, as mulheres brancas lutavam por igualdade de direitos civis equiparados aos homens brancos, enquanto as mulheres negras carregavam o fardo da

escravatura, além de destinadas a serem submissas, porém, tal submissão não se limitava apenas a figura masculina, pois a mulher negra também estava em posição inferior perante a mulher branca. A partir dessa concepção, fica imprescindível a conscientização a respeito das diferenças femininas. E uma atenção maior na produção de conteúdo dedicado a discussões de raça e classe foi inevitável, com o intuito de romper a zona de conforto em que os ativismos das feministas brancas defendiam, sobretudo aquele que limitava o olhar para os problemas das mulheres bem-nascidas e com livre acesso à educação.

As pessoas que pretendem conhecer os movimentos pautados nos direitos da mulher negra perceberão uma lacuna relacionada aos modelos negros, nos quais fica inviável espelhar-se, não por falta de pessoas atuantes, mas por causa da pouca visibilidade dada as feministas e escritoras negras. É preciso que haja a iniciativa no tocante a busca por figuras inspiradoras, caso contrário, os nomes mais exaltados como: Angela Davis, bell hooks, Kimberlé Williams Crenshaw, Patricia Hill Collins, Audre Lorde, Sueli Carneiro, Nilma Lino Gomes, Jurema Werneck, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Nilza Iraci, Beatriz Nascimento, Toni Morrison, Djamila Ribeiro e tantos outros ficarão esquecidos.

O embate das feministas negras é um constante esforço para medir e assegurar seu lugar com o das mulheres brancas. Tal assertiva suscita uma reflexão sobre a exposição oral ou escrita feminina, seu espaço no mercado de trabalho, o lugar de vítima da violência sexual, entre outros temas, pois se as mulheres brancas precisam lutar, mais ainda o farão as mulheres negras, uma vez que nem sequer conquistaram consistência na igualdade, quando comparadas a outros indivíduos do seu próprio gênero.

DESENVOLVIMENTO

Toni Morrison por sua vez, não mediu esforços para dar voz e visibilidade as suas personagens negras, na tentativa de mudar e conscientizar o cenário literário, para que personagens fora do padrão hegemônico esperado tivessem seu lugar de fala preservado, fosse aceito, respeitado e sobretudo visto, pois ela nos mostra, através de suas obras, a constante hostil e degradante realidade vivenciada por muitos homens e mulheres negras, que são marginalizados e tem seus direitos vilipendiados por uma sociedade opressora, considerada detentora de privilégios ímpares.

É inegável que a obra *“Voltar pra casa”* traz uma questão muito significativa e bastante

recorrente na trajetória de vida das personagens negras de Toni Morrison. A resistência, por exemplo, considerada semelhante ao ato de buscar a todo o custo possuir características parecidas a de um bambu, que enverga diante das situações de dor, opressão, miséria e dura realidade, mas não cede, não quebra, pois logo desde muito cedo, é preciso compreender que resistir não é uma tarefa fácil ou uma das melhores escolhas, entretanto, é visto como a única opção para continuar vivo, lutando e ansiando por dias suaves.

Com a personagem Ycidra não ocorre diferente, pois desde muito criança sente na pele as dores de carregar o peso de possuir uma cor de pele mais escura. Ela cresce em meio aos maus-tratos, a falta de amor, mesmo sendo completamente indefesa, vivencia uma constante espera de que alguém a salve da sua condição miserável de vida. É possível notar neste fragmento, seu anseio para encontrar sua própria salvação diante das mazelas experienciadas, porém para sua surpresa, descobre que ninguém além dela própria, poderá salvá-la das mazelas condicionadas e impostas a ela.

Olhe para você. Você é livre. Nada nem ninguém é obrigado a te salvar, só você mesma. Plante a sua própria terra. Você é moça e mulher e as duas coisas têm sérias limitações, mas você é uma pessoa também. Não deixe a Lenore ou um namoradinho qualquer e com toda certeza nenhum médico do mal resolver quem você é. Isso é escravidão. Em algum lugar aí dentro de você está essa pessoa livre de que eu estou falando. Encontre ela e deixe ela fazer algum bem neste mundo. (MORRISON, Toni, 2016 p. 117)

Embora Ycidra tenha tido uma vida miserável, além de ter sentido muito medo, por ser vítima de violência física e psicológica, ela conseguiu compreender que era preciso permanecer de pé, não só para ressignificar sua própria resistência, mas sobretudo, para compreender sua capacidade de estender a mão a si própria e sair daquele marasmo de dor e sofrimento proposto pela vida.

Ao falarmos em resgate de uma vida, que foi excluída do seio social que estava imersa em detrimento a vários fatores, como a cor da pele, considerado como um dos fatores preponderantes, a diferença de classe social, cultural, nível de escolaridade, bem como o “letramento” e a condição de gênero desta vida em pauta, perceberemos o quanto a mulher, sobretudo a negra, está em constante desvantagem em relação a tantas outras vidas, nas quais, se porventura for branca ou “bem-nascida”, não terá o desprazer de vivenciar ou ao menos conhecer a violência de gênero, uma realidade cruel que exclui de maneira vil, seres fragilizados e menos afortunados, potencializando a falta de empatia e o distanciamento entre os seres.

Uma grandiosa escritora que se propôs a romper com a barreira do silenciamento

feminino negro e deu visibilidade ao que já acontecia e era simplesmente ignorado, como a exclusão das mulheres negras, é Lélia Gonzales, pois incomodada com tal opressão, ela passou a escrever sobre a realidade das mulheres excluídas, sendo considerada como umas primeiras brasileiras a falar sobre o feminismo negro, a resistência das mulheres frente ao sistema patriarcalista, além de reforçar a importância da descolonização do saber, no qual era condicionado e ensinado desde muito cedo à sociedade, sobre a importância da perpetuação do patriarcalismo na sociedade como uma forma de dirimir qualquer possibilidade de vitimização e inclusão de tais mulheres esquecidas.

É importante ressaltar que Toni Morrison, autora da obra “Voltar para casa”, teve como compromisso e objetivo, criar meios para propiciar a história de vida de personagens negros, com o intuito de demarcar e solidificar uma literatura voltada para a vivência deles, a fim de rememorar e não deixar ser esquecido a existência miserável dos negros, sobretudo, a condição subalternizada da mulher negra, que sempre representou a personificação da resistência, pois ela sempre esteve em penúltima instância no quesito favoritismo dentro de um emaranhado estabelecido pela sociedade, estando a frente apenas das crianças negras, embora muitos ainda hesitem em reconhecer tal fato.

Toni Morrison por sua vez, não mediu esforços para dar voz e visibilidade as suas personagens negras, na tentativa de mudar e conscientizar o cenário literário, para que personagens fora do padrão hegemônico esperado tivesse seu lugar de fala, fosse aceito, respeitado, visto e sobretudo reconhecido suas dores, pois ela nos mostra através de suas obras a constante hostil e degradante realidade vivenciada por muitos homens e mulheres negras, que são marginalizados e tem seus direitos vilipendiados por uma sociedade opressora, considerada detentora de privilégios ímpares.

Conforme afirma Angela Davis “as mulheres negras, pagaram um preço alto pelas forças que adquiriram ao longo dos anos e pela relativa independência de que gozavam” (Davis, p.233), elas representavam o pilar de suas casas e famílias, pois mesmo passando por diversos infortúnios, ainda sim, conseguiam resistir e encontrar forças para defender os seus, vivendo em prol de uma luta pela igualdade de gênero, dizendo não literalmente a violência de gênero através da sua resistência, além de vivenciar o ônus imposto pela sociedade, como por exemplo, o reforço a exclusão da mulher negra do seio social, conduzindo-a a lugares ermos, distante de uma vida abastada e sem perspectivas de poder vivenciar plenamente melhores condições de vida, bem

como possuir um salário equivalente ao trabalho desempenhado por ela, sendo digna de respeito, reconhecimento dentro da sociedade e sobretudo, nos espaços em que ocupava.

Uma das formas que a mulher negra encontrou para tentar construir uma realidade fora do seu padrão usual e esquecer um pouco sua trajetória de vida subalternizada, foi a venda do desempenho do processo de maternagem, não para seus filhos biológicos, mas por questões de sobrevivência, para os bebês brancos, pois através de tal função, muitas mulheres negras se realizavam como mães, ao acariciar uma pele clara, macia e perfumada, pentear cabelos dóceis e macios de uma criança com feições delicadas e genuínas, nas quais as ajudavam a desenvolver um lado afetivo e maternal, que em casa era mais difícil, em virtude da personificação do estigma direcionado a aparência das crianças negras e até mesmo pelo desfavor da condição financeira hostil em que viviam.

De certa forma, as mulheres negras sentiam-se realizadas ao carregarem no colo um bebê branco, para elas era uma forma de realização pessoal com a maternagem, pois elas viam naquele bebê branco, uma possibilidade de experimentar e propiciar a doçura do afeto, do carinho e da proteção, elas os viam como verdadeiros anjos celestiais, ao passo que seus próprios filhos biológicos detentores da pele escura, muitas vezes, não despertavam nestas mães o mesmo sentimento de cuidado ou afeto, pois elas sentiam-se reféns do sistema opressor excludente de seus senhores, no qual era comum a prática constante de rejeição da pele retinta, conferindo um tratamento hostil e inferior a quem possuísse tal tom de pele, independente do gênero ou faixa etária.

Uma mulher negra que trabalhasse em uma casa de senhores brancos, mesmo exercendo a maternagem transferida, sendo a cuidadora de uma criança e exercendo uma função digna de respeito, ainda sim, esta mulher poderia ser vista como um corpo disponível do ponto de vista sexual pelo pai da criança, e na maioria das vezes, a mãe biológica da criança não se disponibilizava a ajudar ou intervir nas investidas sofridas pela mulher negra, geralmente ocorria uma postura neutra e geralmente esta mulher branca esperava que a outra não se opusesse e exercesse a maternagem com afinco, além de dedicar-se a cuidar dos afazeres da casa e agir com naturalidade, para mostrar a sociedade, o quanto aquela família era composta por membros respeitosos, compondo uma família feliz, saudável e que despertasse inveja em outras famílias.

Segundo Patricia Hill Collins (2019) é importante analisar, que há algumas imagens de controle para retratar mulheres afro-americanas como estereótipos da “mammy ou mãe preta”, da matriarca, da mãe dependente do Estado e da mulher sexual (p. 135), por isso o papel da

maternagem é um dos temas do pensamento feminista negro levado em consideração, devido a profundidade e importância exercida no seio familiar, uma vez que, a mulher possui uma representação ímpar na construção, organização e educação dos filhos e com a mulher negra não poderia ser diferente, pois além das demandas exercidas por ela, ainda sim, precisavam ter um cuidado maior com as filhas no intuito de tentar protegê-las de possíveis investidas dos homens brancos, nos quais faziam questão de sentirem-se donos inimizáveis de possíveis violências cometidas contra as mulheres negras, independente da faixa etária delas.

Para Collins é importante ressaltar, que a figura da maternidade transferida por meio da figura da mãe preta, vem acarretada de significados, sobretudo as diversas questões sociais e opressão sofrida por elas como “racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social para que pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (2019, p. 136) das mulheres negras, com o intuito de normatizar a dor e sofrimento destas, numa possível tentativa de torná-las uma espécie de serviçais fieis, obedientes e conformadas com a exploração sofrida, afinal de contas, as senhoras brancas tentavam convencê-las de que por mais trabalhoso e doloroso pudesse ser a jornada de trabalho exercida em suas casas, elas faziam-nas acreditar, que se tratava de uma questão social pré-estabelecida pela sociedade e para tentar atenuar toda essa questão desconfortável, condicionavam-nas a pensar que eram queridas e possuíam um lugar considerável na família, assim, facilitava o condicionamento a subalternização, subordinação e lealdade da mulher negra no seio familiar dos senhores brancos.

Collins teve o cuidado de descortinar uma realidade maquiada pela elite branca no tocante a relação de trabalho e afeto estabelecido entre os senhores brancos e a mulher negra, a qual exercia com muito zelo e afinho a maternagem transferida. Além de exercerem a função de domésticas e serem “visivelmente iludidas” a acreditarem que poderiam ser amadas e ter um lugar especial na casa dos senhores brancos, é importante ressaltar que elas “provavelmente continuavam pobres, pois tinham seu trabalho de maternagem e afins eram explorado (2019, p. 143)”, além de não serem aceitas como membro da família, mas sim, como alguém que sempre exercerá uma longa jornada de trabalho, abdicará de sua própria vida e família biológica em prol do alcance e valorização como “funcionária ideal” e em troca, recolheriam algumas migalhas de reconhecimento de que estas poderiam ser consideradas como “mulheres negras que exerceram a maternagem transferida com zelo e cuidado”, merecendo receber um certo apreço.

É válido mencionar, que para que estas mulheres negras pudessem assumir a condição de “mammy ou mãe preta ideal”, ou seja, que exercessem a maternagem transferida de forma

satisfatória, elas deveriam doar-se em tempo integral, perpassando longas jornadas de trabalho na casa dos senhores brancos, além de despender-se completamente dos cuidados tanto afetivo para com os seus filhos biológicos, marido e sua própria casa, em prol de uma dedicação quase que exclusiva, para a casa dos senhores brancos e seus respectivos filhos.

Vale ressaltar ainda que mesmo uma “mammy ou mãe preta” sendo considerada como indispensável na casa dos senhores brancos e recebendo um papel de destaque neste lar, exercendo uma “certa autoridade” e até sendo bem quista por seus feitos, é conveniente mencionar, que estas sabiam claramente qual era o seu verdadeiro lugar naquele ambiente, ou seja, elas jamais ultrapassariam a barreira de serviçal obediente e compreendiam que não poderiam questionar, logo, aceitavam resiliente a subalternização, mesmo sabendo que seria uma forma de exploração econômica desenvolvida através da prática de escravização doméstica, sobretudo, sofrida pelas mulheres negras.

Em meio a tais ações, é possível perceber a presença do racismo e da apropriação da violência de gênero com o intuito de condicionar a mulher negra a realizar as atividades domésticas impostas a elas, em razão da fragilidade e falta de opção desta mulher negra em encontrar ou ter nova oportunidade de trabalho em meio a sociedade branca. Para Collins “A imagem da mammy ou mãe preta é fundamental em opressões interseccionais de raça, gênero, sexualidade e classe” (Collins, 2019, p. 142), pois é uma forma de ressignificar a opressão em desfavor da mulher negra potencializando a postura sexista e condicionando a maternagem de transferência da mulher negra, além de condicioná-la a repassar aos seus, a “cultura da obediência aos brancos”, ensinando desde muito cedo às crianças negras que elas deveriam reconhecer seu lugar dentro das estruturas de poder dos senhores brancos, sem questionar, viabilizando uma espécie de progressão da opressão de raça.

Era comum, principalmente, na época da escravidão, associar a mulher negra a ter uma postura e libido mais estereotipado, ocasionando uma visão deturpada desta, ao passo que propagava a ideia de que elas teriam um corpo disponível na visão dos senhores brancos, nos quais estes, visavam ter uma ampliação de escravos em suas terras, além de transformá-las em amas de leite das crianças brancas, dando a elas uma falsa sensação de proteção por estarem momentaneamente dentro das casas dos senhores brancos, os quais facilitava ainda as investidas de cunho sexual contra as mulheres negras e estas por sua vez não tinham como evitar ou defender-se de tal situação.

É possível compreender sem muito esforço, o quanto a vida da mulher negra, sobretudo na época da escravidão era difícil, pois estas eram frágeis, além de vítimas de todo tipo de violência de gênero não só apenas por parte dos senhores brancos, como das senhoras brancas e inclusive de seus próprios companheiros de cor, que muitas vezes, viam nela a possibilidade de encontrar a tão sonhada liberdade, através do suor do trabalho dela e nem por isso, sentiam-se compadecidos por tal sacrifício, muito pelo contrário, obrigavam-nas a trabalhar arduamente em prol da compra de sua liberdade.

O sistema do patriarcalismo foi perpetuado em forma de herança cultural, no qual tem como princípio básico, oprimir as mulheres, não importando a cor da pele, porém é sabido que a mulher branca ocupava um espaço privilegiado em diversos aspectos, por ser considerada mais frágil, ao passo que a negra, era vista como alguém sem caráter, com a sexualização a florada, daí a condição de corpo disponível e logo, eram facilmente indignas de respeito, por não serem consideradas como humanas, o qual fortificava a ideia de desigualdade de gênero e raça, fazendo com que as mulheres negras cada vez mais tivessem a consciência de que elas deveriam lutar incessantemente em prol da igualdade de gênero.

CONCLUSÃO

É importante ressaltar que o racismo e as desigualdades raciais foram indispensáveis para a concretização do processo de opressão das classes menos favorecidas, culminando na exclusão da população negra, sobretudo as mulheres, uma vez que o racismo tem uma ligação direta com o sexismo, favorecendo a subalternização e inviabilização da participação das mulheres negras de modo atuante e visível na sociedade.

Com a personagem Ycidra não foi diferente, pois desde sua tenra idade, ela vivenciou e sofreu literalmente na pele, a dor da rejeição, exclusão, a falta de afeto familiar, com exceção do carinho e dedicação proporcionado por seu irmão Frank. Ainda na infância Ycidra percebe que não importa o que ela faça ou seja, sempre será vista como um erro que a todo o momento precisará passar por dolorosas situações para ser “consertada”. A partir desta imposição desse sistema opressor, nasce e cresce uma menina negra desesperançosa, frágil e submissa, no qual é moldada a aceitar passivamente os tormentos e lamúrias impostas a ela, na tentativa de agradar o outro, mesmo que para isso, ela tenha que abdicar do seu amor-próprio.

Foi necessário que sofresse até a exaustão para compreender que o limite e a forma como deveria ser tratada por outras pessoas, era ela quem devia estipular e não aceitar passivamente, com o intuito de ser aceita, amada, vista e até reconhecida como uma mulher que precisava ser acolhida nos momentos de fragilidade, dor e desespero, ao invés de ser massacrada ainda mais e ainda sim, achar que era culpada por algo.

A postura de revisitar toda dor e sofrimento para compreender que apenas ela própria poderia ser capaz de estender a mão a si própria e resgatar-se daquele emaranhado de dor e sofrimento acumulado ao longo de sua vida foi imprescindível, entretanto, é preciso ressaltar que tal atitude só foi possível acontecer, graças a ajuda da tomada de consciência promovida por outra mulher negra, calejada das dores e sofrimentos impostas não só a ela, mas a toda a população negra e com maior imposição à mulher negra, por acreditarem que se tratava de um ser indigno de respeito, donas de um caráter duvidoso e que não possuíam as características provenientes de uma senhora respeitável, fazendo-as compreender que o problema estava na sociedade e não nelas.

Ycidra fez todo esse processo de revisitar seu passado e reconhecer que só ela era capaz de se reerguer e começar uma vida nova, sem necessariamente ter a aprovação ou legitimação de alguém para ser quem ela era e sobretudo ser feliz, deixando claro que ali não se tinha um corpo disponível, um alguém sem sentimentos, mas sim, residia um ser com sonhos, alimentando o desejo de ser cada vez mais forte, independente, coerente, dona de si e capaz de trabalhar de forma digna, sem medo de ser menosprezada, ridicularizada ou até mesmo vilipendiada.

É importante reconhecer que na maioria das vezes uma mulher negra reconhece e acolhe outra negra, por saber exatamente o que a outra sente, pois suas dores e angústias são similares, ao passo que a mulher branca sempre se colocará como uma figura vitimizada, fragilizada, na qual necessita mais de atenção do que a outra mulher negra, pois na visão sexista, a mulher negra é considerada forte, destemida e que precisa ser “domada”, ao passo que a branca já nasce “refinada” e digna de respeito, segundo a ótica patriarcalista.

No mais, Ycidra consegue resgatar sua própria vida e voltar para a sua verdadeira casa, que por anos foi excluída, fazendo com que ela vagasse por outros lares nos quais não era acolhida, pois apenas a queriam como cobaia maltratando-a. Foi um processo doloroso, porém com o reconhecimento, a aceitação e a ressignificação de si própria quanto ao seu valor enquanto mulher negra e a certeza de sua dignidade, Ycidra nos mostra que sua força interior perpassa as amarras do preconceito, racismo, sexismo ou até mesmo os olhares atravessados de outras

peessoas brancas, uma vez que passa a compreender a importância e representatividade que ela desempenha em sua própria vida.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Luiz Tarlei de. Mãe preta, tristeza branca: processo de socialização e distância social no Brasil. Série antropologia, (90), Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1990. COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a Outsider Within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Estado e Sociedade, v. 31, n.1, pp. 99-- 127. 2016 -

COLLIS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. Ciências Sociais Hoje, n. 2, ANPOCS, 1983, pp. 223 – 244. 1983 SAHLINS, Marshall. 2006 História e cultura: apologias a Tucídides. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MORRISON, Toni. Voltar para casa. Editora Companhia das Letras, 2016.

SAHLINS, Marshall. 2008. Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich. Rio de Janeiro: Zahar 17

SEGATO, Rita Laura. O Édipo Brasileiro: A dupla negação de gênero e raça. Série antropologia, (400), Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

OLHARES DO FEMINISMO DECOLONIAL A PARTIR DAS OBRAS *PARQUE INDUSTRIAL* DE PATRÍCIA REHDER GALVÃO E *SUÍTE TÓQUIO* DE GIOVANA MADALOSSO

Elaine Cristina Senko LEME (PPGL Unioeste)¹

Leticia Barros SOARES (PPGL Unioeste)²

RESUMO: Nossa pesquisa reflete sobre o feminismo decolonial a partir da produção intelectual de duas escritoras, Patrícia Rehder Galvão (Pagu) e Giovana Madalosso. Rastreamos elementos tanto da fonte de Pagu, *Parque Industrial* (1933), em sua fase engajada quanto observamos de perto a obra *Suíte Tóquio* (2020) de G. Madalosso. Nossas referências teóricas se baseiam nas leituras de F. Vergès com a obra *Um feminismo decolonial* (2020), na coleção organizada por Heloísa B. de Hollanda intitulada *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais* (2020) e na entrevista concedida por Zulma Palermo em *A opção decolonial como um lugar-outro de pensamento* (2019). Nossa análise amplia a visão sobre o papel da mulher dentro de uma sociedade opressora e patriarcal no passado e na contemporaneidade. Também destacamos a posição da autoria feminina na perspectiva decolonial numa ação intelectual da ética na estética literária. Pagu em *Parque Industrial* (1933) defendia o posicionamento das mulheres proletárias, bem como de um feminismo que pudesse atingir várias camadas sociais e não apenas uma elite; Madalosso, que se esquivou do renome curitibano de sua família para conduzir uma carreira marcada por uma escrita crítica e feminista, passou por um laboratório social para compreender melhor diferentes realidades. Em *Suíte Tóquio* (2020), ela discute a questão econômica-social, por meio de um viés trabalhista narrado de forma alternada por uma babá e sua patroa, tratando

¹ Mestranda em Letras (PPGL-Unioeste) pela linha Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados. Projeto de mestrado em desenvolvimento intitulado: “Análise do conceito de romance proletário associado à postura de resistência política contra o autoritarismo nas obras de Patrícia Rehder Galvão (1910-1962)” sob orientação da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves. E-mail: elainesenko@gmail.com

² Mestranda em Letras (PPGL-Unioeste) pela linha Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados. Projeto de mestrado em desenvolvimento intitulado: “O texto veste: subjetividade e vestimenta na construção das personagens em *Tudo pode ser roubado*, de Giovana Madalosso” sob orientação da Profa. Dra. Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira. E-mail: lebarrossoares@gmail.com.

com sensibilidade o “sequestro” de identidades e o reforço de estereótipos. Nosso objetivo, portanto, é debater sobre a literatura de crítica feminista decolonial produzida por ambas as autoras.

Palavras-chave: Pagu; Giovana Madalosso; feminista; decolonial.

ABSTRACT: Our research reflects on decolonial feminism based on the intellectual production of two writers, Patrícia Rehder Galvão (Pagu) and Giovana Madalosso. In this ways, we track elements from Pagu's document, *Parque Industrial* (1933), in her engagement phase, and also observe closely the work *Suíte Tóquio* (2020), by G. Madalosso. Our theoretical references are based on the readings of F. Vergès' work, *Um Feminismo Decolonial* (2020); on the collection organized by Heloísa B. de Hollanda entitled *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais* (2020); and on the interview given by Zulma Palermo in *A opção decolonial como um lugar-outro de pensamento* (2019). Our analysis expands the view on the role of women within an oppressive and patriarchal society in the past and in the contemporary world. We also highlight the position of female authorship in the decolonial perspective, in an intellectual action of ethics in literary aesthetics. Pagu in *Parque Industrial* (1933) defended the position of proletarian women, as well as a feminism that could reach various social layers and not just an elite; Madalosso, who avoided her family's reputation in Curitiba to lead a career marked by critical and feminist writing, went through a social laboratory to better understand different realities. In *Suíte Tóquio* (2020), she discusses the economic and social question through a labor bias narrated alternately by a nanny and her employer, sensitively dealing with the “kidnapping” of identities and the reinforcement of stereotypes. Our aim, therefore, is to discuss the decolonial feminist critical literature produced by both authors.

INTRODUÇÃO

*Sou rainha do meu tanque
Sou Pagu indignada no palanque
Fama de porra louca, tudo bem
Minha mãe é Maria ninguém
(Trecho de “Pagu”
de Rita Lee e Zélia Duncan)*

Olhar para o passado para compreender o presente: a decolonialidade é um desses conceitos que perpassam o tempo e se anunciam com mais veemência, conforme vão sendo abraçados e elucidados por autores, teóricos e artistas. Neste artigo, pretendemos analisar as obras *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Rehder Galvão (Pagu), e *Suíte Tóquio* (2020), de Giovana Madalosso, considerando que ambas as produções intelectuais defendem a ética na estética literária.

As referidas autoras caracterizam-se por uma escrita crítica e ácida. Advindas de espaços burgueses, utilizam-se de seus locais de privilégio para gerar reflexões e propor mudanças,

passando por um laboratório de estudo e observação antes e durante o processo de escrita. Portanto, analisamos elementos anunciados por Pagu, como a sua crítica ao feminismo civilizatório, que se fazem presentes também no texto de Madalosso, agora na contemporaneidade.

Françoise Vergès, em sua obra *Um feminismo decolonial* (2020), esmiuça o conceito, chamando à luta das mulheres uma observação igualitária: enquanto todas não estivermos livres, ainda estaremos presas. O feminismo decolonial entende, portanto, que não há liberdade enquanto o feminismo for seletivo – ele deve expandir-se e adaptar-se para todas as mulheres, considerando classe e raça, tornando-se assertivo em sua abordagem. Para tanto, a autora pontua diferenças importantes entre o feminismo decolonial e o feminismo civilizatório, que serão evocadas no decorrer deste trabalho.

Para a análise que será feita a seguir, utilizamos como arcabouço teórico, também, a introdução de *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais* (2020) de Heloísa Buarque de Hollanda; e *A opção decolonial como um lugar-outro de pensamento* (2019), entrevista concedida por Zulma Palermo. Além disso, partimos da metodologia da Literatura Comparada que abre a oportunidade de se trabalhar com esses estudos na transculturalidade (BERND, 2017) e, por conseguinte, rastreamos do corpo de análise (nossas fontes) pontuadas no início do texto, elementos de e aproximação no que tange o olhar sobre o feminismo. As autoras em debate, mesmo em épocas diferentes, apresentam um ponto forte em comum: Pagu anuncia, mesmo sem conceituar, uma crítica ao feminismo civilizatório; enquanto Madalosso parte dessa premissa para sua postura intelectual engajada.

Acreditamos que tornar essas vozes que se fazem ouvir e representam tantas outras mulheres que, por tanto tempo foram marginalizadas em nossa literatura e história, amplia os espaços de debate e traz escuta para quem, por muito tempo, foi silenciada; criando, assim, um debate sobre a literatura de crítica feminista decolonial desenvolvida pelas autoras analisadas.

Parque Industrial: decolonialidade sob o olhar de Pagu

No início de *Pagu: vida-obra* (2014) Augusto de Campos faz uma análise crítica sobre a vida e a obra de Pagu, assim definindo o livro como uma junção de “fragmento e da intertextualidade”. Destacamos também na referida obra o posicionamento de Antonio Risério, um dos intelectuais constantes no livro, o qual lembra que Pagu trata especificamente do

proletariado urbano feminino e que ela exagera na dose política. No caso, discordamos dessa observação generalizante de Risério, tendo em vista a difícil relação de Pagu com a política, encontrando-se dividida entre momentos de lucidez e de deslumbramento pelo Partido Comunista Brasileiro. Augusto de Campos (2014) ainda assinala a vida caleidoscópica de Pagu, pois ela tinha diferentes interesses que não somente o olhar político, mas também o sensível por meio da literatura, das artes e do teatro. Quando de seu relacionamento com Oswald de Andrade, Pagu buscou em seus escritos e desenhos por sua própria assinatura. Por sua vez, na segunda fase de sua vida, de amadurecimento intelectual e também quando estava ao lado de Geraldo Ferraz, ela se encontrou, principalmente quando estudou e atuou no teatro amador. A resistência de Pagu na sua vida indica para uma processual transferência da participação política para um ativismo intelectual. Tal como Geraldo Ferraz emblematicamente anunciava, Pagu era uma “militante do ideal”.

A sua mais famosa obra, o romance *Parque Industrial* (1933), resultou de seus sofrimentos como prisioneira política desde 1931, por conta de sua participação no movimento dos estivadores, e da sua viagem intelectual socialista pelo mundo em 1933. Foi presa em Paris em 1935 e enviada ao Brasil para ser novamente torturada pela polícia varguista, por ainda mais cinco anos. Muito dessa tortura nos cárceres por onde passou está expressa no sentimento que circunda *Parque Industrial*. Por requerimento expresso do partido, para fins de publicação do *Parque Industrial*, precisou utilizar o pseudônimo de Mara Lobo. Hoje tentamos reavaliar a referida obra que outrora foi marginalizada também pelo cânone patriarcal.

A obra publicada em 1933, *Parque Industrial*, tendo apenas a segunda edição em 1981 (iniciativa sob os auspícios do retorno da democracia) e com a apresentação de Geraldo Galvão Ferraz, demonstra uma escrita moderna de sentido revolucionário com a crítica social presente. Concerne à fase da autora de maior engajamento político, ainda ligado ao ânimo ativista da sua filiação política. *Parque Industrial* é uma obra-denúncia da luta proletária contra as vilezas feitas pela classe burguesa paulistana dos anos 30. No seu subtexto temos o espírito das sequelas da Revolução Constitucionalista de 1932 contra o autoritarismo varguista. Na obra, as proletárias do bairro industrial do Brás têm seu protagonismo garantido por Pagu.

Sob o pseudônimo de Mara Lobo, ao escrever *Parque Industrial*, Pagu já tinha suas sequelas das prisões que ocorreram desde 1931. A escrita ficcional penetra na biográfica, e isso fica claro nas falas das personagens femininas que lutam e sobrevivem ao patriarcado opressor.

Isso ocorre em destaque pela ação da personagem Otávia, em que os sentimentos pessoais estão em segundo plano diante da transformação social através da revolução.

Também existem diversas mulheres na narrativa de *Parque Industrial*: a mulher proletária que sobrevive ao conservadorismo elitista, aquela que aceita as regras do patriarcado como modo de sobrevivência e as mulheres da elite que, apesar da aparência submissa e até ignorante do mundo social, também acabam vendendo seu corpo e espírito ao universo dos homens. Essa reflexão crítica de Pagu antecipa e coaduna com a perspectiva do feminismo decolonial.

Tendo em vista que Pagu defendia principalmente os direitos das mulheres das classes subalternas, podemos considerar que anunciou, antropofagicamente, algumas das linhas do nosso feminismo decolonial. As ideias defendidas por ela antecipavam um feminismo que criticava o patriarcado, a colonização e o capitalismo. Pagu criticava a postura do feminismo burguês da elite apontando a necessidade de um feminismo oriundo das mais pobres, como vemos em *Parque Industrial* (1933). Mas não apenas denunciava o feminismo burguês, mas o conclamou para uma autorreflexão sobre os problemas sociais. Acompanham essa posição de Pagu, portanto, os estudos do atual feminismo decolonial. Françoise Vergès, por exemplo, na obra *Um feminismo decolonial* (2020) explica que a terminologia é proveniente do objetivo de se compreender o feminismo dentro da ótica do que está à margem, tal como a questão de gênero, mas também realizando uma desaprovação do racismo, do imperialismo e do sistema capitalista. Vergès afasta a tutoria de um feminismo civilizatório do centro do debate e no lugar apresenta os diversos feminismos do Sul global. Segundo a referida escritora:

Trata-se de uma luta por justiça epistêmica, isto é, uma justiça que reivindica a igualdade entre os saberes e contesta a ordem do saber imposto pelo Ocidente. Os feminismos de política decolonial se inscrevem no amplo movimento de reapropriação científica e filosófica que revisa a narrativa europeia do mundo (VERGÈS, 2020, p.39).

Isso se afasta do feminismo civilizatório que é um produto do imperialismo do norte global, aspecto inclusive observado por Pagu já nos anos 30. Esse feminismo liberal resulta na “feminização da pobreza”. Vejamos:

As mulheres do Norte são encorajadas a apoiar suas irmãs do Sul comprando seus produtos ou abrindo lojas para vendê-los, lançando-se na organização de programas que visam reforçar sua autonomia, seu empoderamento, ou ensinando-lhes a gestão ... Não se pode negar que as mulheres do Sul se beneficiam disso, podendo colocar seus filhos na escola, sair da miséria, mas acontece também que esses projetos não acarretam retorno algum: eles reforçam o narcisismo das mulheres brancas, tão felizes em poder "ajudar" desde que isso não mexa com suas vidas. Para a feminista Jules Falquet, "o

empoderamento das mulheres" é introduzido para responder à feminização da pobreza; em outras palavras, para completar as políticas de pacificação e de ordem (VERGÈS, 2020, p. 75).

Buscamos aqui ter uma perspectiva de um feminismo crítico e transversal. Heloísa Buarque de Hollanda em *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais* nos atualiza ainda mais sobre o assunto: "Duas tendências se apresentam como fortes alternativas para o feminismo hoje: o feminismo decolonial e a crítica a um feminismo de acento individualista e neoliberal, expresso pelo manifesto Feminismo para os 99%" (HOLLANDA, 2020, p.12-13).

Pagu produzia antropofagicamente, se nutrindo das vanguardas europeias e da cultura latino-americana. A intelectual conseguiu agregar seus conhecimentos na produção da sua arte e escrita engajadas. Assim, vamos percorrer agora algumas passagens da obra de Pagu, *Parque Industrial* (1933), em que se tem uma crítica à sociedade patriarcal diante do sofrimento vivido pelas mulheres sob uma ótica feminista decolonial *avant le temps* da autora. Por exemplo, na parte *Teares* Pagu nos diz: "Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos" (GALVÃO, 2013, p.12). Nessa passagem Pagu traz seu olhar decolonial sobre aquela sociedade dos anos 1930 ao realizar a crítica a diferenciação de classes sociais. Isso fica ainda mais claro num trecho de *Num setor da luta de classes*:

Nós não temos tempo de conhecer os nossos filhos! Sessão de um sindicato regional. Mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes. Vendidos. Os que procuram na união o único meio de satisfazer as suas reivindicações imediatas. Os que são atraídos pela burocracia sindical. Os futuros homens da revolução. Revoltados. Anarquistas. Policiais. Uma mesa, uma toalha velha. Uma moringa, copos. Uma campainha que falha. A diretoria. Os policiais começam sabotando, interrompendo os oradores (GALVÃO, 2013, p.20).

Mas é a personagem Corina que protagoniza a passagem mais emblemática de *Parque Industrial* na parte *Mulher da Vida*:

Corina se vende noutra quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada.
– Você de barriga, me amolece!
Uma voz rouca gargalha na sala.
– Pode vir sem dinheiro mesmo! Até eu, pago...
Olhos encarvoados dão vida a uma fonola velha. Tetas murchas balançam nos dessous ensebados. Corina abre a porta, fatigada. Mais outro, e terá o dinheiro para o berço do filhinho.
Soldados discutem na rua. No botequim bebe-se e joga-se.
A rua Cruz Branca continua desafogando a seiva do Brás.

- Operário nem sexo pode ter!
- Um desempregado onanista se remexe todo na esquina. Uma mulata chupa balas de hortelã. Percebe o rapaz se esfregando na parede. Imita histérica, com as mãos dentro das pernas, para as outras, o gesto trágico do outro, com gargalhadas tremendas.
- Se eu pudesse sair desta vida!
- Trouxa! As ricas são piores do que nós! Nós não escondemos. E é por necessidade.
- Se eu tivesse um emprego, não estava aqui, doente deste jeito!
- A dor do pobre é o dinheiro (GALVÃO, 2013, p. 39-40).

Corina ao se submeter à venda de seu corpo para a subsistência dela e do filho que irá nascer traz à tona a posição da mulher subalternizada naquela sociedade conservadora, cruel e racista. Esse ambiente violento gerado pela pobreza advindo do recrudescimento da elite varguista novamente é enfatizada em *Casas de Parir*:

A ambulância tilinta baixo numa curva da Rua Frei Caneca. Para diante do portão enferrujado da Maternidade. Uma padiola muito branca, um braço muito moreno, acenando na polidez do lençol. Mais uma para o pavilhão das indigentes. No vasto quarto, uma porção de camas iguais. Muitos seios à mostra. De todas as cores. Cheios, chupados. Uma porção de cabecinhas peladas, redondas, numeradas (GALVÃO, 2013, p. 42).

As mulheres pobres perpassam por violências que deixam claro a luta de classes, pois a condição social da mulher é determinada pela sua origem econômica Assim, Pagu faz a crítica ao feminismo das mulheres burguesas e aponta para um feminismo sob a ótica proletária coadunando assim o materialismo histórico-dialético e uma prévia da inteligibilidade do feminismo decolonial. Nesse sentido Pagu evoca:

Matilde escrevera a Otávia:
- Tenho que te dar uma noticiuzinha má. Como você me ensinou, para o materialista tudo está certo. Acabam de me despedir da Fábrica, sem uma explicação sem um motivo. Porque me recusei ir ao quarto do chefe. Como sinto, companheira, mais do que nunca a luta de classes! Como estou revoltada e feliz por ter consciência! Quando o gerente me pôs na rua senti todo o alcance de minha definitiva proletarização, tantas vezes adiada! (GALVÃO, 2013, p.66).

A sexualidade feminina é problematizada por Pagu na obra, tendo em vista que a opressão patriarcal e a violência físico-psicológica contra as mulheres pertencem ao cotidiano das proletárias. Podemos também verificar na obra o conceito de “romance proletário” quando Pagu produz de forma autêntica, não alinhada ao político-acadêmico; ou seja, retomando aspectos da escrita modernista herdada dos antropófagos e antecipando uma postura decolonial. A obra *Parque Industrial* não possui o herói proletário como imaginado pelo Partido Comunista

Brasileiro, pois Pagu pulveriza esse arquétipo nos apresentando as diversas vozes das mulheres proletárias numa linguagem acessível e dinâmica. Tampouco o cânone reconheceu a obra em sua época, sendo um ambiente dominado pelo patriarcado e elite brasileira. Considerando os danos do capitalismo e do processo industrial, Pagu desvela em sua obra os atores sociais que, segundo as regras morais daquela sociedade, deveriam estar escondidos. Marginalizadas no passado, Pagu e sua obra são hoje resgatadas através de uma crítica feminista decolonial que compreende a desconstrução da musa para fazer viver a intelectual do social.

Partindo desses apontamentos de Pagu em que ela conclamava as mulheres dos diferentes grupos sociais a refletirem sobre seus papéis na sociedade brasileira, agora nos encaminhamos para a ponderação disso na contemporaneidade com Giovana Madalosso.

Suíte Tóquio: decolonialidade sob o olhar de Giovana Madalosso

“Sou feminista. Minha literatura, não”, disse Giovana Madalosso em uma entrevista concedida em 2018. Pela liberdade oferecida nas páginas dos livros, a autora paranaense não gosta de enquadrar sua produção em apenas um espectro: prefere poder ampliá-lo para que ela, como autora mulher, também se faça presente em diversos espaços, majoritariamente ocupados por homens. “Eu me recuso a taxá-la [a literatura] de feminista ou de qualquer outra coisa porque, para mim, a maior virtude da literatura é ser um terreno livre, onde podemos nos reinventar infinitamente, inclusive no âmbito ideológico” (MADALOSSO, 2018, n.p).

Madalosso nasceu em Curitiba, em 1975. Filha de uma família curitibana renomada, formou-se em jornalismo pela UFPR e trabalhou como redatora publicitária e roteirista antes de se tornar escritora. Ela conta com três publicações: *A Teta Racional* (2016), *Tudo pode ser roubado* (2018) e *Suíte Tóquio* (2020), que foi finalista do 63º Prêmio Jabuti.

Suíte Tóquio (2020) é narrado em duas perspectivas e dois tempos verbais. Maju e Fernanda se intercalam entre passado e presente, babá e mãe, pobre e rica, em capítulos com o mesmo número de páginas, dando espaço e voz às duas mulheres.

“Estou raptando uma criança” é o texto que abre o livro. Maju é a babá de Cora, filha de Fernanda. Ela faz parte do “exército branco” (2020, p. 7): mulheres que dedicam suas vidas como babás para cuidar dos filhos de outras mulheres. Fernanda é uma produtora de séries documentais, que, em um panorama geral, se enquadraria como feminista: luta pelo seu espaço no mercado de trabalho, vive conflitos com a maternidade, sustenta o marido – que, em uma

inversão de “valores tradicionais”, cuida da filha: "Ainda não era meia-noite, resolvi ligar para o meu marido para contar que havia mudado de ideia e aceitaria a proposta. Ele não questionou, era eu quem sustentava a casa, era eu quem decidia essas coisas" (MADALOSSO, 2020, p. 21).

Ao receber uma promoção no trabalho, ela precisa que Maju dedique mais horas ao cuidado de Cora, abdicando de sua vida pessoal. Maju já morava na residência da família em um quarto que, posteriormente, foi batizado como “Suíte Tóquio” – alternativa encontrada por sua patroa para que a habitação parecesse menos “escravocrata”. Além de viver na casa, ela tinha direito a uma folga por mês, chamada por ela de “visita íntima”, já que estava tentando ter um filho com seu parceiro:

E talvez fosse melhor ainda se a Maju fosse esperta e tivesse me pedido mais grana, porque ela nem imaginava, mas naquele momento eu daria tudo: quanto custa pra você dormir direto aqui, seis salários mínimos mais esse anel de ouro no meu dedo? Está aqui, já estou assinando a sua carteira de trabalho com um salário de editor de vídeo, porque você é muito mais valiosa pra mim do que um editor de vídeo. Mas Maju era humilde e inocente demais para sonhar além do que Deus ou a patroa lhe oferecia. Tanto que depois que ela aceitou, senti pena dela. Para compensar, transformei aquele quarto de empregada num lugar claro, descolado e dotado de amenidades como tevê e frigobar, um quarto que poderia muito bem ser a suíte de um hotel japonês. E por isso, e para me sentir menos escravocrata, batizei o cômodo de Suíte Tóquio (MADALOSSO, 2020, p. 22).

Na narrativa de Madalosso, Maju é mulher humilde, do interior do Paraná, que cuida de Cora. Enquanto isso, Fernanda, atarefada, questiona-se sobre os desafios da maternidade, um casamento morno e aventura-se em uma paixão, revivendo seus sentidos. O objetivo deste artigo não é, de modo algum, questionar Fernanda e suas atitudes. Mas observar, a partir dos apontamentos de Vergès (2020), como a relação de trabalho de Maju e Fernanda se coloca em um feminismo seletivo, trazendo à tona reflexões decoloniais presentes na obra:

O desprezo imenso traça novamente uma fronteira entre vidas que importam e vidas que repousam sobre o trabalho mal pago, explorado, invisível, porém necessário de centenas de milhares de outros. [...] Por um lado, esse trabalho é considerado parte daquilo que as mulheres devem fazer (sem reclamar) há séculos – o trabalho feminino de cuidar e limpar constitui um trabalho gratuito. Por outro lado, o capitalismo produz inevitavelmente trabalhos invisíveis e vidas descartáveis (VERGÈS, 2020, p. 15 e 17).

Vergès (2020) critica veementemente o feminismo civilizatório, que, pelo “apoio” a uma ideologia voltada para mulheres, cria uma imposição que continua a conservar o domínio de meio de raça, cor e gênero. “Enquanto a mulher rica enfrenta o vazio de uma existência cercada de conquistas, a pobre não está envolta por lições de moral de que uma vida ‘simples’ vale a pena”

(MARTINS, 2020, n.p). Na relação babá-patroa de Maju e Fernanda, a primeira aceitou trabalhar mais para ter uma vida melhor. Vida essa que tinha data e hora marcada:

Teria direito a uma noite de visita íntima por mês. Na hora aquelas palavras me incomodaram, visita íntima, parecia coisa de presidiária, mas logo a dona Fernanda desatou a falar do dinheiro, que aquele valor ia ser com carteira assinada, que eu ia poder financiar uma casa, pôr meu filho numa escola particular, essas coisas. [...] Fui até a janela da área de serviço, fiquei olhando pra fora, lembrando da fila de mulheres na agência de emprego, lembrando de mim mesma procurando serviço, das patroas que na entrevista diziam que tinham me adorado e que iam ligar logo pra eu começar mas não ligava nunca (MADALOSSO, 2020, p. 21).

Ao buscar uma vida melhor para um futuro-filho, que ainda estava nos planos, Maju teve as horas da sua própria vida reduzidas. Os encontros mensais com o parceiro tornaram-se mais mornos, “até a hora que o amor também deu de faltar” (MADALOSSO, 2020, p. 21) e ele a deixou. Na narrativa, é possível notar que Maju deseja preencher a ausência de Fernanda para Cora. Encontrar em si a maternidade que não poderia mais ter, sendo a mãe que desejava para a criança de outra pessoa:

Eu tinha me afeiçoado à Cora de um jeito que nunca tinha me afeiçoado a outra criança. Naquele dia, fui até a janela do casulo, olhei pra fora. Pensei que aquele amor proibido de bebê e babá também era culpa da dona Fernanda. Ela tinha deixado a filha no cantinho da vida, e lá no cantinho da vida tinha eu (MADALOSSO, 2020, p. 83).

Durante 131 páginas, Madalosso não descreve as características físicas de Maju. Ela é apenas mais um uniforme branco, que “pertence” a mais uma família, que cuida de mais uma criança. Ela carrega nas vestes a ausência de própria identidade, sendo babá, antes mesmo de ser mulher. Portanto, na construção imagética que se faz ao decorrer da leitura, pode-se imaginar Maju como uma mulher negra, indo ao encontro da relação empregatícia para mulheres racializadas:

Mas na hora de falar da Maju, não sabemos tudo. Nem eu que a registrei lembro o seu nome completo, só sei que é Maria Júlia, cabelos castanhos, olhos castanhos, pele branca, estatura mediana, quarenta e quatro anos, a mesma idade que eu (MADALOSSO, 2020, p. 132).

O “lugar” que Maju ocupa se enquadra na ideia do feminismo civilizatório: é o espaço que sobra; o local que a compete. A ruptura dada ao leitor, quase no final da leitura, também é um tópico para reflexão. De acordo com Palermo (2020), esse “lugar” não está intrinsecamente

vinculado a um espaço físico, mas a uma situacionalidade: “o patriarcalismo que se encontra na base da matriz colonial do poder em todas as suas ordens coloca em evidência a exclusão histórica e conceitual das mulheres (dentro delas, as não brancas por outras mulheres, as brancas) e de todas as formas de sexualidade” (PALERMO, 2020, p. 54). Para Vergès, não há como identificar até onde o racismo se espalhou silenciosamente “por meio da naturalização do estado de servidão racializada e da ideia de que algumas civilizações seriam incompatíveis com o progresso e os direitos das mulheres” (VERGÈS, 2020, p. 33). Madalosso propõe, portanto, um rompimento de expectativa ao fazer com que o leitor pondere sua própria perspectiva sobre a realidade das mulheres que o rodeiam: em que lugar o próprio inconsciente as coloca?

Ao narrar duas mulheres em realidades diferentes, Madalosso expõe uma ótica decolonial, propondo reflexões acerca de gênero, raça e classe. Elementos que Pagu, como vimos, já anunciava na nossa literatura dos anos 30. Ao raptar Cora, Maju reflete o próprio sequestro: de seu tempo, de seu trabalho, de sua identidade. Ao relatar Fernanda, “emponderada”, temos uma mulher que rompeu “suas barreiras”, mas ainda aprisiona outras mulheres dentro do sistema do capital:

Quando os direitos das mulheres se resumem à defesa da liberdade – “ser livre para, ter o direito de...” –, sem questionar o conteúdo dessa liberdade e sem interrogar a genealogia dessa noção na modernidade europeia, temos o direito de perguntar se esses direitos não estariam sendo concedidos pelo fato de outras mulheres não serem livres (VERGÈS, 2020, p.31).

Suíte Tóquio é um convite para considerar a si mesmo e outras mulheres, buscando compreender o custo da própria liberdade e as construções sociais, raciais e trabalhistas existentes e quase imperceptíveis, por meio de indagações pertinentes e necessárias.

Considerações finais

Nesse texto nós tecemos à quatro mãos uma reflexão crítica a respeito do trabalho de duas autoras, Patrícia Rehder Galvão (Pagu) e Giovana Madalosso. Ambas se aproximam especialmente no que se refere à crítica ao feminismo civilizatório. Em suas posturas éticas e engajadas, elas alcançaram, em cada uma de suas estéticas literárias, um importante debate que se conecta com as considerações de F. Vergès (2020) acerca do rompimento da tutela do feminismo elitista sobre as ações das mulheres na sociedade. Ao mesmo tempo, isso também

conversa com o discutido por Heloísa Buarque de Hollanda (2020), na crítica ao feminismo individualista e apropriado pelo capitalismo; e com o pensamento de Zulma Palermo (2020), quando verificamos que ambas as obras das autoras que estudamos, mesmo longe temporalmente, destacam as mulheres à margem, ponto importante para a postura do feminismo decolonial.

Portanto, acompanhamos aqui elementos anunciados por Pagu em inícios do século XX, tal como a sua crítica ao feminismo civilizatório, que estão também presentes na advertência de Madalosso, a qual se realizou na atualidade. Pagu buscou refletir, por meio de uma experiência política e social, sobre o papel da voz das proletárias e Madalosso teve de atravessar o universo elitista e suas contradições contemporâneas para também tentar alcançar essa mesma voz. Acreditamos que fazer ouvir essas vozes, que por tanto tempo foram marginalizadas em nossa literatura e história, fortalece a luta de nós, mulheres.

REFERÊNCIAS

BERND, Zilá. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 15, n. 23, p. 211-222, 2017.

GIOVANA MADALOSSO. **Todavia**. Disponível em: <https://todavialivros.com.br/atores/giovana-madalosso>. Acesso em: 22 mai. 23.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu: vida-obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GALVÃO, Patrícia R. **Parque Industrial**. São Paulo: Editora Cintra, 2013.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MADALOSSO, Giovana. Giovana Madalosso: “Sou feminista, minha literatura, não. **CartaCapital**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/a-redoma-de-livros/giovana-madalosso-eu-sou-feminista-minha-literatura-nao/>>. Acesso em: 22 mai. 23.

MADALOSSO, Giovana. **Suíte Tóquio**. São Paulo: Todavia, 2020.

MARTINS, Maura. O duelo de classes em ‘Suíte Tóquio’, de Giovana Madalosso. **Escotilha**. Disponível em: <https://escotilha.com.br/literatura/suite-toquio-giovana-madalosso-resenha-todavia/>. Acesso em: 23 mai. 23.

PALERMO, Zulma. Zulma Palermo: a opção decolonial como um lugar-outro de pensamento. Entrevista concedida a: Tereza Spyer, Henrique Rodrigues Leroy e Leo Name. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 2, p. 49-48. 2020.

RITA LEE; ZÉLIA DUNCAN. Pagu. Universal: 2000. (3:36).

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

PERSPECTIVAS SOBRE O COLONIALISMO POR MEIO DA REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA EM LUCY, DE JAMAICA KINCAID

Nívea Rufino de OLIVEIRA (Universidade Federal de Alfenas)¹

Juliana Pimenta ATTIE (Universidade Federal de Alfenas)²

RESUMO: *Lucy*, romance de Jamaica Kincaid, publicado em 1990, retrata a vida da narradora-protagonista de mesmo nome no início de sua vida adulta. A obra começa com a mudança de Lucy para os Estados Unidos para trabalhar como *au pair*. A partir dessa nova vivência, a perspectiva sobre o novo país idealizada por ela acaba sendo desconstruída, e Lucy revisita e questiona o seu passado em seu país de origem e a relação com sua mãe. Assim, a narrativa traz um trabalho de representação de suas memórias ao longo do enredo que, em articulação com o tempo presente, remete a questões relacionadas às opressões advindas do colonialismo. Partindo desse viés, exploraremos o contexto do colonialismo e pós-colonialismo conforme os textos de Loomba (1998), Bhabha (1998). Ademais, analisaremos a relação mãe-filha como um espelhamento e uma reprodução da dinâmica de poder entre império e colônia, bem como buscaremos investigar como os traumas consequentes desse processo emergem na narrativa (BURROWS, 2004). Dessa forma, nosso foco será no trabalho de representação da memória como uma construção simbólica e constante em todo o romance, e que desenvolve argumentos sobre escravidão, colonialismo e patriarcado.

Palavras-chave: Colonialismo, Pós-Colonialismo, Memória, Jamaica Kincaid.

ABSTRACT: *Lucy*, Jamaica Kincaid's novel, published in 1990, portrays the life of the narrator-protagonist with the same name in the beginning of her adult life. The book begins with Lucy's moving to the United States to work as an *au pair*. From this new experience, she ends up deconstructing the perspective she idealized about the new country. Lucy revisits and questions

¹ Graduanda em Letras - Línguas Estrangeiras. Programa Institucional de Iniciação Científica Voluntária - PIVIC/UNIFAL-MG. Integrante como bolsista do Programa de Educação Tutorial: PET Conexões de Saberes- Letras.

² Docente de Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/ Araraquara).

her past in her home country and the relationship with her mother. Thus, the narrative portrays a representation of her memories throughout the plot that, in articulation with the present time, refers to issues related to oppressions brought on by Colonialism. From this standing point, we will explore the context of Colonialism and Postcolonialism according to Loomba (1998) and Bhabha's (1998) texts. In addition, we will analyze the mother-daughter relationship as a mirror and a reproduction of the power dynamics between empire and colony, as well as how the consequent traumas of this process emerge in the narrative (BURROWS, 2004). Therefore, our focus will be on the representation of memory as a symbolic and constant construction throughout the novel and that develops arguments about Slavery, Colonialism and Patriarchy.

Keywords: Colonialism, Postcolonialism, Memory, Jamaica Kincaid.

Jamaica Kincaid, nome original Elaine Potter Richardson, nasceu em Antígua e Barbuda (país formado por três ilhas do arquipélago das Pequenas Antilhas, no leste do mar do Caribe) em 1949 e se mudou, ainda adolescente, para os EUA, onde vive até hoje. Seus ensaios, contos e romances são espelhos rememorados das relações familiares e de sua Antigua Nativa e das vivências nos Estados Unidos. Ela é ganhadora de diversos prêmios literários, entre eles o Prix Femina e o PEN Faulkner.

Suas obras mais conhecidas são: *Girl* (1978), *On Seeing England for the First Time* (1991), *Annie John* (1984), *A Small Place* (1988), *The Autobiography of, My Mother* (1996), *See Now then* (2013). Além de seus trabalhos que introduzem a relação mãe-filha, Kincaid também tem obras que envolvem o campo de jardinagem, que resulta em seu grande interesse pela área: *Between Flowers: A Walk in the Himalaya* (2005), *My Garden* (1999).

Romance de Jamaica Kincaid, publicado em 1990, *Lucy*, retrata a vida da narradora-protagonista de mesmo nome no início de sua vida adulta. Uma narrativa em primeira pessoa, que traz, portanto, perspectivas advindas majoritariamente da personagem Lucy. A obra começa com a mudança da garota para os Estados Unidos para trabalhar como *au pair* para a família de Lewis e Mariah e as quatro filhas do casal. A partir dessa nova vivência, Lucy passa a ter uma percepção do novo país diferente do que foi idealizado por ela e levanta questionamentos acerca de toda sua vida passada no país de origem. A protagonista traz questões de opressão provenientes do colonialismo, narra seu redescobrimiento identitário, abordando toda sua trajetória como *au pair* e principalmente como jovem em um país com oportunidades e opressões diversas.

Nesse sentido, para compreender melhor a revisita e os questionamentos que a personagem faz do seu passado que remetem às opressões do colonialismo, é importante entender primeiramente o termo. Ania Lomba (1998, p. 8) o define como:

So colonialism can be defined as the conquest and control of other people's land and goods. But colonialism in this sense is not merely the expansion of various European powers into Asia, Africa or the Americas from the sixteenth century onwards; it has been a recurrent and widespread feature of human history. ³

Conforme a autora, há uma re-construção, uma re-forma no processo do colonialismo, é um fenômeno que desfigura toda uma sociedade, além de extrair bens materiais e naturais produzidos em determinado país. Desse modo, o país colonizador descaracteriza culturalmente e economicamente o país colonizado.

Em *On Seeing England for the First Time* (1991), ensaio também escrito por Jamaica Kincaid, narra a história de uma estudante, de origem caribenha, descrevendo sua primeira visão da Inglaterra, porém uma visão totalmente manipulada e planejada pelos ingleses colonizadores. Seguindo essa desfiguração característica do processo de colonização, a menina detalha como seu pai se portava em um dia de trabalho:

My father, who might have sat next to me at breakfast, was a carpenter and cabinet maker. The shoes he wore to work would have been made in England, as were his khaki shirt and trousers, his underpants and undershirt, his socks and brown felt hat. Felt was not the proper material from which a hat that was expected to provide shade from the hot sun should be made, but my father must have seen and admired a picture of an Englishman wearing such a hat in England, and this picture that he saw must have been so compelling that it caused him to wear the wrong hat for a hot climate most of his long life. (KINCAID, 1991, p.33)⁴

Nota-se que esses costumes são divergentes à verdadeira cultura dos caribenhos, pois a maneira como foi pregada pelos colonizadores, resultou em uma modificação cultural procedendo do próprio indivíduo colonizado, renunciando suas raízes e reproduzindo o que parecia ser o certo.

³ O colonialismo pode ser definido como a conquista e o controle da terra e dos bens de outras pessoas. Mas o colonialismo, nesse sentido, não é apenas a expansão de várias potências europeias na Ásia, África ou nas Américas a partir do século XVI; tem sido uma característica generalizada e recorrente na história humana (Tradução nossa).

⁴ Meu pai, que costumava se sentar ao meu lado no café da manhã, era um carpinteiro e marceneiro. Os sapatos que ele usava para trabalhar teriam sido feitos na Inglaterra, assim como sua camisa e calças cáqui, suas cuecas e camiseta, suas meias e chapéu de feltro marrom. Senti que não era o material apropriado, no qual um chapéu esperado a fornecer sombra do sol quente deve ser feito, mas meu pai deve ter visto e admirado uma foto de um inglês usando esse chapéu na Inglaterra, e essa foto que ele viu deve ter sido tão convincente que o fez usar o chapéu errado em um clima quente a maior parte de sua longa vida. (Tradução nossa).

A questão de poder é representada em *Lucy* de diversas maneiras, uma em questão se dá pelo fato da escola que Lucy frequentava ter o nome da rainha Victoria, “*Queen Victoria Girls School*”, em um país localizado no Caribe. Os ensinamentos ministrados naquela escola eram todos voltados à cultura e história inglesa, ensinamentos implantados por um país colonial e patriarcal. Lucy narra sua trágica experiência ao ter que decorar um antigo poema inglês para declamar na frente de toda escola:

I remembered an old poem I had been made to memorize when I was ten years old and a pupil at Queen Victoria Girls’ School. I had been made to memorize it, verse after verse, and then had recited the whole poem to an auditorium full of parents, teachers, and my fellow pupils. After I was done, everybody stood up and applauded with an enthusiasm that surprised me, and later they told me how nicely I had pronounced every word, how I had placed just the right amount of special emphasis in places where that was needed, and how proud the poet, now long dead, would have been to hear his words ringing out of my mouth. (KINCAID, 2012, p. 13)⁵

Ela não se sentiu confortável em nenhum momento por ter declamado um poema que não pertencia a suas verdadeiras origens e que não lhe trazia nada de familiar. Após toda atenção e aplausos recebidos, Lucy apenas queria esquecer o poema e toda situação em que foi inserida depois do ocorrido. Porém, mesmo depois de anos, a protagonista ainda se recorda das opressões sofridas em seu país nativo e, munida de novas experiências, atualiza e compreende de forma mais profunda o trauma advindo dessa memória.

Nesse sentido, levando em consideração o trabalho de representação da memória que articula-se com o tempo presente e remete às submissões/repressões decorrentes do colonialismo, tomamos como ponto de partida a discussão empreendida por Loomba sobre a permanência do colonialismo e a dificuldade ao definir o termo pós-colonialismo:

To begin with, the prefix ‘post’ complicates matters because it implies an ‘aftermath’ in two senses—temporal, as in coming after, and ideological, as in supplanting. It is the second implication which critics of the term have found contestable: if the inequities of colonial rule have not been erased, it is perhaps premature to proclaim the demise of colonialism. A country may be both postcolonial (in the sense of being formally independent) and neo-colonial (in the sense of remaining economically and/or culturally dependent) at the same time. (LOOMBA, 1998, p. 12)⁶

⁵ Eu lembro de um velho poema que me fizeram memorizar quando eu tinha dez anos de idade e era aluna da Queen Victoria Girls’ School. Eu fui obrigada a memorizá-lo, verso por verso, e então recitei todo poema para um auditório cheio de pais, professores, e meus colegas da escola. Depois que eu terminei, todos se levantaram e aplaudiram com entusiasmo que me surpreendeu, e depois eles me disseram quão bem eu pronunciei cada palavra, como eu tinha colocado a quantidade certa de ênfase em lugares que era necessário, e quão orgulhoso o poeta, agora morto há muito tempo, ficaria ao ouvir as palavras dele ecoar da minha boca. (Tradução nossa).

⁶ Para começar, o prefixo “post”/pós complica as coisas porque ele implica um ‘*aftermath*’ em dois sentidos — temporal, como no vir depois, e ideológico, como “supplanting”/substituição. Essa é a segunda implicação que os críticos do termo acharam contestável: se as desigualdades do domínio do colonialismo não acabaram, talvez seja

A pesquisadora defende ainda acerca da prematuridade que é declarar o fim do colonialismo, a partir do momento em que ainda há resquícios e como são perceptíveis as desigualdades resultantes dele. Logo, Lucy, em um novo país, mesmo longe do passado opressor, ainda volta a viver opressões do colonialismo reproduzidas por sua nova família e pelas pessoas que se ligam ao novo ambiente em que ela vive. No entanto, o cenário se torna diferente ao se lembrar do passado interligando o presente e questionando todo esse processo.

Nessa esteira, em “A outra questão”, Homi K. Bhabha (1998, p. 106) argumenta sobre a problematização da “fixidez”:

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de "fixidez" na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre "no lugar", já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... [...]

A estereotipagem imposta a determinadas raças é prejudicial, pois estimula uma reprodução contínua das opressões características do colonialismo, independente da passagem de anos ou séculos, essa reprodução ainda é ininterrupta. Há uma fixidez nesses estereótipos, de ideais racistas e sexistas, que causam o não encerramento do colonialismo e patriarcado, e a continuidade do pensamento escravista. Em Lucy, obra em pauta, esse pensamento foi implantado com tamanha perversidade que resultou na imposição de um rótulo racista e sexista à protagonista feita por seus pais.

Desde o começo da narrativa, a protagonista descreve o fato de não ter um bom relacionamento familiar, “After all, aren’t family the people who become the millstone around your life’s neck?” (KINCAID, 2012, p. 8)⁷. Família de sangue para Lucy significa um lugar de opressão, não há comunhão. Havia uma reprodução da opressão, decorrente do colonialismo e, por consequência, do patriarcado, advinda de seus pais. Todavia, essa reprodução feita pela mãe teve um peso maior, até porque seu pai não era presente. Durante todo o romance, Lucy demonstra uma aversão a sua mãe e a como o pensamento dela influenciava de forma negativa na vida de Lucy, sendo sua maior e pior influência durante todo o seu crescimento. Mesmo depois de ter deixado a casa onde cresceu de uma forma infeliz e indesejada por sua mãe, Lucy ainda

prematureo proclamar o fim do colonialismo. Um país pode ser pós-colonial (no sentido de ser formalmente independente) e neocolonial (no sentido de permanecer economicamente e/ou culturalmente dependente) ao mesmo tempo. (Tradução nossa).

⁷ Afinal, não são a família aquelas pessoas que se tornam a pedra no pescoço da sua vida? (Tradução nossa).

recebia muitas cartas dela, porém não respondia nenhuma, e é perceptível, mesmo que não lesse as cartas, que estas faziam diferença sobre a vida da jovem.

É importante observar como a relação mãe-filha foi desenvolvida em *Lucy* e a potência que a figura materna passa a ter, François em seu texto *The Daffodil Gap: Jamaica Kincaid's Lucy* (2008, p.79-80), ressalta sobre tal questão:

In *Lucy*, the mother–daughter relationship permeates the narrative with a feminine potency. The mother figure is made even more potent for she represents the values and structures of the metropolis as well as the feminine mores embodied in the Victorian cult of womanhood from which the daughter desperately seeks to wrest herself. The mother is viewed as an instrument of old patriarchal mores.⁸

Apesar da grande vontade de Lucy em manter-se distante de sua mãe e o que ela representa, a imagem materna tornou-se algo de tamanha importância em sua vida, pois influencia de forma econômica, social e especialmente na área feminina. Mesmo que seja mãe, Lucy não carregava boas lembranças e repudia suas atitudes como mãe e mulher, buscando não colocá-la como referência e não se igualar em atitudes e escolhas.

No artigo *The Search for a Voice* de Victoria Burrows (2004, p. 95), a mãe de Lucy é descrita como:

[...] appears to be a deeply compromised colonised subject who has been seduced into complete acceptance of colonial cultural mores and English ways of being that she then tries to impose upon her daughter. Conspicuously unnamed in the novel, she is both an agent of empire, and symbolically rendered as the loving and rejecting mother-country.⁹

Lucy não concordava com os ensinamentos de sua mãe, era contra o planejamento que a progenitora idealizou para a vida da jovem. Submetida a uma sociedade colonial patriarcal, tudo o que essa mãe pôde elaborar para a filha era uma vida como a dela, crescer naquela sociedade, casar-se, gerar filhos e trabalhar integralmente para a família. Por esses motivos, o relacionamento entre as duas era ruim, Lucy foi traumatizada por se ver desvalorizada em relação aos seus irmãos, que podiam estudar e ter uma qualidade de vida melhor.

⁸ Em *Lucy*, a relação mãe-filha permeia a narrativa com uma potência feminina. A figura materna se torna ainda mais potente, pois representa os valores e as estruturas da metrópole, assim como os costumes femininos incorporados nos cultos Vitorianos de feminilidade, o qual a filha procura desesperadamente se libertar. A mãe é vista como um instrumento dos velhos costumes patriarcais. (Tradução nossa).

⁹ [...] parece ser um sujeito colonizado profundamente comprometido que foi seduzido em aceitar completamente as culturas coloniais e os modos ingleses que ela tenta impor à filha. Conspicuaemente sem nome no romance, ela é uma agente do império, e simbolicamente representada como a amorosa e rejeitante mãe-nação. (Tradução nossa).

Considerações Finais

Analisando o romance a partir do viés da relação mãe e filha, sob a perspectiva dos estudos pós-coloniais, percebemos a constante reprodução de um pensamento patriarcal, por parte da mãe, que se interliga com o colonialismo, o que nos permite trabalhar o conceito de mother-country / mãe-nação. No entanto, devemos ter em mente também que suas ações em relação a Lucy são reflexo da opressão sofrida por ela, de um modo de vida que lhe foi imposto pelo colonialismo. Assim como François parafraseia ainda em seu texto, "[...] that it is easier by far to reject a mother outright than to see beyond her the forces acting upon her."¹⁰ (FRANÇOIS, 2008, p.80), era mais fácil para Lucy como filha ver apenas o seu lado e não através de sua mãe e toda potência que é o colonialismo sobre ela.

Em suma, é possível afirmar então que o presente trabalho pretendeu investigar a representação da memória como forma de questionamento acerca das opressões do colonialismo e do patriarcado presentes no romance de Jamaica Kincaid, apresentando pontos pertinentes da relação Colonialismo/Pós-colonialismo e, sobretudo, visando entender todo processo de rememoração em associação com a relação mãe-filha, mas sem deixar de lado o fato de a narrativa trazer uma única perspectiva: a da narradora-protagonista.

REFERÊNCIAS:

- BHABHA, Homi K. A outra questão. In: **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BURROWS, Victoria. **Whiteness and Trauma: The Mother-Daughter Knot in the Fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid and Toni Morrison**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- FRANÇOIS, Irlene. **The Daffodil Gap: Jamaica Kincaid's Lucy**. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Bloom's Modern Critical Views: Jamaica Kincaid*. New York: New Edition, 2008.
- LOOMBA, Ania. **Colonialism/postcolonialism**. London: Routledge, 1998.
- KINCAID, Jamaica. **Lucy**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012. Kindle Edition.
- KINCAID, Jamaica. **On seeing England for the first time**. *Transition*, n. 51, p. 32-40, 1991.

¹⁰ [...] é muito mais fácil rejeitar uma mãe completamente, que ver além dela as forças agindo sobre ela. (Tradução nossa).



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

POESIA E RESISTÊNCIA NO CANTO DE NOÉMIA DE SOUSA: REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA NA OBRA *SANGUE NEGRO*

Josilene Dos Santos Sousa (PPGLETRAS/UEMA)¹

Algemira de Macêdo Mendes (UESPI)²

RESUMO: Neste trabalho, visamos refletir sobre a representação da condição feminina na literatura africanas, como portadora de uma ideologia que resiste a tradições literárias historicamente discriminatórias em termos de raça, etnia, gênero e até classe social, com foco nas mulheres moçambicanas, que sofreu com a discriminação racial, e com o estereótipo criado referente sua imagem, durante um período em que predominava domínio do poder português que escravizou milhares de africanos. Diante disso, este trabalho baseia-se em uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo e descritivo, destina-se a analisar três poemas de Noémia de Sousa: “Negra”, “Moças das docas” e “A mulher que ria à vida e à morte”, para ser analisada a condição feminina, e a mulher moçambicana na literatura de resistência, em sua escrita poética. Mediante contribuições teóricas para o estudo: Alves (2010); Chauí (1987); Bosi (2022); Cabaco (2007); Chabal (1994) ; Sousa (2016); Lobo (2007); Grada Kilomba (2021), dentre outros, relacionados aos temas analisados.

¹ Formada em letras, literatura portuguesa pela universidade Estadual-UEMA, mestranda em teoria literária pela Universidade estadual-UEMA, PPGLetras-campus São Luís, Bolsista FAPEMA.

E-mail: josilenesousa1843@gmail.com

² Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (1993), Mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2002), Bolsista de Produtividade do CNPQ-2 - Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul(2006) com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT(2005). Realizou estágio de Pós-Doutorado, (CAPES) na Universidade de Lisboa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Professora Associada IV — da Universidade Estadual do Piauí-Professora Emérita da Universidade Estadual do Maranhão. Atua no PPGL das duas IES. Coordena o Núcleo de Estudos Literários Piauienses-NELIPI, NELG e Membro do Comitê Institucional de Pesquisa da UESPI, Conselho Editorial das revistas Pesquisa em Foco (UEMA) e Letras em Revista/UESPI, Membro do conselho editorial da EDUESPI.Membro do CLEPUL-Universidade de Lisboa. Bolsista de produtividade da UEMA.PT em experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Feminina, História da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, Literatura Piauiense, Literatura de autoria feminina, Literatura Africanas e Africanas de Língua Portuguesa e História da Literatura. E-mail: algemiramacedo@cchl.uespi.br

PALAVRAS-CHAVE: Literatura africana, Condição feminina, Literatura de resistência, Moçambicana.

ABSTRACT: In this work, we seek to reflect on the representation of the female condition in African literature, as the bearer of an ideology that resists historically discriminatory literary traditions in terms of race, ethnicity, gender and even social class, focusing on Mozambican women, who suffered with racial discrimination, and with the stereotype created regarding its image, during a period in which the Portuguese power dominated, which enslaved thousands of Africans. Therefore, this work is based on a bibliographical research of a qualitative and descriptive nature, it is intended to analyze three poems by Noémia de Sousa: “Negra”, “Moças das docas” and “The woman who laughed at life and death”, to analyze the female condition, and the Mozambican woman in resistance literature, in her poetic writing. Through theoretical contributions to the study: Alves (2010); Chauí (1987); Bosi (2022); Cabaco (2007); Chabal (1994); Sousa (2016); Lobo (2007); Grada Kilomba (2021), among others, related to the themes analyzed.

KEYWORDS: African Literature, Feminine condition, Literature of resistance, Mozambican.

INTRODUÇÃO

A literatura, ao longo dos séculos, tem sido um espelho que reflete as complexas dinâmicas sociais, culturais e identitárias de uma sociedade em constante transformação. Dentro desse cenário, a poesia surge como um veículo artístico que possibilita a expressão de vozes marginalizadas, incluindo aquelas que ecoam o universo feminino. No contexto da literatura africana, Noémia de Sousa se destaca como uma poetisa cuja obra “Sangue Negro” revela-se como um poderoso palco para a representação da condição feminina, especialmente das mulheres negras. Lobo (2007), vem falar, sobre esta literatura afro-brasileira e a importância da produção de escritoras afro-brasileiras.

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo). (LOBO: 2007, p. 315)

A importância de escritores negros, de falar por suas próprias experiências e realidade, na qual por muito tempo foram silenciados, esta pesquisa tem em vista adentrar no rico universo poético de Noémia de Sousa, cuja poesia transcende a superfície da linguagem, mergulhando em camadas profundas de significado. Na obra “Sangue Negro”, nos poemas, analisados: negra, Moças das docas e A mulher que ria à vida e à morte, apresentam-se como um convite para

explorar os anseios, desafios e triunfos das mulheres negras em uma sociedade permeada por preconceitos e opressões.

Noémia de Sousa, através de sua escrita de resistência e vigorosa, entrelaça em seus versos as múltiplas facetas da experiência feminina. Seu olhar atento revela as lutas cotidianas, as cicatrizes históricas e as formas de resistência que compõem o cotidiano dessas mulheres. Ao abordar a condição feminina, Noémia destaca, contundentemente, a necessidade de desconstruir estereótipos e confrontar as amarras que historicamente restringiram a liberdade e a autonomia das mulheres. Alves (2010), discorre sobre a imagens estereotipadas das mulheres, criando pelos colonizadores, na foram criadas sob uma conotação negativa.

[...] ressignifica a palavra negro, retirando-a de sua conotação negativa [...], para fazê-la significar autorreconhecimento da própria identidade e pertencimento étnico racial. Coloca em discussão a formação da identidade brasileira e desnuda o mito da democracia racial. Essa literatura tem como característica principal a “escrevivência”. E o ponto comum de expressão baseia-se em soltar a voz encarcerada, tocar em assuntos polêmicos e tabus: falar do não dito pela perspectiva de quem nunca pode dizer. (ALVES, 2010, p. 42)

A história de silenciamento dos povos negros, que verberam todo o período histórico, a literatura e suas escrevivência lutam por estes povos, fazendo com que assuntos tabus, e a condição destes povos sejam ouvidas e percebidas, nesse sentido, esta pesquisa visa analisar como os três poemas, da obra “Sangue Negro” se insere no movimento literário feminista e como a voz de Noémia de Sousa se alinha com o crescente movimento de reivindicação dos direitos das mulheres. A obra, por meio de sua poética singular, não apenas revela as opressões enfrentadas pelas mulheres negras, mas também celebra suas vitórias, resiliência e capacidade de superação.

Assim, esta pesquisa se propõe a mergulhar nos poemas da obra “Sangue Negro” em busca de nuances e significados, visando aprofundar a compreensão da representação da condição feminina e suas interseções com a identidade negra. Por meio de análises literárias, históricas e sociais, almeja-se trazer à luz a importância dessa obra na construção de uma visão mais ampla sobre a representação feminina, e em como a poesia pode ser um canal significativo para a promoção da igualdade e da justiça de gênero.

Segundo Chauí (1987), o mito da não-violência do brasileiro, visa esconder a verdadeira origem da violência, e deslocá-la para as classes populares, estabelecer uma vinculação direta entre pobreza e violência. Quando, na verdade, a violência no Brasil tem origem política e histórica. Ela funda a própria cultura brasileira, quando da colonização e dizimação dos indígenas, quando da coisificação do negro africano como instrumento de trabalho.

Em suma, o presente estudo tem em vista desvendar as camadas de significado que permeiam a poesia de Noémia de Sousa, em especial em sua obra “Sangue Negro”, a fim de contribuir para uma reflexão mais profunda sobre a representação da condição feminina e suas manifestações no contexto social e literário. Acredita-se que a análise minuciosa desse importante trabalho poético nos permitirá desvelar novas perspectivas e enriquecer o diálogo em torno das questões de gênero e raça, impulsionando avanços em direção a uma sociedade mais inclusiva e equitativa.

1 A Autora e a obra

A primeira voz feminina em Moçambique, Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, mais conhecida como Noémia de Sousa, nasceu em setembro de 1926 em Catembe, Moçambique. Em 1951 viajou para Portugal, onde ele viveu lá até 1964. Seu pai, grande intelectual, descendente de portugueses, na qual Noémia, mestiça, dominava os idiomas: francês, inglês, português e sua língua nativa. Aos 19 anos, publicou seu primeiro artigo no jornal da escola técnica, denominado *Mocidade Portuguesa*, como uma escritora mulher, sua trajetória não foi fácil (CHABAL, 1994) “Quando comecei a publicar no *O Brado Africano*, Augusto dos Santos Abranches, certa vez escrever um artigo no *Notícias sobre*” *Apoesia não venhas*”. Ele disse: “Mas o que é isso? Tenho certeza que isso é plágio, isso é realmente original? Mas quem é esta pessoa? “Assinado N.S, ele pensou que era um homem”, no fluir da sua vida, enviou ao jornal seu primeiro poema, “O Irmão Negro”. Leite (2014), discorre sobre a voz feminina, de Noémia de Sousa:

Esta voz feminina, pioneira e insólita, muito jovem, e porventura circunstancial (apenas quatro anos de publicação), antecede, no entanto, a maioria dos poetas moçambicanos na abordagem de temas ligados à exaltação dos valores africanos, espírito de fraternidade e consciência coletiva, e denúncia colonial. (Leite, 2014, p. 99)

A obra *Sangue Negro*, é publicada originalmente pela associação dos escritores moçambicanos, em 2001. No Brasil, os poemas de Noémia de Sousa são encontrados apenas em poucas antologias. No entanto, em 2016, a Kapulana Editora recolheu e publicou a edição *Sangue Negro*, um conjunto de 46 poemas, 3 dos quais são analisados neste trabalho. O livro é dividido em seis partes, “Nossa Voz”, “Biografia”, “Munhuana 1951”, “Livros” de João”, “sangue negro” e “Dispersos”.

A primeira parte é organizada por longos poemas, uma voz que se revela lírica por meio de anáforas e camadas, gritando contra o desrespeito, as mazelas e injustiças dos colonos contra os negros africanos. segunda parte, 'Biografia' conta a história da necessidade de relembrar Noémia, desde a infância até a sua vida. Além disso, envolve a coleta de memórias negras, crenças, costumes, cultura e história de moçambicanos e africanos precisam ser compreendidos.

A terceira parte, intitulada “Munhuana 1951”, discute os espaços marginalizados, nos quais vivendo entre grupos marginalizados, como prostitutas pobres, mulheres negras oprimidas, patriarcado. Estes espaços incluem as comunidades Munhuana, Mafalala, Xipamanine e suas áreas Moradores, zampunganas, negros, submetidos a condições precárias, e espaços marginalizados, Grada Kilomba (2021), discorre:

A ideia de uma membrana que contenha ou restrinja a negritude torna-se real em bairros negros segregados, onde pessoas Negras são alocadas em áreas marginalizadas, à margem, impedidas de terem contato com recursos e bens brancos. A guetificação foi criada para promover o controle político e a exploração econômica de pessoas negras. Então, o que acontece quando negras e negros atravessam essa membrana e entram em espaços brancos? (KILOMBA,2021,P.168 – 169)

Grada Kilomba, diz sobre estes espaços marginalizados, na qual os povos negros, são forçados a viver. No “Livro do João”, os poemas são dedicados a João Mendes, Eles compartilharam as lutas do povo africano. Prossiga para a Parte Cinco, “Sangue Negro” A poesia do grupo destinava-se a abordar a opressão sofrida pelos negros e a negação das formas de direitos dos negros, ditadura colonial. Na sessão final, “Dispersos”, percepções sobre a África e suas ancestralidade e o reconhecimento necessário para quem por ela lutou, libertação do continente africano.

Em linhas gerais, a literatura moçambicana nasceu das necessidades da luta anticolonial, aparece nos jornais, tornando-o acessível ao público e aos escritores, criando literatura e recebendo literatura. engajado na poesia, no curso de uma atividade independente, Moçambique, perfurado por Noémia de Sousa, traz nos versos, a linguagem da batalha, a grupos como a frente de libertação de Moçambique.

Noémia de Sousa tem em seus escritos, uma posição de resistência, contra o domínio colonial português, na qual age por impulsos de necessidade expor as demandas de seu país. O tema de sua obra é a valorização dos povos moçambicanos e a condição das mulheres moçambicanas.

Assim, temos uma literatura construída em um contexto sócio-histórico, mostrando que esta arte dos escritos, para entender e compreender a literatura moçambicana, é necessário se ater ao texto e o contexto, sobre uma forma de literatura que é um tanto nova e significativamente desenvolvida em comparação com outras literaturas, que cresceu em período do colonialismo, guerra, conflitos culturais, políticos e ideológicos. Meio devido à instabilidade, a literatura surge como forma de argumentação e autoafirmação, e até reverbera hoje em dia.

Esse debate está refletido nos poemas de Noémia de Sousa, ao tornar a resistência, à violência colonial. Defender uma série de políticas e direitos civil. Diante da situação do povo, que ficou de lado, e dedicou toda a sua energia e responsabilidade para com a sociedade moçambicana, sua função social extraída da literatura para combater a injustiças perante aos povos moçambicanos.

2 Poesia e resistência e a condição feminina

Um das primeiras mulheres a escrever literatura em Moçambique, considerada a “mãe dos poetas moçambicanos”, Noémia de Sousa em suas produções lutou contra o silenciamento de mulheres e do seu povo, mostrando os preconceitos que cercam até hoje os povos moçambicanos.

O poema “Negra”, que está na terceira seção Munhuana 1951 do livro, sangue negro, na qual, nesta seção, aborda os espaços marginalizados, que habitam os seres marginalizados entre mulheres, prostitutas pobres, negras...

Nos primeiros versos, do poema Negra, inicia-se com o eu-lírico, falando sobre a invasão do seu território por colonizadores, “Gente estranhas com seus olhos cheios doutros mundos.”, no decorrer dos versos e estrofes, fala sobre os estereótipos postos sobre os povos negros, “E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual, jarra etrusca, exotismo tropical, demência, atração, crueldade, animalidade, magia... e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias. “As mulheres, além de todo sofrimento do período escravocrata, tendem ainda lidar com os estereótipos e a sexualização de seus corpos, na qual, o poema, se faz esta crítica.

Na mesma seção Munhuana 1951, o poema *Moças das docas* (2016,p.79 – 82), reflete sobre este espaços marginalizados, segregação racial, prostituição, abusos sofridos pelas mulheres no período da colonização e a condição das mulheres negras neste espaço subalterno. O poema contém oito estrofes, na qual possui um eu-lírico, em terceira pessoa. Grada Kilomba

(2021), fala sobre esta divisão geográfica desigual, na qual os povos negros são sucumbidos as margens.

A divisão geográfica resultante dessa coreografia racista pode ser vista como uma fronteira ou membrana entre o mundo das/os “superiores” e o mundo das/os “inferiores”, entre o “aceitável” e o “inaceitável”, entre as/os “boas/bons” e as/os “más/maus”, entre “Nós” e as/os “Outras/os”, evitando a contaminação das/as primeiras/os pelas/os segundas/os. (KILOMBA, 2021, p.168)

No poema *Moças das Docas*, podemos perceber esta marginalização dos espaços, na qual os colonos que ditam em qual espaços os povos negros residem. O eu-lírico, nos seguintes versos, retrata a condição feminina das mulheres moçambicanas, “nossas almas trancadas, nossos corpos submissos escancarados. de mãos ávidas e vazias.”, nos repassar a condição precária deste mulheres na qual os espaços em que são incumbidas se nenhuma estrutura, na qual seus corpos são objetivados, e metáfora da prostituição.

Nos versos seguintes, podemos observar, sobre estas condições que estas mulheres se encontram, “E regressaremos, Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis, rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool, voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba, ao sem sabor do caril de amendoim.”, Nos últimos versos, em que o eu-lírico, suplica por uma esperança de um dia ser mulheres novamente; “Agora, vida, só queremos que nos dês esperança para aguardar o dia luminoso[...] quando nossas cabeças se puderem levantar novamente com dignidade e formos novamente mulheres!”

Os versos retratam, a dignidade das mulheres, porque entendemos que deixaram de ser mulheres porque se tornaram objetos comuns, imagens distorcidas de mulheres negras vistas apenas como mulheres sexualmente motivadas, mulher sensual com seios fartos e corpo sensual. No entanto, o poema condena esta atitude, Noémia Sousa prova que moçambicana não é objeto. O preconceito enraizados, e os estereótipos europeus sob os povos negros fazem as pessoas negras se sentirem propriedade, participação e posse de espaços criados sob o jugo da força, preconceito e discriminação dos colonizadores.

O último poema aqui analisando, que está na seção intitulada “Dispersos”, que falar sobre África e a ancestralidade. O poema “A mulher que ria à vida e à morte”, está em primeira pessoa, “tomarei o meu lugar entre os antepassados”/ “À terra deixarei o despojo de meu corpo inútil”/ Enquanto não falo com a voz do nyanga”. Na qual nos versos o drama cotidiano da figura da mulher se faz presente nos versos, o eu-lírico falar do encontro com seus ancestrais, na qual a morte não assusta o eu-lírico feminino, “Para lá daquele curva os espíritos ancestrais me

esperam.” O trecho nos faz refletir esta esperança na morte, de ter tranquilidade, do encontro com os seus ancestrais.

Aos analisar os poemas, podemos perceber três palavras-chave que sobressai os poemas, condição feminina, ancestralidade e mulher, na qual a escrita de Noémia de Sousa nos faz refletir sobre a literatura de resistência, e a figura da mulher moçambicana, e as mazelas que por este período, silenciaram as mulheres, e os povos negros, e em especial os povos moçambicanos.

CONCLUSÃO

Entender a poesia de Noémia de Sousa é abranger o caráter do povo africanos, especialmente moçambicanos. mas também para entender como a ideia é construída e expressar a identidade através da literatura.

É encontrar uma poética condenando o sofrimento do povo, que permite a realização da humanidade, é essencial à vida social, a presente pesquisa mostra que a representação do povo moçambicano, sobretudo as mulheres foram criadas sob a imposição da ditadura portuguesa e por isso são a figura feminina, está associada as imagens estereotipadas dos colonizadores sobre a figura da mulher moçambicana, à luxúria, sexo, pecado e inferioridade. Como pode ser visto nos poemas selecionados, as mulheres são vistas como objetos, com uma imagem de alta libido. Além disso, verificamos também que o poema revela a resistência feminina. As mulheres africanas defendem seu gênero, raça e crenças, apesar de serem oprimidas e marginalizadas.

O lirismo de Noémia de Sousa, faz nos refletir sobre as mazelas que nos cercam, dos preconceitos e a tentativas de silenciar das nossas próprias dores, perante os acontecimentos históricos, em que nossos povos sofreram, nos poemas da escritora moçambicana, trava a resistência contra o apagamento cultural, o silenciamento da nossa dores e cicatrizes, e de outros falarem por nós, de dores que não passaram, na tentativa de omitirem o sofrimento do período escravocrata.

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam. *BrasilAfro autorrevelado: literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

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

CHAUÍ, Marilena de Souza. Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida. . Sao Paulo: Brasiliense. . Acesso em: 28 fev. 2023. , 1987

CHABAL, Patrick. Vozes Moçambicanas — Literatura e Nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.

CABACO, José Luis de Oliveira. Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação. São Paulo, 2007. Tese. (Pós-Graduação em Antropologia Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2021.

LEITE, Ana Mafalda. Oralidades & escritas nas literaturas africanas. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

LOBO, Luiza. Crítica sem juízo. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007

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



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

“PRETA É A MINHA PELE”: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA EM *QUARTO DE DESPEJO*

Maxswell Brito OLIVEIRA (UESPI)¹

RESUMO: Entre as múltiplas interpretações a partir da leitura de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus (2020), destaca-se a representação da mulher negra, sob a perspectiva da própria autora que, em sua obra, torna-se também personagem. O texto em análise apresenta um panorama da situação da mulher negra em uma sociedade falocêntrica. Desse modo, em seus diários, Carolina destaca perspectivas necessárias acerca de gênero e etnia, tais como a discriminação em decorrência de atributos físicos, maternagem, sexualidade e violência contra a mulher negra. Assim, considerado como um exemplo de *escrivência*, *Quarto de despejo* apresenta-se como um exemplo das vivências de uma mulher negra dentro da sociedade, abarcando a coletividade que se sente ali representada por compartilhar experiências de vida semelhantes. Objetivou-se, portanto, por meio da análise da obra autobiográfica de Carolina, articular sobre a desmistificação que séculos de uma cultura preconceituosa imprimiu no corpo da mulher negra de forma dicotômica, ora negando-o, ora promovendo a sua exploração, hipersexualização e violentação. Para tanto, foi realizada pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, promovendo uma análise da obra de Carolina a partir de conceitos desenvolvidos pelas escritoras Grada Kilomba (2019), Patricia Hill Collins (2019), bell hooks (2019; 2022), Angela Davis (2016), Gayatri C. Spivak (2010), Djamila Ribeiro (2018) e Conceição Evaristo (2020), a fim de demonstrar, com o auxílio do feminismo negro, modos de desconstruir pensamentos sexistas e coloniais, e promover a identificação, subjetivação e valorização da mulher negra.

Palavras-chave: Representação. Mulher negra. Feminismo.

ABSTRACT: Among the multiple interpretations from the reading of *Quarto de despejo*, by Carolina Maria de Jesus (2020), the representation of the black woman stands out, from the perspective of the author herself who, in her work, also becomes a character. The text under

¹ Bacharel em Direito pela Universidade Estadual do Piauí e Licenciado em Letras/Português pela Universidade Federal do Piauí. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. E-mail: maxswellbrito@gmail.com.

analysis presents an overview of the situation of black women in a phallo-ethnocentric society. Thus, in her diaries, Carolina highlights necessary perspectives on gender and ethnicity, such as discrimination due to physical attributes, motherhood, sexuality and violence against black women. Thus, considered as an example of *escrivência*, *Quarto de despejo* presents itself as an example of the experiences of a black woman within society, encompassing the community that feels represented there by sharing similar life experiences. The objective, therefore, through the analysis of Carolina's autobiographical work, is to articulate the demystification that centuries of a prejudiced culture imprinted on the black woman's body in a dichotomous way, sometimes denying it, sometimes promoting its exploitation, hypersexualization and violence. . To this end, a qualitative bibliographical research was carried out, promoting an analysis of Carolina's work based on concepts developed by the writers Grada Kilomba (2019), Patricia Hill Collins (2019), bell hooks (2019; 2022), Angela Davis (2016), Gayatri C. Spivak (2010), Djamila Ribeiro (2018) and Conceição Evaristo (2020), in order to demonstrate, with the help of black feminism, ways of deconstructing sexist and colonial thoughts, and promoting identification, subjectivation and appreciation of the black woman.

Keywords: Representation. Black woman. Feminism.

INTRODUÇÃO

No cenário social pós-moderno, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2020) é uma obra única, levando em consideração o modo e a realidade que foi escrita e as reflexões que podem ser suscitadas após a sua leitura. Escrita por Carolina Maria de Jesus, mulher negra e, na época, favelada, o texto autobiográfico desenha um panorama social do Brasil da metade do século XX, apontando uma realidade pautada na discriminação e marginalização de determinados sujeitos, como o negro, a mulher e o pobre.

Entre as inúmeras perspectivas que a obra de Carolina apresenta, o presente trabalho tem como objetivo promover uma análise da representação da mulher negra dentro de *Quarto de despejo*. Cumpre destacar que este estudo, dada a sua estruturação, não contempla todos os aspectos da representação da mulher negra dentro da obra. Porém, buscou-se destacar alguns aspectos que se mostram mais evidentes quando da leitura da narrativa, tais como, a valoração de atributos físicos próprios do sujeito negro, a maternagem² da mulher negra e o modo como se observa a sexualidade da mulher negra e as violências por esta suportadas em decorrência de séculos de um pensamento pautado no sexismo.

² O termo “maternagem” é utilizado por bell hooks (2019) para tratar da relação afetiva da mulher com o(s) seu(s) filho(s). Maternidade, por sua vez, entende-se como o vínculo sanguíneo.

Portanto, em um contexto social onde a mulher negra sofre de um racismo genderizado³, onde seu corpo ora é renegado, ora é hiperssexualizado, debates acerca de assuntos como os elencados acima são importantes para a descolonização de pensamentos que subjagam o corpo e a mente da mulher negra.

A fim de demonstrar como *Quarto de despejo* representa a mulher negra, por meio de denúncias sociais promovidas por Carolina Maria de Jesus, além da valoração de aspectos da negritude, desenvolveu-se uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo utilizando-se das teorias de relevantes nomes da literatura, como Grada Kilomba (2019) ao tratar da “política do cabelo”, Patricia Hill Collins (2019) que aborda com maestria a questão sobre a maternagem da mulher negra, bell hooks (2019; 2022), um dos principais nomes da literatura feminista, além de textos de Angela Davis (2016), Gayatri C. Spivak (2010) e Djamila Ribeiro (2018).

Este trabalho primeiramente contextualiza a obra *Quarto de despejo*, para depois promover recortes acerca da representação da mulher negra nos seguintes aspectos: a aceitação de atributos físicos como uma forma de reconhecer a negritude; a maternagem da mulher negra; e políticas sexuais. Nesse sentido, buscar-se-á demonstrar a riqueza e a importância da narrativa de Carolina não somente para o cenário literário, como também para o social, ao permitir a descolonização da representação da mulher negra e a reconstrução de uma identidade pautada em sua multiplicidade.

***Quarto de despejo* e a representação da mulher negra**

Entre a vasta produção literária produzida por Carolina Maria de Jesus, uma das poucas obras que foi publicada e que ganhou relevante notoriedade nacional e internacionalmente foi *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, em 1960. Resultado de um compilado de escritos produzidos por Carolina entre os anos de 1955 e 1960, o livro trata-se de um relato da vida de sua autora, enquanto moradora da Favela de Canindé, em São Paulo.

Em seus diários, Carolina Maria de Jesus desenhou um panorama da sociedade brasileira marginalizada no início da segunda metade do século XX, tratando sobre temas sociais, econômicos e políticos, tais como desemprego, violência, criminalidade, suicídio e fome. Nesse sentido, a obra de Carolina constitui-se como relevante documento social, servindo como base para uma série de discussões importantes.

³ Para Grada Kilomba (2019), o racismo genderizado trata-se da opressão sofrida por mulheres negras por meio da intersecção de questões de “raça” e gênero.

Entre os temas trabalhados pela autora, este estudo busca fazer uma análise acerca das questões de gênero e etnia presentes no texto. Afinal de contas, Carolina Maria de Jesus foi uma mulher negra pobre que conseguiu romper as barreiras de um sistema falo-etnocêntrico e promover uma denúncia social através dos seus escritos.

Apesar de não ter se vinculado a nenhum movimento social que emergia na segunda metade do século XX - como o feminismo e movimentos negros -, *Quarto de despejo* não pode ser colocado de lado ao se tratar de sua relevância quando foi lançado e o seu alcance, inédito para a época e para os dias de hoje - mais de 100 mil exemplares vendidos. Sendo assim, considero não ser ousadia vincular a obra de Carolina à um movimento que estava começando a ganhar os seus contornos a partir de 1960: o feminismo negro.

Coerente aos objetivos do movimento do feminismo negro, *Quarto de despejo* promove a representação da mulher negra em suas múltiplas percepções, livre de estereótipos, da folclorização e do aviltamento de como era representada pela maior parte da literatura canônica da época que, não sendo de se espantar, era produzida por homens brancos. Tal representação distorcida da mulher negra nada mais é do que resquícios de um sistema colonial e escravagista impregnado no coletivo social, manifestado por meio do racismo.

Angela Davis (2016), em *Mulheres, raça e classe*, afirma que o sistema escravagista foi mais perverso para a mulher negra do que para o homem negro, haja vista aquela sofrer certas violências, de cunho sexual, que estavam associadas ao seu gênero:

No que dizia respeito ao trabalho, a força e a produtividade sob a ameaça do açoite eram mais relevantes do que questões relativas ao sexo. Nesse sentido, a opressão das mulheres era idêntica à dos homens. Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas (DAVIS, 2016, p. 19).

Davis destaca que as mulheres negras, além das punições semelhantes às dos homens, que recebiam de seus senhores, também eram estupradas e mutiladas. Nesse sentido, a mulher negra escravizada passava por um duplo processo de opressão, marcado pela questão de etnia e de gênero.

Nesse sentido, não há como não se falar sobre o discurso de Gayatri C. Spivak (2010), a qual denuncia essa dupla subalternização da mulher negra, afirmando que lhe é negado o direito de falar de si própria. Sendo assim, “pesa à mulher negra não somente a questão de gênero, mas também a étnica, que amplia a desigualdade, fazendo com que ela esteja na base da nossa

pirâmide social, abaixo do homem branco, da mulher branca e do homem negro” (FERREIRA, 2022, p. 166).

Não é surpresa que, em uma sociedade racista e sexista como a nossa, a mulher negra figure na base. Para Djamila Ribeiro (2018, p. 138) a mulher negra é “alguém que não é pensada a partir de si mesma, mas por meio do olhar masculino e branco”. É por isso que a produção literária de Carolina Maria de Jesus é relevante nesse contexto, pois, seu discurso parte de um local de fala representado pela mulher negra, sendo, portanto, legítimo. Ou seja, é uma mulher negra falando sobre suas vivências e experiências de ser uma mulher negra.

Entre os direitos subtraídos da mulher negra nesse processo de dupla subalternização, Spivak (2010) vai dar destaque especial ao direito de voz, ou seja, ao direito de falar, se expressar e, sobretudo, de ser ouvida. Apesar de toda a dificuldade enfrentada por Carolina antes e após a publicação de *Quarto de despejo*, pela primeira vez, a voz de uma mulher negra conseguiu romper essa barreira denunciada por Spivak, e, portanto, Carolina fez-se ser ouvida⁴, promovendo uma representação de forma sincera, fazendo com que suas semelhantes passem por um por um processo de identificação após a leitura da obra.

Assim, *Quarto de despejo* enquadra-se como um exemplo de *escrevivência*, pois trata-se de “um ato de escrita das mulheres negras, que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão [...] sob o controle” (EVARISTO, 2020, p. 11). Não somente isso, mas é uma escrita também pautada na oralidade, ao ter uma escrita que se aproxima da linguagem coloquial, própria de narrativas de matrizes africanas, portanto, contemplando também a ancestralidade.

Além disso, Conceição Evaristo (2020, p. 34) afirma ainda que “escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas”. Carolina Maria de Jesus tinha dentro de si esse inconformismo, que vai refletir em sua obra, notadamente nos padrões pré-estabelecidos socialmente quanto ao ser mulher, conforme será visto mais adiante.

A obstinação e o inconformismo de Carolina Maria de Jesus em relação à sua situação subalternizada da mulher negra constituem-se como combustível para uma escrita revolucionária. Grada Kilomba (2019) considera o ato de escrever como um ato político. Para a

⁴ Destaca-se neste ponto que considero as obras literárias produzidas anteriormente à 1960 por mulheres negras, como o caso de Maria Firmina dos Reis, com seu romance *Úrsula*. Contudo, o feito alcançado por Carolina Maria de Jesus, com a alta vendagem de *Quarto de despejo* e, posteriormente, as inúmeras traduções da obra, fizeram com que a potência da autora tivesse mais impacto social que suas antecessoras.

autora, “escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais” (KILOMBA, 2019, p. 28). Com isso, ao escrever sobre a mulher negra, Carolina promove a desconstrução de séculos de preconceito, apresentando novas perspectivas, mais próximas da realidade, para a imagem da mulher negra. Isso é possível uma vez que o discurso de Carolina Maria de Jesus parte de um lugar conhecido, de suas vivências, que permite à autora apresentar a mulher negra livre de estereótipos.

Em meio às mazelas que Carolina Maria de Jesus relata em *Quarto de despejo*, há um trecho da narrativa em que a autora declara amar a sua pele negra, fundamentando-se em aspectos físicos próprios, mais precisamente em seu cabelo:

“[...] eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. E indisciplinado” (JESUS, 2020, p. 64).

É certo que o negro passou por um processo de aviltamento de sua identidade em decorrência dos processos de colonização e escravização. Esses sistemas de opressão fizeram com que aspectos culturais e físicos do negro fossem associados a algo negativo e indesejado. Porém, é necessário que se promova um movimento que desconstrua essa ideia racista formada através dos séculos, e permita o resgate da identidade negra. Nesse sentido, Kabengele Munanga (2020, p. 19) leciona que “a recuperação da identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua *negritude* [...], pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade”. Para o escritor, a assimilação do fenótipo negro pelo sujeito negro é o primeiro passo para a reconstrução de uma identidade que foi massacrada ao longo da história.

Partindo-se dessa premissa, ao enaltecer a pele negra, Carolina Maria de Jesus provoca uma reflexão no leitor que, por estar condicionado a pensar na pele negra sempre como algo negativo, talvez não tenha tido a oportunidade de analisar a cor da sua pele sob uma perspectiva positiva.

Não satisfeita ao declarar o amor que sente pela sua pele negra, Carolina ainda explica a sua afirmação por meio da exemplificação. A poetisa utiliza-se de uma característica física bastante marcante do negro, que é o seu cabelo. Alvo de racismo, o cabelo crespo é considerado pelo sujeito preconceituoso como “cabelo ruim”, “pixaim”, ou de “bombril”, fazendo alusão à esponja de aço utilizada para fins domésticos. Aqui, é possível perceber um racismo que

transcende ao linguístico, conferindo ao indivíduo de cabelo negro um local separado, não aceito socialmente.

Sobre essa questão, Grada Kilomba (2019) destina um capítulo exclusivo em seu livro *Memórias da plantação*. Intitulado “Políticas do cabelo”, Kilomba promove profundas reflexões sobre como o cabelo crespo é encarado pela sociedade, associado de forma equivocada como algo ruim, além de ser alvo de uma violência silenciosa, onde desperta a curiosidade por ser considerado exótico e selvagem. De modo semelhante, mas de forma mais objetiva, Carolina tece críticas parecidas em seu texto.

Inicialmente Carolina Maria de Jesus parte de uma premissa racista - mas que consiste em um pensamento predominante socialmente - de que o cabelo crespo, ou rústico, como ela fala, é algo indesejável, pois não sabe “se comportar”, no sentido de alinhar-se. Carolina então declara que, indo na contramão do senso comum, acredita e defende que o cabelo crespo é mais educado, pois “onde [o] põe, fica”, diferente do “cabelo de branco”, que desalinha facilmente.

O pressuposto racista do qual Carolina parte, provém de uma ideia que remonta os tempos coloniais. Segundo Kilomba (2019, p. 126), “historicamente, o cabelo único das pessoas *negras* foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude e usado para justificar a subordinação de africanas e africanos”. O processo concebido pela branquitude em classificar o indivíduo por “raças” utilizou-se dos atributos físicos para este propósito. Nesse contexto, o cabelo próprio do sujeito negro, do qual trata Kilomba e Carolina, foi associado, por meio de processos de opressão, como algo relacionado à ruim, sujo e rebelde.

Nesse sentido, bell hooks (2019), importante teórica feminista e ativista antirracista estadunidense, afirma que os sujeitos da branquitude “construíram imagens da negritude que sustentam e reforçam as próprias noções de superioridade racial, seu imperialismo político, seu desejo de dominar e escravizar” (HOOKS, 2019, p. 33). A fim de promover a manutenção da opressão, o negro passou por inúmeros processos que promoviam o seu aviltamento, incluindo aqui o menosprezo de seus atributos físicos.

Muito além de falar sobre o alinhamento dos fios, a fala de Carolina Maria de Jesus denuncia muito mais em suas entrelinhas ao afirmar que “cabelo de preto onde põe, fica. É obediente”. Neste trecho, apesar de ressaltar características próprias do sujeito negro, também rememora um passado colonial em que o negro, ao contrário do que diz a branquitude, é obediente e, conseqüentemente servil. A fala de Carolina, portanto, possui uma dicotomia pautada na herança escravagista que diminuía o negro em virtude de seus atributos físicos e o

considerava como selvagem, notadamente em relação ao cabelo, “que acabou se tornando um símbolo de ‘primitividade’, desordem, inferioridade e não-civilização” (KILOMBA, 2019, p. 127).

Apesar disso, é inegável o caráter de resistência na fala de Carolina ao assumir os seus atributos físicos, reconhecendo-os como algo positivo. Ela conclui o pensamento afirmando que “Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta” (JESUS, 2020, p. 64), reiterando o orgulho que possui de seu cabelo e de sua pele. Com isso, Carolina mostra “sinais de independência e descolonização em relação às normas *brancas*” (KILOMBA, 2020, p. 127).

Segundo hooks (2019), para romper com os grilhões do racismo é necessário desenvolver uma consciência negra, pautada no autoamor. Ao escrever sobre o seu cabelo, promovendo a descolonização de um pensamento, Carolina Maria de Jesus ofereceu à sua eventual leitora negra subsídios que confirmam o quanto atributos físicos são únicos e importantes em cada indivíduo, cumprindo um papel fundamental no desenvolvimento dessa consciência coletiva negra, de que trata hooks. “Coletivamente, pessoas negras e nossos aliados somos empoderados quando praticamos o autoamor como uma intervenção revolucionária que mina as práticas de dominação” (HOOKS, 2019, p. 61).

Nesse sentido, na contramão do pensamento racista e no fortalecimento de movimentos negros, o cabelo vem ganhando novas conotações. “Dreadlocks, rasta, cabelos crespos ou ‘black’ e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial” (KILOMBA, 2019, p. 127).

Portanto, a representação promovida por Carolina Maria de Jesus, valorizando atributos físicos do sujeito negro demonstra como sua escrita é revolucionária, confrontando diretamente o pensamento branco hegemônico. Sua contribuição ao movimento negro feminista, conseqüentemente, também é inegável, já que devolve à mulher negra o direito de se orgulhar de suas características naturais próprias.

Outra temática recorrente na narrativa de *Quarto de despejo* é a maternagem da mulher negra. Inclusive, a obra de Carolina Maria de Jesus inicia com a autora declarando ser o aniversário de sua filha, Vera Eunice. Mãe de três filhos - João José, José Carlos e Vera Eunice -, de três pais diferentes, Carolina demonstra ser preocupada e cuidadosa quanto ao bem-estar dos filhos, o que nem sempre é possível, dada às péssimas condições em que viviam e pelo fato de, reiteradamente, precisar deixá-los sozinhos para trabalhar: “Eu estava com nojo de retornar a favela. Mas precisava voltar, porque havia deixado os meus filhos” (JESUS, 2020, p. 148).

Levando em consideração o período em que *Quarto de despejo* foi escrito (1955-1960), as ideias que prevaleciam na época eram a de que “as mães negras eram acusadas de não disciplinar os filhos e filhas, de castrar os filhos homens, de tornar suas filhas pouco feministas e de retardar as conquistas acadêmicas de seus filhos” (COLLINS, 2019, p. 291). Segundo Patricia Hill Collins, renomada pensadora feminista, essas ideias equivocadas acerca da maternagem negra provinham de pensamentos desenvolvidos por homens, os quais, sem a vivência, não poderiam abordar o tema em toda a sua plenitude. Mudanças nos paradigmas acerca do tema só começaram a ocorrer anos mais tarde, com o desenvolvimento do feminismo negro.

Em sua obra, Carolina cita rotineiramente as reclamações que recebia dos vizinhos acerca do comportamento dos filhos. Por ser mãe de três crianças e ter que sair para trabalhar, populares se achavam no direito de reclamar e, inclusive, de perpetrar violências físicas contra os filhos de Carolina, como narrado na entrada do dia 19 de julho de 1955:

[...] fui no Klabin catar papel. Deixei as crianças brincando no quintal. [...] Trabalhei depressa pensando que aquelas bestas humanas são capás de invadir o meu barracão e maltratar meus filhos. Trabalhei apreensiva e agitada. A minha cabeça começou doer. Elas costuma esperar eu sair para vir no meu barracão expandir os meus filhos justamente quando eu não estou em casa. Quando as crianças estão sosinhas e não podem defender-se. (JESUS, 2020, p. 25)

Neste trecho é possível identificar uma das dificuldades encontradas por Carolina ao ser mãe. Com a necessidade de trabalhar para poder alimentar a si e aos filhos, e privada de uma rede de apoio, como os pais das crianças, eventuais companheiros, familiares ou amigos, Carolina tinha que se submeter a este tipo de estresse. Collins (2019), inclusive, aborda essa questão da importância de haver redes centradas nas mulheres negras mães que, em virtude de uma série de situações que atravessam seus caminhos, se percebem enfrentando maiores dificuldades na criação de seus filhos, assim como Carolina.

Dicotomicamente, ao lado do pensamento de que a mulher negra promove a criação de seus filhos de forma equivocada, há também um outro pensamento que, segundo Collins (2019) foi desenvolvido sobretudo por homens negros, os quais enaltecem de forma exagerada a figura da mãe negra. Esse “elogio” pode ser problemático ao, também, subalternizar a mulher negra dentro da maternagem.

A imagem de controle da “mãe negra superforte” é um elogio à resiliência das mulheres negras em uma sociedade que frequentemente as retrata como mães ruins. Ainda assim, para que possam permanecer nesse pedestal, essas mães negras superfortes devem

colocar as necessidades dos outros, especialmente as dos filhos e filhas, acima das suas. (COLLINS, 2019, p. 293).

No caso de Carolina, o trabalho extenuante como catadora de lixo tem um objetivo precípuo: alimentar os filhos. Em diversos momentos de seu diário, Carolina demonstra preocupação nesse sentido. Afirma, “eu pensava nos filhos que devia estar com fome” e “a mãe está sempre pensando que os filhos estão com fome” (JESUS, 2020, p. 80/108). Porém, esta não é a única inquietação de Carolina, a qual também se preocupa em dar educação aos filhos e tem o sonho de oferecer a eles uma moradia digna.

Em um primeiro momento, as preocupações de Carolina parecem normais, habituais de qualquer mãe que ama seus filhos. O problema, contudo, reside na imagem de supermãe que ela própria desenvolve de si, apoiada pela sociedade em geral, como explica Collins. Nesse sentido, “ao afirmar que as mães negras são ricamente dotadas de devoção, autossacrifício e amor incondicional - atributos associados à maternidade arquetípica - [...] fomenta-se uma imagem diferente das mulheres negras, ainda que pareça positivo” (COLLINS, 2019, p. 293).

Este cenário pode ser observado quando Carolina declara: “Depois que eu trabalho e ganho dinheiro para os meus filhos, vou descançar” (JESUS, 2020, p. 110). Na fala, a autora afirma que ganha dinheiro para os filhos, estes vindo em primeiro lugar, antes mesmo de si, a provedora. Esse efeito é denunciado por Collins ao se pensar que a mulher negra precisa ser encarada como uma mãe superforte. Carolina, como toda mãe, independentemente de sua etnia, é um ser humano que precisa de apoio.

Rompendo paradigmas, Carolina Maria de Jesus reproduz em seus diários as vivências relacionadas à maternagem negra, que vão na contramão do senso comum da época e até mesmo dos dias atuais, mostrando acertadamente o combate à violência, mas também demonstrando o quanto é necessária uma rede de apoio. Nesse contexto, a narrativa acerca da maternagem desenvolvida por Carolina contempla aqui o que Collins (2019, p. 296) declara ser importante: “um espaço no qual as mulheres negras se expressam e descobrem o poder da autodefinição, a importância de valorizar e respeitar a si mesmas, a necessidade de autonomia e independência, assim como a crença no empoderamento da mulher negra”.

Ao tratar de questões atinentes à maternagem da mulher negra, abre-se uma discussão para outro tema bastante relevante: a sexualidade. Em *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus vai abordar, ainda que de forma sutil, a questão da sexualidade da mulher negra, quebrando

paradigmas que impressionariam os leitores de hoje, quiçá os da metade do século XX, onde “liberdade sexual e promiscuidade sexual eram sinônimos” (HOOKS, 2022, p. 129).

Em seu texto, Carolina defende a ideia de que a mulher possui direitos sobre o próprio corpo, rompendo com ideários coloniais. Para a autora, a mulher não precisa possuir apenas um parceiro sexual, desde que não seja casada. É importante destacar que uma das características da escrita de Carolina é ser pautada em princípios morais. Nesse sentido, a escritora defende a fidelidade do casamento. Contudo, se solteira, a mulher possui direito sobre sua própria sexualidade: “Esta história das mulheres trocar-se de homens como se estivesse trocando de roupa, é muito feio. Agora uma mulher livre que não tem compromissos pode imitar o baralho, passar de mão em mão” (JESUS, 2020, p. 118).

Apesar de expressar-se de forma relativamente pejorativa, a ideia central de Carolina é demonstrar que a mulher possui plena liberdade de relacionar-se com quem quiser, tendo ou não múltiplos parceiros, pois possui direito sobre o próprio corpo. Inclusive, a própria Carolina que, por ser solteira, não possuía um companheiro fixo e costumava relacionar-se com diferentes parceiros, apropriando-se da ideia descolonizada de que possui esse direito.

Contudo, ao relacionar o pensamento de liberdade sexual promovido por Carolina com ideias sexistas e coloniais, dar-se espaço para ideias equivocadas de que a mulher negra é sinônimo de acessibilidade e apetite sexual excessivo. Em uma passagem do diário, Carolina relata uma situação de assédio a que foi submetida: “...Encontrei com o motorista que veio despejar a serragem aqui na favela. Convidou-me para entrar no caminhão. O motorista loiro perguntou-me se aqui na favela é fácil arranjar mulher. E se ele podia ir no meu barracão” (JESUS, 2020, p. 141).

O debate que se tem nos dias atuais acerca da sexualidade da mulher negra remonta aos tempos coloniais. Se hoje se discute ainda que o direito sobre o corpo feminino é subjetivo, da própria mulher ou se, até este momento, se persiste a luta contra a violência sexual, é porque no passado o corpo da mulher negra foi amplamente explorado e abusado. Nesse sentido, Djamila Ribeiro (2018) afirma que:

Desde o período colonial, mulheres negras são estereotipadas como sendo “quentes”, naturalmente sensuais, sedutoras. Essas classificações, vistas a partir do olhar do colonizador, romantizam o fato de que essas mulheres estavam nas condições de escravas e, portanto, eram estupradas e violentadas, ou seja, sua vontade não existia perante seus senhores (RIBEIRO, 2018, p. 142)

Portanto, a narrativa de Carolina evidencia que o corpo da mulher negra ainda se apresenta para uma sociedade sexista como algo disponível e acessível. Contudo, Carolina busca romper com essas ideias. Na mesma passagem, datada de 8 de janeiro de 1959, Carolina relata não ter dado abertura para as investidas do homem, despedindo-se dele e voltando para a sua casa (JESUS, 2020). Com isso, Carolina reitera o que bell hooks (2022) escreveu ao afirmar que a liberdade sexual da mulher só seria atingida quando as próprias mulheres pudessem se “perceber como protagonistas com valor, a despeito de sermos ou não objetos de desejo dos homens” (HOOKS, 2022, p. 135).

Ao se posicionar fora do espaço onde figura como objeto do desejo masculino é permitido à mulher negra romper com pensamentos sexistas provenientes de um período colonial, onde seu corpo não a pertencia, mas era constantemente vítima de violência, sobretudo sexuais, como aponta Davis (2016, p. 20): “enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas”. Nesse sentido, abre-se aqui uma nova discussão que se relaciona com a questão da sexualidade da mulher negra: a violência contra a mulher negra.

Para hooks (2022, p. 99) “em uma cultura de dominação, todo mundo é socializado para enxergar violência como meio aceitável de controle social”. Assim como a violência perpetrada contra a mulher negra no período colonial era justificada como modo de dominação, hoje, a perpetuação dessa violência ainda é aceita como natural.

A violência contra a mulher, vista em *Quarto de despejo*, tem origem na ideia da existência de uma hierarquia do patriarcado, onde o homem possui domínio sobre a mulher e, portanto, pode violentá-la física e emocionalmente. Nesse sentido, bell hooks (2022, p. 111) afirma que “fomos socializados para aderir ao pensamento patriarcal, para aderir à ética da dominação que diz que os poderosos têm direito de comandar quem não tem poder e podem usar quaisquer meios para subordiná-los”. Porém, ao fazer a denúncia da violência contra mulheres, Carolina proporciona visibilidade e propõe reflexões sobre o tema.

Qualquer tipo de violência deve ser repudiado e Carolina deixa explícito o seu posicionamento. Declara com veemência: “Não sou dada a violência” (JESUS, 2020, p. 23), demonstrando, assim, que tal prática, com origem na cultura patriarcal, conforme ensina hooks (2022), deve ser banida. A violência contra a mulher, notadamente a negra, como ensina Davis (2016, p. 36), tem origem no sistema colonial, onde “o estupro era uma arma de dominação, uma arma de repressão, cujo objetivo era aniquilar o desejo das escravas de resistir”.

Em uma sociedade onde, infelizmente, ainda persiste a relação de sexualidade, dominação e violência, hooks (2019, p. 151) afirma que “devemos criar um espaço de oposição onde nossa [da mulher, principalmente da negra] sexualidade possa ser nomeada e representada, onde somos sujeitas sexuais - não mais amarradas e acuadas”. Por isso a importância da narrativa de Carolina em *Quarto de despejo*, já que sua escrita “emerge como um ato político [...] um ato de descolonização” (KILOMBA, 2019, p. 28), onde a escritora não somente denuncia a violência sofrida por mulheres, como também reivindica os direitos sobre corpo e sobre a sexualidade de mulheres negras.

Considerações Finais

A publicação de *Quarto de despejo* promoveu um marco histórico para a luta de sujeitos subalternizados, notadamente da mulher negra. Carolina Maria de Jesus apropriou-se da escrita e se fez ser ouvida ao denunciar a forma como parcela da população brasileira vivia na metade do século XX. Escrito com base em nas próprias vivências da autora, a obra pode ser analisada sob múltiplos olhares. O presente trabalho promoveu um recorte acerca da representação da mulher negra na obra sob os aspectos da valorização dos atributos físicos, maternagem e sexualidade da mulher negra. A representação próxima da realidade e livre de estereótipos trazida por Carolina suscita a identificação de suas leitoras e a reconstrução de pensamentos.

A partir da leitura de *Quarto de despejo*, conclui-se que as *escrevivências* de Carolina Maria de Jesus são importantes para a representação da mulher negra livre de estereótipos, auxiliando no processo de identificação, valorização e subjetivação dentro da sociedade, quebrando paradigmas coloniais e sexistas.

REFERÊNCIAS

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro** : conhecimento, consciência e a política do empoderamento; tradução Jamille Pinheiro Dias - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**; tradução Heci Regina Candiani. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. **A escrevivência e seus subtextos**. In *Escrevivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes*. – 1. ed. – Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERREIRA, Amanda Crispim. **A poesia de Carolina Maria de Jesus** : um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola. - Rio de Janeiro, RJ : Malê Edições, 2022.

HOOKS, bell. **Ohares negros**: raça e representação; tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras; tradução Bhuvi Libanio. - 19ª ed. - Rio de Janeiro; Rosa dos Tempos, 2022.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo** : diário de uma favelada. – 1. ed. – São Paulo, Ática, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** - episódios de racismo cotidiano. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos / Kabengele Munanga. – 4º ed. 2ª reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** - 1ª ed. - São Paulo : Companhia das Letras, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**; tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. - Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

QUANDO FALAR É ACOLHIMENTO E DENÚNCIA: A RELAÇÃO FAMILIAR ENTRE SUSANA E TÚLIO, EM ÚRSULA

Pollianna dos Santos F. S. SILVA (UFBA)¹

Amanda Gomes da SILVA (UFBA)²

RESUMO: Neste artigo, apresentamos uma leitura crítica do capítulo **A preta Susana** do romance oitocentista, **Úrsula**, de Maria Firmina dos Reis (2017 [1859]). Buscamos analisar a relação filial entre dois personagens negros, Susana e Túlio, levando em conta o contexto adverso da escravidão vigente no Brasil à época. Como aporte teórico, valemo-nos dos trabalhos de Miranda (2019), Duarte (2017), Kilomba (2019), entre outros(as). Ressaltamos que a conexão estabelecida entre eles, além de filial, leva-nos a perceber, por um lado, o processo de desumanização de pessoas escravizadas na sociedade maranhense e brasileira e, por outro, uma resistência contra tal violência.

Palavras-chave: Úrsula; afeto; racismo; escravidão.

ABSTRACT: This paper aims to present a reading of the relationship between Susana and Túlio – two characters from the 18th century novel, **Úrsula**, by Maria Firmina dos Reis (2017 [1859]). We analyzed the familiar relationship between the two, like as the adverse context of slavery in Brazil at the time. As a theoretical contribution, we use the works of Miranda (2019), Duarte (2017), Kilomba (2019), among others. We emphasize that the relationship established between them, in addition to being a branch, demonstrates, on the one hand, the process of dehumanization of enslaved people in Maranhão and Brazilian society and, on the other hand, highlights a resistance against such violence.

Keywords: Ursula; affection; racism; slavery.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
Email: polliannasantos@gmail.com.

² Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
Email: amandagsilva06@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, analisamos uma cena do romance **Úrsula**, de Maria Firmina dos Reis (2017 [1859]), que foi um “dos primeiros a textualizar em português a experiência negra da diáspora, profundamente marcada pela travessia marítima – *kalunga* de amplos sentidos.” (MIRANDA, 2019, p. 71, grifo da autora). Muito lembrada por parte da crítica literária, trata-se do diálogo entre Susana e Túlio, no capítulo **A preta Susana**. A conexão emocional entre eles chama a atenção pelo entendimento mútuo entre os dois, em que há “duas personagens negras cujas vozes anunciam realidades não pronunciadas em texto nacional até então [...]” (MIRANDA, 2019, p. 92). A um só tempo, essa conversa é também denúncia da escravidão e de como isso afetou essa mulher e mãe, que gozava da sua vida e da liberdade até que tudo lhe foi tirado, perdendo o direito de participar da vida de sua filha. Nesse sentido, esta análise se centrará no entrelaçamento dessas discussões, considerando as falas desses personagens.

No primeiro capítulo, **Duas almas generosas**, somos apresentados a Túlio como uma “alma generosa”, apesar da “[...] odiosa cadeia da escravidão” (REIS, 2017 [1859], p.32). Ao denunciar o sistema escravocrata como algo odioso, a obra será descrita como “o primeiro romance abolicionista da literatura afro-brasileira” (DUARTE, 2017, p.230). Nesse sentido, no capítulo **A preta Susana**, tais sujeitos negros são constituídos pelos seus discursos enquanto homem e mulher escravizados, relatando as suas experiências traumáticas nessa relação vertical e virulenta de senhores direcionada a esses sujeitos que são vistos como apenas propriedades.

À medida que ambos expõem os seus sentimentos, como a indignação, a estética romântica, vigente à época, é subvertida na sua própria matriz e confrontada nos diversos exemplos da literatura nacional desse momento histórico – tal qual em **O demônio familiar** - peça escrita pelo romântico José de Alencar (1857).

Ante essa tensão racial, ao trazer as vozes de Túlio e de Susana, bem como a relação filial entre os dois, a autora desarranja a tentativa de desumanização do “ser negro” nas escritas literárias hegemônicas. A fala desses personagens, no capítulo **A preta Susana**, os coloca, na narrativa, enquanto seres que se encontram à margem e buscam, através das suas vozes, uma forma de inscrição no mundo.

Para trazer à cena tais tensões, em primeiro lugar, lemos o relato de Susana, ressaltando nele as suas vivências diaspóricas, marcadas pela violência colonial e racista. Em segundo lugar, damos destaque a experiência de Túlio, cuja subjetividade foi impactada pela escravidão. A partir

desse panorama, destacamos a troca de afetos entre os dois personagens. Por fim, tecemos as considerações finais. No que se segue, contextualizaremos e analisaremos o presente diálogo de acordo com o exposto.

“LIBERDADE! LIBERDADE... AH! EU A GOZEI NA MINHA MOCIDADE!”: SUBJETIVIDADES, MEMÓRIA E DENÚNCIA

Que te adianta trocares um cativo por outro! E sabes tu se aí o encontrarás melhor? (REIS, 2017 [1859], p.101).

Sabendo da partida de seu filho, Susana expressa, primeiramente, a apreensão sobre o destino do jovem. Haveria de trocar sua escravidão por outra, “um cativo por outro!” (REIS, 2017 [1859], p.101), tal qual ilustra o excerto que abre a presente seção? Para ela, Túlio apenas confunde a sua relação com Tancredo. Diz a senhora: – Tu! Tu livre? Ah, não me iludas! – exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos. – Meu filho, tu és já livre?... (REIS, 2017 [1859], p.101).

Como ele “[...] cresceu dentro da racionalidade escrava” (MIRANDA, 2019, p.108), o filho responde positivamente, usando como metáfora, para a sua condição atual de alforriado, a liberdade do pássaro, das águas e, para a surpresa dolorosa da mãe, diz ele ser tão livre quanto ela fora na sua pátria. Diante dessa afirmação, Susana se comove. A sua resposta, forte – e que intitula a presente seção –, exalta a perversidade dessa racionalidade escrava: “Liberdade! Liberdade... ah! Eu a gozei na minha mocidade! – continuou Susana com amargura” (REIS, 2017 [1859], p.101). Prossegue: “Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu.” (REIS, 2017 [1859], p.101-102).

Susana ressalta para Túlio a saudade de sua terra, porque era sinônimo de liberdade. Assim, o seu lamento é uma fusão de nostalgia, dor e indignação. Ao ter sido forçada a sair do seu lar, a mãe explica a Túlio o que significa, portanto, ser livre e como ele está confundindo a alforria dada por Tancredo – em agradecimento ao seu auxílio– com o direito de existir, que implica a liberdade. Interessa-nos evidenciar Susana enquanto uma figura materna para Túlio. O diálogo entre os dois em **A preta Susana** constitui-se como forma de denúncia, mas também de afeto entre sujeitos negros.

Ao escolher pelo longo diálogo entre os dois, a narração onisciente abre um espaço para a fala. Nesse sentido, no capítulo **A preta Susana**, a mãe de Túlio o repreende por se assujeitar a

Tancredo, ao crer que agora estará liberto da escravidão. Convém dizer que, nesta parte, aquele vai acompanhá-lo em viagem, deixando-a na casa de Luísa B., mãe da protagonista, e de Úrsula. Desse modo, a respeitável senhora ensina ao filho, Túlio, o que é ser livre. Para ela, a liberdade havia sido, de modo irremediável, roubada, posto que somente existiria em sua terra natal. Ainda que a alforria, como no caso do jovem, fosse uma possibilidade, o afastamento forçado desse lugar deixa marcas e, no caso particular do rapaz, aprisionamentos sinuosos na construção de sua subjetividade, como a lealdade ilimitada de Túlio para Tancredo, ao ponto de deixá-la. De acordo com Miranda (2019), essa relação entre Túlio e Tancredo entremeia-se no fato de que o primeiro:

[...] sente-se com o dever de ser cativo de Tancredo até o fim de sua vida para provar seu reconhecimento por deixar de ser escravo. Vê-se que o discurso antiescravista da autora não está pautado no drama individual de um herói que é pessoalizado – sua vida é tomada como parte de uma experiência histórica inserida numa ordem colonial que o ultrapassa, embora se faça em seus passos. (MIRANDA, 2019, p.107).

Em concordância com Miranda (2019), no romance de Maria Firmina dos Reis (2017 [1859]), o drama da escravidão dá um passo além da mera exposição sobre a ausência de dignidade humana ao ser escravizado. Sob essa perspectiva, a alforria, longe de ser uma medida reparadora suficiente para superar esse sistema, é

[...] posicionada pela narradora [Susana] em seu devido lugar político: como mais uma prova das atrocidades geradas pela escravidão pois não é absolutamente natural que a Liberdade de um ser humano igual seja medido em dinheiro, comprada por quem tenha posses e ofertada como um “pequeno presente” [...]. Não há final feliz na alforria, porque a razão escravocrata permanece em funcionamento. (MIRANDA, 2019, p.109, grifo da autora).

Ao falar sobre tal engodo, comparando a alforria de Túlio ao seu passado, Susana constitui-se como “sujeito de rememoração” (DUARTE, 2017, p.223). Denunciando as perversidades a que foi submetida, a venerada senhora compartilha um trauma o qual Túlio pouco tem consciência, embora o sinta, haja vista que já nasceu nessa condição de escravizado. Para a sua mãe, a lembrança do ocorrido é tão viva que se faz no discurso e, por isso, trazemos aqui algumas reflexões de Grada Kilomba (2019). Embora a intelectual portuguesa esteja se referindo a experiências contemporâneas dos sujeitos negros, suas observações são pertinentes para descrever o testemunho de Susana, visto que, no diálogo, a personagem denuncia as vivências do racismo.

Primeiro, vem o choque do sequestro, com a separação de seus entes queridos, configurando-se em um luto pior do que o da morte, posto que é feito por uma ausência presentificada pelo que “poderia ter sido”, caso não fosse vitimada por essa violência. Além disso, o passado está sendo vivenciado no presente desse discurso, ao ver mais um filho ir, para longe de si, de maneira simbólica, pelas mãos de um homem branco, Tancredo.

De fato, ao rememorar o dia do sequestro, o “agora” do discurso, o presente, imiscui-se no passado, ao interpretá-lo como um pressentimento sobre o que estaria por vir: “[...] Era um desses dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgares, era uma manhã risonha, e bela como o rosto de um infante, **entretanto eu tinha um peso enorme no coração**. Sim, eu estava triste, e **não sabia a que atribuir minha tristeza.**” (REIS, 2017 [1859], p.102, grifo nosso).

Essa mistura de tempos, tão comum à memória, demonstra, em sua fala, o reviver em um “agora” desse choque que foi o seu rapto: “[...] Era uma prisioneira - era uma escrava! **Foi embalde que supliquei em nome de minha filha** [grifo nosso], que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão” (REIS, 2017 [1859], p.103). Sobre essa fala, Miranda (2019) acertadamente observa que se trata aqui da

[...] voz de uma mulher africana escravizada nomeando no século XIX os colonizadores europeus de bárbaros através dessa possibilidade enunciativa, o romance articula uma negação da ordem social escravocrata sustentada numa fala que opera uma inversão da concepção hegemônica ao dizer que bárbaros eram os escravocratas e que no limite à escravidão a todos barbariza (MIRANDA, 2019, p.109).

Sua preocupação imediata, como está descrito no texto de Reis (2017 [1859]), foi com a filha, diante da barbaridade de perdê-la devido à violência europeia e colonial. Em verdade, a maternidade da mulher negra foi apagada, na literatura nacional, pois, como afirma Conceição Evaristo (2005), “[à] personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral” (EVARISTO, 2005, p.53).

Afinal, a maternidade (compulsória) sempre foi atribuída às brancas como forma de modelá-las, enquanto rainhas do lar (PRIORI, 2007), amparada por um discurso bastante veiculado pela Igreja Católica. Porém, ela não foi vinculada às mulheres negras, porquanto os corpos dessas eram relegados à sujidade do pecado. Basta lembrarmos da “mestiça” que foi tão sexualmente explorada nas páginas (e fora delas) da literatura brasileira (CARNEIRO, 2003). Dessa forma, se a mulher branca é o Outro do homem branco, a negra, no que toca à maternidade, tem

essa alteridade rejeitada, ainda que “Mãe preta” para os filhos dos brancos. Trata-se de um mecanismo de negar a violência de ter sido separada de suas crianças, lá, em suas terras (como ocorreu com Susana) ou mesmo aqui, já na terra onde foi escravizada, presenciando, muitas vezes, os seus pequenos sendo vendidos, assassinados e violentados.

Ao denunciar isso, ela e o filho, criado em seu seio como se houvera nascido de seu ventre, se conectam enquanto sujeitos que partilham não só da violência, como também da consciência de que foram vitimados por ela. Esse afeto ressoa uma ligação marcante, já que dispensa a intermediação da branquitude como referência a ser seguida. Ao contrário disso, percebemos uma denúncia contra ela, relacionando-a à falta de consciência de que o sujeito branco demonstra ter. Assim, quando “o sujeito negro inicia uma série de identificações consecutivas com outras pessoas negras: sua(s) história(s), suas biografias, suas experiências [...]. Essa série de identificações previne o sujeito negro da identificação alienante com a branquitude” (KILOMBA, 2019).

Não por acaso, a reação de Túlio a essa fala é de enternecimento e de respeito: “Túlio ajoelhou-se respeitoso ante tão profundo sentir: tomou as mãos secas e enrugadas da africana, e nelas depositou um beijo” (REIS, 2017[1859], p.104). Com Susana, guardiã da memória, Túlio reconecta-se a uma África mítica e tão necessária, porque fundante de uma relação social longe do paradigma da branquitude, pois seria pautada pela “[...] inclusão e pelo equilíbrio, ao invés de promover o conflito e a exclusão” (OLIVEIRA, 2001), ainda que lá ele nunca tenha vivido. Ao ter como escolha estética esse diálogo, Maria Firmina dos Reis (2017[1859]) religa a nobre senhora ao espaço da fala, da oralidade, veículo de conhecimento tão precioso entre os sujeitos negros brasileiros. Para Miranda (2019), Susana inscreve-se como

[...] demiurga de um novo mundo: como mãe, Susana molda o caráter de Túlio, que é o parâmetro moral donde emerge um conceito de humanidade no qual Tancredo se reconhece. Detentora de um arquivo de experiência de conhecimento, e de memória, sua voz em primeira pessoa irrompe o silenciamento inerente e necessário para a manutenção do sistema colonial (MIRANDA, 2019, p.113).

Significativo disso é o próprio Túlio, cujo afeto filial, com amor e com respeito, traz, nas entrelinhas, uma infância entre os seus, que se não foi tranquila devido às circunstâncias, teve um elo, ao menos, positivo com Susana. Percorrendo a literatura brasileira, notamos como isso é uma exceção a ser salientada. Afinal, a criança negra está longe de simbolizar a pureza da branquitude. Em **O demônio familiar**, peça de Alencar, de 1857, Pedro, o menino escravizado, é

dissimulado e, por isso, Ihe é atribuída a culpa por tentar destruir a família de Eduardo, personagem principal da história. Mais uma vez, tal imputação vilanesca aos sujeitos escravizados se configura como “projetar sobre o outro as mazelas que não se é capaz de assumir” (BENTO, 2009, p.31), já que, como no relato de Susana é demonstrado, foram os proprietários de escravizados que destruíram famílias negras.

No romance de Reis (2017 [1859]), esse acolhimento de Susana é relevante, tendo em mente como Túlio constituiu-se até então, antes desse diálogo, como um sujeito bipartido, cuja interiorização do racismo impactou-Ihe sobremaneira – sem deixar de lado a relação de outridade com Tancredo, estabelecida desde o capítulo “Duas almas generosas” –, que Ihe estilhou enquanto “ser”. O seu diálogo com sua mãe, Susana, o reinsere dentro de um contato entre as referências do “ser” negro as quais entrelaçam uma união somente possível entre semelhantes, fortalecendo, assim, a quebra da colonialidade da representação, a partir da fala.

Por fim, ao interrogar Túlio sobre o que é a liberdade e provocá-lo a se questionar sobre o seu lugar nessa relação com Tancredo, pois “[q]ue te adianta trocades um cativo por outro! E sabes tu se aí o encontrarás melhor? (REIS, 2017 [1859], p.101), a fala de Susana nos provoca também, enquanto leitores(as) negros (as), a compreender qual o legado que a escravidão impôs às nossas subjetividades e a buscar pistas de como resistir às marcas de tal violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, realizamos uma leitura crítica do capítulo **A preta Susana** do romance **Úrsula**, dialogando com teóricos, como Miranda (2019) e Duarte (2017), para analisar a relação entre dois personagens desse romance. Mais especificamente, nos debruçamos sobre o diálogo entre Susana e Túlio, personagens que pertencem ao que podemos chamar de um imaginário sobre duas gerações diferentes de sujeitos negros.

Se Susana experienciou a liberdade dentro de seu lar natal e de seus costumes, Túlio, por sua vez, já nasceu em um contexto escravocrata no Brasil. Ao conversarem longamente nesse capítulo, as dores e os anseios da separação, que está prestes a acontecer, com a partida de Túlio, se transformam também em afeto e carinho – elementos que humanizam os dois personagens.

Sob esse ponto de vista, interpretamos o relato de Susana, lançando um olhar para as suas vivências em um contexto diaspórico, verticalizado pela relação de poder estabelecida no seio da violência colonial e racista. Evidenciamos ainda a experiência de Túlio, cuja subjetividade foi

impactada pela racionalidade que a escravidão construiu sobre os sujeitos negros escravizados, levando Túlio a um sentimento de eterna subalternidade em relação a Tancredo. Em conclusão, destacamos a troca de afetos entre os dois personagens e a sua importância para a quebra de uma visão colonial e racista sobre o “ser negro”.

REFERÊNCIAS

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. *In*: CARONE, I. & BENTO, M. A. S. (orgs.). **Psicologia social do racismo**. Petrópolis: Vozes, 2002. p.25-58.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o Feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Racismos Contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997.

DUARTE, Eduardo de Assis. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental. *In*: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**, v.1, n.1, p.52-56, 2005. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios Prescritos**: estudos de romance de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo D. **A Ancestralidade na Encruzilhada**: dinâmica de uma tradição inventada. Curitiba: UFPR, 2001.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017 [1859].



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

REMINISCÊNCIA FEMININA EM PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS DE ALINE BEI

Neilde Silva de França BOIS (UNIOESTE)¹
Priscila Andressa Crepaldi VENTURIN (UNIOESTE)²

RESUMO: Este trabalho tem por finalidade observar a escrita de Aline Bei na obra *Pequena Coreografia do Adeus* (2021), que apresenta a história da menina Júlia em meio a uma constituição familiar em declínio separados por diversos abismos: da solidão, ausências e abandono. Neste ambiente disforme de coexistências Júlia tenta superar a sensação de invisibilidade e até mesmo o sentimento de “ser humano coisificado”, que reverbera dentro da própria casa, bem como, reflete a partir de suas parcas experiências sobre a própria identidade e de onde se originam os sofrimentos aos quais encontra-se cotidianamente exposta. Todavia, é a partir dessas constatações que a personagem começa a vislumbrar caminhos diferentes para sua vida, que inicia com o balé, a descoberta da escrita (uma metáfora de reflexão das próprias percepções acerca de sua vida), as tentativas de amor (algumas frustradas a partir de suas experiências ou falta delas) e, sobretudo a percepção da possibilidade de transformar os rumos de sua existência através do entendimento, perdão e aceitação de si mesma e das vivências, as quais lhe constituíram enquanto ser, porém não poderiam ser considerados fatores determinantes em sua vida. Valendo-se de uma linguagem peculiar, a autora abusa das frases curtas e poéticas transmitindo as emoções e sentimentos das personagens de forma profunda e sensível. É uma escrita intimista que dialoga diretamente com o universo feminino, porém estende-se a qualquer público. Júlia Terra protagoniza uma vivência de dores, ladeada pela perspectiva esperançosa de ruptura com os martírios impostos pela vida, vislumbrando um desfecho diferente para si mesma. Aline Bei traz personagens marcantes e multifacetados que deixam em evidência as máscaras internas. A escritora por meio de uma escrita própria se destaca

¹Mestranda pela Universidade Estadual do Paraná (UNIOESTE) Programa de Pós Graduação em Letras, Cascavel – PR. neildef@gmail.com

² Mestranda pela Universidade Estadual do Paraná (UNIOESTE) Programa de Pós Graduação em Letras, Cascavel – PR. priscilaacventurim@gmail.com

como uma importante voz de luta e resistência na literatura nacional ao explorar temas como a opressão patriarcal e estereótipos de gênero.

Palavras-chave: Reminiscência, Abandono, Identidade, Prosa Poética.

ABSTRACT: The purpose of this work is to observe the writing of Aline Bei in the work *Pequena Coreografia do Adeus* (2021), which presents the story of the girl Júlia in the midst of a family constitution in decline separated by several chasms: loneliness, absences and abandonment. In this shapeless environment of coexistence, Júlia tries to overcome the feeling of invisibility and even the feeling of “objectified human being”, which reverberates inside her own house, as well as reflects on her meager experiences about her own identity and where they originate. the sufferings to which she is daily exposed. However, it is from these findings that the character begins to envision different paths for her life, which begins with ballet, the discovery of writing (a metaphor of reflection of her own perceptions about her life), attempts at love (some of them frustrated due to her experiences or lack thereof) and, above all, the perception of the possibility of transforming the course of her existence through understanding, forgiveness and acceptance of herself and the experiences that constituted as a being, but could not be considered determining factors in his life. Using a peculiar language, the author uses short and poetic phrases, transmitting the emotions and feelings of the characters in a deep and sensitive way. It is an intimate writing that dialogues directly with the female universe, but extends to any audience. Júlia Terra leads an experience of pain, flanked by the hopeful perspective of breaking with the martyrdoms imposed by life, envisioning a different outcome for herself. Aline Bei brings striking and multifaceted characters that highlight their inner masks. The writer, through her own writing, stands out as an important voice of struggle and resistance in national literature by exploring themes such as patriarchal oppression and gender stereotypes.

Keywords: Reminiscence; Abandonment; Identity; Poetic Prose.

INTRODUÇÃO

A obra *Pequena Coreografia do Adeus*, da escritora Aline Bei, trata-se de um romance sensível e tocante que retrata as diversas formas de luto e o processo da superação. Lançado em 2019, o livro foi muito aclamado pela sua narrativa poética e envolvente. Com personagens profundos e reais, a história aborda algumas das maiores angústias do ser humano, como a morte, a solidão e a perda da identidade, sem deixar de lado o amor e as relações interpessoais.

As personagens femininas que aparecem no texto reverberam esse movimento cíclico patriarcal do modelo de mãe que são impostas ao ser que gera, mesmo não estando preparada para isso e num movimento contínuo vai ecoando esse modelo. Dona Vera, mãe de Júlia, a trata com violência, desapego e rigidez da mesma forma que recebeu de sua mãe, avó de Júlia. No entanto, a personagem rompe esse ciclo, ao invés de refletir amargura e violência, distribui afeto,

carinho e busca - mesmo que aos tropeços as vezes - entendimento sobre os desdobramentos de sua vivência.

Num fluxo ritmado, a escrita de Aline Bei, assim como uma valsa, vai nos conduzir a adentrar nos sentimentos mais complexos da personagem, tal como um monólogo, o texto escrito em primeira pessoa se apresenta como num palco sobre as páginas em branco que vai dando a forma do livro.

Desenvolvimento

Aline Bei em entrevista para o programa Provoca da tv cultura, com o apresentador Marcelo Taz faz a seguinte fala “As mulheres sempre escreveram, no entanto não são publicadas”, transfere a personagem Júlia o ato da escrita como um despejo de sentimentos, a partir da escrita do diário, a personagem conversa consigo mesma. De acordo com Dalcastagnè:

as autoras se mostram mais receptivas à complexidade da condição feminina, que é sempre plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é una. (Dalcastagnè, 2007, p. 134)

A partir dessa constatação, entende-se que quando uma escritora feminina em sua obra descreve personagens femininos ela tem uma maior sensibilidade aos aspectos multifacetados das personagens, conseguindo assim descrever o íntimo delas, Aline Bei ao criar suas personagens assume um lugar de fala pelas suas vivências e experiências no corpo de mulher. Em uma entrevista disponível no *YouTube* no canal de Ana Paula Vilela quando perguntada se ela gostaria de escrever sobre a perspectiva masculina ela discorre da seguinte forma:

Eu acho que eu tenho tanta história pra contar a partir desse corpo de uma mulher no mundo; tem tanta coisa na minha narrativa que vai pra esse lugar, e, por ter o corpo de uma mulher no mundo, é também muito interessante poder investigar isso a partir da minha própria existência e da escuta de outras mulheres também. Eu acho que esse universo eu quero mergulhar cada vez mais. [...] Eu sinto que, na Pequena coreografia do Adeus, tem uma investigação um pouco mais esperançosa desse corpo de mulher no mundo. [...] A pequena tem essa questão de ser uma menina, uma garota que cresce e que não é de alguma forma definida pelo o que aconteceu com ela. Ela consegue sair desse lugar. (Vilela, 2021)

Nessa mesma perspectiva em que a escrita não é, portanto, somente fruto de construção social, homens e mulheres são intrinsecamente distintos com visões e experiências de mundo

diferentes e deste modo seus escritos são completamente díspares, logicamente com percepções e valores antagônicos. Sobre isto, a escritora Marina Colasanti diz “eu vejo o mundo com olhos de mulher”, isto é, a escrita feminina está pautada na ferramenta do olhar para o mundo, o mundo que se escreve e retrata e o mundo para o qual se destina a escrita. Entretanto, escrever do ponto de vista de uma mulher que dialoga com outra mulher não quer dizer adormecer ou apagar a escrita masculina, a qual sempre existiu, é, sobretudo, uma forma de resistir e “acordar”, despertar outras mulheres para a escrita e a percepção de si mesmas.

Assim como a escritora reflete em sua escrita sua visão, experiência, a personagem Júlia também expressa o sentimento momentâneo, dores, frustrações, tristeza, abandono quando se debruça sobre o seu diário. A escrita para Júlia é uma forma de se libertar dos sentimentos amontoados dentro dela.

Querido diário,

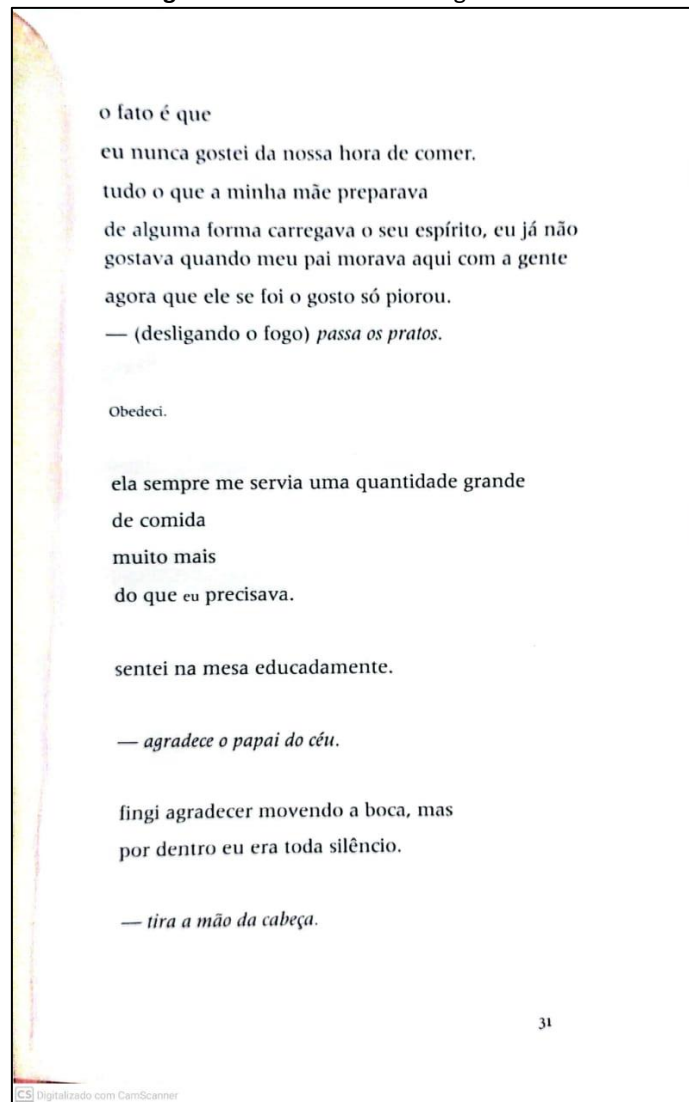
Eu me chamo Júlia Manjuba Terra e não acredito no amor. Se eu pudesse escolher, gostaria de me transformar em uma música, porque além de bonita ela desaparece quando alguém desliga o rádio. Eu também poderia ser qualquer pessoa aqui da rua ou da minha escola. Mas acho que prefiro mesmo ser a música, esse negócio de sumir por um tempo deve ser o máximo. (Bei, 2021. p.26) (Itálico da autora)

Quando a personagem adquire o hábito de escrever em seu diário o sentimento de insignificância fica evidente toda vez que ela se refere a si mesma. Outra característica desse sentimento está presente na estrutura da obra quando a fonte das palavras do texto se apresenta menores toda vez que se refere a ela.

Na figura 1 é possível notar que as palavras /Obedeci/ e /eu/ aparecem visualmente em tamanho menor que o restante do texto, intensificando esse sentimento de algo sem valor, de coisa. De acordo com Jung, “a criança enjeitada, seu abandono e o risco a que está sujeita são aspectos que configuram o início insignificante, por um lado, e o nascimento misterioso e miraculoso da criança por outro.” (Jung, 2002. p. 168)

Esta obra se torna inquietante até mesmo na sua composição estrutural em que sua formatação é parte significativa do enredo. Essa coisificação de Júlia vai se construindo a partir do meio familiar no qual ela está incorporada em que o abandono familiar é muito evidente, Júlia não tinha o apoio familiar nem da mãe nem do pai, o pai só assumia o papel nos finais de semana e a mãe na sua tristeza e melancolia descontava toda a frustração do fim do casamento em Júlia, em breves momentos durante a noite as duas conseguiam manter um diálogo mãe e filha, momento esse muito esperado por Júlia.

Figura 1 - Sentimento de Insignificância



FONTE: Bei, 2021. p. 31

Aqui em casa a gente não se abraça, então quando a professora Cláudia me abraçou, porque eu ajudei a carregar os livros até a sala, eu senti um negócio no pescoço, uma vontade de dormir.

Preciso te contar um segredo, querido diário. Eu gosto de ficar olhando as pessoas que passam na rua, elas são boas e sortudas, já eu não sou grande coisa, nem meus pais. Principalmente a minha mãe, meu pai até que é bom em arrumar namoradas bonitas. De domingo, ele aparece aqui em casa, pra me ver. Me pega de carro e a gente vai passear, ou fica na casa dele mesmo, que é bem melhor do que aqui. Meu pai nunca me bateu. Quer dizer, só uma vez. Mas eu estava irritante, imitando os movimentos de um polvo.

Às vezes, eu sinto pena da minha mãe. Todo lugar que eu vou, as pessoas falam que eu sou a cara dela. É um saco, eu fico com vontade de chutar a boca de quem diz isso. Queria ser mais parecida com meu pai, ele não tem a raiva que minha mãe tem nos olhos. O que me deixa triste é que meu pai me abandona muito. A minha mãe ele abandonou de uma vez, mas comigo é pior, ele fica me abandonando devagar. Um dia eu vou fugir desta casa pra sempre. E vou levar o rádio comigo, vou levar você também. Quero morar no

campo, girar na grama. Até cansar, e depois dormir. (Bei, 2021. p. 27 - 28) (Itálico da autora)

Entre as lembranças da infância e adolescência Julia Terra sonha com a possibilidade de futuro, porém, tudo se torna mais difícil e em muitos momentos quase inalcançável, uma vez que ela tenta sobreviver em meio a uma família completamente distópica, desestruturada, que não aprendeu ser família, iniciando por sua mãe que simboliza a personificação da figura da mulher presa nas convenções sociais. Dona Vera não consegue se desprender do modelo de mulher imposto pelas convenções patriarcais, vive mergulhada em profunda melancolia e depressão, ao ponto de desdenhar de mulheres que rompem esse estereótipo. Em sua insegurança e assombrada pelos “esqueletos” do passado sente-se ameaçada por outras mulheres e, como se ser mulher fosse um peso. Dona Vera, na sua infelicidade, e nas feridas internas que traz da infância, não consegue se levantar, e “fracassa” como esposa e mãe, pois no modelo patriarcal a mulher é a esposa amorosa que cuida do lar e a mãe zelosa que guia a prole. É evidente seu descontentamento, frustração e, sobretudo, medo por ter “produzido” uma filha, outra mulher, que poderia continuar o ciclo incapacitante de pretéritos doídos. Mãe, arquétipo da mulher subserviente, dependente de uma convenção imposta socialmente na qual a felicidade feminina depende do casamento e da maternidade. O sentimento de impotência explode e respinga em Júlia, que por sua vez se sente culpada pela infelicidade da mãe e pelo divórcio dos pais. De acordo com Carl Jung, “embora a figura da mãe, tal como aparece na psicologia dos povos, seja de certo modo universal, sua imagem muda substancialmente na experiência prática individual.” (Jung, 2002. p. 93), ou seja, dona Vera, que no tempo da história está representada como mãe, no passado estava na posição de filha, “parece-me que a mãe sempre está ativamente presente na origem da perturbação, particularmente em neuroses infantis ou naquelas cuja etiologia recua até a primeira infância.” (Jung, 2002. p.94). Dona Vera reproduz momentos de violência vividos com sua mãe (avó de Júlia) e os rememora ao punir Julia por alguma traquinagem. Justifica sua falta de controle comparando os momentos em que ela, dona Vera, encontrava-se no papel de filha, em sua análise as agressões que vivera eram muito piores do que a punição que submetia sua filha Julia no presente. Um comportamento que reforça o modelo complexo e desequilibrado que trouxe da infância, impossibilitando-a de sentir o instinto materno. “O complexo causado na filha por uma mãe deste tipo não é necessariamente um resultado da hipertrofia do instinto materno. Pelo contrário, pode ocorrer que na filha haja uma extinção completa desse instinto.” (Jung, 2002. p. 98)

O naufrágio do casamento amplia o sentimento de fracasso de Dona Vera, que não soube ser mãe e, também não foi suficiente enquanto esposa. O término do matrimônio confirmou a incapacidade do casal, Sérgio e Vera, em lidar com seus próprios medos e dores. Os espancamentos em Julia reforçam a sensação de desgosto e lástima pôr um fim, que desde o início já mostrava sua impossibilidade de continuidade, haja vista a inépcia dos dois pais em serem pais. Sérgio é um homem e um pai instável, que em muitos momentos ignora as violências contra a filha revelando grande fraqueza e indisposição para discussões, comportando-se como se fosse dar muito trabalho defender a menina Júlia da ira de sua mãe.

Destarte a tudo isso Julia não deixa de sonhar com futuro melhor, porém libertar-se das amarras que o “seio” familiar lhe impõe constitui-se de tarefa difícil, uma vez que em meio a tanta opressão e apagamento de sua identidade a personagem sustenta-se e se movimenta em um frágil e tortuoso caminho em busca novos aprendizados. Contudo é consciente de que alcançar um pequeno fio de liberdade requer despedir-se das agruras do passado. A morte de ambos os pais sinaliza o encerramento de tristezas e angústias, porém enfrentar e superar o luto é ao mesmo tempo refletir sobre o que ficou com os que se foram e preparar-se para a possibilidade de renovação e renascimento, haja vista que “o luto mobiliza profundamente o sujeito porque rompe laços afetivos construídos sob o apego”. (Bowlby, 1997).

Escrever, para Julia Terra é, uma forma de liberdade, iniciada com um diário em que relatava fatos de seu cotidiano e, sobretudo, uma reflexão e busca de entendimento e perdão de sua trajetória. Representa metaforicamente a escrita feminina ao longo dos tempos, mulheres que escrevem, subvertendo uma ordem de espaço e tempo que antes eram habitados somente por figuras masculinas. Julia escreve constantemente, porém de forma tímida, como se tivesse receio de se mostrar ao mundo, tanto que seus primeiros escritos são lidos primeiramente em frente ao túmulo de seu pai, tendo como espectadoras todas as jazidas do cemitério. Tal cena remete ao pouco espaço (ou mesmo inexistência) que era concedido à mulher através dos tempos, chegando ao ponto de mulheres publicarem valendo-se de pseudônimos masculinos como foi o caso das irmãs Brontë na Inglaterra do século XIX, alude ainda ao fato de a mulher ser admitida neste espaço através do casamento como, tema muito bem retratado pela escritora inglesa Jane Austen em suas obras.

De acordo com Perrot, sobre as mulheres e a escrita do decorrer do tempo:

O uso [da escrita], essencial, repousa sobre o seu grau de alfabetização e o tipo de escrita que lhes é concedido. Inicialmente isoladas na escrita privada e familiar, autorizadas a

formas específicas de escrita pública (educação, caridade, cozinha, etiqueta...), elas se apropriaram progressivamente de todos os campos da comunicação e da criação: poesia, romance sobretudo, história às vezes, ciência e filosofia, mais dificilmente. (Perrot, 2005, p. 13)

Fica evidente que a permissão à escrita feminina, historicamente, deveria estar ligada ao seu cotidiano, gradativamente ganhando espaço, voz e liberdade através de lutas e hoje é possível ver uma gama maior de escritoras femininas que aos poucos vão se consolidando no universo literário.

Julia Terra enquanto escritora tem o poder de decidir o seu destino, é uma metáfora muito bem construída pela autora, pois ao dar um lápis e papel em branco à Julia, permite à personagem tomar posse de sua vida, despedir-se de um passado amargo e abrir uma nova página onde ela é quem escolhe o que será escrito. De acordo com Orlandi:

Escrever é uma relação particular com o silêncio. A escrita permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos. Ela permite que se signifique em silêncio. Assim, há auto-referência sem que haja intervenções da situação ordinária (a censura) de vida: o autor escreve para significar ele mesmo. É um modo de reação ao automatismo do cotidiano, marcado pela censura. Com o distanciamento estabelecido pela escrita, os movimentos identitários podem fluir, podem ser trabalhados pelos sentidos” (Orlandi, 1997, p. 85).

A obra apresenta Julia Terra como o “eu lírico” em um formato ousado, em que funde prosa com a poesia, se tornando um texto híbrido, Baudelaire escreve a seguinte afirmação em sua obra pequenos poemas em prosa, “Quem de nós não sonhou, em dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e variada para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações da fantasia, aos sobressaltos da consciência?” (Baudelaire, 2016. p.5), ao assumir este estilo Aline Bei rompeu com o tradicional, com o esperado criando um texto audacioso em que os versos dançam num ritmo fluido.

Considerações Finais

Esta obra é impactante do início ao fim, desde sua capa constituída de letras grandes que circundam um corpo insinuando bailar em total entrega, expressando um certo abandono e desespero, Aline Bei explora de forma muito sutil e poética, porém direta ao ponto, quando propõe discussões acerca das diversas realidades sociais em que vivemos, com famílias desestruturadas, carentes de atenção e afeto vivendo em uma constante solidão, produzindo por conseguinte, filhos que “gritam silenciosamente” por socorro. A cada verso a autora coreografa

suas estrofes de forma harmoniosa, garantindo ao leitor (espectador) graça e fluidez no ato de ler. Os temas escolhidos dialogam com despedidas e esperanças que devem ser esquecidas para que um ciclo seja rompido trazendo condições de um novo recomeço. Nessa narrativa híbrida a Terra, sobrenome de Julia, desprende da condição de aterramento dos próprios sentimentos e sofrimentos e dispõe sentidos à vida da personagem, permitindo que novos solos e espaços internos sejam fertilizados.

REFERENCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Tradução de Alexandre Zir. Porto Alegre - RS: L&PM, 2016.

BEI, Aline. **Pequena Coreografia do Adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BOWLBY, John. **Formação e rompimento dos laços afetivos**. Tradução de A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Imagens da mulher na narrativa brasileira**. O eixo e a roda – revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, v. 15, p. 127-135, 2007

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2ª. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2002.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: Edusc, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas - SP: Unicamp, 1997.

PROVOCA. **Aline Bei**. Youtube, 16 de Agosto de 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=VbK2WBSxzhc> > Acesso em: 12 de abril de 2023.

VILELA, Ana Paula. **Entrevista Aline Bei, autora de O Peso do Pássaro Morto e a pequena coreografia do adeus**. Youtube, 29 de setembro de 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sfeA7NJsxl0> > Acesso em: 02 de Maio de 2023.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

REPRESENTAÇÕES DISSIDENTES EM DOURADOS/MS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA

Adriano Paes dos SANTOS (UFGD)¹

Gil de Medeiros ESPER (UFGD)²

Júnia Cristina PEREIRA (UFGD)³

RESUMO: O presente trabalho se interessou por processos de criação dramaturgica de artistas LGBTQIA+ em Dourados/MS, enfocando uma oficina de dramaturgia conduzida pelo autor da pesquisa, e também dois espetáculos teatrais que foram apresentados em Dourados/MS no período 2018 – 2022. Ao conhecer e vivenciar processos criativos de pessoas dissidentes, buscou-se identificar fatos, vivências, inspirações e metodologias levadas em consideração por estes dramaturgues na produção de suas obras, além de entender as motivações e necessidades desses dramaturgues, levando em conta seus locais de fala, a partir de uma perspectiva interseccional. Foram objeto de análise as obras: “Criança Ferida”, de Vinicius Bustani (2017, Salvador, BA; apresentada em Dourados/MS em 2018) e “35” de Gisele Lemarchal (2022, Dourados/MS), além de material dramaturgico fruto da Oficina “Você é menino ou menina?” (2023, Dourados/MS) ministrada por Adriano Paes. Como resultado parcial da pesquisa, apresentamos alguns elementos característicos dos processos criativos desses dramaturgues na criação de obras que discutem as dissidências de gênero, visibilizam questões ligadas às sexualidades e/ou apenas representam o que se é e como se é.

Palavras-chave: Dissidências de gênero; teatro contemporâneo; dramaturgia; processos de criação.

¹ Graduando em Artes Cênicas pela UFGD, pesquisador de Iniciação Científica, com o plano de trabalho “Representações de dissidências de gênero em dramaturgias do teatro brasileiro” (UFGD), adriianopaes@hotmail.com.

² Doutor em Artes Cênicas pela UFBA, coordenador do programa de extensão “+ Cultura na UFGD”, co-orientador do plano de trabalho de Iniciação Científica “Representações de dissidências de gênero em dramaturgias do teatro brasileiro” (UFGD), gilesper@ufgd.edu.br

³ Doutora em Artes Cênicas pela UFBA, coordenadora do projeto de pesquisa “Dramaturgias, lugares de fala e processos de criação”, orientadora do plano de trabalho de Iniciação Científica “Representações de dissidências de gênero em dramaturgias do teatro brasileiro” (UFGD), juniapereira@ufgd.edu.br

ABSTRACT: The present work was interested in dramaturgical creation processes of LGBTQIA+ artists in Dourados/MS, focusing on a dramaturgy workshop conducted by the author of the research, and also two theatrical shows that were presented in Dourados/MS in the period 2018 - 2022. By knowing and experiencing creative processes of dissident people, we sought to identify facts, experiences, inspirations and methodologies taken into account by these playwrights in the production of their works, in addition to understanding the motivations and needs of these playwrights, taking into account their places of speech, from an intersectional perspective. The works analyzed were: "Criança Ferida" (Wounded Child), by Vinicius Bustani (2017, Salvador, BA; presented in Dourados/MS in 2018) and "35" by Gisele Lemarchal (2022, Dourados/MS), as well as dramaturgical material resulting from the Workshop "Você é menino ou menina?" ("Are You a Boy or a Girl?"), (2023, Dourados/MS) taught by Adriano Paes. As a partial result of the research, we present some characteristic elements of the creative processes of these playwrights in the creation of works that discuss gender dissidences, visualize issues related to sexualities and/or only represent what one is and how one is.

Keywords: Gender dissidence; contemporary theater; dramaturgy; creative processes.

INTRODUÇÃO

Este trabalho teve como origem a pesquisa de Iniciação Científica “Representações de dissidências de gênero em dramaturgias do teatro brasileiro”, realizada na UFGD, de autoria de Adriano Paes dos Santos, sob orientação de Gil de Medeiros Esper e Júnia Cristina Pereira. Tal pesquisa, por sua vez, vincula-se ao projeto de pesquisa “Dramaturgias, lugares de fala e processos de criação”, coordenado por Pereira, que compreende estudos historiográficos do teatro brasileiro e processos de criação dramaturgical realizados por mulheres ou compreendidas a partir de marcadores de gênero, numa perspectiva interseccional com marcadores de raça/etnia, classe e orientação sexual.

Em articulação com ações de extensão universitária, enfoca-se aqui espetáculos apresentados em Dourados/MS em projetos de extensão coordenados também por Pereira: Projeto Solo de Quintal (2018) e Projeto Arte na Praça (2022). Destacamos essa ligação entre pesquisa e extensão, para visibilizar que nosso olhar para esses trabalhos não é de apenas observadores, mas de sujeitos⁴ que também contribuíram para que tais espetáculos fossem apresentados em Dourados/MS: ou seja, há aqui um olhar interessado de quem não apenas

⁴ Optamos nesse texto, de forma política, pelo uso do gênero neutro a partir da terminação -es, ainda que esteja fora das normas vigentes da língua portuguesa, na perspectiva de uma linguagem dinâmica que reflete e promove mudanças sociais.

observa, mas busca transformar o contexto artístico e social da cidade, marcada pelo conservadorismo e pelo agronegócio.

Como objeto de pesquisa, três dramaturgias estão presentes: 35, obra de uma mulher trans; Criança Ferida, escrita por um homem gay e uma dramaturgia que está sendo construída colaborativamente, por meio do material levantado na oficina “Você é menino ou menina?”, que é parte da pesquisa e está sendo ministrada para o grupo de teatro Cia Mato Elétrico, residente em Dourados, onde existem integrantes gays, lésbicas, bissexuais e heterossexuais. Nosso olhar para essas obras buscará identificar fatos, vivências, inspirações e metodologias utilizadas pelos autores – que nem sempre desejam ser chamados por dramaturgues - na produção de suas obras: buscamos entender necessidades, motivações e metodologias utilizadas por estes artistas na construção destas dramaturgias analisadas, sempre promovendo a reflexão em torno das dissidências de gênero, sexualidade em interseção com outros marcadores sociais.

Ao falar em sujeitos dissidentes de gênero, nos referimos a todas as pessoas que, em sua prática social, rompem com a ordem compulsória sexo/gênero/desejo (Butler, 2015), dessa forma abarcamos aqui de forma conjunta questões relativas a identidade de gênero e orientação sexual, na perspectiva de que toda dissidência de orientação sexual é, também, em alguma medida, uma dissidência de gênero, e vice-versa, pois a normatividade é cishetero. Ademais, buscamos considerar, na interseção com gênero e sexualidade, os marcadores de raça, etnia, classe social, idade e localização geográfica, buscando evidenciar múltiplos fatores que podem determinar o discurso dramatúrgico.

No contexto do projeto de pesquisa sobre a criação dramatúrgica e as dissidências de gênero, alguns processos comumente utilizados no teatro contemporâneo foram identificados nas obras analisadas e/ou incorporados na elaboração da oficina de dramaturgia, tais como o processo colaborativo, o work in progress, teatro documentário, teatro performativo e ateliê de dramaturgia.

Processos de criação compartilhada e colaborativa, a exemplo do Processo Colaborativo abordado por Antônio Araújo, são ideais para incorporar perspectivas diversas, garantindo a participação e a voz de sujeitos dissidentes de gênero e de outras identidades em todas as etapas do desenvolvimento da obra. Esses processos permitem que os artistas trabalhem em conjunto, troquem experiências e desafiem as normas preestabelecidas, o que sempre deve ocorrer por meio da criação de um espaço de acolhimento e respeito para as diferentes vivências. Já o "work in progress", na perspectiva apresentada por Renato Cohen, é uma abordagem que pode

valorizar a fluidez e a transformação das ideias durante o processo criativo. Isso permite que os artistas-criadores abram espaço para novas perspectivas, pesquisas e descobertas ao longo da jornada criativa.

Introduzir elementos do teatro documentário nos projetos permite que os artistas incorporem relatos reais de pessoas com vivências dissidentes de gênero. Isso pode ser feito por meio de entrevistas, depoimentos ou pesquisas etnográficas, trazendo autenticidade e legitimidade às narrativas apresentadas no palco. O teatro documentário valoriza a diversidade de vozes e experiências, aproximando a ficção da realidade e incentivando a reflexão e a empatia por meio da arte.

O teatro performativo é uma abordagem artística que coloca ênfase na ação e na presença do corpo no palco. Em dramaturgias que abordam dissidências de gênero, esse tipo de teatro pode ser considerado uma ferramenta ao explorar a expressão corporal e a performance como meios de questionar, subverter e reconstruir identidades de gênero. Através do teatro performativo, os artistas têm a oportunidade de romper com as normas e estereótipos de gênero, recriando e reimaginando novas formas de ser e existir.

Por fim, destacamos que a criação de um ateliê de dramaturgia pode ser uma forma de envolver os artistas, pesquisadores e colaboradores em um espaço de reflexão, estudo e experimentação. Nesse ambiente criativo, ideias podem ser compartilhadas, questionamentos podem ser levantados e novos caminhos podem ser traçados. O ateliê de dramaturgia oferece um espaço seguro para que as pessoas envolvidas no projeto explorem suas próprias experiências e perspectivas, contribuindo para a qualidade e na diversidade das dramaturgias que estão sendo desenvolvidas.

Nossa metodologia incluiu pesquisa bibliográfica com dramaturgias do teatro brasileiro, teoria teatral e estudos culturais. Também trabalhamos com fontes primárias: textos dramáticos não publicados, o registro e o relato da oficina ministrada, além de entrevistas com os/as/us dramaturgues e participantes da oficina.

Obras e Artistas

Artistas LGBTQIA+ de diferentes lugares do Brasil vivenciam realidades distintas em suas vidas, suas culturas, em contextos de produção teatral e em determinado momento constroem dramaturgias que discutem as dissidências sexuais e/ou desobediências de gênero. Gisele

Lemarchal (Dourados/MS) e Vinicius Bustani (Salvador/Bahia) buscaram em suas vivências pessoais materiais para compor estas construções e muitas vezes até em tom de desabafo relembrou suas memórias através de suas dramaturgias.

35 (Lemarchal, 2022) e Criança Ferida (Bustani, 2017) são monólogos, em que atriz e ator narram suas experiências pessoais, desde acontecimentos na infância até a vida adulta, utilizando de outros excertos, textos, além de ficção e algumas vezes materiais de autoria de terceiros para comporem ou inspirarem seus trabalhos. Ao analisar este recurso utilizado pelos autores, o pesquisador Adriano Paes propôs objetivamente esta busca na realização dos exercícios da oficina “Você é menino ou menina?” em que, de forma colaborativa, foi construído material para a criação de uma dramaturgia que discute e percorre temáticas ligadas às sexualidades, gênero e singularidades depositadas por cada autor nas investigações propostas.

Em 2022, o espetáculo 35 foi apresentado por Gisele Lemarchal em Dourados, com estreia dentro do projeto Arte na Praça, que englobou espetáculos, rodas de conversa e oficinas artísticas para mulheres e crianças. Além de estar em cena, Gisele foi responsável pela escrita dramática deste espetáculo que discorre sobre as vivências de uma mulher trans e que através de cenas fragmentadas e, sem a obrigação de uma linearidade, compõem a trajetória desta.

A expectativa de vida das pessoas trans, presente desde o título, permeia toda a obra e isso fica claro nos artifícios usados pela artista, como a ampulheta presente no palco, indicada nas rubricas iniciais, e a areia no chão de toda a área de cena, que fez constante alusão à imersão da atriz/personagem no tempo, além de auxiliar Gisele a narrar suas histórias e estórias de diferentes maneiras.

Em entrevista concedida a Adriano Paes, Gisele Lemarchal conta que queria compartilhar coisas muito pessoais neste espetáculo, mas que se sentia desconfortável em fazê-lo. Com o auxílio de Camile dos Anjos em sua direção e Guilherme Godoy na assistência de direção, trabalharam a fim de dar forma aos desejos de Gisele. Ela comenta que o espetáculo tem com base uma linha do tempo que mostra suas diferentes fases: infância, pré adolescência, adolescência, vida adulta e paralelamente a isso a obra inclui referências de pessoas travestis importantes em algum nível para Gisele em cada uma destas fases. Nos trinta e cinco minutos do espetáculo, a atriz envolve espectadores em onze cenas distintas e, apesar do tempo relativamente escasso, consegue dizer muito em quantidade e diversidade, percorrer diferentes atmosferas, fazer rir e se emocionar.

Criança Ferida – ou como me disseram que eu era gay, é um espetáculo de Vinicius

Bustani, considerado pelo próprio como profundamente pessoal, foi construído em processo colaborativo em parceria com a atriz, diretora e dramaturga Paula Lice, que colabora na direção e dramaturgia da peça, criada em Salvador no ano de 2017. O espetáculo se apresentou em 2018 em Dourados/MS, integrando a programação do projeto “Solo de Quintal”.

Originalmente intitulada "Criança viada ou de como me disseram que eu era gay ", a peça precisou alterar seu título devido a ataques sofridos por *haters*. O espetáculo aborda a homofobia sutil e naturalizada presente em nossas relações mais íntimas. Através de cenários cotidianos entrelaçados com relatos biográficos e elementos ficcionais, a narrativa resgata momentos e imagens da infância, marcando o início da percepção da homofobia, que categoriza desejos divergentes da heteronormatividade como errôneos. A abordagem da peça aprofunda-se nos danos causados a Vinicius e destaca a possibilidade desses mesmos danos atingirem outras crianças e adolescentes ao se depararem com a descoberta de si mesmos sob essa perspectiva.

O formato predominante na criação é o teatro-documentário, que se mostrou eficaz em estabelecer uma conexão estreita entre palco e plateia, por meio de um relato autêntico e plausível, o performer cria uma ligação que perpassa a empatia, a cumplicidade, e se mostra capaz de romper as barreiras físicas do espaço teatral.

Teatralização da Memória

Ao analisar as dramaturgias de 35 e de Criança Ferida, principalmente após entrevistar Vinicius Bustani e Gisele Lemarchal, foi possível observar alguns pontos em comum em seus processos de criação, principalmente o uso da memória pessoal, bem como a pesquisa e utilização de elementos documentais, tais como: e-mails, audios de whatsapp, fotos da infância, documentos escolares, entre outros, na construção de seus textos dramaturgicos.

Da busca de autora e autor em construir obras que pudessem falar sobre suas histórias, sobretudo de suas experiências dissidentes em um mundo heteronormativo, Gisele e Vinicius utilizaram de fatos vividos por elus como materiais para conceber suas dramaturgias e se comunicar com a sociedade. Não tiveram a intenção de representar simplesmente obras autobiográficas, pelo contrário, teatralizaram suas vivências adaptando-as como quiseram, a fim de construírem seus espetáculos. Observamos que as obras artísticas resultantes promoveram reflexões, trouxeram informações e geraram identificação a partir de questões diretamente ligadas ao gênero e à sexualidade.

Em *Criança Ferida*, Bustani compartilhou e descreveu eventos marcantes em sua trajetória de vida, utilizando inúmeros artifícios teatrais para encenar narrações tão íntimas. Na cena “Gozei errado - a história de cabeça e corpo” Vinícius usa um boneco e separa o corpo da cabeça deste, propondo um diálogo entre eles para ilustrar o conflito que vivera ao tentar se masturbar observando a foto de uma mulher. Vinicius deixou claro em entrevista que este foi um dos recursos usados para tentar aproximar o espectador ao máximo da sensação de como foi viver aquela experiência, o que considerou mais efetivo do que narrar simplesmente o episódio em que pediu ao seu pai uma revista da Carla Perez, na esperança de manipular seu desejo ao conseguir gozar observando a foto dela.

Ao analisar a escrita dramatúrgica em outros excertos do texto, é possível observar que o autor se sentiu confortável também para compartilhar suas lembranças em forma de relato simples, sem utilizar da ludicidade como artifício para se aproximar do espectador. Isso fica claro na cena “Confessionário”, com trecho abaixo, onde ele narra sua experiência em ter que se confessar com um padre aos 11 anos:

Em 1998 eu estava me preparando para a minha primeira comunhão. Em uma das aulas de catequese a professora explicou pra gente todas as etapas que envolviam o ritual da primeira comunhão, naquele dia eu descobri que eu precisaria me confessar. eu entrei em pânico. eu sabia que aquilo que eu sentia, ou que diziam que eu sentia, que o que era (ainda sem tanta clareza), que as minhas inclinações... tava errado, era pecado! Eu tinha onze anos. Foram semanas de muita angústia, mas depois, com o tempo, veio uma certa resignação, como um culpado que aceita sua sentença, passei a encarar aquele momento como uma coisa boa: eu finalmente poderia falar com alguém!

Em entrevista realizada em 16 de maio de 2023, via *googlemeet*, Adriano questiona Vinícius sobre o que ele trouxe de si para a dramaturgia e o quanto foi inventado nessa construção, este prontamente afirmou que tudo é e partiu dele e, mais adiante completou: “É isso... eu acho que nada é ficção... mas ao mesmo tempo a forma... o veículo... a forma como a gente resolve contar... é que eu acho que vira ficção.” Esta, dentre algumas outras respostas, coincidiu com as de Gisele, em nossa entrevista realizada em 29 de maio de 2023, também pela plataforma do *google*. Ao ser questionada sobre inventar histórias na construção de 35, ela responde: “O texto é basicamente sobre mim. Então, tudo que eu escrevo ali é sobre mim, é sobre minhas experiências. O que ficou fácil e difícil ao mesmo tempo.” Gisele, diferente de Vinícius, não construiu apenas cenas que representassem sua memória com fatos vividos, foi além e encenou na “Cena 9: Família”, um diálogo imaginário, que poderia ter acontecido com sua mãe:

- É, eu preciso te contar uma coisa. - Diga, filho - Então, é isso. Não sou mais filho - Como assim? - Eu to me descobrindo e entendendo o que eu quero pra vida e não sei kkk confesso. Mas, a partir de agora é Ela. Sou uma mulher. Travesti. E me chamo Gisele - E como é isso? - Não sei também. Tudo parece muito confuso, mas essa é a única certeza que eu tenho - Mas como o Jo? - Sim, mãe como A Jo - É.. eu já trabalhei com ele, ele é direitinho, faz as coisas certinhas (pausa) - Eu não me importo filho, desde que você não mexa com coisas erradas, a mãe sempre vai te amar do jeitinho que você é... (LEMARCHAL, 2022)

Num trecho como o citado acima, é evidente a ficcionalização da memória, pois a artista parte da relação real que teve com sua mãe para imaginar como poderia ter sido um diálogo que, na verdade, não houve. Porém, mesmo quando há o relato simples da memória, como no exemplo da dramaturgia de Bustani e o seu relato sobre a primeira comunhão, podemos dizer que essa memória transcrita para o roteiro dramático está aqui refeita, selecionada, ficcionalizada, teatralizada. Nesse sentido, é que podemos falar aqui do procedimento de teatralização da memória.

A partir da identificação desse procedimento nas obras analisadas, e inspirado por essa prática criativa, é que Adriano propôs em sua oficina “Você é menino ou menina?” um exercício de teatralização da memória. Este exercício teve como objetivo transformar algumas memórias de infância levadas pelo grupo participante em textos com potencial dramático.

Para o terceiro dia de realização da oficina foi solicitado que o grupo levasse artigos pessoais ligados à sua infância ou adolescência (fotografia, roupa, brinquedo, carteirinha de vacinação, diário, álbum, caderno, etc), um item por pessoa, em formato físico ou digital. Os artistas participantes da oficina levaram fotos de si mesmos quando crianças, exceto Kazuo lamaguti, que levou uma caixa de madeira, item que segundo ele, recebeu como embrulho de um presente na infância.

Como dinâmica, o grupo trocou os objetos pessoais entre si através de um sorteio simples e tiveram 15 minutos para a criação de uma narrativa corporal (cena, partitura, mímica) individual, inspirada no item do outro artista sob sua posse. Após as criações e apresentações destas narrativas corporais, Adriano propôs aos artistas que relatassem livremente uma história sobre algo específico ou sobre o contexto geral vivido na época em que utilizou/criou/realizou registro do item pessoal levado. Como parte da dinâmica, os artistas deveriam incluir em seus relatos os marcadores sociais inerentes às suas existências, suas dificuldades e/ou privilégios vividos na época, além das questões relacionadas ao gênero e sexualidade, que poderiam permear estas experiências.

Após todas as histórias pessoais terem sido relatadas pelos artistas, o exercício prosseguiu

para uma terceira fase, onde estes tiveram o objetivo de escrever em formato livre (poema, texto, dramaturgia, crônica) sobre suas próprias narrativas corporais, que haviam desenvolvido e apresentado individualmente, agora influenciados pelo relato do dono do item pessoal motivador de sua narrativa corporal.

Foram desenvolvidos 5 textos ao final deste exercício, todos eles discorreram em algum nível sobre as questões sociais levantadas nos relatos anteriores. Estes textos foram compartilhados pelos integrantes através de leituras e são material base para a construção da dramaturgia colaborativa em curso. Abaixo podemos observar o texto de Nórton Marchewicz, construído no exercício descrito:

Escondo algo
Algo está guardado no fundo dessa caixa Escondo algo, mas não sei o que é
Viro e reviro tudo aí dentro
Vira e revira mas não vai muito ao fundo Porque tem coisa aí escondida
Algo que você não sabe o que é Virando e revirando achei um pirulito Daqueles bem coloridos
Coloquei ele na boca e senti A delícia de viver
O sabor de ser
O doce gosto de mim Mas se segura Arruma essa mão Não fala desse jeito Ri baixo
Guarda pra você
Não há ouro no final do arco-íris, ele está escondido.
Algo está escondido, mas não sei o que é. (Marchewicz, 2023)

Para a escrita deste texto, Nórton, assim como todo o grupo participante da Oficina, lançou mão de suas próprias memórias e de sua subjetividade, mas também teve diversos motivadores externos, inclusive os relatos das memórias de terceiros. Acreditamos que a teatralização da memória se dá aqui em várias camadas, pois há a memória da sua própria experiência com o objeto durante o exercício corporal, o compartilhamento de relatos seja do dono do objeto seja dos outros participantes, além de seu próprio relato, tudo contribuindo para a criação de um texto ficcional, subjetivo e poético, mas ainda assim uma obra que se comunicou com o seu íntimo, não sendo alheia às suas experiências por partir de um objeto trazido por outra pessoa. Em determinado ponto, neste exercício, a escrita sobre o outro se misturou à escrita sobre si, visto que o compartilhar de histórias pessoais trouxe à tona memórias da infância, experiências e sentimentos que acompanharam todo esse processo de criação.

Considerações finais

A memória é um recurso muito utilizado na criação teatral e literária, porém, quando se

trata de dramaturgias que trazem representações de dissidências sexuais e de gênero e que são também escritas por sujeitos dissidentes, observamos em nossa pesquisa como a memória pode adquirir importância particular, tendo em vista que é por meio dela que se acessa as marcas da vivência LGBTQIA+, transformando-as em relato, em escrita, em dramaturgia.

Procuramos aqui compreender como os artistas pesquisados lidaram, enxergaram e representaram direta e indiretamente gênero e sexualidade em suas obras, levando em consideração que estes marcadores estão intrínsecos em seus processos de criação, justamente por serem quem são. Não surpreendentemente observamos que o ímpeto de teatralizar memórias pessoais veio da necessidade de visibilizar realidades, de compartilhar com a sociedade as experiências e dificuldades que pessoas apresentam para viver apenas por serem diferentes da norma cis heteronormativa.

Acreditamos que essa pesquisa possa contribuir para melhor compreensão do funcionamento de processos criativos em dramaturgia, especialmente aqueles que se dão de forma compartilhada e georreferenciada, além de iluminar aspectos da construção do discurso teatral em interface com construções identitárias e lugares de fala das artistas envolvidas.

REFERÊNCIAS:

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo como modo de criação**. São Paulo: Olhares ESCH – Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena, n. 1, 2009.
- BUSTANI, Vinícius. **Criança Ferida ou de como me disseram que eu era gay**. Salvador, 2017.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COLLING, Leandro. **A emergência dos activismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade**. In: Revista Sala Preta, V. 18, N. 1 (2018)
- DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Bonecas falando para o mundo: identidades sexuais ‘desviantes’ e teatro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), UFBA, 2014.
- LEMARCHAL, Gisele. **35**. Dourados, 2022.
- MARCHEWICZ, Nórton. Material textual produzido na oficina “Você é menino ou menina?”. Dourados, 2023.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. RINALDI, M. **O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem.** In: Revista Sala Preta. São Paulo, v. 6, p. 135-143, nov. 2006.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

REPRESENTAÇÕES E PLURALIDADE: A LITERATURA DE JARID ARRAES COMO LUGAR DE (RE)CONHECIMENTO

Ana Cláudia Félix GUALBERTO (UFPB)

Carina Targino GOMES (UFPB)

Joana Antonino da Silva RODRIGUES (UFPB)¹

RESUMO: A escrita de autoria feminina no sertão do Brasil é um tema bastante diverso, uma vez que o sertão é composto por múltiplos espaços geo-políticos-sociais e diferentes culturas. Contudo, podemos destacar que a literatura produzida por mulheres nessa região possui uma forte representação da vivência das sertanejas, pois o enfrentamento dos desafios cotidianos como desigualdade de gênero e violência doméstica perpassam essas realidades. Jarid Arraes, autora nordestina e sertaneja de 32 anos, teve sua estreia como escritora em 2016 com a publicação do romance “As Lendas de Dandara” e desde então tem ganhado cada vez mais espaço no cenário literário. Influenciada por seus parentes cordelistas e xilogravadores, a autora apresenta em sua literatura questões de interseccionalidade que perpassam os sertões nordestinos. Assim sendo, o objetivo deste trabalho é analisar de que maneira as obras de Jarid fazem parte desse processo de (re)conhecimento daqueles que se encontram nas margens, para isto, nos debruçarmos sobre o poema “mariposa” presente na obra “Um buraco com meu nome” (2018). Como aporte teórico, utilizaremos Lúcia Osana Zolin (2009), Jessica Casarin (2021), Conceição Evaristo (2009), Regina Dalcastagné (2012), Chimamanda Adichie (2019).

Palavras-chave: Jarid Arraes; Interseccionalidade; Literatura Contemporânea; Sertão.

ABSTRACT: The writing of female authorship in the sertão of Brazil is a very diverse topic, since the sertão is composed of multiple geo-political-social spaces and different cultures. However, we can highlight that the literature produced by women in this region has a strong representation of the experience of the *sertanejas*, as the confrontation of daily challenges such as gender inequality and domestic violence permeates these realities. Jarid Arraes, a 32-year-old

¹ Projeto de pesquisa de alunas da graduação com orientação da Dr. Ana Claudia Félix Gualberto, PIBIC Feminismos, Literaturas, Sertanidades (FaLaS): a (i)mobilidade dos corpos nas margens joanaantonino14@gmail.com (Graduação) Carinatargino11@gmail.com (Graduação) anacfgualberto@gmail.com (Doutora em Letras)

northeastern and sertaneja author, made her debut as a writer in 2016 with the publication of the novel “As Lendas de Dandara” and has since gained more and more space in the literary scene. Influenced by her *cordelistas* and woodcutters relatives, the author presents in her literature issues of intersectionality that pervade the northeastern sertões. Therefore, the objective of this work is to analyze how Jarid's works are part of this process of (re)cognition of those who are on the margins, for this, we will look into the poem "mariposa" present in the work "A hole with my name" (2018). As a theoretical contribution, we will use Lúcia Osana Zolin (2009), Jessica Casarin (2021), Conceição Evaristo (2009), Regina Dalcastagné (2012), Chimamanda Adichie (2019).

Keyword: Jarid Arraes; Intersectionality; Contemporary Literature; Sertão.

INTRODUÇÃO

O texto literário possui a capacidade de marcar a cultura de um grupo específico de pessoas em determinado tempo. A Literatura Brasileira, geralmente, reflete os problemas presentes em nossa sociedade, entretanto, o espaço de produção literária sempre foi privilegiado pelo interesse de determinados grupos, fazendo com que outros grupos fossem excluídos e marginalizados desse movimento de produção cultural (DALCAGSTNÉ 2012).

O cenário da literatura brasileira contemporânea está passando por um processo de mudança, em que vozes que foram silenciadas, agora possuem espaço de voz, escuta e partilha. A produção literária decolonial vem aumentando e conta com a presença de autorias femininas, negras, periféricas, LGBTQIAPN+, e essas novas vozes marcam a presença da pluralidade das vozes literárias.

Um exemplo de produtora de uma literatura diversa e plural é a autora Jarid Arraes, nascida em Juazeiro do Norte, Ceará sertão nordestino e inspirada por autores como Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski, Manuel Bandeira e Ferreira Gullar Jarid vem conquistando seu espaço na cena literária nacional. Aos 20 anos Jarid começou a publicar seus escritos no *blog* Mulher Dialética, após a publicação de seu primeiro romance a autora participou de coletivos regionais como Pretas Simoa (Grupo de Mulheres Negras do Cariri) e o FEMICA (Feministas do Cariri). Sua antologia *Redemoinho em dia quente*, publicado em 2019 pela Alfaguara, foi vencedor do prêmio APCA e o prêmio Biblioteca Nacional, contudo, Jarid não pertence ao cânone literário e não é reconhecida no meio das letras.

A partir de uma análise do poema “mariposa”, presente no livro “Um buraco com meu nome” (2018) o objetivo desta escrita é observar de que forma as obras da autora fazem parte

do processo de (re)conhecimento de corpos marginalizados, e que por tanto tempo foram apagados da literatura.

Jarid Arraes e a caligrafia de resistência

A autora nordestina Jarid Arraes publicou em 2016 seu primeiro romance “As lendas de Dandara”, e desde então vem conquistando seu lugar no mercado editorial e na literatura contemporânea contando com cordéis, contos, poemas e romances em seu repertório. A autora afirma que todas suas personagens são negras e aquelas que não são, serão apontadas como tal em sua narrativa. Com formação acadêmica em psicologia, sua literatura diverge dos valores tradicionais levantados pelo mercado editorial ao questionar o patriarcalismo e o arianismo. Dessa forma, notamos a pluralidade presente na obra literária de Arraes, com suas personagens representando vozes de grupos que, por muito tempo, foram excluídos da literatura brasileira.

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. (DALCAGSTNÉ, 2012).

A literatura de Arraes está intrinsecamente ligada ao conceito de interseccionalidade, como definido por Carla Akotirene (2018) *uma instrumentalidade teórico-metodológica para a inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado*. Seu livro de poemas “Um buraco com meu nome” é nas palavras da escritora: “um livro para aqueles que não encontraram sua matilha”, com seus versos viscerais causadores de inquietações e questionamentos no leitor. Dessa forma, a caligrafia de resistência é a escrita dos discursos que estão permeados de identificação e força dos grupos que foram silenciados na tradição literária brasileira, possuindo um protagonismo na poética jaridiana.

Poemas como: “mangue-vermelho”, “goro”, “contato”, “beira” e “nunc obdurat et tunc curat”, dialogam com o desconforto do leitor devido à exposição de temáticas por vezes vistas como polêmicas e tabu, e mostra uma realidade mascarada na sociedade - e na literatura. Arraes não hesita ao escrever sobre racismo, elitismo, abuso sexual, violência doméstica, sexismo a que o corpo da mulher negra é submetido. Nas palavras da autora a *caligrafia de resistência* é:

A caligrafia da resistência é nossa insistência, nossa criatividade, nossa resiliência, nossa força, nosso sofrimento e nossa festa em escrever a História, a literatura e as estratégias para construir uma coisa outra, um mundo outro.

Essa caligrafia da resistência talvez faça parte da minha produção literária, mas eu desejo muito ter essas mãos que escrevem a caligrafia da resistência. Porque eu insisto bastante e tento ser criativa para continuar escrevendo, publicando, inventando projetos, sobretudo coletivos. Acho que isso é algo que a gente vai fazendo meio sem perceber, só porque é isso ou é então desistir. Tudo bem desistir também. Mas não estou preparada para desistir, acho que estou bem para continuar escrevendo e tentando encontrar minha caligrafia. (SILVA, 2019)

O poema “mariposa” e a sensibilidade do eu lírico

O poema “mariposa” de Jarid Arraes, presente no livro *Um buraco com meu nome*, aborda as inseguranças do eu lírico com relação a sentir-se amado pelo próximo e por si mesmo. Constantemente comparando-se com o outro, desejando assemelhar-se ao outro, acreditando que essa é a única forma de tonar-se um indivíduo digno de amor.

O poema nos possibilita reconhecer a compreensão sobre anseios, pensamentos e emoções de uma minoria, assim, no texto temos a visão do eu lírico que deseja se assimilar com o outro como na estrofe:

se eu fosse assim amável
amar a mim mesma
seria fácil
(ARRAES, 2018, p.115)

É perceptível um eu lírico feminino pelo pronome no feminino “amar a mim mesma”, então, é exposta a visão da mulher que nunca se sente confortável em sua pele diante os padrões inalcançáveis impostos pela a sociedade, temos uma mulher negra que se espelha no padrão ocidental de uma mulher branca, perceptível ao poema descrever o outro comparativo com pele bege. No cenário contemporâneo e histórico, o local em que mulheres foram “colocadas” submete o corpo feminino a um ideal imposto pela sociedade da época, com o crescimento do capitalismo e a globalização os padrões de beleza do corpo da mulher se renovam e tornam-se mais irreais com o tempo, sempre centrado em um ideal eurocêntrico. Ao pensarmos na colonização e a perpetuação do racismo científico, o europeu tomou o corpo negro como indesejado, existindo um afastamento do ideal do ego e o padrão a ser seguido pela sociedade, dessa forma temos o que Grada Kilomba (2008) define como o sujeito negro representando aquilo que o sujeito branco teme reconhecer acerca de si mesmo aplicado a exteriorização dos corpos, a materialização do que não é belo na visão ariana.

De acordo com Conceição Evaristo, é notável no cânone literário brasileiro um discurso eugênico em personagens negros, ou seja, uma tentativa de apagamento da sua cor.

Entretanto, talvez, o modo como a ficção revele, com mais intensidade, o desejo da sociedade brasileira de apagar ou ignorar a forte presença dos povos africanos e seus descendentes na formação nacional, se dê nas formas de representação da mulher negra no interior do discurso literário. A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor. (EVARISTO, Conceição, 2009, p.23).

No caso do poema de Arraes observamos os efeitos dessa eugeniização e favorecimento de certos padrões da mulher contemporânea:

se eu fosse assim
que nem você
[...]
pele bege
toda feita de ossos
[...]
(ARRAES, 2018, p.115).

Na poética de Arraes é perceptível como a personagem negra não recai sob o perfil no qual ela é desenhado no imaginário social, como uma pessoa sempre forte e resiliente, na verdade temos o lugar de sensibilidade e feminilidade como desejo desse sujeito e também é evidenciado em outros poemas como “beira”:

pergunto
no espelho
com o tubo
de creme
[...]
que mulher sou eu
mulher-quase
mulher-nem-tanto
mulher-um-pouco-demais
para não ser
(ARRAES, 2018, p.124)

Assim, não temos o perfil da mãe-preta, ou de uma personagem negra que sempre precisa ser forte diante de todas as adversidades da vida, mas o reconhecimento de uma subjetividade feminina baseada no desejo. O poema “mariposa”, por sua vez, mostra o quão inevitável seria não ceder aos padrões ocidentais que são constantemente impostos às mulheres negras, se na

sociedade atual temos o corpo da mulher sendo submetido a diversas violências para atingir um padrão e o corpo negro a uma objetificação e violências raciais, notamos a interseccionalidade presente na literatura de Arraes. Nesse caso, o ideal para o corpo negro seria assemelhar-se ao branco exposto na metáfora usada pela autora no título do poema, pois o ideal da mariposa é assemelhar-se a uma borboleta.

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Criam, então, uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser descrito, para se impor como sujeito-mulher -negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. (EVARISTO, 2005, p. 54).

Como cunhado pela autora Conceição Evaristo, o termo *escrevivência* é a junção de “escrever” e “viver”, ou seja, escrever vivendo. A escrevivência ultrapassa a autoficção e a escrita memorialística pelo seu caráter de comunicar-se com o autor e outros leitores através do texto literário.

Ainda pensando que a Escrevivência extrapola os sentidos da escrita de si, quero citar o livro de Geni Guimarães, *A cor da ternura*. Creio que o conceito de escrita de si, assim como o da autoficção, não explica a construção da narrativa ali apresentada. Não é um livro em que a autora se debruça somente sobre a sua própria história e faz um texto que esgota em si própria. O texto está impregnado da história de uma coletividade. (EVARISTO, Conceição, 2020, p.39.).

Logo, o poema analisado neste artigo pertence ao íterim da construção narrativa poética que pertence a um coletivo, o coletivo daqueles que “aqueles que não encontraram sua matilha”.

O reconhecimento a partir da escrevivência e os riscos da história única

O campo do cânone literário brasileiro durante muito tempo circunscreveu o privilégio de um determinado grupo de pessoas e promoveu estereótipos acerca de grupos que não participavam dele. A autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, afirma que o problema dos estereótipos são sua incompletude, mas não necessariamente uma mentira (ADICHIE 2019). A importância da representatividade, no texto literário, parte da necessidade de o leitor conseguir espelhar-se de forma real na obra, ou saber que é possível que um corpo como o seu faça parte do texto literário.

[...] Percebi que pessoas como eu, meninas com pele cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava um rabo de cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei, então, a escrever sobre coisas que eu reconhecia. Eu amava aqueles livros americanos e britânicos que lia. Eles despertaram minha imaginação. Abriam mundos novos para mim, mas a consequência não prevista foi que eu não sabia que pessoas iguais a mim podiam existir na literatura. O que a descoberta de escritores africanos fez por mim foi isto: salvou-me de ter uma história única sobre o que são os livros. (ADICHIE, 2019, p.8).

Assim, a escrevivência conceituada por Evaristo permite o encontro com a subjetividade que foi negada ao subalterno, não se trata de uma descrição narcísica de si mesmo, mas a história de uma coletividade.

Afirmo que a Escrevivência não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho, que se perde na solidão de Narciso. A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. [...] No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de lemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de lemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos. (EVARISTO, 2020, p.38-39).

No poema de Arraes tem-se a perspectiva de um eu lírico que não encontrou o espelho de Oxum, nem ouviu a história de suas origens, mas cresceu com os discursos perpetuados por um grupo conservador. Desse ponto que parte o narrador do poema ao colocar um outro acima de si em um pedestal e o desejo de ser como esse outro, de encaixar-se na história de outro grupo.

se eu fosse assim amável
olhar para mim mesma
seria fácil (ARRAES, 2018, p.115).

Em sua honestidade Jarid mostra através da poesia as rachaduras formadas pelo racismo e sexismo na sociedade contemporânea, o reflexo de ouvir histórias de apenas um grupo. A preocupação com a representação e pluralidade na literatura é para sarar as feridas causadas pela literatura canônica, permitindo novas perspectivas sobre o mundo e o aprofundamento da subjetividade de vozes marginalizadas.

O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de

percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. (DALCASTAGNÉ, 2012, p.12)

A narrativa literária brasileira manteve a tradição de concentrar o direito de escrever e falar para determinados grupos de poder, ou seja, a tradição de uma história única. Obras, como *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis, sofreram apagamento do meio literário seja pelas condições de produção ou a temática nela abordada, os riscos desse apagamento afetam os grupos marginalizados que por muito tempo sentiram-se invisíveis. Escritoras como Jarid Arraes estão conquistando seu espaço na literatura nacional e invocando o seu direito de escrever sobre suas vivências:

somos ouvidos
como punhos suados
mas nossos punhos
escrevem a verdade
do mundo
a beleza civilizatória (ARRAES, 2018, p.54).

Considerações finais

Em sua obra *Um buraco com meu nome*, Arraes mostra diferentes narradoras que possuem aspectos similares em sua subjetividade. Seus poemas abordam a complexidade de ser uma mulher negra no século XXI, seja pelas pressões estéticas em um poema como “mariposa”, a violência contra juventude negra em “mangue vermelho”, e a coragem de narrar questões polêmicas de uma subjetividade feminina.

Descrito como um livro para “aqueles que nem sempre encontram matilha” é evidente como a literatura canônica falhou com os grupos marginalizados, deixando um buraco aberto para o subalternizado. A complexidade dos poemas mostra a necessidade de ir além das histórias de um passado escravocrata, mas mostrar como esse passado se permeia na contemporaneidade, como o sexismo afeta a população desde a infância e o perigo do silêncio.

Assim, em sua poética, Arraes vai além de sua própria subjetividade e quebra as paredes de problemáticas raciais, sociais e de gênero, descolonizando a literatura e expondo como elas estão interligadas e se atravessam.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. 2019. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade: feminismos plurais**. 2018. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén.
- ARRAES, Jarid. **Um buraco com meu nome**. 2021. 1 ed. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- CASSARIN, Jessica. **Literatura de autoria feminina contemporânea e resistência: O mulherio das letras**. Revista humanidades e inovações v.8, n.38. p.309-321, 2021.
- DALCAGSTNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea um território contestado**. 2012. Vinhedo: Editora Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da UERJ.
- DUARTE, Constância. et al. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 2020. 1 ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte. p.37-40.
- EVARISTO, Conceição. **Da representação à auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira**. IN: Revista- Palmares- Cultura Afro-brasileira. Brasília: Fundação Palmares/Minic, Ano 1, nº 1, p.52-57, 2005.
- KILOMBA, Grada. A máscara IN: ____ . **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Cobogó: Rio de Janeiro, 2008. p. 33-46.
- SILVA, Verônica. et al. **“A escrita está aí para que eu escreva com liberdade”: entrevista com Jarid Arraes**. 2018. Letras pretas. Disponível em: <<https://letraspretas.com/2018/09/18/a-escrita-esta-ai-para-que-eu-escreva-com-liberdade-entrevista-com-jarid-arraes/>> Acesso em: 19 jul. 2023.
- ZOLIN, Lúcia. **A literatura de autoria feminina no contexto da pós-modernidade**. IPOTESI, Juiz de Fora, v.13, n.2, p.105-116, 2009.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA EM O CRIME DO CAIS DO VALONGO, DE ELIANA ALVES CRUZ

Débora Lopes dos Santos (UESPI)¹

Maria do Socorro de A. Abreu (UESPI)²

Silvana Maria Pantoja dos Santos (UEMA)³

RESUMO: Cais do Valongo, localizado na cidade do Rio de Janeiro serviu de porta de entrada de quinhentos mil a um milhão de escravizados. Para compreender a tessitura desse cenário, procurou-se entender os aspectos memorialísticos e identitários presentes no romance *O crime do Cais do Valongo* (2018), de Eliana Alves Cruz. A narrativa está ambientada no início do século XIX e possibilita refletir sobre a condição da mulher negra. A obra tem dois protagonistas negros, Nuno Moutinho, um mulato que resiste ao embranquecimento e a africana escravizada Muana Lómuè que na narrativa faz um resgate de suas memórias e deixa antever o que pensa sobre sua condição de mulher negra, sobre a luta contra a invisibilidade, sobre o racismo, sobre a exclusão, sobre o silenciamento de sua voz e sobre a luta por um lugar de fala, pois se sabe que nos mais variados discursos sociais muitas vezes se levantam para mascarar a desigualdade existente entre homem e mulher, razão pela qual se tem histórias contadas com prevalência masculina, carecendo, assim, de um olhar feminino. Somente dessa forma pode-se firmar enquanto sujeito ativo e crítico perante a história oficial e ao sistema excludente. Desta forma, o problema levantado é: Como os aspectos memorialísticos e identitários são representados no romance em questão? O trabalho fundamenta-se na visão de autores como Assmann (2011), Halbwachs (1990), Dalcastagnè (2008), Duarte (2020), Evaristo (2009), dentre outros. Constatou-se que a obra *O crime do Cais do Valongo* se em um primeiro momento traz à tona o pior dos

¹ Graduada em Letras / Português. Mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras / PPGL da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. deboradossantos@aluno.uespi.br

² Graduada em Filosofia e Letras Espanhol. Especialista em Língua espanhola e mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras / PPGL da Universidade Estadual do Piauí – UESPI mdosdearaujoabreu@aluno.uespi.br

³ Professora pós-doc. dos Programas de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI e Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. E-mail: silvanapantoja@cchl.uespi.br

acontecimentos humanos, a escravização do seu semelhante, em um segundo desvela a identidade, o pertencimento e a resistência, apesar da subjugação.

PALAVRAS-CHAVE: *Cais do Valongo*. Identidade. Memória. Resistência.

RESUMEN: Atracadero del Valongo, localizado en la ciudad del Rio de Janeiro sirvió de puerta de entrada de quinientos mil a un millón de esclavizados. Para comprender la tesitura de ese escenario se procuró entender los aspectos memorialísticos e identitários presente en la novela *El crimen del atracadero del Valongo* (2018), de Eliana Alves Cruz. La narrativa está ambientalizada en el comienzo del siglo XIX y posibilita reflejar a respecto de la condición de la mujer negra. La obra tiene dos protagonista negros, Nuno Moutinho, uno mulato que registre al embranquecimiento y la africana esclavizada Nuana Lómuè que en la narrativa hace un rescate de sus memorias y deja antever lo que piensa a respecto de su condición de mujer negra, a respecto de la lucha contra la invisibilidad, a respecto del racismo, a respecto de la exclusión, a respecto del silenciamiento de su voz y a respecto de la lucha por un lugar de habla, pues se sabe que en los mas variados discursos sociales muchas voces se levantan para enmascarar la desigualdad existente entre hombres y mujeres, razón por la cual se tiene historias contadas con historias contadas con prevalencia masculina, careciendo, así, de una mirada femenina. Solamente de esa forma se puede sostener en cuanto sujeto activo y crítico ante la historia oficial y al sistema excluyente. De esa forma, el problema levantado es: ¿Cómo los aspectos memorialísticos e identitários son representados en la novela en cuestión? El trabajo se fundamenta en la visión de autores como, Assmann (2011); Halbwachs (1990); Dalcastagnè (2008); Duarte (2020); Evaristo (2009), dentre otros. Se constató que la obra *El crimen del atracadero del Valongo* si en un primero momento tras la flote el peor de los acontecimientos humanos, la esclavización de su semejante, en un segundo expone la identidad, el pertenecimiento y la resistencia, a pesar de la subjugación.

PALABRAS-CLAVE: Atracadero del Valongo. Identidad. Memoria. Resistencia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A sociedade brasileira ainda traz resquícios da escravidão, da negação do negro em atos de racismo, preconceito, silenciamento, subjugação e desigualdade social. São traços que barram a população negra dos espaços sociais. Entretanto, a partir de movimentos negros, de lutas e resistências essa barreira vem sendo rompida e a invisibilidade vem dando lugar ao protagonismo negro.

A partir desse viés, busca-se nesse artigo entender como os aspectos memorialísticos e identitários estão presentes no romance *O crime do Cais do Valongo* (2018), de Eliana Alves Cruz. Esta pesquisa está fundamentada na visão de Assmann (2011); Halbwachs (1990); Dalcastagnè (2008), Duarte (2020); Evaristo (2009); Kilomba (2019); Perrot (2008), dentre outros.

O texto ficcional é uma visita ao passado a partir das memórias da narradora protagonista, a escrava Muana, que traz à tona o período da escravidão no Brasil e todas as suas mazelas; mostrando os deslocamentos forçados, a realidade e a condição da vida de milhares de africanos sequestrados de seus direitos e famílias e levados para outros países, como também a imposição de nova identidade, religião, língua e costumes; as implicações da chegada da família real e o processo de segregação racial, bem como o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro nitidamente dividida entre nobres e escravos intercalados por um cemitério a revelar um ambiente de horror.

Essas discussões estão representadas no romance que tem como espaço da narrativa o percurso de Moçambique ao Brasil, mais especificamente ao Cais do Valongo, hoje um Sítio Arqueológico que em 2017 foi declarado Patrimônio Mundial da Humanidade pela Unesco. É neste espaço que a escritora Eliana Alves Cruz desvela as memórias e heranças do povo negro e cria um enredo investigativo a partir de um crime, isto é, traz para o centro da narrativa um assassinato para figurar com o escravismo no Brasil e a diáspora forçada.

Eliana Alves Cruz é uma escritora negra brasileira, é jornalista nascida na cidade do Rio de Janeiro. Já publicou quatro romances de 2016 a 2022 e estreou no campo literário com a obra *Água de barrela*, ganhando em primeiro lugar o Prêmio Oliveira Silveira, concurso promovido pela Fundação Cultural Palmares. Eliana Alves Cruz desponta como grande revelação da literatura afro-brasileira contemporânea.

Dita literatura em muito tem contribuído para a ressignificação da memória do povo negro, além de proporcionar reflexões a cerca do escravismo no Brasil e deste modo regatar as vozes silenciadas e firmá-las enquanto sujeitos ativos e críticos perante a história oficial e ao sistema excludente. Nisso, a escrita feminina negra, que estava à margem reivindica um lugar de fala, aborda aspectos da memória e afirma a existência dessa mulher.

EVOCAR A MEMÓRIA PARA SABER PERTENCER

A obra *O crime do cais do Valongo* inicia com uma nota informando a morte de um rico comerciante branco nos arredores de Valongo, trata-se de Bernardo Lourenço Viana que já se encontrava em avançado estado de decomposição.

O morto estava envolto em uma colcha sob medida, com uma faca cravada na barriga e com duas partes do corpo decepadas: o dedo mínimo e o pênis, e na concepção da autora, era o defunto mais estranho de toda a São Sebastião do Rio de Janeiro.

A trama dá-se a conhecer através dos relatos e observações de dois personagens narradores, a saber, Muana Lómuè e Nuno Moutinho.

A moçambicana escravizada Muana, contrariando ao comum para um ser escravizado, tinha domínio da escrita, mas ela decide esconder esse feito, pois entendia que ninguém poderia saber e tinha uma justificativa para isso:

Na Gazeta Rio de Janeiro, o Justino estendia sua mão para receber o papel, mas não conseguia decifrar nada do que estava escrito nele e pensava que eu era sem letras como ele e quase todos os outros. Muito senhor também não sabia. Mais um motivo para esconder muito bem escondido meu segredo, pois eles não toleram ver um preto ou uma preta saber alguma coisa que eles não sabem e que não é trabalho de força dos braços (CRUZ, 2018, p. 10).

Assim é que essa escrava, um tanto quanto incomum se revela ao leitor e logo se percebe tratar-se de alguém que não só domina a leitura e escrita, mas antes tem consciência de si, do mundo que a rodeia e do que deve ou não relevar.

É através do rememorar de Muana que o leitor tem ciência de sua história, sua origem, sua cultura e sua ancestralidade e é notável a riqueza de detalhes com que o faz.

Muana desembarcou no Cais do Valongo com pouco mais de 10 anos e embora tenha passado muito tempo desde então, a escrava, ao descortinar suas memórias, assim se descreve: “Sou uma macua-Lómuè... Isso não é importante para ninguém neste lugar onde me encontro, mas para mim é tudo. É a única coisa realmente minha” (CRUZ, 2018, p. 30-31).

Muana se identifica como sendo uma “macua-Lómuè”, algo sem importância para o povo e o lugar onde atualmente vive, porém, como esclarece a própria personagem, para ela é tudo, pois retrata sua origem e assim aporta sua referência e dar significado a sua existência.

A esse respeito Candau (2012, p. 26-60) esclarece que

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a essência e o conhecimento de si.

Veja-se que, a condição primeira para o conhecimento de si é, necessariamente, a lembrança de sua gênese, razão pela qual Muana deixa claro, logo no início de sua fala, pertencer ao povo “macua-Lómuè”.

Pertinente é destacar também a fala da escrava quando contesta a religião do povo brasileiro ao dirigir suas preces a Deus.

Aquela montanha é mais que pedra, pois todos foram criados por Deus dentro dela. Deus? Deus... Olhem só para mim, repetindo as coisas desta gente. Para o 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 a vida’... Outro nome para a Grande Mãe seria ‘Errukhulu’ (O ventre) (CRUZ, 2018, p. 30-31).

Apesar de decorrido o tempo, Muana não modificou suas crenças, não aceitou o que lhe foi dito e imposto, antes resguardou essa memória e a ela se manteve fiel, pois aceitar esse outro modo de pensar era desfigurar-se de sua identidade. Esse pensamento corrobora com o que diz Candau (2012, p. 55) “A perda de memória é, portanto, uma perda de identidade”.

Apesar dessa memória de Muana mostrar-se particular e individual, vale destacar o que nos diz Halbwachs (2013, p. 72), “A memória individual não está de todo isolada, ao passo que toma como referência sinais externos ao sujeito, isso é a memória coletiva”. O autor esclarece ainda que a construção da memória individual não é “possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente”.

Esse fato é notório quando a africana informa os nomes concedidos a Grande Mãe: “Nipele” e “Errukhulu” e também aos significados a eles atribuídos: “o seio que alimenta, que dá a vida” e “O ventre”, esses nomes lhes foram informados e ela guardou em sua memória, mas não foi ela a nomear. E é quase certo que essa realidade tinha um significado no seu ambiente de origem e que agora com a rememoração há todo um ressignificar, pois se agrega à lembrança o fator saudade.

E por falar em saudade, vale destacar o que a própria personagem menciona a esse respeito: “Eu chorava silenciosamente. O professor olhava-me com uma expressão assombrada. Nem eu imaginava que, quando alguém me fizesse recordar do passado, eu transbordaria em tantas palavras de saudade” (CRUZ, 2018, p. 30).

Embora seja o seu lembrar e o seu sentir, Muana não o faz individualmente, e aqui vale destacar o que afirma Halbwachs (1990, p. 30):

As lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nos estivemos envolvidos, e como objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.

Desta forma é que para Muana, mesmo quando particulariza suas lembranças a elas estão agregados muitos outros seres e circunstâncias. Porém, é a partir da importância que a escrava dá as suas recordações que outros valores são atribuídos e dessa forma se constroem o presente, tendo em vista que como diz Halbwachs (1990), a memória é um trabalho de reconstrução das experiências vividas e transmitida em histórias repletas de significações.

Mesmo em momentos críticos de sua vida, a escrava não trai sua crença, antes se mantém coerente ao que lhe foi ensinado no seu local de origem. A esse respeito, veja-se o que informa Cruz (2018, p. 31):

Em momentos diversos tive que fingir crença em Maomé ou em Jesus Cristo e por anos senti uma enorme culpa pelas graves consequências desta minha falta de fé. Uma hora o sofrimento era com um, outra hora com o outro, mas sempre sofrimento. Esta é uma das muitas coisas que não compreendo e que me fazem sentir uma estranha neste mundo. Essa dor toda... Isso não é normal, senhor pesquisador. Será que não conseguem ver que não é normal?

Veja-se que apesar de Muana ser escravizada o fato de sentir culpa mostra uma mulher não submissa, que finge, mas não aceita outra religião que não a sua. E vai além, sente a dor do outro e esse sentir a torna estranha ao mundo que habita, isso porque procura ressignificar o vivido, já que o sofrimento, seu ou dos outros, é algo que não faz parte das suas memórias originais.

Outro aspecto a considerar é que em muito deixa antever o ressignificar de Muana, diz respeito a sua mediunidade, pois o dom de ver espíritos e os devolver a deusa de sua devoção, Nipele, deixa descortinar o apelo ao sagrado dessa protagonista que apesar do sofrimento não perdeu a ligação com sua ancestralidade.

Nos passeios por suas memórias, Muana traz à tona um dos muitos momentos traumáticos por ela vivenciada ao dizer: “Eu tinha o A.C.A., de Antônio da Cruz e Almeida gravado para sempre no braço” (CRUZ, 2018, p. 87).

Esse trauma, em particular além da lembrança psíquica deixa também uma marca visível no corpo, isso porque como afirma Assmann (2011, p. 134), “o trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito”, ou seja, para a autora o corpo também é memória.

Muana, apesar da vida escravizada, tem consciência de si, prova disso é a seguinte declaração: “É como sempre digo, todo senhor é escravo...” (CRUZ, 2018, p. 49). Para a enunciação dessa fala, colocada na boca de uma escrava, percebe-se que a escritora se fundamenta em Hegel e a esse respeito Pereira (2011, p. 1, apud CASTRO, 2008, p. 92) informa que: “Mas o senhor que domina seu servo não se pode dizer livre, pois “[...] acaba escravo, porque, acostumado a ser servido, nada sabe fazer. Ele não pode se realizar como autoconsciente porque necessita do outro [...]”

Assim é que a escrava, embora não sendo dona de suas vontades ou de seus afazeres, resulta ser mais livre que o seu senhor, pois tem consciência de si, enquanto o senhor, totalmente dependente não se reconhece e, portanto, não tem consciência dessa dependência.

CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA MULHER NEGRA

A mulher durante muito tempo encontrou limitações acerca da sua representação na composição histórica e social. Elas não tinham abertura no espaço público que era destinado predominantemente aos homens, assim, como afirma Perrot (2008, p. 27) “elas foram muito mais educadas do que instruídas por serem preparadas para o lar e a sua manutenção”.

Desse modo, a partir de diversos movimentos sociais que defenderam os direitos da mulher ao longo dos anos, o processo de inserção da mulher como escritora foi se desencadeando e possibilitando um diálogo com o mundo e desse modo, a princípio gerando um desconforto nos homens que temiam pela insegurança e a desordem da sociedade, deixa claro Perrot (2008, p. 93) “Uma mulher culta não é uma mulher”. Nisso, a mulher entra na literatura usando a ferramenta do silêncio para a princípio contar sua história, mas aos poucos, essa escrita vai caminhando para a vida produtiva e ativa da sociedade.

Assim, convém ressaltar que a mulher sempre se fez presente na literatura como personagem, nas obras escritas pelos homens, porém não possuía voz própria, sempre era o outro que a representava. Diante disso, Judith Butler (2003) traz a discussão de que a mulher foi, não apenas representada, mas mal representada, pois o discurso feito pelo outro é sempre uma versão.

Por conseguinte, acerca da mulher negra na literatura brasileira as objeções foram maiores, pois desde a época da colônia era destinado a elas o castigo, a escravidão, a sexualização e a erotização, isto é, imagens negativas. Mas, contrariando a normatização social e quebrando

correntes, surgem vozes femininas e movimentos de protestos dos negros que favoreceram estratégias contra as formas de dominação social.

Na luta contra o preconceito insurge a importância da mulher negra na formação da cultura brasileira e literária, ou seja, da literatura afro-brasileira. A respeito disso, Evaristo (2009, p. 18) informa que “não só a existência de uma literatura afro-brasileira, mas a presença de uma vertente negra feminina” e Grada Kilomba (2019, p. 28) enfatiza:

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós.

A escrita literária da mulher negra é essencial para obtenção de um novo olhar sobre estas escritoras, suas lutas, modos de resistência e história, dita escrita revela diversas questões, dentre elas as vozes silenciadas e marginalizadas que hoje se tornaram um meio de enunciar formas de resistência, a esse respeito, veja-se o que afirma Evaristo (2009, p. 20):

Criam, então, uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira.

Como bem se percebe, a escrita da mulher negra é uma ferramenta de ressignificação ao evidenciar a luta contra a exclusão, o racismo, a invisibilidade e o silenciamento através de uma escrita diferenciada que contesta a história oficial como fez a escritora Eliana Alves da Cruz no romance *O crime do Cais do Valongo*.

Na narrativa em questão, a autora dá vez e voz a uma mulher negra escravizada, uma espécie de personagem-protagonista-narradora, a moçambicana Muana Lómuè que narra suas memórias desde sua captura em Moçambique até sua chegada no Cais do Valongo no Rio de Janeiro.

Percebe-se que a escritora Eliana envereda pela contramão no que diz respeito à tradição literária ao dá existência a uma personagem que antes estava à margem. Sobre esse fato, Dalcastagnè (2014, p. 8) enfatiza, “Ela é, portanto, não apenas testemunha daquilo que relata, mas também depositária da experiência dos seus – e a sua escrita se faz, então, mais uma vez, espaço de luta e de empoderamento”, e Evaristo (2009, p. 20) complementa:

Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral.

A personagem Muana tem ressaltada sua identidade por Nuno Moutinho quando ele encontra o Baú deixado por ela com escritos e objetos que vão trazer para a narrativa as memórias e experiências acerca de um passado de brutalidade, medo, dissociação familiar, tentativa da perda da identidade, imposição religiosa que foi a diáspora forçada.

Além de proporcionar ao leitor conhecer os relatos a partir de uma voz negra e africana que questiona a história oficial, isto é, lembranças de um passado triste que sinaliza esperança de um futuro melhor e menos desigual. Pois, segundo Dalcastagnè (2008, p. 208) traz “Daí a necessidade de, ao se construir uma personagem negra, envolvê-la em sua realidade social ou ela não parecerá viva – pretensão que a literatura não pode descartar”.

E a personagem Muana está envolvida na sua realidade, pois ela não só relata o que viu, mas os sofrimentos que passou e que estão registrados na sua alma, memória e pele e que vão fortalecer o seu processo identitário e de identificação no mundo, pois Muana não era uma simples escrava ela se diferenciava por saber ler e escrever, conforme Cruz (2018, p. 13) deixa no trecho “Eu leio e eu escrevo”.

Para uma escrava ter o domínio da leitura e da escrita era algo raro, visto lhe ser negado os direitos, inclusive humanos, porém Muana aprendeu não só a decifrar códigos escritos, mas também a fazer leitura de mundo pelos lugares por onde passou quando precisou fugir do seu país para evitar a morte.

Quando no seu lugar de origem, Muana não percebia a importância de aprender a ler, visto que às mulheres em países de contorno patriarcal, como o seu, Moçambique, eram ensinadas a vida matrimonial que se resumia em casar, ter filhos e cuidar do lar e nessa realidade as letras e a vida pública tornavam-se algo distante e sem atrativo.

Mas ao chegar ao Brasil na condição de escrava, Muana passa a entender o diferencial de dominar a leitura e a escrita e o fazia em sigilo para que seu senhor não descobrisse. Essa era sua estratégia de sobrevivência e proteção, além de ser algo que ninguém desconfiaria, pois os senhores desacreditavam que os negros tivessem inteligência para tanto, nessa discussão vale destacar o que Kilomba (2019, p. 55) explana: “[a]o sujeito branco é assegurado de seu lugar de poder e autoridade sobre um grupo que ele está classificado como “menos inteligente””. Assim, ninguém desconfiaria de uma mulher e ainda mais sendo negra e escrava.

Muana tinha dons que aprendeu em seu país que a fizeram ser uma escrava de estima, ou seja, aquela que ficava dentro de casa atendendo ao chamado dos senhores, isto é, aquela que cuidava da casa e servia de companhia para seus senhores. Também se destaca em Muana as habilidades que denotavam confiança por seu compromisso em atender as exigências dos seus donos, ou melhor dito, seus caprichos. E isso acontecia porque Bernardo, o senhor de Muana, queria ressaltar sua ascensão social e financeira, para tal precisava de uma escrava de bom porte, garantindo assim uma boa apresentação, porém os dotes e qualidades de Muana não se sobressiam pelo o que seus senhores lhes ensinaram, mas sim pela educação que recebeu de sua família no seu país de origem.

Na narrativa, Muana enfatiza a sua identidade como bem se percebe no trecho a seguir “Chamo-me Muana Lómuè. Nasci numa aldeia bem próxima a um enorme e lindo maciço de pedra. É o segundo mais alto de toda a Moçambique. Sou: uma Macua-Lómuè” (CRUZ, 2018, p. 29). Observe-se que apesar do processo de diáspora forçada ter sido sofrido e dolorido em meio a provações e privações nos porões dos navios e sendo exposta a uma vida de silenciamento, violência, medos e lutas, Muana resistiu e não aceitou o apagamento da sua identidade, ela procurou manter aquilo que a particularizava dos demais, isso é, seus referenciais como nome, lugar de origem, língua, tradições, cultura e religião. Também enaltecia seu passado de alegrias quando lembrava dos familiares e da infância no seu país, sentia-se triste pela morte dos pais e pelo distanciamento do seu país, mas esse distanciamento foi o que a colocou em um lugar a parte do mundo, pois não mais encontrou um lugar que lhe servisse de referencial e pertencimento para assim preservar sua identidade. A esse respeito, Cruz (2018, p. 94), a partir da fala de Muana informa:

Puseram-nos acorrentados em fila e fomos obrigados a descer para barcos menores que iriam para a costa. No porto, olhares curiosos tentando adivinhar de onde vínhamos. Vi gente com rostos da terra que eu deixara para trás e outros de lugares que descobri que existiam durante uma tenebrosa viagem. Era raro quem não tivesse ao menos uma marca no corpo feita lá ou aqui.

Apesar das dores e das marcas deixadas no corpo que estarão vivas na memória, na pele e na alma de Muana também servirão para fortalecer o enlace com sua ancestralidade, veja-se a esse respeito o trecho seguinte, “Precisamos do contato e da intermediação dos ancestrais para as nossas coisas do dia a dia de seres humanos” Cruz (2018, p. 46).

A veneração aos ancestrais na narrativa é o que proporciona a proteção à protagonista, pois o elo com as origens fortalece sua identidade e autoestima, tendo em vista que mesmo sendo apresentada a uma nova religião e cultura, ela permanece fiel as suas crenças e isso fica registrado na passagem em que recorda Nipele a “Grande Mãe que habita as montanhas do Namuli” (CRUZ, 2018, p. 46).

Ainda acerca da ancestralidade na narrativa, tanto a protagonista narradora tem dons como os outros dois escravos, Roza e Mariano, conforme segue na passagem a seguir “Muana, comunicava-se com o mundo dos espíritos; Roza “cozinha a comida e a vida. Quando mexe em sua panela tem um poder”; já Marianno sabia costurar e era um grande feiticeiro” (CRUZ, 2018, p. 62). A respeito da construção das personagens na narrativa em questão, Dalcastagnè (2008, p. 211) enfatiza que há uma verossimilhança, veja a citação abaixo:

Ao ocupar lugar central na narrativa, podem não nos parecer reais, mas trazem consigo a realidade de seu povo. Sendo mulheres, negras e escravas, elas percorrem outros chãos, se encontram com outras trajetórias, se deslocam de acordo com outros ritmos que não aqueles vividos pelas personagens brancas (e por seus leitores, igualmente brancos).

Ainda no que diz respeito à realidade que as personagens trazem de suas ancestralidades, a escritora Eliana vai além quando descreve a cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente o Cais do Valongo, pois este lugar estava impregnado de mau augúrio, fosse por tratar-se de um lugar que representava a venda de pessoas negras, fosse porque em suas proximidades jogavam-se corpos a céu aberto.

A cidade do Rio de Janeiro nesta época era dividida em dois mundos, a terra dos mortos que era a região do Valongo e a terra dos vivos que ficava do outro lado da cidade. O silêncio do negro existia e imperava porque esse sujeito era considerado um objeto, era associado a um animal, a um ser inferior, irracional, portanto, sem discernimento, e mesmo que ousasse opinar, não seria ouvido, mas sim castigado pela audácia de falar e/ou reclamar.

Isso fica evidente quando na narrativa se tem a passagem da violência sofrida pelos negros, como quando o senhor de escravos, Bernardo é encontrado morto e seus três escravos, Muana, Roza e Mariano são os principais suspeitos.

Como sempre acontecia, tudo recaía sobre o negro e ele sempre levava a culpa, visto que eles não eram reconhecidos como sujeitos de direito, não tinham família e não eram aceitos pela igreja católica. Outra violência é quando a escrava Roza aparece com as pernas cheias de sangue

por ser vista provando umas meias da sua senhora que já estavam em um baú para doações; outro exemplo é quando o senhor Bernardo estupra Roza aos 10 anos após a chegada da sua primeira menstruação e os outros escravos apenas ouvem os gritos sem poder fazer nada. Como explana Duarte (2020, p. 301) “E logo vemos despontar a sedução, o estupro e o abandono dos submetidos”, desta forma percebe-se que a violência é o grande mediador entre homens brancos e mulheres afro-brasileiras, escravas ou não.

Assim, entende-se que a narrativa apresenta a partir do ponto de vista da mulher negra e escrava fatores históricos e culturais, aspectos subjetivos, denúncias, ancestralidade, além de afirmação identitária dos negros em diáspora no Brasil em uma narrativa capaz de ressignificar a reconstrução de memórias do povo negro além da valorização da história, bem como o conhecimento deste povo que foi por muito tempo apagado e colocado em uma situação de subalternidade, mas que hoje compõe o cânone literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *O Crime do Cais do Valongo* relata os crimes, a opressão, as lutas e resistências dos negros no período do tráfico de escravos no Brasil. É uma trama de viés histórico que exige uma revisitação ao passado para entender um dos períodos mais trágicos da humanidade que foi a escravidão, assim como elucidar o presente ao trazer o sítio arqueológico do Cais do Valongo, um local que foi palco de muita violência e tragédias, mas que deve ser resguardado enquanto fato histórico e memorialístico, além de depoente de uma época nada engrandecedora da humanidade. Nesse enredo ecoa uma voz feminina negra e de grande relevância para a literatura contemporânea, uma vez que a autoria feminina negra ainda tem pouca visibilidade na literatura afro-brasileira.

Nessa perspectiva, a escritora Eliana Alves Cruz a partir desta narrativa representa a conquista da autonomia e o reconhecimento para relatar a desigualdade estrutural existente na sociedade brasileira, a luta pelas injustiças que aconteciam no período escravista e o sequestro dos direitos desde a diáspora, além de também denunciar a repressão que os negros sofriam em vista das manifestações religiosas.

Assim, a inserção de vozes periféricas e antes silenciadas, hoje se inserem cada vez mais na produção literária como a autoria de mulheres negras e os tópicos sobre racismo, lutas, ancestralidade e busca pelo protagonismo negro, isto é, os textos de autoria negra oportunizam

entender a vivência dos corpos negros em diversas situações e a memória é uma espécie de refúgio que possibilita repensar o passado e recuperar o que foi interrompido.

Em suma, o texto literário de autoria feminina afro-brasileira é um meio de ressignificação que busca resgatar traços da memória com olhos para o passado na intenção de construir um futuro menos desigual, de superação do silenciamento e apagamento da negritude no Brasil.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. Sobre as metáforas da recordação. In: **Corpo**. Trad. Paulo Soeter. Campinas, SP. UNICAMP, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CANAU, Joel. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

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

DALCASTAGNÈ. Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. Rev. **Gragoatá**. Niterói, n. 24, p. 203-219, 1. sem. 2008.

DALCASTAGNÈ. Regina. Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea. Rev. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 44, p. 289-302, jul./dez. 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. Seleção, notas, ensaios. **Machado de Assis afrodescendente**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2020.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

KILOMBA, Grada. (1968) **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PEREIRA, Luciano de Oliveira. A consciência-de-si na dialética do senhor e do escravo. **Pensamento Extemporâneo**, 2011. Disponível em: <https://pensamentoextemporaneo.com.br/?p=1842> Acesso em: 29 de dezembro de 2022.

PERROT, MICHELLI. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

SEXUALIDADE E COLONIALISMO EM CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS, DE ISABELA FIGUEIREDO

Leandro Noronha da FONSECA (UNESP/Araraquara)¹

RESUMO: O presente trabalho objetiva traçar algumas reflexões sobre a sexualidade e o colonialismo a partir de *Caderno de memórias coloniais*, romance de estreia de Isabela Figueiredo (2018) e fruto de uma série de publicações da autora em seu *blog* intitulado “Mundo Perfeito”. Na obra, a escritora moçambicana radicada em Portugal rememora a sua infância nas décadas de 1960 e 1970 na cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo, e as consequências do processo de descolonização na vida de colonizados e colonizadores. Toma-se aqui a sexualidade como tópico significativo na obra para a compreensão das dinâmicas do pensamento colonial e das opressões vivenciadas pelas mulheres que figuram na narrativa. A partir de aporte teórico de autores como Jorge (2015), Laks (2019), Pacheco (2019), Rodrigues (2013), Silva (2020), Silva e Amorim (2017), Vieira (2017), Fanon (1968), Mondlane (1976), Quijano (2005), dentre outros, compreende-se que, no romance de Figueiredo (2018), a violência de gênero é evidenciada como uma das faces desse pensamento colonial, sustentado pelo patriarcalismo e o machismo que condicionam as mulheres ao espaço privado do lar e aos afazeres domésticos. A repressão sexual, norteadas pelos ideários e pela moral da Igreja Católica, é indicativa nos episódios em que a sexualidade da narradora-protagonista é interpelada, quase sempre, pelas vias da agressividade. Destarte, *Caderno de memórias coloniais* é uma obra que se mostra potente e necessária ao revelar as feridas deixadas pelo colonialismo, principalmente no corpo e na memória das mulheres que viveram sob a égide da exploração e da violência.

Palavras-Chave: Sexualidade. Colonialismo. Isabela Figueiredo. Caderno de memórias coloniais.

ABSTRACT: The present work aims to outline some reflections on sexuality and colonialism based on the *Caderno de memórias coloniais*, the debut novel by Isabela Figueiredo (2018) and the result of a series of publications by the author on her *blog* entitled “Mundo Perfeito”. In the work,

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), *campus* Araraquara. Mestre em Letras com ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* Três Lagoas (UFMS/CPTL). E-mail: lfonseca954@gmail.com.

the Mozambican writer based in Portugal recalls her childhood in the 1960s and 1970s in the city of Lourenço Marques, now Maputo, and the consequences of the decolonization process in the lives of colonized and colonizers. Sexuality is taken here as a significant theme in the work for understanding the dynamics of colonial thought and the oppression suffered by the women who figure in the narrative. Based on the theoretical contribution of authors such as Jorge (2015), Laks (2019), Pacheco (2019), Rodrigues (2013), Silva (2020), Silva and Amorim (2017), Vieira (2017), Fanon (1968), Mondlane (1976), Quijano (2005), among others, it is understood that, in Figueiredo's novel (2018), gender violence is evident as one of the faces of this colonial thinking, sustained by patriarchy and machismo that condition women to private space of the home and housework. Sexual repression, based on the ideals and morals of Catholicism, is indicative of the episodes in which the sexuality of the narrator-protagonist is questioned, almost always, through aggressiveness. Thus, *Caderno de memórias coloniais* is a work that proves to be powerful and necessary in revealing the wounds left by colonialism, mainly in the body and memory of women who lived under the aegis of exploitation and violence.

Keywords: Sexuality. Colonialism. Isabela Figueiredo. *Caderno de memórias coloniais*.

Introdução

Publicado originalmente em 2009, o romance *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo (2018), fornece significativas contribuições para se pensar a força e as marcas do sistema colonialista nas relações de gênero, na corporeidade e na sexualidade feminina. Como sugere o seu próprio título, a obra abarca as memórias da escritora moçambicana radicada em Portugal, desde a sua infância nas décadas de 1960 e 1970 na cidade de Lourenço Marques, atual Maputo, até o processo de descolonização e independência encabeçado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), em 1974.

Caderno de memórias coloniais é a obra de estreia de Figueiredo (2018) na literatura, fruto de uma série de publicações da autora em seu *blog* intitulado “Mundo Perfeito” (Jorge, 2015; Pacheco, 2019). A obra de Isabela Figueiredo (2018) é também um modo de romper o silêncio sobre o passado colonial e que perpassa a vida de famílias de “retornados”, isto é, de portugueses (nascidos ou não em ex-colônias) que se viram obrigados a retornar à Portugal após o processo de independência de Moçambique e o fim do império português². Em texto prefacial intitulado “Palavras prévias”, a autora considera que “a História enfrenta sempre esse grande óbice, que

² A questão dos chamados “retornados” é estudada com maior profundidade em dissertação de Luciana Guirland Vieira (2017). De acordo com a autora, “os retornados eram tratados, enfim, com desconfiança e hostilidade, eram punidos por haverem explorado, segundo o senso comum, os africanos. [...] Perderam sua terra, seus lares. Não pertenciam mais a lugar algum” (VIEIRA, 2017, p. 63).

cabe aos investigadores ultrapassar: o silêncio sobre o que muito se calou ou se escondeu” (Figueiredo, 2018, p. 8).

Portanto, além de uma espécie de “acerto de contas” com o passado, o romance se configura como a exposição de uma história que se quer esquecida. Tornar um assunto “delicado”, como Figueiredo (2018) afirma ter se caracterizado o passado colonizador português, é colocá-lo em uma redoma de cristal, uma zona de conforto onde se afastam os fatos mais aterradores e desonrosos de uma nação. Com efeito, quebrar esta redoma e romper o silêncio são atividades que emergem da escrita memorialística da escritora moçambicana/portuguesa e que se mostram necessárias, pois:

Enquanto não forem verdadeiramente discutidos, os traumas fantasmáticos de outrora, sob a inscrição da memória individual ou coletiva, insistirão em assombrar a vida de um país historicamente acostumado a esperar por quem resolva milagrosamente as suas grandes questões (Silva, 2020, p. 58).

Como afirmado, as relações de gênero, a corporeidade e a sexualidade feminina são questões marcantes em Caderno de memórias coloniais. Ao romper a redoma do silêncio do passado de Portugal, Figueiredo (2018) expõe também as violências coloniais dadas na sexualidade da narradora-protagonista e nas relações entre homens e mulheres e, principalmente, entre mulheres brancas e negras. Em diversos momentos do livro é possível vislumbrar como as mulheres negras africanas foram desumanizadas, caracterizadas como meros objetos sexuais, enquanto as mulheres brancas cumpriam as obrigações domésticas no “recato” do lar e do ambiente familiar. Os homens brancos traíam suas esposas com as mulheres negras, em relações também baseadas em desigualdades.

Em sentido semelhante, Flavia Arruda Rodrigues (2013, p. 87) aponta que o livro em questão “transita na ambiguidade de denunciar a exploração e a violência coloniais e de ser um instrumento de sedimentação de memórias que foram silenciadas durante cerca de 42 anos, desde que se deu a reabilitação do sistema de governo democrático, em Portugal.”

Por meio de suas memórias, a narradora-protagonista recupera alguns episódios em que a sua sexualidade é, de algum modo, reprimida. A curiosidade sobre o universo da reprodução sexual e as primeiras experiências sexuais de uma garota em fase de desenvolvimento são sucintos exemplos de memórias recuperadas por Figueiredo (2018). Ainda que a sexualidade não seja o tópico central desta obra, a violência dos colonizadores pode ser também observada no espectro íntimo da descoberta da sexualidade da personagem. Importante frisar que as

interdições da família patriarcal geralmente ocorrem, em Caderno de memórias coloniais, sob a égide da violência – violência, esta, que rege praticamente todas as relações sociais e raciais no mundo colonial e, especificamente, em Moçambique, na época controlada por Portugal.

Estudos como os de Jorge (2015), Laks (2019), Pacheco (2019), Rodrigues (2013), Silva (2020), Silva e Amorim (2017) e Vieira (2017) já se debruçaram sobre Caderno de memórias coloniais, atentando-se aos mais variados aspectos componentes do romance. Ainda que alguns desses estudos cite ou brevemente discutam as relações entre sexualidade e colonialismo, presentes na constituição do romance, a sexualidade na obra nos parece uma questão a ser mais atentamente investigada. Desse modo, o presente trabalho pretende realizar uma focalização desses aspectos, em busca de compreender como a sexualidade, e principalmente a sexualidade feminina, está relacionada com o poder colonial e como ela é caracterizada ao longo da obra literária.

A “sexualidade” tem ganhado espaço no debate público e torna-se necessário conceituá-la no presente trabalho. Compreende-se, aqui, que as relações de corpo e sexualidade só podem ser compreendidas a partir de um determinado contexto histórico, tendo em vista que os comportamentos, as convenções e as identidades sexuais são modeladas internamente nas relações de poder. Portanto, a sexualidade é um dispositivo histórico e socialmente construído. Assim, tem-se aqui como base a formulação foucaultiana de Jeffrey Weeks (2015, p. 43), que considera a sexualidade “como um descrição geral para a série de crenças, comportamentos, relações e identidades socialmente construídas e historicamente modeladas que se relacionam com o que Michel Foucault denominou ‘o corpo e seus prazeres’”.

Destarte, o levantamento realizado acerca de estudos voltados à compreensão de Caderno de memórias coloniais será acompanhado por outros teóricos como Frantz Fanon (1968) e Eduardo Mondlane (1976), que trazem luz à aspectos intrínsecos do colonialismo e, mais detidamente, do colonialismo em Moçambique, e das contribuições de Aníbal Quijano (2005) e de Gustavo Gomes da Costa (2021) acerca dos efeitos da dominação colonialista sobre as relações sexuais e de gênero.

Uma leitura sobre a sexualidade em *Caderno de memórias coloniais*

Ao longo do romance, Isabela Figueiredo (2018) rememora uma série de episódios de sua vida, principalmente os da infância e da adolescência em Lourenço Marques, em que a

sexualidade é marcada por restrições. Em um deles, a narradora-protagonista relata o seu desconhecimento sobre as práticas sexuais e de reprodução, e como o assunto foi violentamente censurado pela família.

Eu nunca percebi nada sobre isso de foder, até aos meus sete anos, ou melhor, conscientemente nunca percebi. Não fazia qualquer ideia sobre como se realizava a procriação. Mesmo muito depois dessa idade, pensava que as crianças nasciam porque os homens e as mulheres se casavam e, nesse momento, Deus punha as mulheres “de bebé”. Não dizia “grávidas”. Não conhecia essa palavra, e a primeira vez que a disse, a minha mãe deu-me uma bofetada para eu aprender a não dizer palavrões (Figueiredo, 2018, p. 37).

A narradora-protagonista desconhece as formas de concepção. Seu olhar pueril vislumbra o processo de “procriação” como resultante do casamento e mediado pela intercessão divina. A reação da mãe após a filha pronunciar a palavra “grávida”, o desferimento de uma “bofetada”, é uma forma de repreender o acesso ao universo da sexualidade. A violência perpetrada contra a filha é significativa, assim como os inúmeros episódios de violência presentes ao longo do romance de Isabela Figueiredo (2018).

Conforme apontado por Frantz Fanon (1968), o mundo colonial é regido pela divisão desigual entre colonos e colonizados, ou exploradores e explorados, em uma hierarquia estruturada pelo exercício da violência. A prática de dominação é operada pelos aparatos policiais e militares, cujas intervenções diretas e violentas visam a imobilidade do colonizado. Nas palavras do autor, “o intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado” (Fanon, 1968, p. 28).

A violência é um fator marcante em *Caderno de memórias coloniais*. Ao longo da obra é possível observar uma série de episódios em que a violência se apresenta de modo quase que estruturante das relações entre colonos e colonizados, principalmente na figura do pai de Isabela Figueiredo (2018). As memórias da autora recuperam o pai, um eletricista em Lourenço Marques, responsável por diversas obras na cidade, e cuja figura é baseada pelo autoritarismo e o patriarcalismo. É, principalmente, pela figura paterna que Figueiredo (2018) escancara o racismo e a violência cometidas por colonos portugueses contra a população colonizada de Moçambique.

No excerto apresentado anteriormente, observa-se um primeiro episódio de restrição da narradora-protagonista ao universo das práticas sexuais. A violência é a resposta para a indagação da filha que, mesmo diante da repressão, vê na dinâmica familiar as relações entre os pais. É no

seio familiar e doméstico que a narradora-protagonista também acessa o desconhecido território do sexo e da sexualidade. Adiante, no romance, a garota descobre debaixo da cama dos pais um livro assinado por Dr. Fritz Kahn, uma provável obra teórica de sexologia ou de ciências naturais. Com curiosidade e receio, passa a ler o livro escondida da mãe, ocupada nos afazeres do lar, observando nele “[...] ilustrações de homens e mulheres nus com pelos e órgãos sexuais visíveis. Havia muitas ilustrações absolutamente vergonhosas que abstenho de revelar” (Figueiredo, 2018, p. 38).

Em contraponto, e ainda que de maneira subentendida, a personagem observa que a sexualidade do pai não passa pelos mesmos ditames morais. Isso porque o pai era alguém que gostava de “foder” – expressão reiterada em alguns momentos da obra. Os seus jogos de sedução com outras mulheres e os relacionamentos extraconjugais são comportamentos identificados na figura paterna: “ele gostava de mulheres, de jogar com elas a malícia do discurso, os duplos sentidos; gozava com as estratégias de sedução, e deve ter começado por aí” (Figueiredo, 2018, p. 39).

Ainda que o acesso à informações sobre o sexo e a sexualidade fosse restringido à narradora-protagonista, a discussão desses assuntos se fazia presente no cotidiano de Lourenço Marques e era acessado por ela. Freqüentador das “palhotas” dos bairros indígenas, o pai teve a sua vida sexual objeto de assunto de conversas entre as mulheres, narradas sem pudores diante da garota: “Porque o meu pai, já se sabe, gostava de foder, porque as esposas de colono, quando se juntavam, falavam das cabras das pretas e da facilidade com que tinham filhos uns atrás dos outros, porque eram muito abertas, e também gostavam...” (Figueiredo, 2018, p. 39).

Em perspectiva convergente, Daniel M. Laks (2019) aponta que, em *Caderno de memórias coloniais*, a sexualidade paterna é representada como indício do poder absoluto masculino, refletido no modo de ser do pai, um poder permeado pelo pensamento colonial. Nas palavras do teórico, o pai é “[...] o representante de toda uma categoria de homens que se portavam segundo as diretrizes do pensamento colonialista, tanto em Portugal quanto nos territórios coloniais” (Laks, 2019, p. 72).

A percepção acerca da sexualidade, na mentalidade colonial, é revestida por um racismo que desumaniza, principalmente, as mulheres negras. A distinção entre brancas e negras é balizada pelos aspectos sexuais e reprodutivos da população feminina colonizada, em uma distinção que perpassa a animalização dessas mulheres, pois “[...] as negras eram animais e podiam guinchar” (Figueiredo, 2018, p. 40).

A objetificação e a sexualização das negras entra em contraste, contudo, quando em relação com as brancas. Se cabia às mulheres negras a imagem da sexualidade exacerbada e do instintivo, às brancas cabia o recato do ambiente doméstico, o papel de “obrigação” da manutenção do lar e da família, como forma de preservação de uma austeridade moral. Portanto, se o machismo do pensamento colonial considera a mulher negra como objeto sexual, em sentido oposto age para uma quase anulação do prazer sexual das mulheres brancas, esposas de colonos obrigadas a cumprir os mais hegemônicos papéis de gênero, como é possível observar no trecho: “Uma branca não admitia que gostasse de foder, mesmo que gostasse. E não admitir era uma garantia de seriedade para o marido, para a imaculada sociedade toda” (Figueiredo, 2018, p. 40).

Outro episódio em que a violência se faz instrumento de interdição na vida da narradora-protagonista é de sua primeira experiência íntima com Luisinho, um vizinho branco. Em um dos poucos momentos em que podia sair ao quintal de casa, ela é convidada pelo vizinho a “jogar a foder”. A percepção pueril diante do sexo, encarado como uma brincadeira, é permeado pelo impulso da curiosidade de uma garota entre os seus sete ou oito anos de idade: “Foder. Essa descoberta tornou-se algo que me envergonhava e desejava” (Figueiredo, 2018, p. 48). Direccionam-se, Luisinho e a narradora-protagonista, a uma residência em construção e, em meio a tijolos e cômodos incompletos, despem-se e inocentemente praticam o que consideram ser o “jogar a foder”. O encontro é interrompido pelo pai que, brutal e violentamente, reage diante do flagra: “Segundos antes da pancada, tinha já a certeza absoluta de que foder era proibidíssimo” (Figueiredo, 2018, p. 49).

As marcas deixadas pela agressão paterna não são apenas de ordem física. “Golpes” e “bofetadas” foram desferidas contra diversas partes de seu corpo, mas que deixaram marcas em sua subjetividade. São marcas que, como observado por Silva e Amorim (2017, p. 1062), acompanham a personagem mesmo após a sua situação de “retornada” com a descolonização de Moçambique: “tal violência a acompanha mesmo após deixar África, pois, ao chegar em Portugal, a menina logo percebe que, na terra de origem de seus pais, já há uma imagem construída acerca do que estava a ser a guerra colonial.”

As marcas subjetivas da violência perpetrada pelo pai podem ser observadas no seguinte trecho: “Pior que a dor da pancada era a da humilhação por ele me ter visto foder, me ter apanhado no pior dos pecados” (Figueiredo, 2018, p. 50). Aqui, é válido refletir como a percepção da sexualidade é perpassada pela visão do “pecado”, concepção indicativa das raízes cristãs acerca das questões sexuais.

Como explica Eduardo Mondlane (1976), o império português colonizou regiões como Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e as ilhas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, em um processo de dominação que remonta desde antes do século XVI, já com a chegada de Vasco da Gama ao território hoje conhecido como Moçambique. A chegada dos portugueses em Moçambique resultou em uma ocupação da costa africana que visava uma rota mais segura para a Índia para fins de exploração comercial. A fim de exercer o controle sobre as regiões, Portugal serviu-se das rivalidades existentes entre os líderes das cidades locais e pôde, assim, monopolizar a comercialização do marfim, do ouro e de outras pedras preciosas.

Nos séculos XVII e XVIII o domínio português já havia se consolidado nas zonas norte e centro de Moçambique, permitindo a introdução de missionários católicos (dominicanos e jesuítas) e, conseqüentemente, a chegada e a imposição da religiosidade cristã. A doutrina católica foi, inclusive, utilizada como justificativa para a escravização de mercadores árabes. A prerrogativa da fé, todavia, mascara interesses profundamente mercantis. Conforme destaca Mondlane (1976, p. 19), “esta aliança entre a Igreja, o Estado e os interesses comerciais data dos primeiros tempos da expansão colonial.”

Posteriormente, a hegemonia católica em alianças políticas perde espaço a partir do surgimento da Reforma protestante, o que não extingue por completo o alcance de seu poderio. Eduardo Mondlane (1976, p. 20) destaca que “[...] a nível local a Igreja continuou a ser uma grande força e foi recompensada do seu trabalho com concessões de terra que eram administradas como qualquer propriedade secular.” Não sem razão Mondlane (1976) considera, entre outros fatores, a aliança com a Igreja Católica como uma das principais características do colonialismo português.

Em reflexão a partir do contexto latino-americano, mas que pode contribuir para o presente estudo, Aníbal Quijano (2005) observa um “dualismo” na perspectiva e na produção de conhecimento eurocêntricas entre o corpo e a alma, as quais impactam nas experiências de raça e de gênero. Para o teórico, a distinção entre “corpo” e “alma” sempre esteve presente na experiência humana, mas foi radicalizada ao longo da história pelo cristianismo, principalmente entre os séculos XV e XVI durante a Inquisição, em que recaiu sobre a “alma” uma ênfase desmedida. Tal perspectiva será reelaborada posteriormente por Descartes, por meio da distinção entre “razão/sujeito” e “corpo”, processo que culmina no que Quijano (2005, p. 129) denomina de “secularização burguesa do pensamento cristão”. Nas palavras do autor, “na

racionalidade eurocêntrica o ‘corpo’ foi fixado como ‘objeto’ de conhecimento, fora do entorno do ‘sujeito/razão’” (Quijano, 2005, p. 129).

Essa “objetivização do corpo” influenciou a teorização científica da “raça”, principalmente durante o século XIX, em que se passou a delinear as fronteiras entre raças “inferiores” e “superiores”. Negros, africanos, indígenas e asiáticos, por exemplo, tornaram-se objeto de conhecimento e exploração por parte dos europeus, sendo hierarquizados pejorativamente por não serem considerados seres “racionais”, por serem julgados como mais próximos da “natureza” do que os próprios brancos (Quijano, 2015).

Além disso, o pensamento eurocêntrico tem impactos também na ordem das relações de gênero, principalmente para mulheres não brancas. Como elucida Quijano (2005, p. 129): “[...] o lugar das mulheres, muito em especial o das mulheres das raças inferiores, ficou estereotipado junto com o resto dos corpos, e quanto mais inferiores fossem suas raças, mais perto da natureza ou diretamente, como no caso das escravas negras, dentro da natureza”.

É nesse período do século XIX, e que se estende ao século XX, em que a sexualidade também torna-se objeto de conhecimento e hierarquização por parte do conhecimento científico eurocêntrico. De acordo com Jeffrey Weeks (2015), algumas áreas da ciência, tais como a psiquiatria, a sexologia e a medicina, buscaram investigar, catalogar e estabelecer uma categorização entre “normalidade” e “anormalidade” das mais diversas experiências sexuais identificadas pelos cientistas do período, entre elas a “homossexualidade” e a “bissexualidade”. De modo geral, durante os últimos duzentos anos da história, alguns aspectos da moralidade e do comportamento sexual foram alvo de preocupação da sociedade ocidental: “as relações entre homens e mulheres; o problema do desvio sexual; a questão da família e de outros relacionamentos; as relações entre adultos e crianças; a questão da diferença, seja de classe, gênero ou raça” (Weeks, 2015, p. 54).

Trazendo essa perspectiva para a realidade de países africanos colonizados, Costa (2021) aponta que as ações administrativas das regiões colonizadas eram norteadas pelas ordens e instruções do governo central português, geralmente formuladas em Lisboa. Portanto, a legislação civil e penal portuguesa era aplicada em suas colônias, ao menos teoricamente. Em 1912, Portugal aprovou uma lei que criminalizava a “mendicância”, a “vadiagem” e a “prática do vício contra a natureza”. As punições eram variadas e dependiam do grau de recorrência e “gravidade” do ato. Entretanto, a lei foi aplicada nos territórios colonizados apenas na década de 1950, pois se havia uma compreensão de que as práticas sexuais não heterossexuais eram uma

realidade urbana, pertencente a pessoas escolarizadas e de classe alta. Como explica o teórico, “aparentemente, as sexualidades do mesmo sexo eram, de acordo com a leitura dos acadêmicos portugueses engajados na *scientia sexualis*, um ‘problema’ particularmente urbano e ‘civilizado/europeu’” (Costa, 2021, p. 159).

Ainda que a homossexualidade e a bissexualidade não sejam tópicos centrais, tanto em *Caderno de memórias coloniais* quanto no presente estudo, as considerações de Costa (2021) e Weeks (2015) são relevantes para a compreensão da sexualidade como um dispositivo situado na história e como a sua regulação integrou o pensamento eurocêntrico que, por sua vez, é constituinte do pensamento colonial. Em paralelo, Quijano (2015) e Mondlane (1976) contribuem para a compreensão da relevância das raízes católicas na dominação e na exploração colonial, e nas desigualdades entre homens e mulheres.

Em diferentes graus, tais autores contribuem para a compreensão de que a caracterização do sexo como o “pior dos pecados” (Figueiredo, 2018, p. 50) por parte da narradora-protagonista é também reflexo desse pensamento colonial calcado na moralidade cristã, em que o corpo e suas particularidades são vistas como uma espécie de “mácula”, marcas do próprio “pecado original” que permeia os ensinamentos católicos.

O outro e último ponto a ser aqui destacado em *Caderno de memórias coloniais* diz respeito ao episódio em que a narradora-protagonista estreita uma amizade com outro vizinho, dessa vez “o filho do vizinho preto” (Figueiredo, 2018, p. 67). Aos dez anos de idade, em uma de suas aventuras no limoeiro do quintal de casa, e em busca de se ver livre das amarras da família e do mundo, ela conhece o vizinho com quem mantém segretos diálogos e dele “engravidar”. A gravidez é novamente fruto de sua fértil imaginação de criança: “quase engravidei do filho do vizinho preto. [...] Agradava-me o rapaz, e já tinha percebido que quando um homem e uma mulher gostavam um do outro, nascia uma criança” (Figueiredo, 2018, p. 67-68).

Portanto, em sua mentalidade pueril, a concepção humana ocorreria pela simples existência do feto entre o homem e a mulher. Um feto construído pela amizade entre as crianças – “foi o único com quem me relacionei profundamente” (Figueiredo, 2018, p. 67) –, mas também pautado pelas tensões raciais. As conversas eram reprimidas pela mãe e o medo da “gravidez” era perpassado pela figura do pai e do racismo: “podia expulsar-me de casa e eu não seria jamais uma mulher aceite por ninguém. Havia de ser a mulher dos pretos. E eu tinha medo do meu pai. Desse poder absoluto do meu pai” (Figueiredo, 2018, p. 68).

Este episódio, e os demais destacados no presente trabalho, evidenciam que a sexualidade é um tópico significativo a ser considerado no romance de Isabela Figueiredo (2018), à medida que deixa revelar as influências do pensamento colonial na sexualidade feminina. Na obra, a sexualidade é um território em que também se manifesta a violência patriarcal, seja pela repressão sexual enfrentada pela narradora-protagonista em seu processo de autoconhecimento e desenvolvimento humano, seja pela objetificação e a sexualização exacerbada das mulheres negras.

Destarte, *Caderno de memórias coloniais* se mostra um romance que, desde a sua gênese, pretendeu romper o silêncio que paira sobre o passado colonial de Portugal e suas marcas violentas nas populações do continente africano. E ao romper o silêncio, deixa revelar a complexa teia de relações que fundamentam o pensamento colonial, colocado em prática por meio do exercício da agressão e das mais variadas formas de violências. A exploração econômica, o racismo, o patriarcado e o machismo se mostram imbricados nesse sistema que visa não apenas o controle das riquezas, mas também o controle sobre os corpos africanos e femininos.

Considerações finais

O romance *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo (2018), foi publicado originalmente em 2009 e é fruto de uma série de publicações da autora em seu *blog* intitulado “Mundo Perfeito”. Nele, a autora revisita o seu próprio passado em busca de evidenciar uma história até então negligenciada: os efeitos nefastos do domínio colonial sob a população moçambicana. Na obra, a escritora moçambicana radicada em Portugal rememora a sua infância nas décadas de 1960 e 1970 na cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo, e as consequências do processo de descolonização na vida de colonizados e colonizadores.

Questões como gênero e sexualidade perpassam diversos momentos da obra, revelando como o poder colonial atingiu a corporeidade, principalmente, das mulheres. A partir de um olhar de uma criança que cresce e descobre os amores e os dissabores do mundo, é possível acompanhar o desenvolvimento da narradora-protagonista que é atravessada por inúmeras violências que visam, de algum modo, regular ou cercear a sua autonomia. O ambiente familiar é um dos espaços onde mais se evidenciam tais práticas, e é principalmente pela figura paterna que a personagem busca construir a sua própria identidade. A figura do pai acaba, direta ou

indiretamente, por ser uma espécie de síntese do pensamento colonial, pautado pelo racismo, a exploração e o patriarcado.

Tendo em vista que a sexualidade é um dispositivo histórico, modelado historicamente e socialmente construído, observou-se que as práticas e os comportamentos sexuais foram alvo de investigação e classificação científica, principalmente nos séculos XIX e XX, em um projeto eurocêntrico e racionalista de desenvolvimento de sociedades burguesas. A patologização e a criminalização de sexualidades tidas como “desviantes” é fruto desse processo eurocêntrico de produção de conhecimento. A raça é outro elemento tido como objeto de investigação científica desse período, em que se propunha uma delimitação de raças “inferiores” e “irracionais” em contraponto à sociedade branca europeia, detentora de uma racionalidade universalizante.

O romance de Isabela Figueiredo (2018), portanto, expõe a violência que sustenta o poder colonial – um poder que atinge homens e mulheres, colonos e colonizados, recaindo de maneira desigual e opressora sob as populações dominadas. Ao longo da obra, é possível observar diversos episódios de segregação racial, a desigualdade entre brancos e negros, e o abismo social e econômico deixado por séculos de exploração e desumanização. A tratativa agressiva do pai eletricitista e colono contra os seus funcionários é possivelmente um dos mais significativos episódios das dinâmicas coloniais em Moçambique.

Por outro lado, a violência de gênero é evidenciada como uma das faces desse pensamento colonial, sustentado pelo patriarcalismo e o machismo que condicionam as mulheres ao espaço privado do lar e aos afazeres domésticos. A repressão sexual, norteadas pelos ideários e pela moral da Igreja Católica, é indicativa nos episódios em que a sexualidade da narradora-protagonista é interpelada, quase sempre, pelas vias da agressividade.

Destarte, o presente trabalho objetivou contribuir com outras reflexões acerca do romance de estreia de Isabela Figueiredo (2018), em busca de não esgotar as suas possibilidades de análise, mas alargar a compreensão de uma obra que se mostra potente e necessária ao revelar, e não esconder, as feridas deixadas pelo colonialismo, principalmente no corpo e na memória das mulheres que viveram sob a égide da exploração e da violência.

REFERÊNCIAS

COSTA, Gustavo Gomes da. Reflexões sobre o legado colonial português na regulação das práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo em Moçambique. **Anuário Antropológico**, v. 46, n. 2, mai./ago. 2021, p. 152-170. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/8325>. Acesso em: 08. nov. 2022.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

JORGE, Silvio Renato. As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo. **Metamorfoses**, v. 13, n. 2, p. 54-64, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufri.br/index.php/metamorfoses/article/view/5090>. Acesso em: 08. nov. 2022.

LAKS, Daniel Marinho. A produção narrativa da identidade em “Caderno de Memórias Coloniais”, de Isabela Figueiredo. **Abril – NEPA/UFF**, v. 11, n. 22, p. 63-75, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29983>. Acesso em: 08. nov. 2022.

MONDLANE, Eduardo. **Lutar por Moçambique**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1976.

PACHECO, Keli Cristina. Caderno de memórias coloniais, de Isabela Figueiredo, e o campo expandido da literatura. **Organon**, Porto Alegre, v. 34, n. 67, p. 1–13, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/95367>. Acesso em: 08. nov. 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 08. nov. 2022.

RODRIGUES, Flavia Arruda. Caderno de memórias coloniais: novas narrativas sobre histórias pessoais e coletivas dos colonizadores portugueses na África do século XX. **Revista Landa**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 83-104, 2013. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol2n1/Flavia%20Arruda%20Rodrigues%20-%20Caderno%20de%20memorias%20coloniais.pdf>. Acesso em 08. nov. 2022.

SILVA, André Souza da. Os pesados restos coloniais no Caderno de memórias coloniais, de Isabela Figueiredo. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 9, n. 21, p. 47-62, ago./out. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/55426>. Acesso em: 08. nov. 2022.

SILVA, Ariane de Andrade da; AMORIM, Cláudia Maria de Souza. Forjada pelo fogo: memórias do colonialismo, em “Caderno de memórias coloniais” (2009), de Isabela Figueiredo. p. 1055-1064. *In*: XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Textualidades Contemporâneas, 2017. **Anais [...]**. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522176736.pdf. Acesso em: 08. nov. 2022.

VIEIRA, Luciana Guirland. **Entre colonos e colonizados: identidade cingida em “Caderno de memórias coloniais”**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7703>. Acesso em: 08. nov. 2022.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 35-81.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

SUZZANNÝ DINAMARKA, UM GIRO DECOLONIAL, EM “A PALAVRA QUE RESTA” (2021) DE STÊNIO GARDEL

Leocádia Aparecida CHAVES (Universidade de Brasília)¹

RESUMO: Conforme demonstra Regina Dalcastagnè (2012, 2021), o sistema literário brasileiro, como dispositivo de poder, também é produtor e reproduzidor do *status quo*. Ou seja, confirma e reafirma pelo modo artístico-discursivo um ordenamento social mantido por múltiplos supremacismos, dentre eles, o cisheteronormativismo. Quanto a este supremacismo na literatura, Luiz Henrique Moreira Soares e Rosiney Aparecida Lopes (2017) constatam a partir da análise de trinta e nove romances publicados entre os anos de 2000-2016 que de cinquenta personagens travestis apenas dezoito são representadas como protagonistas; as demais ocupam espaços de exclusão social com representações que orbitam entre corpos mortos, assassinas perigosas, seres angustiados, suicidas ou sujeitos não nomeáveis, ou seja, subjugadas pelo cisheteronormativismo. Em contraparte, ainda que de forma incipiente, também temos constatado avanços quanto aos modos dessa representação na produção romanesca mais recente como se vê em “A palavra que resta” (2021) de Stênio Gardel. Portanto, em contraposição a representações desumanizadas e desumanizantes e por isso operadoras de imaginários e práticas colonizadoras transfóbicas, estruturantes de nossa cultura, proponho evidenciar a construção de Suzzanný Dinamarca - travesti, branca, pobre e nordestina - como uma estratégia decolonial de enfrentamento deste sistema (MIGNOLO, 2008), pois heroína do romance garantirá ao protagonista, Raimundo - branco, homossexual, analfabeto, pobre e nordestino - uma comunidade de afeto, linhame para o florescimento social de ambas as personagens, com destaque para a agência de Suzzanný Dinamarca que contraria, sobretudo, a sentença de morte para sua vida (DELEUZE, 1997).

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Identidade travesti; Perspectiva decolonial; Literatura saúde.

¹ Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Desde o doutoramento estuda a representação da identidade trans e travesti na literatura brasileira contemporânea de autoria cis bem como a produção literária ficcional e não-ficcional de autoria trans brasileira. Email: leocadiachaves@gmail.com.

ABSTRACT: As Regina Dalcastagnè (2012, 2021) demonstrates, the Brazilian literary system, as a device of power, is also a producer and reproducer of the *status quo*. That is, it confirms and reaffirms, through the artistic-discursive mode, a social order maintained by multiple supremacisms, among them, cisheteronormativism. As for this supremacism in literature, Luiz Henrique Moreira Soares and Rosiney Aparecida Lopes (2017) find from the analysis of thirty-nine novels published between the years 2000-2016 that out of fifty transvestite characters, only eighteen are represented as protagonists; the others occupy spaces of social exclusion with representations that orbit between dead bodies, dangerous assassins, anguished beings, suicides or unnameable subjects, that is, subjugated by cisheteronormativism. On the other hand, although incipiently, we have also seen advances in terms of the modes of this representation in the most recent novel production, as seen in “The word that remains” (2021) by Stênio Gardel. Therefore, in opposition to dehumanized and dehumanizing representations and, therefore, operators of transphobic imaginaries and colonizing practices, structuring our culture, I propose to highlight the construction of Suzzanný Dinamarca - transvestite, white, poor and northeastern - as a decolonial strategy to face this system (DECOLONIAL,2008), because the heroine of the novel will guarantee the protagonist, Raimundo - white, homosexual, illiterate, poor and northeastern - a community of affection, a line for the social flourishing of both characters, with emphasis on Suzzanný Dinamarca's agency, which contradicts, above all, the sentence of death for your life (DELEUZE,1997).

Keywords: Contemporary Brazilian literature; Transvestite identity; Decolonial perspective; Health literature.

INTRODUÇÃO

Se em pleno século XXI ainda constatamos por múltiplos meios e formas que o programa colonizador português empreendido em nossas terras entre os séculos XV e XIX ainda estrutura a sociedade brasileira contemporânea, ainda que de forma constantemente reatualizada, igualmente também constatamos o fortalecimento por múltiplos meios e formas da constante reorganização de recusa e resistência a esse *modus operandi*. Um programa de resistência e recusa em gestação e desenvolvimento, desde a aportagem dos colonizadores em nossas terras, a despeito das inúmeras tentativas de sufocamento, como nos ajudam a apreender Walter Mignolo (2008) e Catherine Walsh (2005), por exemplo.

Dentre as recusas e resistências, a conformação de pensamentos e práticas decoloniais, que tanto pela construção de um arcabouço teórico e crítico quanto pela produção artística têm colocado em xeque o sistema-mundo² patriarcal, branco, cisheteronormatizador, sexista,

² Viviane W. Vergueiro (2015), ao discutir o *modus operandi* de dominação do colonizador europeu na América, desnuda como o sexismo – estereótipos e atribuição de valor, poder ao gênero masculino e feminino – fundou o patriarcado. A partir dessa discussão, traz ao debate o conceito de cissexismo, operador potente para que possamos

ocidentalista, racista, capacista e epistemicida. Ou seja, colocado em xeque um sistema-mundo que vem se mantendo por meio de relações de opressão, expropriação, deslegitimação daqueles e daquelas que não se enquadram no paradigma de ser e saber do colonizador. Dentre os mecanismos de colonização-subalternização, a produção de narrativas literárias – ficcionais³ e não-ficcionais – desqualificadoras, marginalizadoras, criminalizadoras e demonizadoras de todos aqueles e aquelas decodificados como fora do padrão estabelecido pela métrica de humanidade dos donos do poder; narrativas que, se por um lado, desde sempre têm sido contestadas, por outro, só mais recentemente tem conquistado espaço no sistema-mundo literário; o que também se explica pelo fortalecimento dos movimentos sociais no contexto das lutas pela redemocratização do Estado brasileiro em fins dos anos dos anos de 1980⁴ bem como pela transformação das universidades públicas nas duas últimas décadas pelo ingresso de docentes-pesquisadoras(es)-ativistas e discentes-pesquisadoras(es)-ativistas vinculados às minorias identitárias como por exemplo por pessoas trans, como discute Jaqueline Gomes de Jesus (2014).

Como consequência dessa transformação social, destacamos a crescente produção literária, ficcional e não-ficcional, de autoras e autores vinculados a grupos sociais vinculados à dissidência de gênero-sexualidade⁵, que por consequência vem manejando em suas produções temas, abordagens e personagens de recusa e resistência à compulsoriedade cisheteronormativista do colonizador, como demonstram Leocádia Chaves (2021) e Manuela Rodrigues Santos (2023).

Um percurso que revela a caleidoscopia dos “giros decoloniais”⁶ necessários para promoção de abalos sísmicos num sistema-mundo que há séculos estrutura o poder, o ser e o saber de que nos falam os teóricos decoloniais em nossas terras; um percurso que me exige, como crítica literária em processo de desconstrução do *modus operandi* ciscolonizador, ir ao encontro da obra “A palavra que resta” (2021), de Stênio Gardel aberta para os seus múltiplos

desnudar os mecanismos de opressão da cisgeneridade sexista sobre aqueles reconhecidos como divergentes da norma. A partir dessa compreensão, refere-se às estruturas de poder, usando em corruptela a denominação “sistema” na grafia com c, que tomo como referência nesta tese. Um sistema que têm produzido e (re)criado múltiplas práticas e discursos de aversão e minorização dessas pessoas, o que explica o quadro de extrema vulnerabilidade a que estão submetidas.

³ Para compreender como o paradigma do colonizador tem ocupado o sistema-literário mundo ficcional, consultar Dalcastagnè (2012, 2021).

⁴ Devemos a Anderson Herzer (2007, 1ª edição em 1982), João Walter Nery (1984) e Lorys Ádreon (1985), todos figuras anônimas nos anos de 1980, o gesto pioneiro da escrita autobiográfica trans no Brasil (CHAVES, 2021).

⁵ Sobre a produção literária de autoria trans consultar Chaves (2021) e Santos (2023).

⁶ “Giro decolonial” é um termo criado por Nelson Maldonado-Torres (2005) e que significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico à lógica da modernidade/colonialidade.

espantos⁷ que ela pode me provocar; dentre eles a forma como mostra a transfobia exercida pelo agressor sobre a sua vítima e pelo modo como a personagem Suzzanný Dinamarca é construída heroína na narrativa: uma obra fruto de um giro decolonial!

Importante sublinhar que embora o protagonista do romance – Raimundo – seja homem, branco, pobre, analfabeto, homossexual e nordestino, a força vital da trama se concentra nas possibilidades de vida trazidas pela travesti, Suzzanný, ao protagonista, pois aquela que lhe permitirá um giro na vida! Uma ancoragem que não é fortuita, pois recusa e resistência às estatísticas de morte tanto sobre o corpo de Raimundo, um homem gay num país LGBTQIAP+fóbico, quanto para o dela.

Neste contexto, entretanto, é válido enfatizar que a sentença de morte sobre os corpos trans tem sido historicamente mais feroz. De acordo com dados do projeto de monitoramento de assassinato de pessoas trans (Trans Murder Monitoring – TMM), desenvolvido pela Organização não-governamental Transgender Europe, entre outubro de 2021 e setembro de 2022, foram registrados 327 assassinatos de pessoas trans no mundo, sendo que destes, 96 ocorreram no Brasil, correspondendo, assim, a 29% dos assassinatos mundiais. Constatação que coloca o nosso país, mais uma vez, na liderança mundial do ranking formado por 42 países. Tais dados seguem indicando que essa violência tem cor, gênero e profissão: travestis e mulheres trans, negras, profissionais do sexo com uma média entre 31 e 40 anos (TRANSRESPEITO VERSUS TRANSFOBIA, 2022), reiterando uma tendência preocupante marcada pela intersecção de misoginia, racismo, xenofobia e putafobia (SANTOS,2023).

Violência que não surpreendentemente também tem sido (re)produzida no plano ficcional como demonstram a pesquisa de Luiz Henrique Moreira Soares e Rosiney Aparecida Lopes (2017) a partir da análise de trinta e nove romances publicados entre os anos de 2000-2016; como resultado, constatam que de cinquenta personagens travestis apenas dezoito são representadas como protagonistas; as demais ocupam espaços de exclusão social com representações que orbitam entre corpos mortos, assassinas perigosas, seres angustiados, suicidas ou sujeitos não nomeáveis, ou seja, subjugadas pelo cisheteronormativismo.

⁷ Aqui me refiro ao espanto como *atitude des-colonial diante do horror da colonialidade* que no sistema-mundo literário se traduz tanto no modo como se constrói a narrativa como no modo como a lemos; quanto a esse aspecto, se *traduz numa postura crítica ante o mundo da morte colonial e na busca pela afirmação da vida daqueles que são mais afetados por este mundo* (MALDONADO-TORRES, 2008).

Em acréscimo, ainda que retrocedendo nessa cronologia, Amara Moira demonstra, no ensaio “Monstruoso corpo de delito: personagens transexuais na literatura brasileira” (2018d), que, embora as identidades inconformes – seja sexual e/ou de gênero – sempre tenham tido presença no cânone literário, desde fins do século XIX, repetidamente foram construídas de forma pontual e estigmatizada.

Em sua pesquisa, entre o período de 1870 e 1985, demonstra essa representação em pelo menos onze romances: “As mulheres de mantilha” (1870), de Joaquim Manuel de Macedo; “O Ateneu” (1888), de Raul Pompeia; “O cortiço” (1890), de Aluísio Azevedo; “Luzia-Homem” (1903), de Domingos Olímpio; “Serafim Ponte Grande” (1933), de Oswald de Andrade; “Capitães da areia” (1937), de Jorge Amado; “Grande sertão: veredas” (1956), de Guimarães Rosa; “Georgette” (1956), de Cassandra Rios; “Crônica da casa assassinada” (1959), de Lúcio Cardoso; “Uma mulher diferente” (1965), de Cassandra Rios; e “Stella Manhattan” (1985), de Silviano Santiago. São obras que, segundo a estudiosa, podem ser configuradas como narrativas “[...] que [ao] debruça[re]m sobre nossas identidades mostram-se, em geral, desconcertadas frente à nossa existência” (MOIRA, 2018, n/p).

Pois bem, como se enuncia nesta breve reflexão, “A palavra que resta” nasce contrariando essa catastrófica tradição transfóbica tanto pela construção da personagem Suzzanný quanto pela sua relação com o protagonista e o sistema-mundo que os cerca sem “romantizações”, ao contrário, as tensões coloniais estão à flor da pele desde o primeiro (des)encontro:

– E aí, gato, a fim de uma curtição?
Era ela, de tanga preta e uma tira de pano rosa-choque sobre os seios. Raimundo atravessa a rua.
– Vai pra merda!
Já estou enfezado ainda vem uma porra dessa?
– Ai, calma, não gozou gostoso lá dentro do cine não, foi?
Raimundo olha atravessado.
Que foi que tu falou? Hein, viado? Aberração! Esses peitos de plástico, se fazendo de mulher e tem um piroca no meio das pernas, seu baitola!” Viado imundo!
– Tem quem goste, ignorante.
– Mas eu não gosto nem de ver, fique aí, que eu já estou cheio desse esgoto por hoje.
– Isso, avoa daqui, encubado. (GARDEL, 2021, p.66)

Como se constata, o simples fato de Suzzanný abordar Raimundo publicamente é suficiente para que se sinta agredido, atravessasse a rua e a repreenda com um “vai pra merda!”. Todavia, num giro decolonizador, o autor nos conduz ao íntimo das personagens pois vai além da

descrição do fato, o que nos permite acessar o pânico sentido pelo personagem cis machista, também ele um dissidente do padrão colonizador, pois “viado”:

eles vão achar que eu conheço mesmo aquela infeliz, vou ter que arrumar outra carga, outra turma, não posso arriscar, não posso, eles se levantaram tudo junto comigo quando fui empurrar ela, se for comigo, se descobrirem, eles se juntam e me empurram também, vão espalhar, nunca que consigo mais trabalho, muito poucos que não ligam pra isso [...] (GARDEL, 2021, p.100)

Com isso, somos confrontados com uma narrativa que expõe as entranhas da transfobia por meio da equação: tenho medo do mundo e por isso desprezo e sou violento quem pode me desnudar. Equação que não minimiza a responsabilidade do agente, mas nos permite espiar as suas fragilidades; nos permite (re)pensar o quanto o modelo cisheteronormativador violenta até mesmo o seu agente:

– Pra que tu foi falar de mim? Hein? Responde! ela está ficando branca, a cabeça pendurada desse jeito, o peito dela, subindo e descendo apressado, feito passarinho, parece que desmaiou, era só o que faltava,
– Ei, acorda! Acorda! (GARDEL, 2021, p.104)

Uma violência que assusta o agressor que, até aquele momento de sua vida, jamais agredira um único ser vivo:

[...] sim, porque besteira grande eu já fiz, bater em você daquele jeito? tanto medo, essa história de medo, não era medo que levantava o braço do pai? Ele enfiou esse medo em mim, foi escorrendo do braço dele pelo cinturão e entrou nas minhas costas, ele é minha espinha, nele me sustento. (GARDEL, 2021, p.109)

Estamos diante, portanto, de uma narrativa onde a transfobia é desnudada como resultado de um processo de violência, o que permite ao próprio transfeminicida, numa atitude de autorreflexão, indagar sobre as suas origens. Desse modo, a construção do (des)encontro com Suzzanný, tão diferente e tão igual a si mesmo, permitirá a Raimundo o espanto, gesto necessário e potente para subversão da Ordem cisheteropatriarcal. Um encontro que qualifico como “giro narrativo sísmico” no enredo, pois se até então o foco narrativo está centrado em Raimundo e na sua trajetória de perdas e dor em função da vivência de sua homossexualidade, a partir da insurgência de Suzzanný, o foco será deslocado para a relação de amizade que nasce entre os dois e a sua potência curativa para ambos.

Com esse “giro”, a representação de Suzzanný passa de um corpo aberração, esgoto para o de uma pessoa que permitirá a Raimundo realizar-se como costureiro num cotidiano de

múltiplos afetos; que permitirá Raimundo construir um lar, um projeto de futuro; construir-se, por fim, gente:

[...] tive que afrontar desaforo de pessoa que não aceitava que eu morava com travesti, que eu era costureiro, foi, parei de ser chapa, os ossos do espinhaço parecia que não de encaixavam mais, alfinetavam as carnes, precisava arrumar outra coisa pra fazer [...] e começou por aí, consertando máquina, até que comprei uma, antiga mas boa [...] e dona Solange me ensinou um pouco, e fui começando e hoje tem até uma placa na porta lá de casa, Rai – Mundo das Linhas e Botões, nome enfeitado, foi Suzzanný que inventou [...] (GARDEL, 2021, p.84)

Suzzanný, escrito com dois “zs” e dois “ns”, traz no seu próprio nome a marca da abundância, que na relação com Rai revela a recusa e a resistência às privações e violências impostas aos seus corpos gênero-sexualidade dissidentes, o que lhe garante uma força revolucionária, uma força decolonial. Aqui, em “A palavra que resta” (2021), obra de estreia do autor, um homem gay e uma mulher travesti nordestinos e pobres, juntos, fazem feira e vão à farmácia a despeito de todas as violências LGBTQIAP+fóbicas que enfrentam. Aqui, vão cursar o EJA; ter direito ao envelhecimento, à segurança, ao conforto e à alegria de um uma ceia Natal:

Raimundo deixou os três na calçada e entrou em casa. Queria começar a escrever as felicitações de Natal. E iria começar pelo cartão da Suzzanný. Ela vai ficar toda feliz, orgulhosa até, quando ler um cartão que eu mesmo escrevi para ela, é minha chance de dizer no papel e tudo o tanto que tu me ajudou, não consigo nem imaginar onde eu estaria agora se não tivesse te encontrado, e começou ali, minha vida nova, hoje eu vejo, naquela noite eu não sabia, foi, começou ali, e mesmo depois de eu ter feito um mal tão grande que até hoje me arrependo, que até hoje abaixa minha, você permitiu que eu me emendasse do teu lado [...] (GARDEL, 2021, p.92)

Por meio de “A palavra que resta”, por conseguinte, nos deparamos com uma travesti que insurge contra um mundo desordenado pela transfobia, metonimicamente concentrado em Raimundo, por meio do espanto a todas as impossibilidades impostas às suas vidas. Com isso, a desordem que não está em si mesmos, mas no que os cerca, se reduz diante do laço de amizade, da comunidade que constroem. Como me ajuda a pensar Gilles Deleuze (1997), esta obra ao garantir oportunidade de uma vivência digna para ambas as personagens por meio do que elas mesmas constroem, garante o devir-humanidade para si mesmas, o devir comunidade de afeto e, por isso, poder ser lida como literatura saúde, pois, fabuladora de um povo que ainda falta em nossa sociedade. Literatura saúde” [] quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura”. (DELEUZE, 1997, p.15).

REFERÊNCIAS

CHAVES, Leocádia Aparecida. *A escrita autobiográfica trans como estratégia de resistência e organização: vaga-lumes na escuridão de nosso tempo*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília. 2021.150fls.

DALCASTAGNÈ, Regina Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan.-abr. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/40429/26848>. Acesso em: 20 ago. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Horizonte.2012.

DELUEZE, Gilles. Literatura e vida. In: *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.p.11-16.

GARDEL, Stênio. *A palavra que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Interlocuções teóricas do pensamento transfeminista. In: JESUS, Jaqueline Gomes de (org). *Transfeminismo: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Metanóia. 2014. p. 4-18.

MALDONADO-TORRES, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto", em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFUGUEL, Ramon (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global* Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.2007.

MALDONADO-TORRES, Nelson. La descolonización y el giro des-colonial. In: *Tabula Rasa. Bogotá - Colombia*, n.9, p. 61-72, jul./dic. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a05.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOIRA, Amara. Monstruoso corpo de delito: personagens transexuais na literatura brasileira. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado*, s/l, 10 dez. 2018. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2198-monstruoso-corpo-de-delito-personagens-transexuais-na-literatura-brasileira.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SANTOS, Manuela Rodrigues. *Da corpa-política ao corpo-texto: transescritura, existência e resistência na narrativa transvestigênera brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília. 2023. 252 fls.

SOARES, Luiz Henrique Moreira; LOPES, Rosiney Aparecida (2017). Ela é amapô de carne, osso e palavras: personagens travestis no romance contemporâneo brasileiro. *Revista do Instituto de Políticas Públicas de Marília*, Marília, v. 3, n. 1, p. 79-96, jan./jun. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/RIPPMAR/article/view/7391>. Acesso em: 30 ago. 2017.

TRANSRESPECT VERSUS TRANSPHOBIA WORLDWIDE. *TMM Update Trans Day of Remembrance 2022*. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2022/> Acesso em: 22 jun. 2023.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VERGUEIRO, Viviane Simawaka. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015. 243 f. Dissertação (Mestrado em Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

WALSH, Catherine. Introducción. In: *C.Walsh. Pensamiento crítico y matriz colonial*. Quito: UASB-AbyaYala. 2005.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

TERRA-MULHER-ESCRITA: A AGÊNCIA DA MULHER INDÍGENA FRENTE A VIOLÊNCIAS TERRITORIAL, CORPÓREA E SIMBÓLICA EM *METADE CARA, METADE MÁSCARA*, DE ELIANE POTIGUARA

Sayara Saraiva PIRES (UFPI)¹
Rebeca Freitas LOPES (UESPI)²

RESUMO: Esta investigação enseja analisar as experiências das mulheres indígenas dentro da literatura indígena feminina de Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara* (2018), buscando elucidar as violências corporais, simbólicas e territoriais descritas nos escritos poéticos da escritora, bem como trazer, à luz da História e da Literatura, o papel agente das mulheres indígenas por meio de seus livros, protagonizando um duplo espaço de resistência: o primeiro de denúncia contra a violação de seus territórios, corpos e culturas, já o segundo de resgate ancestral e pertencimento étnico através da escrita, rompendo assim com os estereótipos e silenciamentos históricos desses sujeitos na Literatura e História. É nesse cenário de resistência ancestral, que se destaca nesse trabalho, a Literatura indígena contemporânea, marcada principalmente pelo caráter de denúncia contra as violências sofridas por esses sujeitos ao longo de sua história, mas também pela retomada de suas culturas, tradições e identidades. Nas produções de autoria feminina indígena, tem-se a necessidade de abordar temas ligados ao gênero, desse modo, há a preocupação em fazer um recorte de gênero, étnico-racial e de classe, quando se trata das escritoras indígenas. Para tanto, utilizamos como aporte teórico os estudos de Graça Graúna, Márcia Kambeba, Lia Minapoty e Paula Faustino Sampaio.

Palavras-chave: Mulheres indígenas. Escrita feminina. Violências. Eliane Potiguara.

ABSTRACT: This investigation aims to analyze the experiences of indigenous women within the indigenous female literature of Eliane Potiguara in *Metade cara, metade máscara* (2018), seeking

¹ Mestra em Letras; doutoranda em Literatura, cultura e sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. | sayara_sp@hotmail.com

² Graduanda em História pela Universidade Estadual do Piauí; projeto de PIBIC 2021/2022 “Gritos que ecoam, corpos que transgridem: a Ditadura Civil-militar e as violências contra mulheres indígenas”. | e-mail: rebecalopes@aluno.uespi.br

to elucidate the corporal, testimonial and territorial violence described in the poetic writings of the writer, even as bring, in the light of the History and Literature, the agent role of indigenous women through their books, leading a double space of resistance: the first of denunciation against the violation of their territories, bodies and cultures, the second of ancestral rescue and trans belonging through writing, thus breaking with the stereotypes and historical silencing of these subjects in Literature and History. In this palce of ancestral resistance, which stands out in this work, contemporary indigenous literature, marked mainly by the character of denunciation against the violence suffered by these subjects throughout their history, but also by the resumption of their cultures, traditions and identities. In productions of indigenous female authorship, there is a need to address issues related to gender, thus, there is a concern to make a gender, ethnic-racial and class approach, when it comes to indigenous female writers. For that, we use as theoretical support the studies of Graça Graúna, Márcia Kambeba, Lia Minapoty and Paula Faustino Sampaio.

Keywords: Indigenous women. Female writing. Violence. Eliane Potiguara.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Historicamente, a mulher indígena foi, e ainda é, um sujeito subalternizado e marginalizado. Desde o período colonial, eram vistas como objetos sexuais para os europeus e foram vítimas de incontáveis estupros e violências físicas e simbólicas. Em muitos momentos da história do Brasil, elas foram retratadas como passíveis. Infelizmente, ainda são recorrentes representações na literatura, no cinema, entre outros produtos culturais que as interpretam, apenas como "corpos sexuados". Por isso, é importante discutir o modo como as violências se perpetuam nas mulheres indígenas de modo diferente das mulheres brancas.

No caso das representações literárias, as mulheres indígenas foram personificadas não somente a partir de visões sexualizantes, mas de mártires formadoras da identidade brasileira, a partir da mistura com o europeu. Nesse sentido, elas são retratadas enquanto ingênuas, incapazes de lutar contra o processo colonizador e dando sua vida para o nascimento de uma nação mestiça, ocultando-se assim toda a trajetória violenta contra seus corpos, territórios e culturas realizados pela invasão europeia. Na contemporaneidade, o movimento indígena ganhou destaque nas lutas por direitos a partir da década de 1970 no Brasil, mobilizados por uma efervescente política pelo fim do regime ditatorial e a retomada da democracia. Assim, os indígenas, agora, atuam como protagonistas de suas histórias, marcadas não somente por violências, mas por uma resistência ancestral que perdurou e perdura até hoje.

É nesse cenário de resistência ancestral que se destaca nesse trabalho a Literatura indígena contemporânea, marcada principalmente pelo caráter de denúncia contra as violências sofridas por esses sujeitos ao longo de sua história, mas também pelo resgate ancestral com suas culturas, tradições e identidades. Nas produções de autoria feminina indígena, tem-se a necessidade de abordar temas ligados ao gênero, desse modo, há a preocupação em fazer um recorte de gênero, étnico-racial e de classe. Sob essa ótica, no presente trabalho a análise literária, antropológica e histórica se dará por meio dos escritos poéticos e de denúncia da indígena Eliane Potiguara, em especial seu livro *Metade cara, metade máscara* (2018).

A literatura como ferramenta de agência das mulheres indígenas em busca da sua existência social

Ao contato da literatura em solo brasileiro – por meio da literatura de informação – a folclorização da imagem dos povos indígenas já se evidenciara. À época, a escrita era ferramenta de descrição superficial e supérflua das novas terras encontradas. Não havendo um aprofundamento semiótico, os indígenas eram caracterizados de forma exótica, animalesca e inferiorizada. No século XIX, na tentativa de se desvincular da cultura europeia fincada na nação, a literatura brasileira, por meio do Romantismo, desenvolveu um projeto de identidade nacional marcado por temas que elevariam o país por seus símbolos, entre eles a figura do indígena (CANDIDO, 2006). Contudo, a consequência drástica da europeização foi os próprios escritores brasileiros não saberem retratar o seu povo nativo. Dessa forma, a imagem deturpada dos povos indígenas designou obras marcadas por repetitivos desacatos.

De fato, a literatura indianista foi instrumento de propagação espacial da presença dos povos indígenas na formação étnico-racial do Brasil. Por outro lado, também foi meio de estereotipação desse grupo, na qual eram caracterizados como selvagens e, mesmo que implicitamente, inferiores ao homem branco. Por esse ângulo, sobretudo, a figura feminina indígena era frequentemente representada como exótica e sexualizada, com suas vidas sendo vistas como inferiores às das mulheres brancas. Essa representação perpetuou-se ao longo dos séculos, sendo retomada em obras de autores como José de Alencar, que escreveu *Iracema* (1865), retratando uma jovem indígena como uma figura romântica e estúrdia.

Na obra em questão, Alencar criou a ideia romantizada de um encontro harmonioso das raças formadoras do Brasil, legitimando a invasão do colonizador, ocultando o enredo da

exploração, da escravização e da tentativa de submissão dos povos indígenas. Este cenário contrasta com o que hoje é conhecido por meio de estudos históricos, que mostram que a incursão do branco europeu em solo brasileiro resultou em conflitos e violências, impacto cultural e linguístico, além de uma irreparável perda de recursos naturais. Dessa forma, a literatura não exercia a sua função representativa, apresentando-se, pois, como instrumento de reprodução trivial.

Nesse cenário, as mulheres indígenas são retratadas enquanto ingênuas, incapazes de lutar contra o processo colonizador e dando sua vida para o nascimento de uma nação mestiça; são seres inertes ao europeu, ocultando-se, assim, toda a trajetória violenta contra seus corpos, territórios e culturas realizados pela invasão europeia, além de silenciar, historicamente, as diferentes formas de mobilização étnica realizadas por mulheres e homens indígenas. Dessa maneira, marca-se as primeiras fases de uma literatura sobre os povos indígenas do Brasil, retratados pela romantização da colonização e toda a violência por ela trazida.

Sob essa perspectiva, para Ribeiro (2000) a morte de Iracema, assim como de outros personagens indígenas nos romances indianistas, possui um enredo pré-disposto para a seguinte roteirização:

Resumindo, o amor dos dois povos é fatal; se a mulher é índia, ela pare e morre, ao passo que o marido, português, herda a terra; se a mulher é branca, o amante índio e ela mesma morrem, sem terra (no meio das águas), e sem sequer haverem falado de sexo. O ameríndio morre sempre. (RIBEIRO, 2000, p.61)

Nesse sentido, a construção literária dos povos indígenas enquanto mortos no passado foi usada para justificar a criação da nacionalidade brasileira. Os traços narrativos inviabilizavam a participação ativa deles, descentralizando-os da formação tríplice de raça, bem como étnica. Nesse caminho, a mulher indígena foi vista apenas como uma reprodutora para a mestiçagem da nação. Essa visão se baseia na ideia de que as mulheres indígenas deveriam se unir aos homens brancos para reproduzir filhos mestiços, o que seria uma forma de “branqueamento” da população e uma forma de integração das comunidades indígenas na sociedade brasileira.

Esse panorama colaborou para a desvalorização da cultura e identidade dos povos nativos, além de limitar as oportunidades e escolhas das mulheres indígenas. Nesse cenário, elas são vistas apenas como um meio de reprodução, e suas habilidades, talentos e experiências são ignorados. Além disso, essa visão também levou à objetificação e exploração sexual dessas mulheres, reduzidas a objetos de desejo e não vistas como seres humanos completos com suas próprias vontades e ambições. Um exemplo tributário dessa visão encontra-se no livro de

Gilberto Freyre "Casa Grande e Senzala" (2001), no qual o autor, ao fazer uma análise da formação do Brasil a partir das "três raças", descreve as mulheres indígenas como:

[...] estas tinham também os olhos e os cabelos pretos, o corpo pardo pintado de vermelho, e, tanto quanto as nereidas mouriscas, eram doidas por um banho de Rio onde se refrescasse sua ardente nudez e por um pente para pentear o cabelo. Além do que, eram gordas como as mouras. "Apenas menos ariscas por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas, aos 'caraíbas' gulosos de mulher" (grifo nosso). (FREYRE, 2001, p.35)

A descrição feita por Freyre acerca das mulheres indígenas, por conseguinte, reflete uma representação construída sob uma concepção que se originou do pensamento colonialista e racista que permeou a história do Brasil e de outros países colonizados, e que, infelizmente, é reiterada até a contemporaneidade. Contudo, no que concerne à presença da mulher, percebe-se que a relação do gênero feminino dentro da narrativa literária mundial é tão multiforme quanto a sua posição na sociedade. Dessarte, é imprescindível discutir o modo como as violências se perpetuam nas mulheres indígenas – vitimadas desde o período colonial pela reprodução do patriarcado, do racismo, do etnocídio e ecocídio – de modo diferente das mulheres brancas.

Nesse sentido, a cultura ocidental foi penetrada à indígena, fazendo com que o homem indígena aderisse resquícios da cultura do homem branco, mudando a posição da mulher dentro da organização social grupal. Nesse ponto Potiguara (2018) elucida que

A palavra final, em uma assembleia indígena, no século XVII, era a da mulher. Os homens, desesperados pelo processo de colonização e racismo, ao verem suas mulheres estupradas pelo europeu, decidiam pelo suicídio coletivo com a palavra final da mulher. Os povos que permaneceram vivos introduziram-se pelas matas e, temerosos, colocaram as mulheres, crianças e velhos na "retaguarda cultural". Passaram-se séculos e, até hoje, esse temor indígena sobrevive no universo masculino, pois o neocolonialismo existiu, assim como existem a nova ordem mundial e a globalização. [...] (POTIGUARA, 2018, p. 99)

Hoje, os povos indígenas trazem marcas dessa colonização e da neocolonização também imposta, a mulher indígena – para além dos fatores de gênero – permanece servindo de mão de obra escrava ou como objeto sexual, submetendo-se à neocolonização. À vista disso, desde o princípio das sociedades, foram formando representações estereotipadas do feminino. Dessa forma, "por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído" (BUTLER, 2003, p.24). As diferenças de gêneros são construções ideológicas

construídas por uma sociedade de dominância falocêntrica, na qual favoreceu-se a condição do homem desfavorecendo a da mulher. No entanto,

a simples aproximação do movimento de mulheres indígenas com o feminismo não pode ser feita sem que se incorra no risco de distorções por estarmos nos referindo a culturas diferentes, com valores, práticas e representações sobre o corpo, sobre a sexualidade e sobre a condição feminina não necessariamente convergentes. (DOS SANTOS, 2012, p. 96)

Por esse motivo, a participação de escritoras indígenas na literatura contemporânea abriu portas para novas representações da mulher indígena na literatura brasileira. As obras dessas escritoras apresentam as perspectivas e experiências dessas mulheres de maneira autêntica e diversa, fugindo das representações estereotipadas e limitadas que as colocavam em um plano subalterno. Desse modo, elas trazem uma nova visão da mulher nativa, que é forte, independente e dona de sua própria narrativa. Com isso, a participação dessas escritoras, e suas personagens, na literatura atual, tem um papel importante na desconstrução da visão patriarcal e racista que limita a representação da mulher indígena na literatura brasileira.

Territórios, corpos e identidades violadas

Diante desse quadro de apagamento histórico dos sujeitos femininos indígenas, o próprio feminismo ocidental europeu torna-se insuficiente para avaliar as necessidades e trajetórias das mulheres indígenas, pois este movimento representado por mulheres brancas munidas de corriqueira visão eurocêntrica, ainda hoje tem dificuldade em incluir nas suas pautas os cenários que circundam as mulheres indígenas. Por vezes, a categoria “mulher” foi genericamente utilizada como se fosse capaz de abarcar todas as experiências díspares do feminino. Essa categoria universalizante está cedendo espaço para estudos que consigam mostrar as especificidades de ser mulher, tomando-as não como um dado, mas como construção histórica e heterogênea e não linear.

Buscando revisionar esta base teórica, surge, durante as décadas de 1960 e 1970, o paradigma "decolonial", objetivando discutir as consequências da colonização europeia na contemporaneidade e na própria formulação das categorias analíticas e de pensamento nas ciências sociais construídas a partir do centramento no sujeito branco, ocidental e europeu. Para o sociólogo latino-americano Aníbal Quijano, o conceito de "colonialidade do poder" entende-se como uma continuação do colonialismo, pois os corpos sociais contemporâneos ainda

estão presos a conjecturas econômicas, culturais e epistemológicas da colonialidade, sendo o eurocentrismo marca presente no cotidiano da sociedade moderna capitalista. Segundo Martins e Benzanquen (2017):

A ideia de colonialidade, inicialmente desenvolvida por Aníbal Quijano (2002), supõe a imposição de um sistema de classificação hierárquica de conhecimentos, espaços e pessoas. A ideia de colonialidade vai além dos períodos históricos de colonização política e se refere a situações de opressão diversas. Desde o século XVI a hegemonia ideológica da ciência, da economia, da política e da religião do Norte vem sendo disseminada e muitas vezes imposta em todo o planeta. (MARTINS, BENZAQUEN, 2017, p.18)

Dessa forma, os efeitos da colonização europeia nas sociedades que foram submetidas ao jugo do pacto metropolitano perduram até hoje, tornando-se necessária uma revisão crítica do feminismo europeu, uma vez que ele representa, muitas vezes, uma porção de mulheres privilegiadas e que reproduzem outras opressões como o racismo, assim, o feminismo decolonial entra em cena para discutir epistemologicamente questões de raça, gênero, classe, sexualidade, etnicidade e outras pautas que ainda são invisíveis para o feminismo elitista hegemônico. As mulheres “subalternizadas”, como as mulheres indígenas, precisam ser compreendidas em suas especificidades, conforme Souza (2018):

Assim, na questão da subalternidade feminina, penso a marginalização dessa mulher no cenário da produção colonial dominado pelo homem branco, estrangeiro e heterossexual. O ser mulher que se encara na discussão feminista europeia não integra essas mulheres indígenas como sujeitos violados, pois percebe apenas um coletivo homogêneo, noção que será duramente combatida pelos autores e autoras de estudo decolonial. (SOUZA, 2018, p.02)

Transportando esse debate para as vivências das mulheres indígenas para dentro da literatura indígena contemporânea de Eliane Potiguara (2018), busca-se entender as experiências complexas e individualizadas a que foram submetidas as mulheres indígenas a partir dos textos literários da autora que produz em formato de *memória-denúncia* um espaço de visibilidade contra as opressões sofridas por ela e seu povo na história, reafirmando sua ancestralidade e identidade indígena, além de assumir um papel agente dentro da literatura por meio da escrita, escrevendo sobre si, sua comunidade e sua família.

Rompendo, dessa maneira com um paradigma eurocêntrico hegemônico que por séculos causou o genocídio dos povos originários da América e que perpetua até hoje as opressões contra os direitos dos povos indígenas. Além de ensejar a renovação da ótica de análise social, literária e antropológica desses sujeitos, esse modelo investigativo pretende romper com um dos mais

ensurdecidos gritos que os espaços de produção do conhecimento silenciou historicamente: as violências físicas, culturais, políticas, simbólicas e territoriais sofridas por esses povos.

É nesse recorte que as mulheres indígenas tiveram violências específicas interligadas ao gênero e à etnicidade que, marcam suas experiências históricas presentes na produção literária de Eliane Potiguara, que por meio das palavras expressa suas dores, anseios e memórias de resistência frente aos processos violentos de expulsão dos seus territórios de origem, as violências físicas contra seus corpos e a violência simbólica no que tange a sua identidade e cultura silenciados e estereotipados ao longo da história pelo projeto colonialista, racista e patriarcal.

A trajetória da escritora foi marcada por episódios e experiências coletivas de violências, como foi ressaltado anteriormente o fato de ser uma mulher indígena intensifica ainda mais os contextos de opressão vivenciado pela autora e sua família, importante destacar que a avó e a mãe de Eliane Potiguara também vivenciaram situações de extrema violência, desde de seus corpos até seus territórios, quando foram obrigadas a migrar da Paraíba para o Rio de Janeiro devido a situações de conflitos agrários.

Mediante ao exposto, a relação da dualidade campo x cidade na qual sua família foi submetida, expressa as relações conflitantes entre o indivíduo indígena e a sociedade não-indígena nos espaços urbanos, essa dualidade aciona sentimentos de incerteza e insegurança, causados pela expropriação territorial, linguística, espiritual, cultural e simbólica, esse processo desterritorialização carregado de genocídios, diásporas, imposição/dominação cultural e religiosa, além do racismo e segregação social leva a eliminação dos corpos pela violência, pela fome, pelo suicídio e pelo alcoolismo nas tensas com as sociedades não-indígena.

O processo de marginalização dos corpos indígenas no ambiente das sociedades ocidentalizadas, ocasionou o cansaço físico, mental e espiritual, tornaram as famílias vítimas da miséria, do alcoolismo, da prostituição, da violência e da morte, alguns desses episódios foram vivenciados por Potiguara e sua família. Entretanto, mesmo imersos em um ambiente de assimetrias e violências, Eliane buscou na sua ancestralidade por meio da sua avó se reconectar com suas raízes identitárias, o resgate ancestral feito pela autora a partir das memórias compartilhadas por sua avó, evidencia a força e a importância da oralidade entre os mais velhos que guardam as histórias de seu povo.

Nos escritos de Potiguara (2018), o sentimento de pertencimento e fraternidade indígena, sobretudo em relação às mulheres indígenas, é ressaltado constantemente, a autora indígena a

partir de suas produções não cumpre somente o papel de denúncia contra as violações de seu povo, mas de inspirar a coletividade indígena, sobretudo das mulheres indígenas na luta pela liberdade de ter seus territórios garantidos, de ter suas culturas e vidas preservadas, em Eliane Potiguara percebe-se a busca pela consciência de que são sujeitos políticos e agentes de suas histórias, como ressalta a escritora: “Vem, irmã. Liberta tua alma aflita, liberta teu coração amante, procura a ti mesma e gruta: sou uma mulher guerreira! Sou uma mulher consciente!”.

A voz indígena feminina rompendo o silenciamento da sua representação literária em *Metade cara, metade máscara*

A jornada de Eliane Potiguara nos mostra que ser mulher e indígena no Brasil é estar exposta a uma série de violências, em especial a violência territorial, corpórea e simbólica – temática presente na obra *Metade cara, metade máscara* (2018). O livro aborda a realidade das mulheres indígenas no Brasil, mostrando como elas são vítimas desses tipos de violências, além de denunciar a invisibilidade e o silenciamento impostos a essas mulheres. Através de relatos pessoais e histórias de outras mulheres indígenas, Potiguara evidencia como a luta pela preservação da cultura e da identidade desses povos está diretamente relacionada com a proteção dos direitos dos povos, e mulheres, indígenas.

A violência territorial é uma das mais antigas e constantes formas de violência contra as comunidades indígenas, que são constantemente expulsas de suas terras tradicionais para a implantação de projetos de exploração econômica. Isso causa não só a perda da terra e da fonte de subsistência, mas também a perda de identidade cultural dessas comunidades. O poema “Eu não tenho minha aldeia” (POTIGUARA, 2018, p. 151-152) é uma expressão da vivência do desenraizamento dos povos indígenas no Brasil, cujas terras foram tomadas e cujas culturas foram muitas vezes desprezadas. O poema mostra a força da cultura e espiritualidade indígena que persiste na memória e no coração das pessoas que foram forçadas a deixar suas aldeias. A poetisa destaca a importância da herança espiritual deixada pelos antepassados, que é passada de geração em geração. Ela também expressa a dor e o sofrimento que sente por não ter acesso físico à sua aldeia, que foi tirada de sua família.

No verso “*minha aldeia é minha casa espiritual*”, é destacada a importância da espiritualidade na cultura indígena e como a casa é vista como um espaço sagrado. Nesse sentido, a perda da aldeia física não significa a perda da conexão espiritual com os antepassados e com a

própria cultura. Ademais, a espiritualidade é uma parte fundamental da cultura indígena e não está necessariamente vinculada a um lugar físico específico, como uma aldeia. Assim, a conexão com a cultura e os antepassados pode ser mantida através da vivência dos valores e práticas espirituais transmitidos pelos mais velhos e pela comunidade em geral, mesmo que o indivíduo esteja vivendo em outro lugar. Dessa forma, a perda da aldeia física é uma violência grave, porém a espiritualidade e a herança cultural ainda podem (e devem) ser mantidas e transferidas para as gerações futuras.

Não obstante, a falta de conhecimento sobre a cultura indígena resulta em ignorância e perpetuação de estereótipos, o que contribui para o aumento das violências sofridas por esses povos. Os versos *“e a sociedade intolerante me cobra / Algo físico que não tenho”* ressaltam a pressão e o julgamento que a sociedade impõe aos indígenas, exigindo a posse de uma aldeia física como prova de sua identidade indígena. Essa cobrança é injusta e evidencia a falta de compreensão das complexidades da vida indígena por parte de muitas pessoas.

Todavia, diante de tanta opressão, a resistência desses povos perpassa o campo físico. Os versos *“mas tenho o fogo interno / Da ancestralidade que queima”* transmitem uma mensagem de resiliência e fortaleza, demonstrando como os indígenas mantêm sua identidade cultural, mesmo em face das adversidades. O fogo interno simboliza a chama da ancestralidade que queima no interior de cada indígena, mantendo viva a memória e a história de sua cultura. É uma força interna que impulsiona esses povos a resistirem às violências sofridas e a persistirem na luta pela preservação de suas tradições e territórios. Os indígenas compreendem que sua cultura é mais do que um conjunto de práticas e costumes, mas uma parte essencial de sua identidade como seres humanos. Dessa forma, o fogo interno da ancestralidade é uma fonte de inspiração e motivação para as comunidades indígenas, e uma mensagem de esperança.

Outrossim, a violência corpórea é outra forma de opressão, principalmente no que se refere à violência sexual, que é uma realidade constante na vida das mulheres indígenas. Essas violências são agravadas pela falta de políticas públicas de proteção e pela impunidade dos agressores. O poema *“Nesse século de dor”* (POTIGUARA, 2018, p. 64) retrata a realidade sombria em que a condição feminina é relegada a uma existência de dor e sofrimento, além de apresentar uma crítica contundente à condição da mulher indígena, especialmente no que se refere à violência corpórea sofrida por elas.

Os versos *“ser fêmea na dor / Espoliada na condição de mulher”* ilustra a ideia de que a mulher é vista como um ser inferior e subjugado, privadas de seus direitos e de sua dignidade, e

que a dor é uma constante em sua vida. De igual modo, a sequência “*pra parir indígenas doentes / Pra que matem nossos filhos / E os joguem em valas / Nas estradas obscuras da vida*” denuncia a negligência do governo e a falta de assistência médica adequada para as mulheres indígenas, o que resulta em crianças nascidas com doenças e vulneráveis. Além disso, a menção de que as mulheres não têm mais vagina e não mais procriam – “*Não temos mais vagina, não mais procriamos / Nossos maridos morreram*” – indica a aniquilação da capacidade reprodutiva das mulheres, seja por morte de seus companheiros ou pela impossibilidade de procriar em um ambiente hostil e violento.

O poema termina de forma impactante com a afirmação de que não haverá mais jeito. Essa frase transmite uma sensação de desesperança diante da situação em que as mulheres se encontram, especialmente as mulheres indígenas. O texto traz uma mensagem forte de denúncia e resistência, ao questionar a ideia de que a sociedade atual é justa e igualitária para todas as pessoas. A autora sugere que estamos vivendo em um século marcado pela morte e pela violência, em que as mulheres são subjugadas e espoliadas em sua condição de serem mulheres; a única forma de mudar essa realidade, então, é através da luta e da resistência.

Já a violência simbólica se dá por meio da negação e invisibilidade da cultura e dos saberes indígenas na sociedade brasileira, reforçando estereótipos e preconceitos que desumanizam e inferiorizam a população indígena como um todo. O poema “Brasil” (POTIGUARA, 2018, p. 32-33) é um dos que encontramos elementos que denotam a presença desse tipo de violência. A autora se questiona sobre o que fazer com sua “cara de índia”, seus cabelos, rugas, história, segredos, espíritos, força, Tupã, círculos, Toré, sagrado, “cabocos”, Terra, sangue, consciência e luta. Essa reflexão evidencia que a cultura e os saberes indígenas são frequentemente negados e invisibilizados na sociedade brasileira. Além disso, a menção aos “cabocos” e à “Terra” remete à violência histórica sofrida pelos povos indígenas com a colonização e expropriação de suas terras e saberes.

Outro aspecto que reforça a violência simbólica é a afirmação da autora de que não é “*violência ou estupro*”, ressaltando a associação estereotipada entre a mulher indígena e a violência sexual, bem como a ideia de que a mulher indígena é vista como um objeto e não como sujeito de direitos. Ademais, a menção ao “*ventre sagrado*” e à “*barriga brasileira*” destaca a importância da mulher indígena na construção da identidade nacional, mas ao mesmo tempo reforça a ideia de que a mulher é valorizada apenas por sua capacidade reprodutiva, ignorando sua contribuição histórica, cultural e política para o país.

Em suma, os poemas de Eliane Potiguara demonstram claramente a violência que mulheres indígenas enfrentam em diferentes níveis, incluindo a violência territorial, corpórea e simbólica. Através de sua escrita feminina, Potiguara expõe a realidade vivida por muitas mulheres indígenas em um contexto em que sua cultura, história e conhecimento são negados e invisibilizados. Ademais, a autora destaca a importância de respeitar e valorizar a cultura e os saberes indígenas como uma forma de combater a violência e a opressão. Seus poemas são um convite para refletir sobre o impacto da colonização e da modernidade na vida das mulheres indígenas, e para buscar caminhos de resistência e de transformação social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi exposto, é irrefutável que a escrita literária de mulheres indígenas contemporâneas vem redefinindo as narrativas, dando voz às suas experiências e lutas. Essas escritoras estão desafiando as representações hegemônicas das indígenas como apenas reprodutoras, e estão apresentando uma imagem multifacetada e complexa dessa figura histórica. Desse modo, a agência das mulheres indígenas na reconstrução histórica, social e cultural através da escrita literária, para além do reconhecimento do seu povo, transporta a palpabilidade de sua existência dentro da sociedade, pois se o seu silenciamento, opressão e submissão ocorreram de forma cultural, é um cenário reversível.

Por esse lado, Heleieth Saffioti (1997) enfatiza que a realidade é móvel, e, assim, “alienação presume a desalienação; a coisificação supõe a humanização. Graças à natureza porosa da ideologia e à emergência e ao desenvolvimento de contraideologias, as possibilidades de desalienação-humanização estão sempre presentes” (1997, p.61). Sendo assim, a alienação cultural é uma condição imposta ao ser humano pela sociedade, que o afasta da sua verdadeira natureza. No entanto, partindo da discussão aqui exposta, sugere-se que há uma possibilidade de superação dessa condição, recuperando autonomia e liberdade.

Portanto, esse processo pode ser alcançado também por meio da transformação da narratividade literária, requerendo uma atitude ativa e consciente por parte dos escritores, bem como dos leitores. A busca dessa desalienação é, portanto, um movimento de libertação e de reconquista da cultura originária, especialmente, para a figura da mulher na sua representação, tal qual para a sua presença social.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Judith Butler; tradução, Renato Aguiar. — Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos (1750-1880)*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DOS SANTOS, Fabiane Vinente. *Revista EDUCAmazônia*. Ano 5, vol VIII, p. 94-104, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINS, Paulo Henrique; BENZAQUEN, Júlia Figueredo. Uma proposta de matriz metodológica para os estudos descoloniais. *Revista Cadernos de Ciências Sociais da UFRPE*, v. 2, n. 11, p. 10-31, 2017.

POTIGUARA, ELIANE. *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumin, 2018.

RIBEIRO, Renato Janine. Iracema ou a fundação do Brasil. In. *Historiografia brasileira em perspectiva*, 2005.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade*. Lutas Sociais, nº 2, PUC: São Paulo, 1997, p. 59-79.

SOUZA, Jheuren Karoline Costa de. Mulheres indígenas e ditadura militar brasileira. *Espaço Ameríndio*, v. 12, n. 2, p. 343, 2018.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

TRANSCULTURALIDADE DAS POETAS CONTEMPORÂNEAS ENTRE O MALAWI E O BRASIL

Jeciely Ildefonso de OLIVEIRA (UNIOESTE)¹

RESUMO: O presente trabalho analisa as obras *Eu destilo melanina e mel* (2020) da escritora malawiana Upile Chisala, *Tudo nela brilha e queima* (2017) e *Jamais peço desculpas por me derramar* (2019) da poeta brasileira Ryane Leão. Partindo dos estudos em Literatura Comparada, a investigação se desenvolveu por meio de pesquisa bibliográfica, pautada nos pressupostos teóricos da Crítica Feminista e dos estudos da Transculturalidade, com foco na questão das trajetórias coletivas e a alta mobilidade da contemporaneidade ocasionados pelos movimentos sociais na internet. A escolha das obras é motivada devido à proximidade temporal, mas principalmente pelo veículo que acendeu as duas poetisas: o Instagram com o movimento de *instapoets*, assim, dando luz ao fenômeno da transculturalidade a partir da partilha de não apenas suas produções em redes sociais, mas também de sua realidade social. A saber, o trabalho se propõe a expor uma apresentação das autoras, contextualização histórica e social, análise dos poemas e conclusões. Com a análise é possível concluir que a transculturalidade as cruzam e as compõe, com narrativas semelhantes tanto no Malawi como no Brasil, e a construção de uma imagem de empoderamento feminino negro no auge de suas origens e seus traços, buscando por meio de sua poesia valorizar e empoderar a comunidade negra.

Palavras-Chave: Poesia; Literatura Comparada; Transculturalidade; Mulheres.

ABSTRACT: This paper analyzes the works *Eu distilo melanina e mel* (2020) by Malawian writer Upile Chisala, *Tudo nela brilha e queima* (2017) and *Jamais peço desculpas por me derramar* (2019) by Brazilian poet Ryane Leão. Based on studies in Comparative Literature, the investigation was developed through bibliographical research, based on the theoretical assumptions of Feminist Criticism and Transcultural studies, focusing on the issue of collective trajectories and the high mobility of contemporaneity caused by social movements on the internet. The choice of

¹ Mestranda de Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, na linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, com a pesquisa na poesia contemporânea feminina e as (re)significação dos abusos, e-mail para contato: jecielyoliveira@gmail.com.

works is motivated by temporal proximity, but mainly by the vehicle that ignited the two poets: Instagram with the instapoets movement, thus giving light to the phenomenon of transcultural from the sharing of not only their productions on social networks but also their social reality. Namely, the work proposes to expose a presentation of the authors, historical and social contextualization, analysis of the poems, and conclusions. With the analysis it is possible to conclude that transcultural crosses and composes them, with similar narratives both in Malawi and Brazil, and the construction of an image of black female empowerment in the acceptance of their origins and their traits, seeking through their poetry to value and empower the black community.

Keywords: Poetry; Comparative literature; Transcultural; Women.

INTRODUÇÃO

“trajetórias coletivas altamente permeáveis e em contínua mobilidade” (BENESSAIEH, 2012, p. 85). Benessaieh quando teorizou sobre a transculturalidade e a questão da mobilidade na disciplina de Literatura Comparada, enfatizou a necessidade de se olhar para os movimentos constantes que transcorrem nos elementos analisados.

Nesse sentido esse trabalho parte do conceito de transculturalidade de Benessaieh (2012)

[...] o entrelaçamento das identidades culturais que se definem e se transformam em ressonância umas com as outras, bem como a competência dos indivíduos em interagir simultaneamente em vários fluxos ou universos culturais ao mesmo tempo, os quais não podem mais ser entrevistados na sua separabilidade ou diferenciação intrínseca, mas são considerados como sendo comunicantes. (BENESSAIEH, 2012, p. 85).

Esse trabalho analisará a poesia de duas autoras, a brasileira Ryane Leão e a malawiana Upile Chisala nas suas trajetórias coletivas e suas influências, pois ambas publicaram na mesma época e no mesmo veículo de publicação, o Instagram.

É inegável que na contemporaneidade, devido a sua mobilidade e o fácil acesso às informações, pessoas de diferentes locais do mundo sofrem as mesmas influências. Em estudos anteriores, Oliveira (2020) já apontava para a questão do ciberfeminismo e como ele compõe as mulheres contemporâneas.

O feminismo teve uma grande expoente nas redes sociais principalmente a partir do ano de 2014, trazendo questionamentos a respeito da sociedade e sua cultura. Um dos principais pontos levantados pelo movimento nas redes sociais é a questão dos padrões de beleza e da constante luta inútil de tentar entrar em padrões impossíveis.

A mulher contemporânea, devido à importância e constância de uso das mídias, foi atravessada pelas questões discutidas. E isso é um fato expressivo, pois as poetisas da época, principalmente as *instapoets* - poetisas que publicam na rede social Instagram - falam da temática do feminismo e se torna notável amadurecimento dos ideais e da poesia conforme o avanço do movimento nas redes.

Questões além do feminismo, foram trabalhadas nos últimos anos, pautas sociais e raciais ganharam maior notoriedade, como a do racismo.

Aqui faremos um recorte da questão que atinge as duas autoras: a do desprendimento e do reconhecimento. Desprendimento do padrão colonial de beleza eurocêntrico -branca, magra, loira- e do reconhecimento da mulher negra, sem padrão, bela como ela, como ela se reconhece e ponto.

No Brasil, Ryane Leão e do Malawi Upile Chisala, celebram as mulheres que são, que conhecem e convidam as que recém chegaram a celebrar sua beleza e suas origens, uma marca muito bonita da escrita de ambas é a celebração de seus ancestrais. Principalmente as *instapoets* - poetisas que publicam na rede social Instagram - falam da temática do feminismo e se torna notável amadurecimento dos ideais e da poesia conforme o avanço do movimento nas redes.

O movimento de *instapoets* é uma prova de uma trajetória coletiva e em contínua mobilidade, é a transculturalidade de forma viva e palpável.

Discussão

Como evidência dessa transculturalidade viva, aqui se analisa duas obras de Ryane Leão, *Tudo Nela Brilha e Queiama* (2017) e *Jamais Peço Desculpas por Me Derramar* (2019), autora brasileira, poeta e letrada. A mesma começou colocando seus poemas em lambe lambes, foi para as redes e por fim para as páginas. Seus poemas falam sobre suas vivências como mulher negra LGBTQIA+, suas relações com a família, sociedade, fé, mas principalmente com a escrita.

A terceira obra é a de Upile Chisala, *Eu destilo Melanina e Mel* (2020), malawiana é uma socióloga e uma contadora de histórias e poeta. Até 2023 há dois livros da autora traduzidos para português, dos quatro já publicados pela autora. Atualmente ela mora na África do Sul e em seus poemas ela celebra mulheres negras e a ancestralidade.

Ambas caminham em um mesmo movimento e temáticas, e nesse recorte fica o enfoque na questão da negritude e o enaltecimento da cultura negra.

Em seu livro de estreia, Leão enaltece as mulheres, partindo de uma visão de sororidade, termo e conceito que ganhou visibilidade na onda do ciberfeminismo, que significa a união e a empatia das mulheres entre as mesmas, e a questão da construção de uma identidade decolonial, valorizando suas ancestrais que por muito tempo foram subestimadas e deixadas de lados, como as índias, as benzedeadas, as feiticeiras e a negritude, deixada em segundo plano devido ao racismo que nos últimos anos vem ao seu lugar de direito que é o de protagonismo.

nem todo mundo vai compreender
isso tudo que você é
o que não significa
que você deva se esconder
ou se calar

o mundo tem medo
de mulheres extraordinárias
(LEÃO, 2017, p.8, Edição do Kindle)

agora que percebemos
que somos a nossa própria cura
perdemos o medo de gritar
anos de silenciamento
agora provocam vendavais

ao lado das minhas estou a salvo
(LEÃO, 2017, p.24, Edição do Kindle)

meu recado às mulheres

contem
suas histórias

descubram o poder
de milhões de vozes
que foram caladas
por séculos.
(LEÃO, 2017, p.52, Edição do Kindle)

identidade

foi uma mulher negra e escritora
de pele e alma como a minha
que me ensinou sobre os vulcões e as rédeas e os freios
sobre os tumultos dentro do peito
e sobre a importância de ser protagonista
nunca segundo plano

se você encostar a mão entre os seios
vai sentir os rastros de nossas ancestrais

somos continuidade
das que vieram antes de nós
(LEÃO, 2017, p.66, Edição do Kindle)

no meu rosto e nas minhas mãos
você pode ver as mulheres índias
que tiveram seus cantos e contos
tomados por outros rostos
e outras mãos

meu sangue também é de cabocla
de benzedeira e feiticeira
posso ouvir os ventos das tribos
me soprando segredos nos ouvidos

não me subestime
jamais
(LEÃO, 2017, p.77, Edição do Kindle)

Em seu segundo livro publicado em 2019, a autora continua com os princípios feministas do seu primogênito, porém com conceitos mais concretos e com perspectivas de críticas às dificuldades de exercer esses conceitos na realidade preconceituosa brasileira, mas em nenhum momento deixando de enfatizar a necessidade de existir e apoiar as outras, por mais difícil que a realidade seja, resistir é preciso. E em *Jamais peço desculpas por me derramar* isso é evidenciado.

ecoar

minha pele é marcada por palavras
que contam a história
de uma mulher que nasceu oceano
lava e vento

gero, queimo e contorno
todos os cantos
do mundo
(LEÃO, 2019, p.83, Edição do Kindle)

intuições

são suas ancestrais
soprando em seus ouvidos
segredos de sobrevivência
(LEÃO, 2019, p.110, Edição do Kindle)

pretinha
continuamos tendo muito em comum
existir de maneira mínima não nos interessa
nem nos basta
onde vamos manter
nossas partes imensas
se somos mulheres densas

pretinha
cansadas até mesmo de dar o nosso melhor
sentimos na boca do estômago a saudade do comum
como será ter um sono manso sem pensar

na estratégia de guerra
dos amanhãs

pretinha
o problema não é você continuar acreditando
é que nem todas as mãos podem abrigar
o seu poder ancestral

pretinha
me procure quando se perder
e quando se encontrar
perdidas podemos esbarrar os nossos sonhos
inteiras podemos nos demorar
e traçar planos
para preencher
outras de nós
(LEÃO, 2019, p.147, Edição do Kindle)

A respeito de Chisala, em seu livro que o título original é *Soft Magic*, fala das suaves magias que o empoderamento negro e feminino podem fazer na vida de uma pessoa. *Eu destilo melanina e mel* trabalha com a questão da ancestralidade e a valorização dessa questão na formação da humanidade do ser. Indo de encontro com que Ryane escreve no Brasil, Chisala fala do seu país natal e do país onde reside que ainda há uma forte onda de segregação racial.

Curto, porém fortes, os poemas de Chisala transmitem as mensagens de união e fortalecimento de seus iguais.

Eu destilo melanina e mel.
Sou negra, e não peço desculpas por isso.
(CHISALA, 2020, p.7, Edição do Kindle)

Crie o hábito de celebrar a si mesma
da pele à medula dos ossos.
Você é pura magia.
(CHISALA, 2020, p.8, Edição do Kindle)

Hoje e todos os dias,
Sou grata pelas mulheres negras
que amam/escrevem/criam/se emocionam
a partir de suas raízes
e nunca
pedem desculpas por sua magia.
(CHISALA, 2020, p.9, Edição do Kindle)

Eu gosto de pensar que Deus sorri
quando uma mulher negra é corajosa o suficiente
para amar a si mesma.
(CHISALA, 2020, p.10, Edição do Kindle)

Criança negra numa jornada para amar a si mesma,
se esses poemas encontrarem você num dia muito triste,
por favor, sinta-se à vontade para comê-los por inteiro.

(Antes de mais nada, eles são seus.)
(CHISALA, 2020, p.11, Edição do Kindle)

Aí está você,
Negra e mulher, e apaixonada por si mesma.
Você é aterrorizantemente incrível
E eles ficam incrivelmente aterrorizados.

(E devem ficar mesmo.)
(CHISALA, 2020, p.14, Edição do Kindle)

Queridas irmãs em melanina,
Nós precisamos umas das outras.
(CHISALA, 2020, p.15, Edição do Kindle)

Lembre às suas garotinhas de cabelos crespos
E de pele tão deslumbrante quanto o céu à noite
Que elas também são milagres,
Que elas também são guerreiras.
Lembre às suas pequenas almas as deusas
Que elas sempre devem ser.
(CHISALA, 2020, p.17, Edição do Kindle)

Diga a ela que há deusas nos seus ossos
E histórias de triunfo na sua pele.
E que essa negritude não é um pecado.
(CHISALA, 2020, p.19, Edição do Kindle)

Muitos homens e mulheres da cor da terra
Excluídos
E com corpos
Quebrados
E sangrando.
Negros e suplicando
Negros e quase não mais respirando.

Muitas pessoas de pele cor de mel
Batidas
E queimas
E machucadas
E reprimidas.

Muitas crianças de melanina indo para a cama
Mais cedo em caixas apertadas,
Playgrounds e igrejas
Tornando-se cemitérios e túmulos.

Muitos bebês negros e lindos
Sendo enterrados mal saem do útero.
Eu fico perplexa como a negritude –
Essa negritude santa
Essa negritude sagrada
Essa negritude abençoada –
Tornou-se uma sentença
Tornou-se uma ofensa
Um crime
Uma contraversão

Um delito.
E quando o sangue negro corre, isso é algo menor
Isso é uma coisa comum
Isso é algo que já se espera.

Quando o sangue negro corre,
o sistema não chora.
(CHISALA, 2020, p.20-21, Edição do Kindle)

Minha querida,
você é da cor da terra,
você herdou o que é sagrado.

Não deixe ninguém silenciar a bondade nos seus ossos.
Não deixe ninguém fazer você duvidar do seu poder.
Você importa.
(CHISALA, 2020, p.22, Edição do Kindle)

Sendo ébano desse jeito,
Tendo esse nome,
Carregando essa outra língua na minha boca.
Houve momento em que eu só queria me misturar,
passar despercebida,
nada de especial.
Mas me misturar é me apagar.
(CHISALA, 2020, p.23, Edição do Kindle)

Todas as mulheres encantadoras vivendo em seu sangue
estão tentando lhe ensinar sua magia suave,
por favor, preste atenção nelas.
(CHISALA, 2020, p.93, Edição do Kindle)

Garota negra,
sonhe todos os sonhos.
(CHISALA, 2020, p.94, Edição do Kindle)

Às mães
que nos alimentaram de poemas
até que nas nossas barrigas
não houvesse espaço para dúvidas sobre nós mesmas,

Obrigada.
(CHISALA, 2020, p.95, Edição do Kindle)

Conclusão

Bernd (2013) preconiza que a literatura comparada não pode mais ser vista e estudada de maneira estanque conforme a comunicação e a sociedade avança na contemporaneidade, principalmente depois do boom tecnológico de 2010. Ao pensar no conceito da transculturalidade com a questão do constante movimento na literatura comparada

contemporânea é dar luz a como as novas formas de comunicar, de se manifestar, principalmente dentro das redes sociais, constituem - e em alguns momentos até manipulam - o sujeito.

Dentro a análise das poesias das duas autoras apresentadas nesse trabalho, o conceito é representado em como o movimento feminista em sua quarta onda faz parte da identidade cultural das supracitadas e dentro dessa identidade cultural compartilhada também estarem no mesmo fluxo cultural da questão da negritude e da ancestralidade.

No mesmo veículo, no mesmo período, sem tradução na época da publicação, ambas compartilham a mesma temática, trabalham de forma curta, porém forte suas dores e ressignificam, ou melhor, as significam por meio das palavras. Assim, podendo tornar visível a transculturalidade, esse constante movimento de entrelaçamento de identidades que comunicam.

É possível concluir que o impacto de um movimento social por meio das redes sociais constituiu e mudou uma cultura, mas principalmente moldaram uma identidade cultural manifestada em diferentes locais do mundo para compartilhar experiências semelhantes que humanizam e empoderam seus consumidores.

REFERÊNCIAS

BENESSAIEH, A. *Après Bouchard-Taylor: multiculturalisme, interculturalisme et transculturalisme au Québec*. IN: FONTILLE, B.; IMBERT, P (Orgs.) **Trans, multi, interculturalité**; trans, multi, interdisciplinarité. Québec: Presses de l'Université Laval, 2012a.

BERND, Z. **Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade**. Revista Brasileira de Literatura Comparada / Associação Brasileira de Literatura Comparada – Rio de Janeiro, Abralic, n.23, 2013.

CHISALA, U. **Eu destilo melanina e mel**. São Paulo: LeYa, 2020. Edição do Kindle.

LEÃO, R. **Tudo Nela Brilha E Queima**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2017. Edição do Kindle.

LEÃO, R. **Jamais peço desculpas por me derramar**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. Edição do Kindle.

OLIVEIRA, J. I, de . *De Hera a Medusa: os mitos da feminilidade na poesia contemporânea*. In: **XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano, 2020**. Anais do XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano, 2020.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

“TUDO QUE VOCÊ TEM PERTENCE A MIM!”: UM OLHAR FEMINISTA SOBRE A VIOLÊNCIA PATRIMONIAL NA SÉRIE MAID (2021) DA NETFLIX

Esther Pereira ARAUJO (Uespi)¹
Renata Cristina da CUNHA (Uespi)²

RESUMO: Este trabalho é produto de uma pesquisa em andamento pertencente ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-2022/2023), da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) que visa alinhar os pressupostos teóricos da Crítica Literária Feminista a análise das representações de violência patrimonial contra a personagem Alex na série *Maid* (2021) da Netflix. Inserida em um contexto de abusos constantes, a protagonista, mãe de uma criança de dois anos, toma consciência da sua realidade como vítima de uma série de violações de direitos e decide fugir do trailer no qual habitava com seu namorado, Sean. Os artifícios de manipulação e ataques contra a liberdade financeira de Alex são analogamente identificados como a violência patrimonial acometida a inúmeras mulheres fora da ficção. Em face do exposto, o presente trabalho busca responder a seguinte pergunta: Quais são as formas de manifestação da violência patrimonial contra a mulher na série *Maid*? Em busca de alcançar a elucidação para este questionamento, delimitamos como objetivo geral: verificar como se desenvolvem as formas de manifestação da violência patrimonial contra a mulher na série *Maid*. No tocante a metodologia, esta pesquisa é caracterizada como bibliográfico-exploratória com abordagem qualitativa fundamentada em teóricos como: Beauvoir (2012), Bonnici e Zolin (2009), Tyson (2010), entre outros/as. Os resultados adquiridos apontam que a minuciosidade com a qual os abusos patrimoniais são infligidos a realidade de uma mulher no ambiente doméstico torna mais longo e desafiador o processo de conscientização e libertação de suas vítimas assim como na trajetória de Alex.

Palavras-chave: Crítica Literária Feminista; Violência Patrimonial; *Maid*.

¹ Acadêmica do sexto período do curso de Licenciatura em Letras Inglês na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira; Bolsista PIBIC-CNPq (2022/2023). E-mail: estherparaujo@aluno.uespi.br

² Doutora em Educação pela UFSCar e professora adjunta do curso de Letras Inglês da UESPI, campus Parnaíba; Orientadora PIBIC. E-mail: renatacristina@phb.uespi.br

ABSTRACT: This work is the product of a research in development belonging to the Institutional Scientific Initiation Scholarship Program (PIBIC-2022/2023), of the State University of Piauí (UESPI) that aims to align the theoretical assumptions of Feminist Literary Criticism with the analysis of the representations of patrimonial violence against the character Alex in the Netflix series *Maid* (2021). Inserted in a context of constant abuse, the protagonist, mother of a two-year-old child, becomes aware of her reality as a victim of a series of rights violations and decides to flee the trailer in which she lived with her boyfriend, Sean. The manipulation and attacks against Alex's financial freedom are analogously identified as the property violence suffered by countless women outside fiction. In view of the above, this paper seeks to answer the following question: What are the forms of manifestation of property violence against women in the *Maid* series? In order to achieve the elucidation of this question, we delimited as general objective: to verify how the forms of manifestation of patrimonial violence against women in the *Maid* series develop. Regarding the methodology, this research is characterized as bibliographical-exploratory with a qualitative approach based on theorists such as: Beauvoir (2012), Bonnici and Zolin (2009), Tyson (2010), among others. The results obtained point out that the thoroughness with which property abuses are inflicted on a woman's reality in the domestic environment makes the process of awareness and liberation of its victims longer and more challenging, as well as in Alex's trajectory.

Keywords: Feminist Literary Criticism; Patrimonial Violence; *Maid*

Considerações iniciais

A violência contra a mulher vem tomando diversas formas ao longo da história. A despeito deste fato, pouco se discute com relação as agressões que vão além da categoria física de tais abusos. Ao invés disso, as diferentes expressões de violência são, quando não passam despercebidas, ignoradas ou subestimadas. Identificar atentados contra a liberdade da mulher e buscar na literatura respostas para as suas possíveis origens, compreende-se como trabalho da disciplina de Crítica Literária, mais especificamente, da Crítica Literária Feminista. Dessa maneira, este artigo irá utilizar materiais teóricos e perspectivas desta área de estudo para investigar as representações de violência patrimonial na série *Maid* (2021).

A série *Maid*, estreada na plataforma Netflix em outubro de 2021, delinea a história de Alex, uma jovem mãe que foge com sua filha Maddy de 2 anos, com a intenção de fugir dos abusos psicológicos, morais e financeiros que vem sofrendo por parte de seu namorado, Sean. O estopim para a decisão da personagem encontra-se ainda nos minutos iniciais do primeiro episódio, em que Sean arremessa um objeto cortante da cozinha em sua direção e que por pouco não a machuca. Temendo por sua segurança e a da filha, Alex embarca em uma jornada de aprendizado ao que concerne a situação de vítima na qual se encontrava. A partir dos acontecimentos que se

desenvolvem com a protagonista e os relatos das agressões que os antecederam, analisaremos cenas que retratam nitidamente que Alex sofre violência patrimonial por parte de seu namorado. Nessa esteira de pensamento, esta pesquisa PIBIC-CNPq (2022-2023) busca responder a seguinte inquietação: Quais são as formas de manifestação da violência patrimonial contra a mulher na série *Maid*? Em busca de alcançar a elucidação para este questionamento, delimitamos como objetivo geral: verificar como se desenvolvem as formas de manifestação da violência patrimonial contra a mulher na série *Maid*. Para atingir este objetivo, estipulamos como objetivos específicos discutir os pressupostos da Crítica Literária Feminista, identificar a como os atos performativos contra a mulher criam a hierarquia de violência, e analisar no corpus da pesquisa as representações da violência patrimonial.

A fim de alcançar esse objetivo, foi realizada uma pesquisa bibliográfico-exploratória, com abordagem qualitativa, fundamentada em autores que contribuem para o aporte teórico referente as questões de gênero, violência doméstica e estudos feministas, tais como: Beauvoir (2012), Bonnici e Zolin (2009), Tyson (2010), entre outros/as, com os quais se espera contribuir para posteriores pesquisas acadêmicas a respeito da Crítica Literária Feminista e a violência contra a mulher.

No que se refere ao título deste trabalho, a escolha da citação inicial buscou representar, sintetizando em apenas uma frase retirada do objeto de estudo desta pesquisa, a relação de dominância infligida sob a vítima com o objetivo de manipulá-la e assim aprisioná-la em posição de submissão. Tal excerto faz parte de uma das falas de Sean para sua namorada, Alex, enquanto este busca lembrá-la de que tudo que a protagonista possui até então é, na verdade, graças a ele, e, portanto, ainda pertence a ele.

Com relação a estrutura, após as considerações iniciais, este artigo está organizado em: aporte teórico, no qual encontram-se as investigações bibliográfico-exploratórias do trabalho referentes as representações de violência doméstica contra a mulher no decorrer da história, bem como as denúncias a partir do pensamento feminista. Posteriormente, a seção de análise, na qual serão feitas as investigações dos excertos da série que representam claramente as formas de manifestação da violência patrimonial contra a personagem Alex. Por último, nas considerações finais, reiteramos o objetivo central da pesquisa e apresentaremos as conclusões resultantes das discussões desenvolvidas, seguidas pelas referencias do artigo.

Violências domésticas

Para começar a compreender esses atos violentos, é importante que nos desprendamos das concepções minimalistas e consideremos a violência não como um fenômeno único, mas sim como violências múltiplas e plurais, variando em termos de visibilidade, abstração e definição de suas alteridades (BONAMIGO, 2008). Essa diversidade de manifestações da violência nos permite reconhecer que ela pode ocorrer de diversas maneiras, em diferentes contextos sociais, culturais e relacionamentos interpessoais.

Pereira (2013) destaca que a violência do tipo físico e de natureza mais grave tende a ser mais visível na sociedade, como evidenciado nos casos de assassinatos de mulheres vítimas de violência cometida por seus parceiros íntimos e noticiada em jornais. No entanto, é fundamental compreender que existem outras formas de violência, como a violência patrimonial, que são pouco reveladas e muitas vezes aceitas pelas vítimas. Pereira (2013) enfatiza que a falta de conhecimento ou a submissão ao agressor podem contribuir para essa aceitação, tornando essa forma de violência ainda mais insidiosa e difícil de ser combatida.

Os agressores utilizam diversos meios para perpetrar atos de violência, incluindo agressões físicas e psicológicas, verbais ou sociais, tanto no âmbito público quanto privado (PEREIRA, 2013). Compreender esses diversos meios utilizados pelos agressores é essencial para combater a violência de forma mais abrangente e eficaz.

Butler (1999) explora o conceito de gênero como uma construção cultural em constante transformação ao longo do tempo, influenciado pelos aspectos históricos e diversidades culturais existentes em cada época e contexto. De acordo com essa perspectiva, o gênero pode ser entendido como um ato performativo, ou seja, uma expressão que se adapta às exigências do contexto social para tornar-se inteligível. As concepções de masculino e feminino são fruto de construções políticas e culturais, como proposto por Butler (1993), e podem gerar atos performativos que predizem, nomeiam e definem as expressões de gênero.

Essas concepções de gênero também podem contribuir para a violência contra as mulheres, uma vez que a suposta superioridade do gênero masculino sobre o feminino gera relações de desigualdade. Isso reforça a aceitação da violência tanto pela sociedade quanto pela própria mulher, já que, em muitos casos, essa violência é exercida por maridos, amantes, namorados atuais e, às vezes, ex-namorados e ex-cônjuges (PEREIRA, 2013). Portanto, é fundamental compreender como as construções sociais de gênero podem influenciar e perpetuar a violência contra as mulheres.

Além da necessidade de compreender essa hierarquia criada através da construção do gênero, Pereira (2013) destaca que a violência doméstica e familiar contra a mulher abrange diversas formas, conforme enumeradas pela Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006). Essas formas incluem a violência física, psicológica, sexual, patrimonial e moral, evidenciando a complexidade e gravidade das agressões que as mulheres enfrentam nesse contexto.

A violência patrimonial, conforme explicada por Pereira et al. (2013), é uma forma de violência que afeta as mulheres em diversos aspectos, incluindo social, econômico, emocional e físico. Essa modalidade de violência geralmente está acompanhada de outras formas de violência, como a física, psicológica, sexual ou moral. Ao se apropriar do patrimônio das mulheres, o agressor retém bens de valor e de uso profissional, essenciais para a subsistência socioeconômica da vítima (PEREIRA et al, 2013). Isso cria uma situação de vulnerabilidade, fazendo com que a mulher vítima desse tipo de violência permaneça na relação e tema sair dessa situação.

Embora esse tópico seja extremamente necessário de ser discutido, infelizmente, as pesquisas sobre violência patrimonial tendem a ser escassas e pouco exploradas (PEREIRA et al., 2013). A autora também ressalta a necessidade de estudos que compreendam os efeitos dessa forma de violência na vida das mulheres, a fim de melhorar a compreensão do problema e criar políticas mais eficazes para combatê-la, já que por ser um tipo de violência que envolve tantos aspectos, é essencial que haja mais discussão sobre.

Delgado (2016) destaca que, em muitos casos, o agressor não subtrai bens apenas pelo seu valor material, mas com o intuito de causar sofrimento à vítima. A violência patrimonial pode ser exercida “mediante destruição de bens materiais e objetos pessoais ou a sua retenção indevida, nos casos de separação de fato, no afã de coagir a mulher a retomar ou a manter-se na convivência conjugal” (DELGADO, 2016, p. 1049). Essas táticas coercitivas têm o objetivo de coagir a mulher a retomar ou a manter-se na convivência conjugal. Segundo a Lei Maria da Penha, Lei nº 11.340/2006, compreende-se como patrimônio não apenas os bens de relevância patrimonial e econômico-financeira direta, mas também aqueles que têm importância pessoal e profissional e são essenciais para o pleno exercício da vida civil e digna satisfação das necessidades vitais (PEREIRA, 2013). Isso inclui objetos de valor efetivo ou de uso pessoal, o que torna a noção de patrimônio mais abrangente e inclui elementos que podem ser particularmente importantes para as mulheres em suas vidas diárias. Vale ressaltar que, historicamente, os direitos das mulheres eram restritos, e elas não tinham autonomia para constituir patrimônio próprio. O Estatuto da Mulher Casada representa uma conquista relativamente recente para as mulheres, pois antes de

sua promulgação, os bens das mulheres respondiam pelas dívidas do marido, e elas não tinham liberdade para trabalhar sem a anuência do cônjuge (ALVES, 2019).

Alex e o reconhecer do abuso

Por intermédio do enredo de *Maid*, é possível constatar que a violência patrimonial ocorre de maneira imperceptível em seus estágios iniciais. A série que aborda a trajetória de Alex, a partir de sua saída de casa no meio da noite com sua filha na tentativa de fugir dos ataques de seu namorado, sintetiza em dez episódios as faces da violência doméstica além da atmosfera física. Alex não possuía um emprego desde o início de seu relacionamento com Sean, e ao fugir, a protagonista se encontra em situação financeira instável. Posteriormente, encontra um emprego como faxineira (*Maid*, em inglês), e somente a partir daí começa uma jornada de independência financeira, ainda que extremamente difícil.

Por consequência disso, a torrente de problemas que não estavam sendo digeridos rapidamente por Alex, concomitantemente à desilusão desencadeada por sua família, que deveria estabelecer uma base emocional sólida, mas na série apresenta o oposto, incita na personagem o desejo de reestabelecer o vínculo com Sean. À vista disso, a personagem principal da história movida pelo anseio de acreditar que o namorado repensaria suas atitudes, depositou sua confiança em Sean para cuidar de sua área financeira, crendo que o dinheiro seria administrado com responsabilidade, motivo pelo qual ela não disponibilizava de conhecimento nesse quesito, não sabendo lidar com dívidas e como saná-las, além disso, o homem planejou manter Alex dependente propositalmente, como meio de manipulação e exercer uma barreira perpétua para não se libertar do relacionamento tóxico.

Figura 1 – Sean tenta fazer com que Alex volte a morar com ele



*do everything for you. If you walk out of here, you'll have no one. (Maid, episódio 1, 2021, 34:57 – 35:27).*³

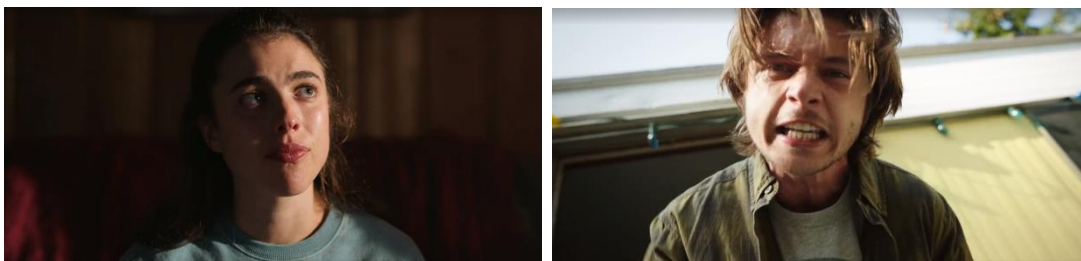
Em virtude do que foi apresentado, é evidente como Sean em sua fala demonstra um domínio subjugador, se colocando como imprescindível na vida da garota. A forma como a fala é narrada, tem como foco a fomentação do medo e dependência em dizer que ela não terá nada e ninguém além dele. Baptista (2020, p. 9) afirma que “ao se apropriar do patrimônio dessas mulheres, o agressor detém bens de valor e de uso profissional, necessários para a subsistência socioeconômica da vítima, o que favorece para que a mulher permaneça na relação violenta.” Percebemos assim, a repercussão do pavor, deixando Alex cercada pela barreira do medo, o que desenvolve o receio constante e crescente de quebrar o vínculo afetivo com seu parceiro, desse modo, o namorado gera a tensão perpétua: tenho tudo e todos os direitos materiais em minha posse, e deixo você usufruir quando eu quero.

Notamos nas expressões, cenas e discursos de Alex, a perceptível violação do seu patrimônio, assim, acompanhando o desenvolvimento de sua história, muitas mulheres sofrem os atos de agressões que “são pouco revelados e, muitas vezes, aceitos pelas vítimas, seja pela falta de conhecimento ou pela submissão ao agressor.” (PEREIRA et al., 2013, p.3). As ocorrências apresentadas na série, permitem uma problematização necessária “sobre o maior direcionamento em relação às formas de violência física, em detrimento das formas não físicas de violência e nos questionamos sobre as consequências aportadas para as mulheres em situação de violência.” (BAPTISTA, 2020, p. 9). Por consequência disso, Alex depois de muito desgaste emocional e material, que poderia ser evitado muito tempo atrás, toma a coragem fundamental para descortinar as consequências do namorado abusivo.

Os traumas vivenciados por Alex, são denunciados apenas nos episódios finais, alusão a muitas mulheres que deixam para denunciar os malfeitores quando a eminência de morte está próxima. Assim, a angústia do público que estava comprometido em ver a personagem escapar dessa prisão, se prolonga até o limite, da mesma forma que ela suporta toda essa violência, contudo, ela expressa o que aconteceu por meio de um monólogo, sem o compartilhamento com alguém de sua confiança.

³ **Sean:** Para onde você vai, hein? Sou eu quem paga todas as contas. Deixo você sair com os meus amigos. Deixei você se mudar para o meu trailer, beber a minha cerveja, comer a minha comida. Sou eu quem faz tudo por você, então se você sair por essa porta não terá ninguém. (Maid, episódio 1, 2021, 34:57 – 35:27, tradução nossa).

Figura 2 – Sean joga fora nos bens pessoais de Alex



Fonte: Maid, episódio 2, 48:27 – 49:25

Alex: *He took the chair and all the rest of my belongings, and he threw them out into the rain. (Maid, episódio 2, 2021, 48:27 – 49:25)⁴*

Prosseguindo, sem receber apoio de sua família, piorando sobremaneira a sua situação, Alex se encontra obrigada a voltar para o *trailer* de Sean. A mulher enfrenta confusões emocionais fortes, devido a isso, ela tende a acreditar nas palavras do homem, que se diz arrependido de tudo o que fez, além de prometer que tais atitudes nunca aconteceriam novamente. O problema principal da moça era no quesito financeiro, visto que seu namorado a manteve como uma prisioneira, dependente em todo o relacionamento mediante a capacidade dele de dizer que tinha habilidade de gerir o dinheiro.

No episódios posteriores, Alex abandona novamente o lugar onde mora e dessa vez está destinada a reaprender e reformular sua vida financeira sem depender de terceiros para gerenciar seus bens pessoais e necessários para sua existência. Em um de seus trajetos para tornar este plano em realidade, Alex chama sua mãe, Paula, para acompanhá-la ao banco da cidade a fim de abrir uma conta em seu próprio nome, pois tinha sido privada disso até então.

Figura 3 – Alex revela para sua mãe que é vítima de violência



Fonte: Maid, episódio 3, 26:30 – 26:50

Alex: *Did you notice what I was doing in that bank?*

Paula: *Banking.*

Alex: *I was opening a bank account because I don't have one, because Sean took my ATM when I didn't pay the electric bill, and said he would handle all money.*

⁴ **Alex:** Ele pegou a minha cadeira e todos os meus outros pertences e os jogou fora na chuva. (Maid, episódio 2, 2021, 48:27 – 49:25, tradução nossa)

Paula: *Honey, Sean is good with money, and you are like me, shitty with it.*

Alex: *Or I was isolated in a trailer for two years without any access to money, and that's financial abuse, a form of emotional abuse. (Maid, episódio 3, 2021, 26:30 – 26:50).⁵*

Em vista disso, na cena, notamos como Alex adquiriu experiência de acordo com a posição de vítima de abusos que visavam a quebra de sua liberdade. Dessa forma, esse conhecimento foi imprescindível para criar a motivação primordial para a emancipação da mulher. As vítimas quando “liberadas de uma relação dominante-dominado” (MADALENO, 2018, p. 36) se sentem livre do jugo do pensamento que seus agressores se fizeram passar como os protetores, reafirmando dentro de si que não passarão mais por todo sofrimento vivenciado, bem como assumem a postura de não se silenciarem ou sequer estarem passivas e alheias as más atitudes.

Considerações finais

Este trabalho se dispôs a responder a seguinte questão norteadora: Quais são as formas de manifestação da violência patrimonial contra a mulher na série *Maid*? Esta pergunta foi respondida a partir do objetivo que foi alcançado, visto que verificamos como de desenvolvem as formas de manifestação da violência patrimonial contra a mulher na série *Maid*. O estudo revelou que protagonista Alex foi vítima de violência patrimonial desde o início de seu relacionamento com Sean dado que este a afastava do envolvimento com as questões financeiras do lar com o objetivo de distanciá-la de qualquer conexão com o dinheiro, invadia sua privacidade, desfazendo-se dos bens pessoais de Alex sem o seu consentimento, e a manipulando por intermédio da dependência financeira que ele mesmo a aprisionou. Nessa perspectiva, concluímos por fim e com base nas pesquisas bibliográfico- exploratórias realizadas que a violência patrimonial, caracterizada como uma das formas de violência doméstica contra a mulher, se relaciona e corrobora com as demais violências, intensificando o processo de permanência da vítima dentro da relação abusiva e a fazendo questionar se o que está vivendo realmente se caracteriza como abuso, distanciando ainda mais a vítima de sua libertação. Por fim, este estudo visa contribuir para o arcabouço acadêmico de pesquisa referente a violência contra

⁵ **Alex:** Sabe o que eu fui fazer no banco hoje?

Paula: Coisas de banco.

Alex: Eu fui abrir uma conta. Porque eu não tinha uma desde que o Sean tomou meu cartão porque eu não paguei a conta de energia, e disse que ele cuidaria do dinheiro.

Paula: Querida, Deve ser porque ele é bom com dinheiro e você é péssima como eu.

Alex: Ou eu fiquei isolada em um trailer por dois anos sem nenhum acesso a dinheiro. O que é abuso financeiro e emocional. (*Maid*, episódio 3, 2021, 26:30 – 26:50, tradução nossa).

a mulher e especificamente a violência patrimonial para que assim inspire estudos mais aprofundados relativos a esta temática ainda tão pouco discutida.

REFERÊNCIAS

ALVES, Mairielly Clemente Silva. SOUSA, Ana Paula Veloso de Assis. **Violência Patrimonial Contra a Mulher na Constância de Relações Socioafetivas**. Goiás: Ceres, 2019. Disponível em: <http://repositorio.aee.edu.br/jspui/handle/aee/6032>

BAPTISTA, Rafael Rocha de Oliveira. **Você e seus filhos vão morrer de fome: a violência patrimonial e a permanência da mulher no relacionamento abusivo**. 2020. 120 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2020.

BONAMIGO, Irme Salete. **Violências e contemporaneidade**. Revista Katálysis, v. 11, p. 204-213, 2008.

BUTLER, J. (1999). Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity [versão digital] (pp. 6-9). Nova Iorque e Londres: Routledge.

DELGADO, Mário Luiz. A Violência Patrimonial Contra a Mulher nos Litígios de Família. In: **Revista Jurídica Luso-Brasileira (RJLB)**, Ano 2, nº 2, 2016.

IMITAÇÕES baratas. In: MAID. Escrito por Molly Smith. Estados Unidos: Netflix, 2021. 50 min. Temporada 1, episódio 1. Série exibida pela Netflix.

PEREIRA, R. de C. B. R., Loreto, M. das D. S. de, Damiano Teixeira, K. M., & Sousa, J. M. M. de. (2013). O fenômeno da violência patrimonial contra a mulher: percepções das vítimas. **Oikos: Família E Sociedade Em Debate**, **24(1)**, 206–235. Recuperado de <https://periodicos.ufv.br/oikos/article/view/3653>

PEREIRA, R. C. B. R., Loreto, M. D. S., Teixeira, K. M. D., & Sousa, J. M. M. (2013). O fenômeno da violência patrimonial contra as mulheres: percepções das vítimas. **Oikos: Revista Brasileira de Economia Doméstica**, **24(1)**, 207-236. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&pid=S0102-7182201500020025600031&lng=em.

PÔNEIS. In: MAID. Escrito por Molly Smith. Estados Unidos: Netflix, 2021. 52 min. Temporada 1, episódio 2. Série exibida pela Netflix.

MADALENO, Rolf. **Direito de família**. - 8. ed., rev., atual. e ampl. - Rio de Janeiro: Forense, 2018.

VIDROS do mar . In: MAID. Escrito por Molly Smith. Estados Unidos: Netflix, 2021. 47 min. Temporada 1, episódio 1. Série exibida pela Netflix.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

UMA LEITURA INTERSECCIONAL DA FICÇÃO DE EZILDA MILANEZ BARRETO

Raimundo Mélo NETO SEGUNDO (UEPB)¹

Marcelo Medeiros da SILVA (UEPB)²

RESUMO: A visibilização das contribuições dos sujeitos negros à cultura de nosso país é um território conquistado, tendo em vista que a narrativa histórica oficiosa, erigida pelos donos do poder (homens, brancos, cisheterossexuais, cristão, sem deficiência), procurou apagar a contribuição dos africanos e dos afrodescendentes à cultura brasileira ou, na impossibilidade de tal apagamento, alocou-a em lugares de subalternização, como podemos ver em muitas das representações de personagens negros/as que circularam, em especial, na prosa oitocentista brasileira. Por isso, sob o olhar da interseccionalidade, o presente artigo tem como objetivo analisar as personagens femininas negras, contextualizadas dentro do patriarcado brasileiro e relacionadas à decolonialidade de raça, na ficção da escritora paraibana Ezilda Milanez Barreto, mais especificamente nos romances *A luz brilhará nas trevas* (1940), *Nos arcanos do império* (1981) e *O meu mundo é assim* (1983). Para fundamentar nossos posicionamentos sobre o conceito de subalternidade e vozes negras silenciadas, apoiamos-nos em Spivak (2014), Crenshaw (1989) e Akotirene (2019), entre outras referências recorridas ao longo das análises. Esperamos contribuir para os estudos interseccionais na literatura afro-brasileira de autoria feminina e para a reflexão acerca de problemáticas recorrentes na sociedade brasileira, como o racismo estrutural, as quais emergem da diegese das narrativas que constituem o nosso *corpus* de análise.

PALAVRAS-CHAVE: Personagens femininas; Mulher Negra; Subalternidades; decolonialidade.

ABSTRACT: The visibility of the contributions of black subjects to the culture of our country is a conquered territory, considering that the unofficial historical narrative, erected by those in power (men, whites, cisheterossexuals, Christians, without disabilities), sought to erase the contribution of Africans and Afro-descendants to Brazilian culture or, given the impossibility of such erasure, allocated it to places of subordination, as we can see in many of the representations of black

¹ Doutorando em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, raimundo.segundo@yahoo.com.br.

² Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba e docente da Universidade Estadual da Paraíba, onde atua no curso de Letras (CCHE- Campus VI) e no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade bem como no de Formação de Professores. E-mail: marcelomedeiros_silva@yahoo.com.br.

characters that circulated, especially in Brazilian nineteenth-century prose. Therefore, from the perspective of intersectionality, the present article aims to analyze the black female characters, contextualized within the Brazilian patriarchy and related to the decoloniality of race, in the fiction of the Paraíba writer Ezilda Milanez Barreto, more specifically in the novels *A luz brilhará nas trevas* (1940), *Nos arcanos do império* (1981) e *O meu mundo é assim* (1983). To base our positions on the concept of subalternity and silenced black voices, we rely on Spivak (2014), Crenshaw (1989) and Akotirene (2019), among other references used throughout the analyses. We hope to contribute to intersectional studies in Afro-Brazilian literature by female authors and to reflection on recurrent issues in Brazilian society, such as structural racism, which emerge from the diegesis of the narratives that constitute our corpus of analysis.

KEYWORDS: Female characters; Black woman; Subalternities; decoloniality.

INTRODUÇÃO

Durante os três primeiros séculos após o descobrimento do Brasil, embora compusessem uma larga parcela da população colonial, os africanos e afrodescendentes não receberam quase nenhuma atenção de nossos homens de letras (FRANÇA, 1998). Mesmo naqueles casos em que apareciam, os autores limitavam o personagem negro a um possível fiel (não preferencial) a ser convertido ou a um membro ativo do cotidiano de Salvador, cidade onde o número de africanos e afrodescendentes era avultado. Na prosa oitocentista, por exemplo, cujos heróis e heroínas se confrontavam constantemente com índoles más e viciosas, quase sempre associadas aos negros, eram recorrentes as imagens do negro predisposto aos excessos sexuais ou do negro fiel, ordeiro, de moralidade impecável. Somente a partir das primeiras décadas do século XIX, o africano e seus descendentes passaram a fincar raízes mais profundas na literatura nacional, mudança essa advinda do sentimento antiescravista que ganhava fôlego na época e que se valeu da literatura como espaço de luta a favor da abolição e, portanto, de denúncia contra a indigência cultural e social a que estava relegada a população negra em nosso país.

Através de muitos personagens, podemos refletir sobre as condições sociais destinadas a esta parcela da população, principalmente às mulheres negras, e pensar os papéis de subalternidades assumidos por pessoas negras em épocas e contextos socioculturais diferentes, o que pode ajudar no processo de compreensão das formas de exclusão e dos mecanismos de segregação que ainda persistem em nosso contexto atual. Por isso, o estudo das imagens dos negros e negras em nossa literatura ainda não se configura como algo obsoleto. Pelo contrário, quando pautado em teorias atuais que contextualizem o lugar de onde seus autores ou autoras

falam, pode mostrar sua vitalidade como procedimento para compreensão das contradições de nossa sociedade e trazer a lume outros olhares a respeito da contribuição de todo um grupo social marginalizado pela cultura patriarcal hegemônica, o que nos permitirá, através da voz, da subjetividade desses escritores ou escritoras, fazer emergir, considerando-se o intrincado diálogo entre literatura e o tecido social e cultural, os tipos de representação sobre negros e negras gestados em cada época da história cultural de nosso país.

Considerando-se o exposto e tomando como operadores de leitura o conceito de subalternidade de Spivak (2014) e o de interseccionalidade de Crenshaw (1989), objetivamos analisar as personagens femininas negras na ficção da escritora paraibana Ezilda Milanez Barreto³ com o fito de contribuir para os estudos interseccionais na literatura afro-brasileira, bem como possibilitar a reflexão sobre algumas problemáticas recorrentes na sociedade brasileira como o racismo, o classismo e o sexismo estruturais.

Mulheres negras nas en(cruz)ilhadas interseccionais da ficção de Ezilda Milanez Barreto

A interseccionalidade funciona como ferramenta analítica que aponta para várias dimensões importantes do crescimento da desigualdade global que desemboca na desigualdade social e cujas marcas não são impressas de forma igualitária nos diversos grupos, principalmente, os minoritários como mulheres, pobres, negros, entre outros. Para Crenshaw (1989), as pessoas não formam uma massa homogênea. Cada grupo social tem nuances que merecem ser verificadas em suas individualidades, a exemplo das mulheres negras e suas demandas dentro do movimento feminista mundial.

No Brasil, a pesquisadora baiana Carla Akotirene (2019) utiliza a interseccionalidade como uma ferramenta teórica e metodológica para refletir a respeito da inseparabilidade estrutural do racismo, do capitalismo e do cisheteropatriarcado dentro da agenda cultural brasileira e propõe uma reflexão sobre as diversas articulações decorrentes desse tripé (racismo-capitalismo-cisheteropatriarcado), que, imbricadas repetidas vezes, colocam as mulheres negras mais

³ Ezilda Milanez Barreto (29/02/1898 [1902?] – 19/01/1986) nasceu em Serra Redonda (à época Distrito de Ingá – PB) e morreu na cidade de Areia – PB. É considerada preceptora, mestra e educadora de muitas gerações. Como romancista, publicou as seguintes obras: *E a luz brilhará nas trevas* (1940), *À sombra da Gameleira* (1961), *Nos arcanos do Império* (1981) e *O meu mundo é assim* (1983). Além disso, atuou na imprensa local, escrevendo crônicas e artigos para os jornais “O Século” e “O Areiense”.

expostas e vulneráveis ao trânsito destas estruturas quando comparadas às mulheres brancas e aos impactos dos mecanismos de opressão.

Akotirene utiliza algumas metáforas como “encruzilhada” e “oferenda”, entre outras imagens ritualísticas da cultura afrodescendente brasileira, para construir, a partir delas, os caminhos analíticos da condição das mulheres negras brasileiras. Em sua concepção, a “encruzilhada”, por indicar vários caminhos, não conduz a uma única direção, mas amplia as possibilidades e leva a diversas implicações analíticas. E se há “encruzilhada”, explica Akotirene, há espaço para “oferenda” (oferta) de alimentos para o corpo-espírito e análises “degustativas” dentro da cultura afro-brasileira. Assim, numa en(cruz)ilhada, a autora tanto denuncia o martírio da raça negra, quanto aponta um espaço interseccional (entrelugar) de raça e gênero. Em sua concepção, a intersecção do “espaço cruzado” torna-se extremamente importante porque possibilita

Trabalha[r] o marcador racial para superar estereótipos de gênero, privilégios de classe e cisheteronormatividades articuladas em nível global. Indistintamente, seus movimentos vão, desde onde estejam as populações de cor acidentadas pela modernidade colonialista até a encruzilhada, buscar alimento analítico para a fome histórica de justiça. (AKOTIRENE, 2019, p. 10).

Logo, na “encruzilhada”, pautada pela questão histórica e suas óticas distorcidas sobre as identidades do racismo, são enxergados os caminhos que, baseados no cisheteropatriarcado e no capitalismo, estão presentes na vida das mulheres negras brasileiras, vitimadas tanto por gênero quanto por raça e classe. Nessa visão, as questões referentes às mulheres negras brasileiras vão ganhando novos contornos como as opressões construídas heterogeneamente que as tornam “vítimas das colisões múltiplas do capacitismo, terrorismo religioso, cisheteropatriarcado e imperialismo.” (AKOTIRENE, 2019, p. 10), o que faz esse grupo confiar na interseccionalidade e depositar nela, enquanto “oferenda analítica”, uma esperança que até então não tinha.

Vista por esse ângulo, a interseccionalidade proporciona a análise de diversas questões como as antirracistas, as feministas, os dispositivos jurídicos, entre outras, nos possibilitando assim pensar as experiências das mulheres negras em uma sociedade sexista que as subalterniza. De acordo com Spivak (2014), dentro dos estudos pós-coloniais, ser subalterno não é uma identidade, e sim uma condição advinda do efeito dominante de alguém sobre outrem. Em sua obra *Pode o subalterno falar?*, a autora defende que os subalternos são sujeitos que têm suas

vozes caladas e, mesmo que falem, não são ouvidos (SPIVAK, 2014, p. 13). Logo, não podem se expressar, porque são mantidos em lugar de silenciamento.

Como operador de leitura crítica, a interseccionalidade se torna um instrumento importante para refletirmos acerca das condições das mulheres negras nos diversos contextos socioculturais brasileiros porque cruza vozes no combate às opressões sistêmicas. Nesse sentido, a literatura, por ser, também, um espaço de múltiplas vozes, nos permite expandir as experiências e refletir sobre as vozes “silenciadas” de mulheres negras que foram, e ainda são, em grande parte, subalternizadas em suas condições de sujeitos sociais, como as personagens criadas por Ezilda Milanez Barreto em sua ficção: Mariquinha, Paulina e Benta são personagens secundárias, respectivamente, dos romances *A luz brilhará nas trevas* (1940), *Nos arcanos do império* (1981) e *O meu mundo é assim* (1983). São mulheres negras em situação de subalternidade e sofrem com o racismo estrutural e o sexismo que estão vinculados ao cisheteropatriarcado brasileiro.

Mariquinha é descrita como uma “negrota”, que desde criança deve realizar todas as vontades da filha de Marília, menina minada, filha dos patrões. Mariquinha “era um sonho nas [suas] mãos [de Marília], não tinha direito a brincar, arrumando a casa, escovando os móveis, encerando, lavando, etc, sem numa queixa ou cara feia. Poucas vezes, [teve] ocasião de castigá-la, pois ela [a] temia por cima de tudo.” (BARRETO, 1940, p. 20). Mariquinha é uma pessoa-objeto nas mãos de Marília e, desde a infância, ocupa um lugar de subalternidade sem direito sequer à queixa. Ela se movimenta de acordo com os desejos de “sua dona” e não pode pronunciar nenhuma palavra diante da situação em que se encontra. Cresce, portanto, dentro desta realidade de opressão e violência física e simbólica, convivendo com gritos e surras quando não cumpria, a contento, as ordens que lhe eram impostas, e, por isso, vivia sempre assustada:

- Já vou! E com um pulo precipitou-se no meio do salão, respondendo – Sinhara! Olhou para o lado e para outro, e, como não visse ninguém, continuou: Oxente! Aqui inté parece qui hai coisa feita. Mi chamaro... e num vejo ninguém. Num seio se é proque já vivo cuns uvido arrifinado: Mariquinha prá qui, Mariquinha prá colá. (BARRETO, 1940, p. 48).

Mariquinha é, pois, uma mulher que se vê em constante vigilância e precisa estar sempre a postos para cumprir ordens de suas senhoras, como se fosse uma máquina de trabalho. Por isso, Mariquinha vive ouvindo chamados que não existem e, além de emocionalmente abalada em seu estado interior, é violentada cotidianamente em sua condição de liberdade por ser uma mulher negra.

Conforme Ritt, Cagliari e Costa (2014), a violência contra a mulher é um fenômeno histórico porque, socialmente, a mulher era tida como um ser inexpressivo, sem vontade própria e, no Brasil, esta condição de subalternidade se acentua ainda mais com relação à população de mulheres negras. Nesse sentido, em sendo mulher e negra, Maquinha pode ser agredida fisicamente com castigos e surras quando não cumprir com as obrigações que lhes são destinadas e, também, ser oprimida em sua condição de mulher, uma vez que, sendo uma agregada da família, é vista como uma pessoa que tem a obrigação de trabalhar para “pagar” a comida e o vestuário e obedecer seus/as “donos/as”, sem nenhum tipo de remuneração, sem direitos humanos básicos como salário, educação e, sobretudo, liberdade.

De acordo com Araújo (2022, p. 35), “o perfil das pessoas que prestam serviços domésticos no Brasil se repete desde a época escravagista, de forma que a ‘empregada doméstica’ tem, geralmente, gênero, raça e classe definidos: mulher, preta e pobre.” Nesse contexto, essa personagem, na trama, ocupa o lugar da maioria das mulheres negras que, na esteira de serem pessoas da família (pessoas-objetos), continuam em situações análogas à escravidão e vítimas de um sistema que as mantém na subalternidade, silenciadas em suas posições sociais.

Destacamos que, no Brasil, os serviços domésticos foram realizados, majoritariamente, por mulheres negras que, dentro da emancipação feminista, não conseguiram alcançar outros espaços sociais diferentes daqueles a que eram submetidas historicamente e que sempre estiveram relacionados aos serviços domésticos, com remunerações baixas, ou, como no caso de Mariquinha, sem nenhuma remuneração pelos serviços prestados. Sem liberdade financeira, a maioria das mulheres negras permaneceu ocupando lugares de subalternidade dentro das camadas sociais, vítimas das opressões de gênero, classe e raça.

Outra personagem feminina negra presente na ficção da escritora paraibana Ezilda Milanez Barreto é Paulina, de *Nos arcanos do império* (1981), uma ex-escrava, preta, sem voz e sem liberdade. Paulina é uma camareira que, mesmo alforriada, permanece em sua subalternidade e é responsável pelos “bandós e os cachos da ama” (BARRETO, 1981, p. 18). Ocupa, no presente da narrativa, o mesmo lugar de subalternidade que sempre ocupou na estrutura do castelo que pertence a seus patrões, carrega consigo as marcas da escravidão em sua condição atual, silenciada e sem voz, mas volta e meia ri discretamente. No riso, alivia as dores e expressa seus sentimentos, se comunica sem emitir palavras enquanto desempenha a função de mucama. Rindo, segue em sua condição de subalternidade.

Conforme Dahia (2008, p. 704), “o riso se reflete, em grande medida, no seu caráter estruturante e instrumental dentro do processo de socialização que [...] permite transitar entre realidades de naturezas distintas – o psíquico e o social; o inconsciente e o consciente, o jocoso e o sério – de forma que as enrede”. Nesse sentido, o riso torna-se uma forma comunicativa que nem sempre está associada ao prazer, mas a relações afetivas que se ligam ao medo, à insegurança, entre outros sentimentos que são expressos involuntariamente como ressonâncias de individualidades. Através do riso, Paulina se expressa, demonstra suas emoções:

[...] Paulina e Jeremias trocavam algumas palavras e risinhos discretos. Eram almas irmãs, vindas do berço comum da senzala, onde se bebia o mesmo leite e falava-se a mesma língua! Falavam pouco, riam mais. Não queriam perturbar o silêncio dos corações aflitos. Os olhos dizem muitas coisas. Seus pensamentos eram harmônicos, bem-casados, porque se afirmavam no mesmo sentimento de compreensão.

Eram felizes, mesmo assim, de vassoura na mão, pés nus, a espanar o pó do passado para a imposição do presente. (BARRETO, 1981, p. 41). (grifos nossos)

Sendo assim, o riso está presente no cotidiano dessa mulher e representa seu modo de se comunicar com os seus pares, com a sua ama, com o espaço que ocupa, com sua condição de empregada. Rindo, ela se prostra e age diante das intempéries de sua condição de mulher negra que, de “vassoura na mão”, caminha para o futuro. Um tempo-lugar incerto, feito do “pó do passado”, cujos reflexos são sombrios e carregam consigo o lugar de muitas mulheres negras, escravizadas em suas condições de subalternidades.

Por fim, na ficção de Ezilda Milanez Barreto, encontramos aquela que, dentre suas personagens femininas negras, é a mais emblemática em sua condição de subalternidade: Benta, de *O meu mundo é assim* (1983). Carinhosamente, chamada por Liana, protagonista do romance, como Mãe Benta, esta negra escravizada

fora comprada do Rio Grande do Norte, ainda pequenina, separada da mãe e dos irmãos, fôgaram-na num caçoá com outros escravozinhos; e, depois da carga pronta e coberta tocaram com ela para Guarabira. E ali chegando logo apareceram os diversos compradores: os molequinhos eram tirados um a um e apresentados aos senhores brancos como se fosse uma mercadoria qualquer. E ela tivera a sorte de servir ao “Sinhozinho”, a quem servira até a morte. (BARRETO, 1983, pp. 69 - 70).

É assim, ex-escrava, que Benta é incorporada à Casa Grande da fazenda Recanto e passa sua vida dedicada à cozinha. Sem direito a salários e vivendo como sombra, ela representa uma classe de mulheres negras, remanescentes da escravidão, que têm suas vidas dedicadas ao

universo doméstico, sobretudo, criando as crianças brancas e assumindo papéis dentro da família como o de “segunda mãe” e terminam, conforme Deiab (2006), ganhando um “parentesco consuetudinário” como “mãe-preta” (neste caso mãe-Benta) e passam a ser “íntimas da família e, em geral, bem quistas pelas crianças brancas de que cuidam e, principalmente, para quem contam histórias” (DEIAB, 2006, p. 24-25).

Através de histórias e narrativas sobre a vida dos lugares, as mães-pretas aproximam as crianças de lendas ancestrais, cheias de mistérios, cujas narrativas são perpetuadas entre gerações. Na trama de *O meu mundo é assim*, ao conhecer as histórias locais, Benta se torna uma espécie de “preta velha”, uma mantenedora dos mistérios da região que habita, um mulher-objeto do lugar em que vive, uma espécie de entidade viva que se comunica com os seres do além. Enfim, ela é

Um símbolo da fidelidade e da abnegação, porque se consumira no amor da família de Recanto, apegada, de corpo e alma, aos destroços do grande desastre que a abatera, representava ainda o valor e a coragem da raça escrava – morreria com o barco avariado e semi-submerso. Ninguém teria a força necessária para convencê-la a retirar-se dali. (BARRETO, 1983, p. 148). (grifos nossos)

Diante disto, Benta vive em simbiose com o espaço, de corpo e alma. Sendo, portanto, uma espécie de espírito a vagar, juntamente com Júlio Fernandes, o patrão que enlouquece na velhice, na solidão da casa, cheia de vultos. Uma mulher com uma sabedoria mística (com valor) que convive com os mistérios locais (coragem), como se estivesse em constante ligação com “forças ocultas”, dialogando com as crenças e superstições populares com almas, espíritos, entre outros elementos religiosos, misteriosos. Sendo assim, acredita que as respostas para as coisas da vida estão nos espíritos e, portanto, fora do plano terreno: “O espírito do mau tomou conta de tudinho. Hoje só insiste esta alma penada pra qui, assumbrano a gente do lugá” (BARRETO, 1983, p. 148), como se a degradação humana fosse resultado do mal provocado por seres do além, e os seres humanos, vítimas de suas ações julgadoras que lhes impuseram os destinos que tiveram. Por isso, ela deve se manter fiel a sua sina: cuidar do seu “dono” (João Fernandes), já que é obra espiritual. Dessa forma, coloca o sofrimento das mulheres negras como um carma, um destino natural de servidão e, diferentemente dos homens negros que ganharam outros destinos depois da decadência do lugar, ela, por ser mulher, continuou “presa” às estruturas domésticas, voltada para o cuidar, subalternizada em sua condição de mulher negra e impossibilitada de constituir sua própria família. Como afirma Bento (2022), a negação da família

aos escravizados foi uma tática dos donos do poder para a subjugação dos corpos negros, tática essa que procurou se sustentar a partir de argumentos não mais metafísicos (ausência ou não de alma), mas, sim, “científicos”, já que se creditavam como traço natural dos negros a degenerescência e a promiscuidade, o que inviabilizava que eles pudessem constituir uma família:

A família seria, ao mesmo tempo, um qualificador fundamental para o reconhecimento de humanidade dos corpos. A negação da possibilidade de as pessoas escravizadas constituírem famílias insere-se em um enquadramento mais amplo, em que há uma radical separação entre os dois mundos (dos escravizados e dos livres)” (BENTO, 2022, p. 34).

Desta forma, adentramos a cena interseccional e podemos ver, através de Mariquinha, Paulina e Benta, suas condições de gênero e raça, pois, além de essas três personagens aqui analisadas ocuparem posições sociais de inferioridades por serem mulheres, também são vítimas do sistema falocêntrico e racista que delegou a elas, por serem mulheres e negras, um lugar de subalternidade social.

Há, com isso, uma complexa rede de identidades interseccionais que nos possibilitam observar o quão cruel são, para as mulheres negras, os contextos sociais a que estão submetidas, fazendo delas vítimas de vários marcadores social da diferença e da desigualdade social que operam, simultaneamente, distintas formas de violência, opressão e discriminação, de modo que podemos aplicar à condição das três personagens negras aqui analisadas as seguintes palavras de Bento (2022):

A raça torna-se um tipo de checkpoint, um controle, que irá definir quem poderá entrar na categoria gênero.” Desconsiderá-la é, portanto, “negar, pela invisibilidade, o lugar diferencial que as mulheres livres e mulheres negras escravizadas ocupavam no interior do gênero (BENTO, 2022, p. 21).

Além disso, o fato de serem personagens que representam mulheres negras e pobres, cujos lugares sociais as tornam suscetíveis de serem violentadas em seus direitos básicos e essenciais, como os de receber salários e terem “liberdade de expressão”, ganha importância porque, enquanto mulheres, elas representam papéis de submissão diante das personagens brancas, ricas e educadas que se tornam suas algozes. Mariquinha é tolhida por Marília cada vez que tenta pronunciar alguma palavra. Paulina continua, mesmo depois de ser liberta, escrava porque não se desvencilha do jugo de Rosemarie du Moran, ocupando o mesmo lugar de

mucama, sem direito à voz. Benta, diante de Juliana, não passa de uma ex-escrava fadada ao espaço da cozinha, cheio de fumaça e sombras. Todas vilipendiadas em seus direitos de viverem plenamente suas liberdades.

Outrossim, por serem mulheres negras, continuam ocupando espaços dentro das “Casas Grandes” que determinam as representações de subalternidade das quais fala Spivak. Ou seja, embora sejam “livres” (ex-escravas), continuam “escravizadas”, vivendo em relações de alteridade, fruto do sistema colonizador que, infelizmente, ainda está presente na estrutura sociocultural brasileira.

Além disso, há, nas três personagens, uma passividade diante dos fatos a que são submetidas. Elas também naturalizaram suas condições de mulheres submissas, sem voz, e não se revoltam nem se rebelam contra isso. Aceitam passivamente os papéis que lhes são destinados dentro das relações sociais a que pertencem e terminam rendidas pelos sistemas econômico-sociais em que estão inseridas. É o que Akotirene vem chamar de “vítimas das colisões múltiplas do capacitismo”, ou seja, são incapazes de transgredir as normas estabelecidas porque não enxergam suas condições de subalternidade, tampouco pré-julgam suas posições de mulheres negras e pobres diante das outras mulheres brancas e ricas que continuam em suas posições de superioridade.

Isso nos mostra que, ao aceitarem suas condições, naturalizadas pelo patriarcado, Mariquinha, Paulina e Benta são violentadas pelo sistema duas vezes: na condição de mulheres e nas posições sociais que ocupam por serem mulheres negras. De modo que a superioridade das mulheres brancas, “suas donas”, não apenas se confirma, mas também se legitima. Logo, a invisibilidade das mulheres negras é confirmada, aceita e perpetuada.

Em vista disso, podemos dizer que as três personagens, elencadas neste estudo, da escritora paraibana Ezilda Milanez Barreto, corporificam uma parcela de sujeitos subalternizados que se veem “silenciados” e, neste caso, por serem mulheres, negras e pobres, tornaram-se ainda mais vítimas do sistema patriarcal. Ilhadas dentro desse sistema, carregam, cada uma, seus martírios sem serem ouvidas e sem força até mesmo para se revoltarem contra as injustiças e opressões de que são vítimas.

Considerações finais

A obra da escritora Ezilda Milanez Barreto torna-se uma espécie de denúncia sobre as condições das mulheres negras, abrindo novas perspectivas na defesa das minorias sociais como os papéis sociais das mulheres (brancas e negras) em diferentes épocas e contextos socioculturais e a submissão dessas mulheres diante do padrão dominador que se constituiu ao longo do tempo no Brasil. Em virtude disso, a ficção de Ezilda Milanez Barreto pode ser estudada à luz da interseccionalidade e nos servir de lastro para questionar as imposições estabelecidas pela matriz europeia branca e compreender os sujeitos sociais, principalmente as mulheres negras brasileiras, em seus diversos, contextos e experiências. Afinal as condições de subalternidade impostas pelo sistema patriarcal brasileiro às mulheres negras, conduzindo muitas delas a viverem em condições análogas à escravidão, precisam ser discutidas e pensadas levando em consideração as experiências, a que estas mulheres são submetidas diariamente para que a sociedade seja mais justa e democrática, menos sexista e impositiva.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

ARAÚJO, Ana Beatriz de Souza. *Trabalho escravo contemporâneo: a invisibilidade seletiva das trabalhadoras domésticas e o caso paradigmático “madalena gordiano”*. 2022. Monografia (Graduação em Direito). Curso de Direito. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2022.

BARRETO, Ezilda Milanez. *E a luz brilhará nas trevas*. Areia: Livraria Santo Antônio, 1940.

BARRETO, Ezilda Milanez. *Nos arcanos do império*. São Paulo: IBREX, 1981.

BARRETO, Ezilda Milanez. *O meu mundo é assim*. São Paulo: editora Soma. 1983.

BENTO, Berenice. *Gênero: uma categoria útil de análise?* In: Revista de História Comparada, N1, Vol 16, p. 15-50, 2022, PPGHC/UFRJ. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/View/48966>> Acesso em: 11 mar. 2023.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, n. 1, p. 139-167, 1989. Disponível em: <<https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>> Acesso em: 12 jun. 2022.

DAHIA, Sandra Leal de Melo. A mediação do riso na expressão e consolidação do racismo no Brasil. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 3, p. 697-720, set./dez. 2008. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/255684059_A_mediacao_do_riso_na_expressao_e_consolidacao_racismo_no_Brasil/link/037b6d720cf2fdd7b8bf7b53/ . Acesso em: 11 mar. 2023.

DEIAB, Rafaela de Andrade. *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambigüidade como construção social (1880-1950)*. 2006. Dissertação (Mestrado). Curso de Antrologia Social. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.

FRANÇA Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998 (Tudo é História).

RITT, Caroline Fockink; CAGLIARI, Cláudia Taís Siqueira; COSTA, Marli Marlene da. *Violência cometida contra a mulher compreendida como violência de gênero*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, s.d. Disponível em: http://www.ufrgs.br/nucleomulher/Arquivos/artigo_violencide%20g%C3%AAnero . Acesso em: 11 mar. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart, Almeida



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

UMA NOVA CONSCIÊNCIA A PARTIR DA LITERATURA DE GLORIA ANZALDÚA

Marcos Vinicius RODRIGUES (Universidade Federal da Grande Dourados)¹
Leoné Astride BARZOTTO (Universidade Federal da Grande Dourados)²

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo a análise da ideia de “Nova Consciência Mestiça” (*New Mestiza Consciousness*) elaborada pela autora chicana Gloria Anzaldúa em sua obra *Borderlands: La Frontera / The New Mestiza* (1987). Para tanto, são utilizadas as teorias de Walter Mignolo (2003) e seu conceito de “pensamento liminar” numa comparação a esse conceito anzalduano. Nesse sentido, a “nova consciência” de Anzaldúa (1987) — em similaridade ao pensamento de Mignolo (2003) — tem, esta pesquisa pretende demonstrar, a capacidade de ser antídoto contra a “colonialidade do poder/saber” e o “sistema colonial de gênero” — fenômenos analisados por Aníbal Quijano (2005) e María Lugones (2020) respectivamente—, além de poder se tornar representativo do perfil de etnicidade das culturas híbridas e latino-americanas nos Estados Unidos da América. Tal análise promete ser produtiva, uma vez que ambos os conceitos — tanto de Anzaldúa (1987) quanto de Mignolo (2003) — apresentam, em primeira análise, grande transigência a qual, por si, proporciona diálogos insurgentes, desafiadores e, portanto, decolônias na perspectiva deste estudo. Ao lado disso, ambos os conceitos também demonstram-se em potencial de se levantarem contra os fenômenos analisados por Quijano (2005) e Lugones (2020). Sendo assim, para que o projeto possa cumprir sua proposta e garantir sua objetividade e validade, a pesquisa é de caráter descritivo/analítico porque, dessa forma, os fatos podem ser identificados, descritos, classificados, interpretados e, principalmente, analisados pelo pesquisador sem a interferência e manipulação dele.

Palavras-chave: Literatura pós-colonial; decolonialismo; fronteiras; pensamento liminar.

ABSTRACT: This article aims to analyze the idea of “New Mestiza Consciousness” developed by the Chicana author Gloria Anzaldúa in her work *Borderlands: La Frontera / The New Mestiza* (1987). For that, the theories of Walter Mignolo (2003) and his concept of “liminal thinking” are

¹ Graduando em Letras (UFGD); Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) - CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. E-mail: marcos2001flamengo@gmail.com

² Prof.^a Dr.^a do PPG-Letras, Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ 02 CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. E-mail: leonebarzotto@ufgd.edu.br

used in a comparison to the Anzaldúa's concept. The author's "new consciousness" — similarly to Mignolo's thought — has, in the view of this research, the ability to be an antidote against the "coloniality of power/knowledge" and the "colonial gender system" — phenomena analyzed by Aníbal Quijano (2005) and María Lugones (2020) respectively—, in addition to being able to become representative of the ethnicity profile of hybrid and Latin American cultures in the United States of America. Such an analysis promises to be productive, since both concepts — idealized by Anzaldúa (1987) and Mignolo (2003) — present, at first analysis, great transiency which, in turn, provides insurgent, challenging dialogues and, therefore, decolonial thoughts. Alongside this, both concepts also demonstrate the potential to stand up against the phenomena analyzed by Quijano (2005) and Lugones (2020). So that the project can fulfill its proposal and guarantee its objectivity and validity, the research is of a descriptive/analytical nature once, in this way, the facts can be identified, described, classified, interpreted and, mainly, analyzed by the researcher without interference and manipulation thereof.

Keywords: Post-colonial literature; decolonialism; borders; liminal thinking;

INTRODUÇÃO

Gloria Anzaldúa se encontrava encurralada por culturas que a atraíam — lhe fazendo desistir de alguma parte de si. Fosse a cultura mexicana/chicana com seus preceitos espirituais, religiosos e extremistas de virgindade, heterossexualidade e submissão ao homem; fosse a cultura indígena que condenava os chicanos enquanto traidores e aliados aos europeus na destruição da população indígena e sua cultura; fosse, por fim, pela cultura branca — europeia ou norte-americana — logocêntrica, técnica e objetiva a qual subalternizava os povos latinos a fim de lhes tornar apenas mão-de-obra barata.

Muitas das opressões externas relatadas por Anzaldúa acima têm por possível explicação a colonialidade do poder/saber e o sistema moderno-colonial de gênero. Para esclarecer esses conceitos, a "colonialidade do poder" foi elaborado por Aníbal Quijano (2005) a fim de explicar a matriz do colonialismo moderno que perdurou mesmo após seu suposto fim com as independências de suas colônias. Como aponta Quijano (2005), a colonialidade do poder deseja manter um padrão de poder global que age, estrategicamente, na naturalização de hierarquias:

Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de

superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. (QUIJANO, 2005, p. 118, grifos adicionados).

O trecho em itálico se torna icônico para esta pesquisa. Trata-se aqui sobre os apagamentos impostos sobre os povos latino-americanos e o conseqüente silenciamento que encapsula “suas descobertas mentais e culturais” — mais especificamente à área deste artigo, os desenvolvimentos literários. Segundo Carlos Vinicius da Silva Figueiredo (2017), Walter Dignolo “[...] assevera que a lógica da colonialidade, escondida debaixo da retórica da modernidade, gera necessariamente a energia irreduzível de humanos humilhados, desprestigiados, esquecidos e marginalizados” (FIGUEIREDO, 2017, p. 72). Esse silenciamento, humilhação e marginalização dos povos fronteiriços e híbridos leva, como demonstra Quijano (2005), a uma maior facilidade de dominação sobre os mesmos, o que urge um movimento de oposição para o bem-estar ou, no mínimo, “estar” das culturas e vidas dos que não fazem parte do grupo de referência.

María Lugones (2020), nesse sentido, conjuga os raciocínios de Aníbal Quijano (2005) com os conceitos de interseccionalidade entre gênero e raça, formando, assim, a ideia de “sistema moderno-colonial de gênero”. Esse conceito, por sua vez, expõe a forma pela qual a colonialidade trabalha para subjugar a mulher — em especial a de cor (LUGONES, 2020, 59-61). Nesse sistema, as experiências sociais do sujeito em relação ao gênero e raça são dadas simultaneamente — o que inviabiliza uma análise, entre ambos, não interseccional. Lugones (2020) mostra que, apesar da modernidade colonial atribuir uma identidade a cada indivíduo, nem todos recebem uma identidade com um mesmo grau de subalternização. A divisão entre raça e gênero tão somente apaga a situação vivida no entrelugar dessas categorias:

Somente ao perceber gênero e raça como tramados ou fundidos indissolúvelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor. Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante — as mulheres burguesas brancas heterossexuais — e, portanto, esconde o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica (LUGONES, 2020, p. 67-68).

Tal conceito de “sistema moderno-colonial de gênero”, bem como o de “colonialidade”, são úteis para a análise que está a ser feita, uma vez que Gloria Anzaldúa (1987) trabalha para diminuir os impactos e apagamentos produzidos pela colonialidade: “*I am visible — see this*

*Indian face — yet I am invisible. I both blind them [o grupo dominante] with my beak nose and am their blind spot. But I exist, we exist. They'd like to think I melted in the pot. But I haven't, we haven't*³ (ANZALDÚA, 1987, p. 108); bem como analisa os sujeitos híbridos e subalternos da fronteira numa intersecção entre raça e gênero. A nova mestiça, nesse sentido, não passa da mulher de cor — de homossexualidade possível — que denuncia o silenciamento de sua voz:

*Alienated from her mother culture, "alien" in the dominant culture, the woman of color does not feel safe within the inner life of her Self. Petrified, she can't respond, her face caught between los intersticios, the spaces between the different worlds she inhabits*⁴ (ANZALDÚA, 1987, p. 42).

Anzaldúa, sobretudo, denuncia como a colonialidade do poder utiliza-se da desapropriação intelectual e identitária do povo chicano a fim de lhe tornar ignorante, dominável e dividido: *"The whites in power want us people of color to barricade ourselves behind our separate tribal walls so they can pick us off one at one at time with their hidden weapons; so they can whithewash and distort history. Ignorance splits people, creates prejudices"*⁵ (ANZALDÚA, 1987, p. 108).

Conectando agora, com a obra de Anzaldúa (1987), o "sistema moderno-colonial de gênero" elaborado por María Lugones (2020), este artigo entende a "new mestiza" anzalduana como a mulher de cor. *"Prieta — literally one who is dark-skinned, a nick-name"*⁶ (ANZALDÚA, 1987, p. 127) é um dos substantivos utilizados por Anzaldúa (1987) a fim de expressar a subjetividade da mulher de cor. Ao lado disso, a autora chicana ainda expõe a subalternidade feminina de forma ampla, isto é, de cor ou não, heterossexual ou homo — *"Educated or not, the onus is still on woman to be a wife/mother — only the nun can escape from motherhood. Women are made to feel total failures if they don't marry and have children"*⁷ (ANZALDÚA, 1987, p. 39).

³ "Eu sou visível — veja este rosto indígena — ainda assim, sou invisível. Duplamente, os cego com meu nariz bicudo e sou lhes seu ponto cego. Mas, eu existo, nós existimos. Gostam de pensar que estou indecisa. Mas, não estou, nós não estamos" (tradução nossa).

⁴ "Alienada de sua cultura materna, 'alien' na cultura dominante, a mulher de cor não se sente segura em sua vida interior consigo mesma. Petrificada, ela não consegue responder, seu rosto preso nos interstícios, os espaços entre os diferentes mundo que ela habita" (tradução nossa).

⁵ "Os brancos no poder querem que nós pessoas de cor nos escondamos detrás de nossas paredes raciais dividas para que eles possam branquear e distorcer a história. Ignorância divide as pessoas, cria preconceitos" (tradução nossa).

⁶ "Preta — literalmente alguém de pele escura, um apelido" (tradução nossa).

⁷ "Educada ou não, o ônus ainda está na mulher para que ela seja uma esposa/mãe — apenas a freira pode escapar da maternidade. Mulheres são feitas para se sentirem totais falhas se elas não casarem ou tiverem filhos" (tradução nossa).

E é sob essa imposta passividade feminina e atividade masculina, isto é, sob tal desigualdade de gênero — em intersecção com a desigualdade de cor — que Anzaldúa (1987) concentra suas forças de renovação por meio de uma nova consciência. Inferiorizada pelo homem, subalternizada pelo branco; enfim, condenada pelo heterossexualismo, a mestiça urge por uma nova versão de si, uma versão de resistência à opressão do sistema. Uma versão que responda ao ataque, que se aceite e exija igualdade, bem como respeito a suas partes socialmente consideradas não-humanas.

Antídotos: o pensamento liminar enquanto aliado da nova Consciência mestiça

Este subtópico, como é perceptível, tratará das similaridades entre as perspectivas epistemológicas desenvolvidas por Walter D. Mignolo e Gloria Anzaldúa. O pensamento da chicana, inclusive é recordada por Mignolo como exemplo de pensamento liminar (MIGNOLO, 2003, p. 125) em seu livro *Histórias locais / Projetos globais*. Iniciando, assim, tal investigação, ressalta-se o seguinte trecho:

[...] paralelamente às “sociedades subdesenvolvidas”, existem “sociedades silenciadas”. Sociedades silenciadas são, é claro, sociedades em que há fala e escrita, mas que não são ouvidas na produção planetária do conhecimento, orientadas pelas histórias locais e as línguas locais das ‘sociedades silenciadoras’ (isto é, desenvolvidas)” (MIGNOLO, 2003, p. 108).

De fato, tanto física quanto psicológica, a fronteira retratada por Anzaldúa em seu trabalho mostra-se ser uma sociedade silenciada. Em seu poema *To live in borderlands means you...*⁸, a chicana destaca: “*Cuando vives en la frontera / [...] the wind steals your voice*”⁹ (ANZALDÚA, 1987, p. 216). A imagem do vento — que rouba a voz como arrasta uma folha seca — figura-se interessante quando comparada ao que Mignolo (2003) acima disse. Ela ressalta o caráter frágil e dispensável a partir do qual a voz da identidade fronteiriça é tratada pelas sociedades silenciadoras. Um silêncio — não deliberado, obviamente imposto — que brota das línguas locais das sociedades silenciadoras: “*El anglo com cara de inocente nos arracó la lengua. Wild tongues can’t be tamed, they can only be cut out*”¹⁰ (ANZALDÚA, 1987, p. 76).

⁸ “Viver na fronteira significa que você...” (Tradução nossa).

⁹ “Quando se vive na fronteira / [...] o vento rouba sua voz” (tradução nossa).

¹⁰ “O norte-americano com cara de inocente nos arrancou a língua. Línguas selvagens não podem ser domadas, apenas cortadas fora” (tradução)

Ao lado disso, as histórias locais hegemônicas usurpam uma forma de produzir conhecimento a partir das margens, selando, destarte, um silêncio considerado por muitos inexorável. Viver na fronteira, em conclusão, é ter sua voz latino-americana/liminar roubada pelo “vento” eurocêntrico. Tal silenciamento, ao lado da exposição exacerbada da cultura ocidental, acaba por introduzir cada sociedade — segundo sua posição hierarquizada pelo colonialismo — num padrão de produção científica desigual:

[...] o ocidentalismo [...] como o imaginário dominante do sistema mundial moderno foi uma máquina poderosa para subalternizar o conhecimento (dos primeiros missionários da Renascença aos filósofos do Iluminismo) estabelecendo, ao mesmo tempo, um padrão epistemológico planetário (MIGNOLO, 2003, p. 92).

Anzaldúa (1987) não só reconhece o mesmo que Mignolo o faz no trecho acima, mas luta, assim como o teórico, para evidenciar que um antídoto contra a colonialidade do poder/saber — bem como sua ferramenta de subalternização — é o conhecimento das e sobre as margens:

A misinformed people is a subjugated people. [...] each of us must know our Indian lineage, our afro-mestizaje, our history of resistance. To the immigrant mexicano and the recent arrivals we must teach our history. The 8 Million mexicanos and the Latinos from Central and South America must know of our struggles. Each one of us must know basic facts about Nicaragua, Chile and the rest of Latin America. [...] Other than a common culture we will have nothing to hold us together. We need to meet on a broader communal ground ¹¹ (ANZALDÚA, 1987, p. 108-109).

Mignolo (2003) enxerga, de forma semelhante ao que se lê no trecho acima, o pensamento liminar:

Filosofia precisa ser apropriada como uma palavra e uma atividade a partir da África ou da América Latina para interrogar a Europa e a filosofia europeia como a história local na qual esses projetos globais foram concebidos e impostos pela força ou pela sedução. Mas há ainda um outro nível no qual a filosofia africana precisa reorganizar sua tarefa além da releitura das figuras chave dos filósofos ocidentais em sua cegueira para a diferença colonial e a colonialidade do poder. Essa tarefa é mediar entre as práticas filosóficas no interior das histórias coloniais modernas (por exemplo, a prática da filosofia na África, América Latina e América do Norte [...]) e formas “tradicionalistas” de pensamento — isto é, formas de pensamento coexistentes com a definição institucional de filosofia mas não consideradas como tal, na perspectiva institucional que define a filosofia. [...]. Enquanto a primeira preocupação pode ser

¹¹ “Um povo desinformado é um povo subjugado. [...] Cada um de nós deve saber nossa linhagem indígena, nossa afro-mestiçagem, nossa história de resistência. Ao imigrante mexicano e aos recentes chegados, devemos ensinar nossa história. Os 8 milhões de mexicanos e de Latinos do Centro e do Sul da América devem saber de nossas lutas. Cada um de nós deve saber fatos básicos da Nicarágua, Chile e do resto da América Latina. Outra que não uma cultura comum, não teremos nada para nos manter juntos. Precisamos nos encontrar num solo comum e mais amplo” (tradução nossa).

concebida como descolonização intelectual, a segunda conduz ao “pensamento liminar” [...] (MIGNOLO, 2003, p. 98).

Nesse sentido, em Anzaldúa, o pensamento liminar cresce do que a autora chama de nova consciência: “*by creating a new mythos — that is, a change in the way we behave — la mestiza creates a new consciousness*”¹² (ANZALDÚA, 1987, p. 102). Em outras palavras, a nova consciência mestiça de Anzaldúa (1987) se assemelha ao termo “pensamento liminar” de Mignolo (2003) por, ao mesmo tempo que dividir espaço acadêmico com a forma hegemônica, ser “[...] *a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet*”¹³ (ANZALDÚA, 1987, p. 103).

Dessa forma, a consciência mestiça jaz como uma alternativa de pensamento identitário em relação ao pensamento hegemônico — o qual enxerga o chicano/mexicano/latino-americano como um ser subalterno. Nesse sentido, na visão de Khatibi, o pensamento liminar está em conexão à dupla crítica (*double critique*). No caso do filósofo marroquino, Khatibi trabalha para [...] criticar a ambos, ao fundamentalismo ocidental e ao islâmico [...]” (MIGNOLO, 2003, p. 102), o que, por si, “[...] implica em pensar a partir de ambas as tradições, e, ao mesmo tempo, de nenhuma delas” (*Idem*). Por esse sentido, “uma dupla crítica libera conhecimentos que foram subalternizados, e a liberação desses conhecimentos implica ‘um outro pensamento’” (MIGNOLO, 2003, p. 103).

A explicação de Mignolo (2003) sobre o trabalho de Khatibi deságua muito bem no que Anzaldúa (1987) pensa ser um “*counterstance*” — o que evidencia ainda mais o pensamento da autora em conjunção ao de Khatibi e Mignolo. Segundo Anzaldúa,

*Subconsciously, we see na attack on ourselves and our beliefs as a threat and we attempt to block with a counterstance. But it is not enough to stand on the opposite river bank, shouting questions challenging patriarchal, white conventions. A counterstance locks one into a duel of oppressor and oppressed; locked in mortal combat, like the cop and the criminal, both are reduced to a common denominator of violence. The counterstance refutes the dominant culture’s views and beliefs [...]. because the counterstance stems from a problem with authority — outer as well as inner — it’s a step towards liberation from cultural domination. But it is not a way of life. At some point, on our way to a new consciousness, we will have to leave the opposite bank, the split between the two mortal combatants somehow healed so that we are on both shores at once and, at once, see through serpent and eagle eyes*¹⁴ (ANZALDÚA, 1987, p. 100).

¹² “Ao criar um novo mito — isto é, uma mudança na forma pela qual agimos — a mestiça cria uma nova consciência” (tradução nossa).

¹³ “[...] um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam ao outro e ao planeta” (tradução nossa).

¹⁴ “Inconscientemente, vemos um ataque a nós mesmos e às nossas crenças como uma ameaça e tentamos bloquear com uma contraposição. Mas não basta ficar na margem oposta do rio, gritando perguntas que desafiam as

Conectando ambos os trechos, vê-se que da mesma forma mediante a qual Khatibi criticou duplamente a cultura ocidental, bem como a islâmica — respectivamente, nas palavras de Anzaldúa, a “autoridade exterior” e “interior” —, a autora chicana critica sua própria cultura (no capítulo 2 de *Borderlands / La Frontera = The New Mestiza* (1987), Anzaldúa trata sobre criticar as culturas que atraíam, isto é, o pensamento patriarcal, cristão, homofóbico etc. da cultura chicana/mexicana), bem como a cultura dominante anglo-americana.

Nesse sentido, tanto Khatibi quanto Anzaldúa não permaneceram em “uma única margem oposta do rio”, porém, construíram, por meio da dupla crítica, um “*autre pensée*” — ideologia que, como visto, nas palavras de Mignolo (2003) diz respeito a pensar a partir de ambas as tradições, e, simultaneamente, de nenhuma dessas, isto é, nas palavras de Anzaldúa (1987), estar em ambas as margens do rio ao mesmo tempo e, de uma vez só, enxergando por meio dos olhos da serpente e da águia.

Sobre os animais citados por Anzaldúa, como a própria evidencia no primeiro capítulo de *Borderlands*, a águia representa a persona masculina, bem como a cultura anglo-americana (ANZALDÚA, 1987, p. 27). A serpente — que na bandeira mexicana é capturada e subalternizada pela águia— representa a cultura chicana/mexicana/latino-americana, bem como a persona feminina (*Idem*). Portanto, enxergar “por meio dos olhos da serpente e da águia”, numa ênfase a “estar em ambas as margens do rio de uma só vez”, também se figura um pensamento muito semelhante ao de Khatibi — ao passo que mostra uma oximorização das até então antíteses.

A dupla crítica também é vista em Anzaldúa quando a autora afirma:

[...] *I am the act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings*¹⁵ (ANZALDÚA, 1987, p. 103, grifos adicionados).

convenções brancas e patriarcais. Uma oposição prende a pessoa em um duelo de opressores e oprimidos; presos em um combate mortal, como o policial e o criminoso, ambos são reduzidos a um denominador comum de violência. A contraposição refuta as visões e crenças da cultura dominante [...]. porque a contraposição decorre de um problema com a autoridade - tanto externa quanto interna - é um passo em direção à libertação da dominação cultural. Mas não é um modo de vida. Em algum momento, em nosso caminho para uma nova consciência, teremos que deixar a margem oposta, a divisão entre os dois combatentes mortais de alguma forma curados para que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, vejamos através dos olhos da serpente e da águia” (tradução nossa).

¹⁵ “Sou o ato de amassar, de unir que não só produziu uma criatura das trevas e uma criatura da luz, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e escuridão e lhes dá novos significados” (tradução nossa).

O que acima está grifado parece ser uma interessante definição de um sujeito híbrido, cujo pensamento liminar evoca a dupla crítica. No caso de Khatibi, a título de ilustração, o *clash* cultural em que se formara produziu-o enquanto sujeito árabe, porém francês; islâmico, todavia ainda ocidental. Para além disso, esse sujeito híbrido não só se apresenta culturalmente heterogêneo, mas também crítico, ambigualmente, das culturas que lhe constituem, deliberadamente, alterando ou perpetuando significados culturais.

Por essa perspectiva, um “outro pensamento” — como visto, formado pelo pensamento liminar e a dupla crítica — não tem por intuito refrear ou excluir a existência do pensamento hegemônico. Coexistir, em equilíbrio, com o “outro”, o “principal”, o “central”, parece ser o escopo de tal pensamento:

[...] A dupla crítica é uma estratégia crucial para a construção de macronarrativas na perspectiva da colonialidade. Como tais, essas macronarrativas não estão predestinadas a enunciar a verdade que os discursos coloniais não contaram. [...]. Na perspectiva da colonialidade, as macronarrativas são precisamente os lugares nos quais um ‘outro pensamento’ poderia ser implementado, não para dizer a verdade em oposição às mentiras, mas para pensar de outra maneira, caminhar para ‘uma outra lógica’ [...]” (MIGNOLO, 2003, p. 106, grifos nossos).

A coexistência referida ressoa de forma excelente quando comparada à “nova consciência” de Anzaldúa (1987). Inclusão — ao avesso de exclusão — é o escopo da *mestiza* em seu caminho alternativo, isto é, rumo a uma “[...] *more whole perspective, one that includes rather than excludes*”¹⁶ (ANZALDÚA, 1987, p. 101).

Ainda falando em “um outro pensamento”, Mignolo (2003) ressalta como ele tem por atributo a flexibilidade linguística: “Falar em línguas” (*parler en langues* na terminologia de Khatibi) é produzir conhecimentos na confluência das línguas e pensamentos que se gravam na memória do sujeito híbrido/mestiço (MIGNOLO, 2003, p. 122). Por essa visão, “[...] ‘um outro pensamento’ torna-se uma máquina de tradução que é, ao mesmo tempo, uma forma de pensar em línguas, [...] que opera traduzindo códigos e sistemas de signos, circulando no, sobre e sob o mundo” (Idem).

Na perspectiva da literatura de Anzaldúa (1987), a “nova consciência” se assemelha ao “outro pensamento” por também ser produto dessa intersecção linguística entre, no caso de Anzaldúa (1987), o espanhol chicano/europeu, o inglês anglo-americano e sua língua indígena nativa *nahuatl*. Tal confluência linguística proporcionou o surgimento do fenômeno *code-*

¹⁶ “[...] perspectiva mais completa, uma que inclua ao invés de excluir” (tradução nossa).

*switching*¹⁷ — observado em todo o romance de *Borderlands*, bem como na seção poética do mesmo livro — com o qual a autora abruptamente transita entre as línguas supracitadas.

Conclusão

Perante a análise feita em relação à “*New Mestiza Consciousness*”, este artigo interpreta que a nova forma de pensar elaborada por Anzaldúa se define a partir da oximorização de antíteses historicamente construídas. Por atributos, a nova consciência mestiça tem 1) a tolerância à ambiguidade e, conseqüente, desejo de mitigação de dicotomias, maniqueísmos e oposições excludentes; 2) a transição frequente de e para estados contraditórios; 3) construção identitária não estática, isto é, maleável a cada circunstância sociocultural — ainda assim resiste o bastante contra imposições do mesmo gênero; e, por fim, 4) “the new mestiza consciousness” não é um conhecimento para o uso da força hegemônica, antes, a partir e destinada às margens do sistema;

Ao lado disso, este artigo presenciou a investigação das semelhanças existentes entre o conceito de Anzaldúa (1987) e o de “pensamento liminar” elaborado por Walter D. Mignolo (2003) no que diz respeito à projeção emancipatório dos sujeitos latino-americanos e de seus conhecimentos socioculturais. Em suma, o pensamento de Gloria Anzaldúa (1987) se assemelha ao “pensamento liminar” de Mignolo (2003) por 1) a “nova consciência mestiça” ser um pensamento orientado pelas histórias locais liminares, bem como por ser deslocado de projetos globo-estatais; 2) a “nova consciência mestiça” servir-se da dupla crítica tanto a sua cultura materna quanto à dominante — o que, em si, liberta conhecimentos subalternizados por ambas as autoridades culturais; 3) a “nova consciência mestiça” se erguer como um “outro pensamento”, pensamento que pretende coexistir junto ao pensamento dominante, mostrando, desse jeito, que veio não para refutar o que aqui se elaborou historicamente, porém, para ensinar a se (con)viver junto à alteridade; e por, enfim, 4) a “nova consciência mestiça” produzir-se na intersecção de línguas dominantes e dominadas, fato que leva ao fenômeno de *code-switching*.

Em conjunção a isso, este artigo abordou como ambos esses conceitos, de Anzaldúa e de Mignolo, possuem potencial para mitigar a colonialidade do poder e o sistema moderno-colonial de gênero — conceitos respectivamente formulados por Quijano (2005) e Lugones (2020). Como

¹⁷ “Alternância entre códigos” (tradução nossa).

visto, isso se torna possível pelo enfoque ao conhecimento que surge a partir e para as margens deste sistema moderno-colonial.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands / La frontera = The New Mestiza**. São Francisco: Aunt Lute, 1987.

FIGUEREIDO, Carlos Vinícius da Silva. **Entre Mestizas e Neplantares: a auto-história**, de Gloria Evangelina Anzaldúa, em *Borderlands/ La Frontera*, 2017. Tese (Doutorado) — Curso de Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

LUGONES, María. Colonialidade e Gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / Projeto globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do poder: eurocentrismo e ciências sociais / Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

VIOLÊNCIA RACIAL E ANTISSEMITISMO NA NARRATIVA DE FILIAÇÃO *O DIÁRIO DE ANNE FRANK*

Paulo Sérgio Machado Araújo (UESPI)¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo investigar a violência racial e o antissemitismo na narrativa de filiação *O diário de Anne Frank*. Ao longo da narrativa, percebemos que a biografia da narradora se liga totalmente ao que entendemos como conceito de memória, que diz respeito ao relato de lembranças reconhecidas por seu conteúdo seja histórico ou político e enquadra-se no que Viart (2008) denomina de narrativa de filiação. A obra literária em questão traz de forma contundente a temática do trauma e violência na narrativa da autora e espera-se que os teóricos que serão abordados validem, portanto, como narrativa autobiográfica. É evidente que a obra abordada neste trabalho apresentará questões que ressoam pelo discurso da história, como a emergência de uma era dos extremos e da barbárie, marcada por experiências traumáticas e pelo genocídio. Desta forma partimos dos seguintes questionamentos: O que é violência racial e antissemitismo? O que caracteriza uma narrativa de filiação? A metodologia utilizada é a aplicação de uma revisão bibliográfica. O marco teórico utilizado são os estudos efetivados pelos teóricos Viart (2008), Noronha (2014), Halbwachs (1990), Doubrovsky (1977), Lejeune (2008) e Figueiredo (2016) dentre outros autores que se fizerem necessários. Os resultados obtidos apontam para uma narrativa na qual todo o preconceito racial e o antissemitismo contra os judeus são praticados, todo o horror da guerra com todo tipo de violência sendo descrita pelo olhar infantil e adolescente de Anne Frank.

Palavras chave: Violência racial; Antissemitismo; Narrativa de filiação; O diário de Anne Frank.

ABSTRACT: This paper aims to investigate racial violence and anti-Semitism in the narrative of filiation *The Diary of Anne Frank*. Throughout the narrative, we realize that the narrator's biography is totally linked to what we understand as the concept of memory, which concerns the report of memories recognized by their content, whether historical or political, and fits into what Viart (2008) calls the narrative of filiation. The literary work in question brings in a forceful way the theme of trauma and violence in the author's narrative and it is expected that the theorists

¹ Mestrando em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI e professor do IFMA.

who will be approached validate, therefore, as an autobiographical narrative. It is evident that the work addressed in this work will present issues that resonate through the discourse of history, such as the emergence of an era of extremes and barbarism, marked by traumatic experiences and genocide. In this way we start from the following questions: What is racial violence and anti-Semitism? What characterizes a parentage narrative? The methodology used is the application of a bibliographic review. The theoretical framework used are the studies carried out by theorists Viart (2008), Noronha (2014), Halbwachs (1990), Doubrovsky (1977), Lejeune (2008) and Figueiredo (2016) among other authors who may be necessary. The results obtained point to a narrative in which all racial prejudice and anti-Semitism against Jews are practiced, all the horror of war with all kinds of violence being described by the childish and adolescent gaze of Anne Frank.

Keywords: Racial violence; Judeophobia; Narrative of filiation; The diary by Anne Frank.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo deste trabalho é investigar a violência racial e o antissemitismo na narrativa de filiação *O diário de Anne Frank*. Ao longo da narrativa, percebemos que a biografia da narradora se liga ao que entendemos como conceito de memória, que diz respeito ao relato de lembranças reconhecidas por seu conteúdo seja histórico ou político e enquadra-se no que Dominique Viart (2008) denomina de narrativa de filiação. *O diário de Anne Frank* é uma obra que evoca e testemunha o Holocausto, do ponto de vista de uma jovem judia que detalha sua vida e de sua família em um esconderijo na Holanda. Anne Frank tinha apenas 13 anos quando começou a escrever em seu diário e 15 quando foi obrigada a parar. A jovem teve a ideia de relatar os eventos em seu esconderijo – chamado por ela de “Anexo Secreto” – quando ouviu na rádio holandesa que após o fim da guerra seriam recolhidos testemunhos de vítimas que sofreram com a perseguição nazista. Depois de mais de dois anos escondida, Anne, com sua família, foi capturada e deportada para Auschwitz, vindo a falecer dentro do campo de concentração. Seu diário foi encontrado pelo único sobrevivente do esconderijo, Otto Frank, pai de Anne, que decidiu levar a público o testemunho da filha.

Registrado em primeira pessoa, o diário servia para Anne Frank como uma espécie de confidente, em que ela contava fatos do seu cotidiano, como brigas em família, presentes de aniversário, descobertas amorosas, além de confidenciar suas angústias, medos e sofrimento que passava devido à guerra, como podemos ver desde os primeiros registros do diário: “Gosto de escrever e quero aliviar o meu coração de todos os pesos” (FRANK, 2021, p. 18). Observamos,

pelo testemunho da jovem, as mudanças de sua vida, seu amadurecimento, transitando da infância para a adolescência, e também os terrores enfrentados pelo povo judeu, espoliado na guerra. Esse caderno simples de Anne Frank tornou-se um registro histórico importante, sendo publicado em diversos países, e é lembrado desde então. Vale ressaltar que o gênero diário enfatiza o testemunho na narrativa ao apresentar marcas de convencimento em sua escrita. Seligmann-Silva (2010) afirma que “os traços materiais inscritos no diário — que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, materiais, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras, etc. — reforçam o teor testemunhal do diário” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 7). Assim, entendemos que o testemunho neste gênero atua de uma forma mais ativa no texto, porém não pode ser confundido com o presente, mas um simbolismo de um real irrepresentável pela dificuldade de pensar o trauma. Com base na análise da obra em questão, observamos a importância da retomada do passado no intuito de gerar reflexões sociais e políticas introduzidas no discurso literário.

Anne Frank: adolescente e escritora

De origem judaica e vítima do holocausto, Annelise Maria Frank, mais conhecida por Anne Frank, filha de Edith Holländer Frank e Otto Frank e irmã de Margot, nasceu em 12 de Junho de 1929. Anne Frank foi uma adolescente que dos 13 aos 15 anos retratou sua vida e testemunhou por meio de um diário o holocausto. Durante dois anos e quase um mês, registrou suas memórias dentro de um anexo secreto com outras sete pessoas entre seus familiares e amigos de sua família.

O pai de Anne Frank, Otto Frank, recebeu uma proposta de emprego em Amsterdam e em dezembro de 1933, Edith e Margot juntam-se a ele, vindo Anne mais tarde, em fevereiro de 1934. Enquanto estava sem os pais e a irmã, Anne ficou aos cuidados da sua avó materna Oma em Aachen. Em 26 de Março de 1935, foi matriculada na Escola Montessori cujo método enfatiza a individualidade dos alunos. Em 1940, as tropas alemãs invadem a Holanda e as restrições contra os judeus têm início. A Escola Montessori foi fechada devido aos seus ideais liberais e Anne foi obrigada a frequentar o Liceu Judaico cujo estilo de ensino era tradicional. No seu aniversário de 13 anos, em 1942, Anne recebe um caderno que havia escolhido dias antes numa livraria com o pai. Este caderno de capa de tecido xadrez vermelho e branco veio a se tornar o seu diário pessoal

e foi o primeiro de muitos cadernos que Anne escreveu e no qual se baseou a sua obra póstuma e mundialmente conhecida – *O diário de Anne Frank*.

Uma notificação enviada para Margot chega à casa dos Frank no dia 5 de julho de 1942. Tratava-se de uma convocatória para que Margot se apresentasse nos Escritórios Centrais para ser posteriormente enviada para um campo de trabalho em Westerbork. Esta notificação antecipou o que o casal Frank já havia planejado para dia 16 de julho. É, portanto, no dia 6 de julho de 1942 que Anne vai para o Anexo Secreto que se localizava no edifício onde o pai trabalhava, no 263 da Rua Princesengracht. Este foi o local em que Anne viveu, juntamente com os seus pais, a sua irmã, Fritz Pfeffer e a família van Pels, durante dois anos e um mês. Devido a uma denúncia, no dia 4 de agosto de 1944, um grupo de homens com uniformes dos Serviços de Segurança Alemã Sicherheitsdienst (SD) chega ao edifício onde Anne se encontrava escondida. Os oito escondidos e dois trabalhadores do escritório e ajudantes dos Frank, são levados para a sede da Gestapo onde são interrogados. No dia seguinte, Anne e os restantes são transferidos para uma Casa de Detenção superlotada, Huis van Bewaring em Weteringschans. No dia 7 de agosto de 1944, são levados para Westerbork, um campo de transição e, no dia 3 de setembro, o grupo é deportado para o que seria o último transporte de Westerbork para o campo de concentração de Auschwitz, uma viagem num ambiente desumano, cruel e superlotado que durou três dias. Ao chegar a Auschwitz-Birkenau, Edith, Margot e Anne ficam, imediatamente, separadas de Otto. Foi a última vez que Anne viu o pai. Na chegada, passou por um momento de seleção, com um médico e um guarda SS (Schutzstaffel – uma organização paramilitar) para indicarem se iria para o grupo da direita ou da esquerda. As pessoas do grupo da esquerda iriam ser mortas naquele dia ou iriam ser usadas como cobaias em experiências médicas. As do grupo da direita iriam ser trabalhadores não-pagos tanto tempo quanto aguentassem. Era a chamada “aniquilação pelo trabalho” como diz Primo Levi na sua obra *É isto um homem?*. Todos os 8 residentes do anexo passaram por essa primeira seleção. Anne com 15 anos e 3 meses estava entre as adolescentes mais novas do grupo selecionado. Ela teve, depois, de passar por um processo de desinfecção, como era denominado pelos nazistas, em que ficavam completamente nuas, davam as roupas que vestiam e depilavam todo o corpo, inclusive a cabeça. Os soldados justificavam que seria para prevenir possíveis infestações e doenças, mas o propósito principal era a humilhação, retirando a identidade de todos os prisioneiros e, conseqüentemente, a diferenciação entre seres humanos. A utilização dos cabelos era para outros fins. Foram dados números a cada prisioneiro e estes números foram tatuados no braço. Dando apoio entre si,

Anne, Edith e Margot Frank sobreviveram cerca de 8 semanas em Birkenau. Em 28 de outubro 1944, realizou-se uma evacuação que transportou 1308 mulheres judias num comboio de Birkenau para Bergen-Belsen no norte da Alemanha. Anne e Margot estariam entre elas. Este comboio destinava-se a mulheres “doentes mas com capacidade de melhorar”. Edith foi deixada em Auschwitz. A viagem durou cerca de 5 dias desta vez. Em Bergen-Belsen, viviam em condições ainda mais desumanas do que em Auschwitz no inverno entre 1944 e 1945. Enfraquecidas pela fome e sede, as pessoas morriam lentamente de forma agonizante e de doenças infecciosas como a disenteria, tuberculose e tifo. Havia barracas apenas para 60 pessoas, mas estavam cerca de 600 cadáveres por todo o lado, em meio a excrementos e ratos. Cerca de 17000 pessoas morreram em Bergen-Belsen em março de 1945. A epidemia de tifo atingiu também Anne e Margot. Primeiramente, faleceu Margot e início de março de 1945 Anne acaba por também por falecer.

Contexto histórico e o Antissemitismo

O diário de Anne Frank foi escrito entre junho de 1942 a agosto de 1944 no auge da Segunda Guerra Mundial quando ocorreu o Holocausto também conhecido como Shoá. O holocausto foi o genocídio, o maior do século XX, de cerca de seis milhões de judeus.

Convém destacar que alguns autores preferem empregar o termo *Shoah* (que pode ser traduzido por catástrofe ou destruição) em vez de Holocausto. Seligmann-Silva (1998) nos traz uma justificativa. De acordo com seus estudos, holocausto, em sentido literal, significa queimar inteiramente. Esse termo significava, na tradição judaica, o ato de imolação e passou a ser empregado vulgarmente, após a Segunda Guerra mundial, como sendo o extermínio de judeus europeus nos campos de concentração. Seligmann-Silva (1998) explica que:

Essa denominação não teria sido aceita por muitos estudiosos do tema e pela maioria dos judeus, pois esses negam que aquele morticínio possa ter sido considerado um sacrifício e muito menos reduzido a um fenômeno a mais na linha ascendente da história.

Na obra em questão, a autora emprega apenas o termo Holocausto e neste artigo, portanto, empregamos apenas tal termo.

Esse extermínio étnico pelo Estado nazista foi liderado por Adolf Hitler e pelo Partido Nazista e ocorreu em todo o Terceiro *Reich* e nos territórios ocupados pelos alemães durante a

guerra. A esse respeito, a pesquisadora Fátima Rejane de Meneses em sua tese cujo título é *O Holocausto como expressão do mal: literatura testemunhal e representação literária*, afirma que:

Quando a Alemanha inicia a Segunda Guerra Mundial em 1939, o nazismo tem como objetivo excluir todos os judeus da vida econômica, social e cultural alemã e expulsá-los do país ao implementar as leis antijudaicas. Esse mesmo processo vai ocorrer nos países que vão sendo anexados, como Áustria e Tchecoslováquia, chegando a 8 milhões de judeus europeus sob o domínio nazista em 1941 com as ocupações do leste da Polônia, do leste da União Soviética e da ilha de Madagascar. (MENESES, 2018, p.20)

Dos nove milhões de judeus que residiam na Europa antes do Holocausto, aproximadamente dois terços foram mortos: dois milhões de mulheres, três milhões de homens judeus e mais de um milhão de crianças morreram durante o período. Fátima Meneses (2018), na mesma tese, ainda afirma que:

O extermínio dos judeus nas câmaras de gás na Segunda Guerra Mundial não foi um crime somente contra esse povo, mas contra toda a humanidade. Essa técnica de matar foi das mais brutais já existentes, pois não dava às vítimas condição alguma de defesa (MENESES, 2018, p.15-16).

O genocídio nazista atingiu também outros grupos étnicos. Entre as principais vítimas não judias do genocídio nazista estão ciganos, poloneses, comunistas, homossexuais, prisioneiros de guerra soviéticos, Testemunhas de Jeová e pessoas com deficiência física ou mental. Segundo estimativas recentes baseadas em números obtidos desde a dissolução da União Soviética em dezembro de 1991, um total de cerca de onze milhões de civis, principalmente eslavos, e prisioneiros de guerra foram intencionalmente assassinados pelo regime nazista.

O cenário era de hostilidade aos judeus quando Anne Frank nasceu em 1929. Os nazistas eram um partido em ascensão na Alemanha e, quatro anos depois, em 1933, Hitler foi nomeado chanceler do país. A chegada de Hitler ao poder deu início, imediatamente, a muitas medidas antissemitas. O antissemitismo tem como alvo pessoas que pertencem à comunidade judaica. Os alvos são múltiplos: de um sobrenome ou um primeiro nome às tradições ou práticas religiosas, estilos de vida, aparência física, profissão ou qualquer outro sinal considerado específico. Anne Frank nos relata que:

Não posso compreender como os holandeses, gente boa, honesta, direita, nos julguem desse modo, nós, que somos o mais oprimido, o mais infeliz, talvez o mais lamentável de

todos os povos do mundo. Só espero que seja passageiro esse ódio aos judeus e que os holandeses nunca vacilem nem percam o senso de justiça. Porque acho o antissemitismo muito injusto! (FRANK, 2021, p. 206)

O antissemitismo desenvolve preconceitos e difamações, atitudes odiosas e agressões verbais ou físicas. O antissemitismo é condenado por lei em todos os países democráticos. A pesquisadora Fátima Rejane de Meneses, aludida acima, faz a seguinte afirmação, referindo-se ao antissemitismo:

A história do antissemitismo traz consigo fatores religiosos e econômicos além de luta pelo poder religioso. Após a Guerra, o antissemitismo adquire nova roupagem e transforma-se em antissionismo (movimento político que se opõe à existência do Estado de Israel). Essa oposição toma corpo em especial por meio de políticas do extinto bloco soviético e dos países islâmicos. Até 1990, 2,5 milhões de judeus soviéticos foram impedidos de emigrar da União Soviética para Israel. A abertura só ocorreu com a Perestroika de Mikhail Gorbachov (MENESES, 2018, p.287).

O antissemitismo marcou a história dos países europeus várias vezes, como em 1895, na França, durante o Caso Dreyfus. Pode se tornar uma doutrina política e inspirar leis como as leis de Vichy sobre o status dos judeus em 1940. Foi uma das bases do regime nazista e, começando com a Conferência de Wannsee, em 20 de janeiro de 1942, levou ao agendamento da "Solução Final", que levou seis milhões de judeus à deportação e ao Holocausto. Na Libertação, o Tribunal de Nuremberg julgou todos os crimes nazistas inspirados, em particular, pelo antissemitismo.

O diário de Anne Frank dialogando com as teorias

A escrita de si

Por meio da escrita, homens e mulheres buscam registrar acontecimentos da própria vida sob o olhar de um presente ressignificado. A subjetividade toma corpo na literatura e na arte de uma maneira geral sob as mais diversas manifestações e há algumas décadas isso tem se intensificado. A escrita de si é feita por autores que escrevem diários, autobiografias, memórias e autoficções.

Tudo aquilo que o ser humano vivencia está de alguma maneira em si mesmo, constituindo interesses, desejos e necessidades. Um olhar crítico sobre isso e a experiência

sensível, imaginativa e criativa nos dá uma maior autonomia sobre nossas escolhas. Os diários, portanto, são práticas de escrita em que o sujeito reflete sobre si e o mundo no qual está inserido.

Pode-se afirmar que *O diário de Anne Frank* é um texto autobiográfico. Entendemos por autobiografia como um relato que busca, em certa medida, ser fiel aos fatos. Com base em histórias pessoais, diversos autores vêm construindo discursos artísticos que ampliam as possibilidades de narrar e compartilhar experiências. Neles, o autor, narrador e protagonista ocupam o mesmo papel:

Na sexta-feira acordei às seis horas. Pudera, não é para estranhar, afinal era meu aniversário! Mas não queriam que eu me levantasse tão cedo e tive de dominar minha curiosidade até as seis e quarenta e cinco. Depois não me segurei mais. Corri até a sala de jantar, onde o Moortjen, o nosso gatinho, me cumprimentou com muita festa (FRANK, 2021, p. 17).

O trecho citado faz parte do primeiro trecho intitulado Domingo, 14 de junho de 1942. Pode-se constatar que se trata de uma narrativa em primeira pessoa, o que ocorre ao longo de toda a obra.

Segundo Margareth Costa, na obra *Sóror Juana Inês de La Cruz: Como Antígona eu vim para dizer não e paguei o preço de minha ousadia* (2020, p. 25), “alguns textos pertencentes ao gênero da escrita autobiográfica são as histórias de vida, diários de viagens, diários íntimos, testemunhos, memórias e a escrita epistolar, dentre outros tipos de escrita reconhecidos como escrita do eu”.

Costa (2020, p. 39), ainda na mesma obra, discorre sobre o que é a escrita autobiográfica e autoficcional e explica que para efetivar este tipo de escrita o escritor/narrador/personagem principal do texto põe seu eu em banho maria para, como se estivesse olhando sua cópia em um espelho, autoanalisar-se e escrever sobre si, sobre suas vivências, experiências, fatos testemunhados, reporta-se à definição proposta por Lejeune e afirma que:

Entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias distintas: a forma de linguagem, narrativa, prosa e tema tratado como sendo a vida individual de uma personalidade, a identidade do autor (que deve referir-se a uma pessoa real e coincidir com o narrador dos fatos e o personagem principal do texto). (COSTA, 2020, p. 39)

O teórico francês Philippe Lejeune em seu livro *O pacto autobiográfico de Rousseau à internet* (2008) inicia o primeiro capítulo com um questionamento: “Seria possível definir a autobiografia?” (LEJEUNE, 2008, p. 13). Isso chamou atenção visto que traz um tom de dúvida. Primeiramente, ele questiona essa possibilidade para depois, ao longo do texto, conceituar a autobiografia. Lejeune (2008) afirma: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência,

quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14). O autor também afirma em relação à autobiografia:

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio) (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Levando em consideração até agora o que foi dito por Lejeune, é possível, de fato, classificar a obra *O diário de Anne Frank* como uma autobiografia. “A identidade narrador-personagem principal, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa.” (LEJEUNE, 2008, p.16).

Costa (2020), também em sua obra *Sóror Juana Inês de La Cruz: Como Antígona eu vim para dizer não e paguei o preço de minha ousadia*, lança a seguinte pergunta: “Qual a ligação da escrita autobiográfica com a memória?”. Conforme suas palavras:

Memória é normalmente conhecida e definida como a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar (evocar) informações disponíveis, seja internamente, no cérebro (memória biológica), seja externamente, em dispositivos artificiais (memória artificial) (COSTA, 2020, p. 30).

Para Costa (2020), memória é a base do conhecimento adquirido pelo ser humano, devendo, portanto, ser trabalhada e estimulada. Ela afirma que não existe narração de fatos acontecidos sem a memória, que é característica intrínseca dos textos pertencentes à escrita de si. Narra-se o que se presenciou ou viveu; e para narrar o passado, a autora Anne Frank faz uso da rememoração do acontecido no passado em seus textos e para que suas memórias individuais sejam críveis, ela se apoia na memória coletiva, na memória de outros que também já passaram pelo que passou.

Memória, trauma e violência

Maurice Halbwachs, nascido na França em 1877, foi morto em 1945 em um campo de concentração nazista na Alemanha. Foi um importante sociólogo da escola durkheimiana. Antes de iniciar seus estudos de sociologia, estudou filosofia na Escola Normal Superior em Paris com Henry Bergson tendo sido influenciado por ele. Halbwachs é também precursor no campo de

estudos sobre a memória na área das ciências sociais, pois até então, as áreas que se ocupavam dos estudos da memória, eram a psicologia e a filosofia.

Na obra *O diário de Anne Frank* nos deparamos com a referência ao tipo de relato autobiográfico: memórias e escrita de testemunho. Ao longo da narrativa, percebe-se que a biografia da narradora se liga ao que entendemos como conceito de memória, que diz respeito ao relato de lembranças reconhecidas por seu conteúdo seja histórico ou político.

Na narrativa de Anne Frank, a personagem vive angustiada e por meio da rememoração ela cita outros personagens que também vivem angustiados com a situação desumana a qual são submetidos e podem caracterizar as lembranças do convívio familiar, que retornam à mente da narradora; angustiados com relações familiares e angustiados com a própria relação individual com os outros membros familiares, constituindo aquilo que Halbwachs (2013) chama de memória coletiva, pois enxergamos nesse processo de trazer à superfície acontecimentos do âmbito individual, como no caso da narradora de *O diário de Anne Frank*, o compromisso de também construir uma memória que se torne de caráter coletivo. Halbwachs dirá que:

Não há memória que seja somente ‘imaginação’ pura e simples ou representação histórica que tenhamos construído que nos seja exterior, ou seja, todo este processo de construção da memória passa por um referencial que é o sujeito (HALBWACHS, 2013, p. 78).

Foi Halbwachs quem criou a categoria de memória coletiva, e por meio da qual assegura que o fenômeno de recordação e localização das lembranças não pode ser analisado se não for levado em consideração os contextos sociais que servem como base para o trabalho de reconstrução da memória.

Halbwachs (2013), no que diz respeito à memória coletiva, afirma que “Lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos [...] Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2013, p. 30). Existe, então, uma estreita relação entre memória coletiva e a individual, visto que ela toma corpo quando é compartilhada por mais de um indivíduo.

Em algumas passagens do romance, a narrativa de Anne Frank reverbera não somente um sofrimento individual, mas também de milhares de outros judeus: “Fico apavorada ao pensar nos amigos queridos que caíram nas mãos dos brutos mais cruéis que já surgiram na face da terra. E tudo isso, só porque são judeus!” (FRANK, 2021, p. 62).

A crueldade dos nazistas não tinha limites. Anne Frank ouvia, certamente, relatos sobre as atrocidades cometidas pelos nazistas, mas não acreditava talvez que isso poderia se tornar um pesadelo real. Anne Frank consegue trazer ao leitor cenas de horror:

Não lhe posso descrever como é opressivo não poder sair nunca. Vivo também morta de medo de sermos descobertos e fuzilados. Não é uma perspectiva das mais agradáveis. Temos de falar baixinho e pisar de leve durante o dia para que o pessoal do depósito não nos ouça (FRANK, 2021, p. 36)

O medo, a tensão e ansiedade eram apenas alguns dos sentimentos vivenciados pela adolescente Anne Frank. Em muitos momentos da narrativa, percebe-se o tom angustiante e depressivo da personagem-narradora:

As notícias são tristes. Inúmeros os amigos e conhecidos foram levados das suas casas e um destino horrível os espera. Noite após noite, os caminhões cinzentos e verdes dos militares atravessam as ruas a toda velocidade. Os alemães tocam as campainhas de todas as portas, perguntando se há judeus morando nas casas. Se encontram algum, levam com toda a família (FRANK, 2021, p. 61).

O trauma e a violência sofridos por Anne Frank são perceptíveis e o leitor também sente suas dores em cada palavra. Anne Frank sofre duas vezes, visto que trazer à memória tudo que ela passou e expressar por escrito é um novo sofrimento tendo como pano de fundo o pior genocídio da humanidade: “Quantas vezes já me perguntei se não teria sido melhor para todos nós não nos havermos escondido, se não teria sido melhor estarmos mortos em vez de termos que passar por toda essa miséria [...]” (FRANK, 2021, p. 209).

Anne Frank, diante de tantas cenas de horror, enfatiza a barbárie do nazismo como uma das maiores catástrofes mundiais:

Querida Kitty, hoje só posso dar notícias tristes e deprimentes para lhe contar. Os nossos amigos judeus são deportados em massa. A Gestapo trata-os sem a menor consideração. Em vagões de gado, leva-os para Westerbork, o grande campo de concentração para judeus [...] Não podem fugir; os internados ficam marcados pela sua cabeça raspada e pela sua aparência judia. Se na Holanda as coisas são assim, como será nos lugares longínquos para onde levam essa gente? Sabemos que a maioria é assassinada. (FRANK, 2021, p. 50).

Esse trecho ilustra o tamanho da desolação, medo e violência extrema pela qual milhares de judeus tiveram que passar. Os leitores desses textos testemunhais ficamos horrorizados porque as cenas aparecem em nossas mentes como imagens de filmes de terror com a agravante

que foram acontecimentos verídicos e facilmente comprovados pela história factual e documental.

Anne Frank também narra o horror que a esperava. Ela pressentia sua morte a cada minuto e a de outros, apenas por serem judeus. O destino já era predestinado ao genocídio: “Ninguém escapa desse destino, a menos que se esconda. Ninguém é poupado: idosos, crianças, bebês, grávidas, doentes, todos, sem exceção, marcham juntos para o caminho da morte” (FRANK, 2021, p. 61). São visões dantescas, medonhas, tristes e desumanas. A que ponto chega a crueldade de uns poucos que tem o poder de influenciar a muitos.

Estes depoimentos de Anne Frank revelam a violência física, psicológica e étnico-racial pela qual passavam todos os judeus. A violência física está escancarada pelos maus-tratos físicos aos quais os judeus eram submetidos em todas as partes, quando invadiam suas casas, nas ruas e nos estabelecimentos públicos. A violência patrimonial está também expressa visto que todos os bens dos judeus foram saqueados pelos nazistas, tudo lhes era tomado, dinheiro, joias, terrenos, fazendas e casas. Os judeus eram impedidos de exercer suas profissões como médicos, dentistas, advogados, empresários, além de sofrerem outras proibições: “Os judeus só podiam fazer compras das 3 às 5 horas, e só em lojas judaicas. Não podiam sair à rua depois das oito da noite e sequer ficar no quintal ou na varanda” (FRANK, 2021, p. 19). Quanto à violência étnica, está exposta pela memória coletiva todo tipo de perseguições. Eles eram aprisionados e submetidos a trabalhos forçados, eram fuzilados, espancados e mortos de todas as formas só pelo fato de serem judeus.

Narrativa de filiação:

O que é narrativa de filiação? Esta é uma questão ainda em fase de desenvolvimento por muitos pesquisadores, incluindo neste olimpo a nós mesmos. Além de ser uma narrativa de testemunho, a narrativa de filiação caracteriza-se por tratar-se de um texto memorialístico em que, partindo do presente, o narrador volta-se para sua infância e rememora os fatos vividos.

Diz-se que a narrativa de filiação se originou com os estudos de Dominique Viart (2008), escritor francês, e são manifestações contemporâneas ou desdobramentos do gênero autobiográfico.

Especialista em literatura francesa contemporânea e "literatura no presente", Dominique Viart teorizou profundamente sobre a noção de história de filiação. Foi a partir de suas ideias

sobre essa vertente da autobiografia que muitos escritores passaram a estudar a narrativa de filiação, ou seja, um misto de registros sobre a investigação da memória de si com relação à infância e à vida dos progenitores. Essa narrativa tem como um dos fatos marcantes o legado da memória e do testemunho, sendo a transmissão da memória, de fato, um dos fatores preponderantes em tal narrativa. Viart (2008, p. 79 *apud* FIGUEIREDO, 2002, p. 2) afirma que “a narrativa de filiação desloca a investigação da interioridade em favor da anterioridade, ou seja, o narrador faz uma prospecção da sua genealogia porque o conhecimento de si passa pela compreensão da vida do pai, da mãe ou dos avós”.

Segundo o teórico Viart (2008), os romances de filiação trazem aspectos da ascendência e ancestralidade. Entende-se por ancestralidade a herança ou a linhagem de uma pessoa ou de um grupo social, que inclui seus respectivos ancestrais e raízes familiares, que podem interferir em muitos aspectos da vida, ou seja, ritos, cultura, crenças, práticas e tradições, pois essas raízes são uma parte importante para a questão identitária de grupos ou de pessoas. O conceito de ancestralidade pode ser categorizado em duas partes: a biológica e a cultural. Enquanto a ancestralidade biológica diz respeito à linhagem genética de um indivíduo, a ancestralidade cultural engloba costumes, tradições e crenças. Esses dois aspectos geralmente estão intimamente interligados, pois as práticas e crenças culturais podem ser transmitidas de uma geração para outra, como os traços genéticos.

Muitos povos, como os judeus, por exemplo, foram perseguidos, hostilizados e mortos, e ainda hoje enfrentam a tentativa de silenciamento ou apagamento da história. Na obra *O diário de Anne Frank*, objeto de nosso estudo, a narradora nos revela os costumes e a tradição de seus ancestrais. Ela rememora não só seu sofrimento e trauma durante o holocausto, mas também a de seus antecessores, o que caracteriza sua obra como sendo um romance de filiação. Anne Frank faz o seguinte relato:

Vivíamos com certa ansiedade, já que nossos parentes que permaneceram na Alemanha não ficaram salvos das leis de Hitler contra os judeus. Após os *pogroms* em 1938, os meus dois tios, irmãos de minha mãe, fugiram e chegaram salvos na América do Norte. A minha idosa avó veio morar conosco. Ela tinha, na época, setenta e três anos (FRANK, 2021, p. 19).

Por meio da literatura, a autora reconstrói o ambiente de tortura e violência a que ela e seus predecessores foram submetidos. O legado familiar e cultural de Anne Frank é muito cruel: “Por sermos judeus, meu pai emigrou para a Holanda em 1933. (FRANK, 2021, p. 19). Ainda

criança, ela não entendia por que seu povo era tão hostilizado pelos nazistas; nunca compreendeu a razão de tanto ódio, que culminou no maior genocídio da história, pelo simples fato de serem judeus. Anne Frank narra: “Após maio de 1940 foram-se acabando os bons tempos: primeiro a guerra, depois a capitulação, em seguida a entrada dos alemães e então, a desgraça para nós, judeus, começa” (FRANK, 2021, p. 19). Mais à frente, ela também conta que: “Eu levei um grande susto; uma convocação da polícia alemã, todo mundo sabe o que isto significa; surgiram na minha mente campos de concentração e celas solitárias.” (FRANK, 2021, p. 27). Este trecho ilustra o tamanho da desolação, do medo e da violência extrema que milhares de crianças e adolescentes judeus como Anne Frank sobreviventes tiveram que suportar.

Por meio da narrativa de Anne Frank o leitor se depara com memórias individuais e coletivas – duas coisas indissociáveis – do povo judeu, com suas heranças culturais, sociopolíticas e familiares. Anne Frank expõe sua dor por ser judia em cada vestígio da memória, e narrar é um modo de extirpá-la de dentro de si, como tentativa de se reconstruir. Anne pode ter encontrado na escrita, um mecanismo que fizesse com que ela se mantivesse sempre “viva”. A própria escritora afirma:

A minha escrita ajudou-me a sair um pouco das profundezas do desespero [...] o melhor de tudo é poder escrever todos os meus pensamentos e sentimentos, se assim não fosse, já teria sufocado completamente (FRANK, 2021, p. 213).

Para Costa, em seu artigo “Memória, exílio e escrita de si”, em *A Resistência*, de Julian Fuks (2015) e *Azul Corvo*, de Adriana Lisboa (2014), “a narrativa de filiação é uma manifestação autobiográfica que tem uma ampla tendência a contemplar textos referenciais como autoficionais” (COSTA, 2021, p. 249). Outro aspecto tratado em seu artigo são os fatos memoráveis da vida do narrador. A autora, assim, esclarece: “A retrospectiva de minha vida, dos fatos ligados à minha vida e que me foram narrados pelos membros de minha família, ou encobertos por eles, faz com que nos questionemos: minhas lembranças são histórias que me contaram ou são fatos verdadeiros?” (COSTA, 2021, p. 253). Anne Frank rememora sempre em sua narrativa fatos familiares: “Meu pai, o pai mais adorável que eu já vi em minha vida, casou-se com minha mãe quando já tinha 36 anos e ela 25” (FRANK, 2021, p.19). Ela conta-nos também: “Alguma vez já lhe falei [...] de nossa família? Creio que não, por isso vou começar. Os pais de meu pai eram muito ricos. O pai dele trabalhou muito, e a mãe era de família importante, rica também”. (FRANK, 2021, p. 194).

Costa (2021), além de fazer referências à obra de Viart (2008), também aborda outros teóricos, como Jovita Noronha (2014), por exemplo. Para Noronha, o fato de o autor tomar a si próprio como personagem de sua história já está apontando para uma ficcionalização de si mesmo. Em se tratando de Jovita Noronha, ainda no mesmo artigo, Costa (2021) aponta para o que ela diz sobre o que vem a ser a chamada autoficção fantástica: “O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (NORONHA, 2014, p. 1).

Quando se fala de narrativa de filiação, tem-se a ideia, conforme dizem alguns autores, de anterioridade, ou seja, para falar de si o narrador se remete à figura de um ancestral, e também são partilhadas não somente tradições, como também reminiscências e traumas. Em relação ao foco narrativo, nos romances de filiação, pode-se mesclar primeira e terceira pessoas. É, portanto, uma forma de resgatar um passado do qual o narrador pode não ter feito parte, e nem ter sido testemunha, mas que pode ter sido decisivo para sua vida atual. Conforme Viart (2008): “O relato do outro – pai, mãe ou tal antepassado – é o desvio necessário para chegar a si, para se compreender nessa herança: a narrativa de filiação é um substituto da autobiografia” (VIART, 2008, p. 80). Figueiredo (2016), a partir das ideias de Dominique Viart, assegura que perder referências no mundo contemporâneo faz com que procuremos reconstruir a história de nossas origens, a fim de compreendermos melhor essa tal herança. Investigar essa ancestralidade herdada é uma possibilidade, por parte do narrador, de falar de um outro para, de fato, falar de si mesmo ou não. Essa volta ao passado por meio de textos escritos, portanto, torna-se imprescindível como forma de reencontro com os ancestrais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a obra *O diário de Anne Frank* contribui para perceber as consequências que o Holocausto trouxe para a vida da escritora Anne Frank, levando-se, especificamente, em conta a memória, o antissemitismo, a violência na escrita testemunhal e na narrativa de filiação. A autora de forma corajosa – em relação aos seus próprios sentimentos ao visitar situações tão violentas e traumáticas – procurou transmitir aos leitores nas linhas e entrelinhas o que realmente aconteceu com ela e com muitos outros judeus. O diário, que não se trata apenas de um diário qualquer, é sempre endereçado a Kitty. Uma amiga imaginária que Anne criou e em quem podia depositar toda a sua confiança, que a compreendia por completo e que funcionava como um

receptáculo de desabafos, angústias, medos e até alegrias. Anne Frank, durante sua reclusão forçada no anexo, traz para o leitor um sofrimento muito singular. É uma vida em um esconderijo de constantes perigos, com ameaça de morte bem evidente. Foram-lhe retirados toda a liberdade e direito de viver como qualquer outro ser humano, simplesmente por ser uma judia.

A narrativa de Anne Frank não é meramente uma obra autobiográfica, mas um documento de referência sobre os horrores da Segunda Guerra mundial e um grito de denúncia contra um dos fatos mais terríveis da Humanidade.

REFERÊNCIAS

COSTA, Margareth Torres de Alencar. *Sóror Juana Inês de la Cruz: Como Antígona eu vim para dizer não e paguei o preço de minha ousadia*. Curitiba: Editora Appris, 2020.

COSTA, Margareth Torres de Alencar. *“Memória, exílio e escrita de si”, em A Resistência de Julian Fuks e Azul Corvo, de Adriana Lisboa*. In: Filiações e afiliações interamericanas: legados familiares, étnicos e nacionais. Leoné Astride Barzotto, Silvina Carrizo (organizadoras). Porto Alegre: Editora Letra 1, 2021.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

FIGUEIREDO, Eurídice. A narrativa de filiação de escritores judeus brasileiros. In: CHIARELLI, Stefania e NETO, Godofredo de Oliveira (org). *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*/ Anne Frank; tradução de Fábio Kataoka, Brasil: Pé da Letra, 2021. 240 p.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. Centauro, São Paulo, 2013. v. 2.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*/Philippe Lejeune; Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.

Maurice, Halbwachs: *La mémoire collective*. Presses Universitaires de France, Paris, France, 1968. ISBN 97-8544-133-48.

MENESES, Fátima Rejane de. *O Holocausto como expressão do mal: Literatura Testemunhal e representação literária*. Tese de doutorado. Universidade de Brasília. 2018.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Pollak, Michael: *“Memória, esquecimento, silêncio.”* In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: v. 2, nº 3, 1989. p. 3-15.

Ricoeur, Paul: ***A memória, a história, o esquecimento***. Tradução Alain François [et al.]. Editora da Unicamp: Campinas, 2007. v. 6. ISBN 978-85-268-0777-8.

Seligmann-Silva, Márcio: “A história como trauma”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Orgs.). Catástrofe e representação. Escuta: São Paulo, 2000. p. 73-98.

Seligmann-Silva, Márcio: “Literatura da Shoah no Brasil”. Arquivo Maaravi: Belo Horizonte, n. 1, v. 1, 2007.

Seligmann-Silva, Márcio: “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção”. Letras, Santa Maria, n. 16, 1998. p. 09-37

Seligmann-Silva, Márcio: “Literatura e trauma: um novo paradigma”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da cultura: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 63-80.

VIART, Dominique & VERCIER, Bruno. ***La littérature française au présent***: modernité, mutation. 2^a ed. Paris: Bordas, 2008.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

VIVÊNCIAS E FIGURAÇÕES FEMININAS NA OBRA *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO

Luciana Monteiro da ROCHA (Universidade Estadual do Piauí - UESPI)¹
Assunção de Maria Sousa e SILVA (Universidade Estadual do Piauí - UESPI)²

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo lançar um olhar sobre a presença e vivências femininas na obra *Terra Sonâmbula* de Mia Couto. O romance traz uma narrativa complexa, porém rica em detalhes sobre os principais impactos causados aos moçambicanos durante a guerra civil (Guerra Dos Dezesesseis Anos), instaurada no país durante o ano de 1976-1992, dois anos depois da guerra de Proclamação da Independência de Moçambique que aconteceu em 25 de junho de 1975. O livro apresenta os efeitos do sistema colonial de domínio português no percurso do enredo. Nesse contexto, focalizamos as personagens femininas marcadas por desesperanças, posições de submissão, com violação em seus corpos, sob dominação colonial e patriarcal. As personagens diante dessas condições são focalizadas como elementos dinamizadores da história e, por elas, podemos identificar aspectos da cultura, das crenças e tradições e dos modos e relações familiares. Por esta via, pretendemos analisar os impactos emocionais causados nessas personagens devido à trágica situação de anulação de suas vidas, em decorrência de uma terra em meio de guerras, mas, ao mesmo tempo, um espaço de luta por reconstrução. Um dos recursos a se observar na narrativa é o estado de sonambulismo o qual, a partir do título, repercute no espaço e no tempo da narrativa. Por ele, vamos definir o percurso das mulheres durante essa narrativa, principalmente, referente às contínuas faltas de lucidez, como fuga da cruel realidade vivida.

Palavras-chave: Mulheres. Representações. Narrativa. Dominação.

ABSTRACT: This research work aims to take a look at the female presence and experiences in the work *Terra Sonâmbula* by Mia Couto. The novel brings a complex narrative, but it is rich in details

¹ Licenciada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI, mestranda do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Sociedade e Cultura – UESPI, com trabalho em andamento intitulado - Literatura e identidade em questão: as representações da criança negra em narrativas afro-brasileiras infanto-juvenis. lucianamdar@aluno.uespi.br

² Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Piauí – UFPI, e Doutora em Letras / Literaturas de Língua Portuguesas Pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Professora do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Sociedade e Cultura da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. assuncaomaria@cchl.uespi.br

about the main impacts caused to Mozambicans during the civil war (Sixteen Years War), established in the country during the year 1976-1992, two years after the war of Proclamation of the Independence of Mozambique which took place on June 25, 1975. The book presents the effects of the Portuguese colonial system on the course of the plot. In this context, we focus on female characters marked by hopelessness, submissive positions, with violations in their bodies, under colonial and patriarchal domination. The characters faced with these conditions are focused on as dynamic elements of the story and, through them, we can identify aspects of culture, beliefs and traditions, and family modes and relationships. By the way, we intend to analyze the emotional impacts caused in these characters due to the tragic situation of annulment of their lives, as a result of a land in the midst of wars, but, at the same time, a space of struggle for reconstruction. One of the resources to be observed in the narrative is the state of sleepwalking which, from the title onwards, it has repercussions in the space and time of the narrative. For him, we are going to define the path of the women during this narrative, mainly referring to the continuous lack of lucidity, as an escape from the cruel reality experienced.

Keywords: Women. Representations. Narrative. Domination.

INTRODUÇÃO

— Esta é minha estória, nem sei porque te conto. Agora, estou cansada de falar. É perigoso continuar. Quem sabe eu perderei o pensamento, as minhas lembranças se misturarão com as tuas. Pensas que estou delirando?

(Mia Couto, 2007, p. 83)

Mia Couto, escritor moçambicano, escreveu diversos romances e, o seu primeiro intitulado *Terra Sonâmbula*, publicado em 1992, traz uma intensa narrativa em um contexto de guerra em que viveu Moçambique. Narra os impactos que esse conflito civil causou, e sua constante busca pela restauração da identidade daquele lugar. A obra é um interessante encaixe de narrativas, causando no leitor a sensação de deleite de duas histórias diferentes, porém nitidamente interligadas pelo espaço e o tempo.

Para conduzir as primeiras impressões sobre a história, Moçambique é representado por uma estrada, cuja paisagem não apresenta mais cores e pouca vida. E nela, andam o velho Tuahir e o menino Muindinga. Assim a obra se divide entre as vivências dos personagens já citados, e posteriormente, pela leitura que Muindinga faz dos cadernos de Kindzu, onde podemos viajar sobre sua constante busca para encontrar os guerreiros Naparamas e lutar pela libertação de seu

país. Para esse trato sobre as mulheres citadas na obra, iremos considerar especialmente os escritos feitos pelos personagens Kindzu, onde as representações femininas são mais constantes e acentuadas.

Linearmente as personagens femininas que compõem esta narrativa são: a mãe de Kindzu (cujo nome não é apresentado), Assma (mulher de Surendra, amigo indiano de Kindzu), Farida (mulher que Kindzu encontra em um navio durante sua jornada), mãe de Farida (seu nome também não é mencionado), a tia de Farida, Euzinha, Dona Virgínia, mãe adotiva de Farida, Carolinda (irmã gêmea de Farida) Lúcia (Freira que conduz Farida ao encontro do filho), Juliana (prostituta) Jotinha (amante do marido de Virgínia), também são citadas as idosas profanas (responsáveis por um ritual sagrado para afastar gafanhotos, e que durante esse ritual, abusa do menino Muidinga). Em outros momentos são apresentadas, ou mencionadas, outras mulheres, mas expressivamente será construída uma narrativa da mãe de Kindzu e a mãe de Farida e Dona Virgínia, com presente destaque à história da personagem Farida por permear-se entre as histórias de suas mães.

O cotidiano das mulheres de *Terra Sonâmbula* e suas representações

As primeiras impressões e apresentações da personagem feminina na obra é figurada pela mãe de Kindzu, mulher a qual não é mencionado o nome. Durante toda narrativa se apresenta apenas como uma mulher que carregava consigo um certo silenciamento. Ela traz uma trajetória de doação a seu marido e ao nascimento de seus filhos, além do respeito às tradições de sua terra. Enquanto o personagem Kindzu narra sua infância, até a partida de seu lar, sua mãe tem breves aparições, porém de grandes revelações e significações. No primeiro caderno de Kindzu, podemos identificar os impactos que a guerra causou em sua família através do medo e incertezas. A primeira representação de sua mãe é mencionada quando grávida de Junhito, último filho gerado por ela, que carregava o nome de Vinticinco de junho, em homenagem à recente independência de Moçambique. Foi então que, em dois anos, a guerra chegou.

Minha mãe saía com a enxada manhã cedinho, mas não se encaminhava para terra nenhuma. Não passava das micaias que vedavam o quintal. Ficava a olhar o antigamente, seu corpo emagrecia, sua sombra crescia. Em pouco tempo, aquela sombra se ia tornar do tamanho de toda a terra (COUTO, 2007, p. 17).

Se instaurou um sentimento que ocasionou uma forte desestruturação na família de Kindzu, principalmente escassez de mantimentos para alimentá-los. A desesperança já era

sinônimo de ausência de dias melhores para aquela terra sem sono. A mãe de Kindzu, como podemos ver na descrição acima, buscava em uma tentativa fracassada de cultivar a terra para o sustento de sua família, pois além dos afazeres domésticos também cuidava da agricultura.

Geralmente Taímo tinha frequentes devaneios (ou sonhos) e, durante um de seus sonhos, revelou-se a morte de seu filho Junhito, que seria em decorrência da guerra. E para proteger o filho mais novo de sua geração, Taímo resolveu banir o filho para o galinheiro, afirmando ser a única forma de salvá-lo. “Ainda minha mãe teve ideia de contrariar: não faltavam notícias de capoeiras assaltadas. Meu pai instalou uma impaciência na língua e abreviou o despacho: aquela era a única maneira de salvar Vinticinco de Junho (COUTO, 2007, p. 18-19)”. A mãe de Kindzu nesse trecho apresenta um esforço de sobrepor a decisão do marido, mostrando uma tentativa frustrada de afrontar essa ordem dada, ele de forma “impaciente” com sua esposa, ordenou obediência a sua decisão e assim foi feito. Em pouco tempo, o pai de Kindzu morre.

Afinal em vida de meu velho, minha mãe toda se dedicara à ausência dele. Agora, já morto ela se mantinha cuidando de sua não comparência, cozinhando para suas invisíveis fomes. Eu media o tempo daquela mulher, o que dela me lembrava: sempre muitíssimo mãe, eternamente grávida, filho-fora, filho-dentro. Lembranças compridas, ela comendo terras vermelha para segurar os sangues dentro do corpo. Trazia a areia dentro de uma panelinha de barro e, nos enquanto, parava para bocanhar terra, às mãos cheias. Agora, as lágrimas no rosto dela, janelas escuras em sua vida, lhe molhavam as palavras:

___ Tive tantos filhos, tantíssimos. Todos foram, ficaste só tu, Kindzu, o pior (COUTO, 2007, p.22).

Quando Taímo morre, a mãe de Kindzu continua a invalidar sua trajetória através de sua viuvez, cultivando a ausência do marido e dos outros filhos que foram mortos em implicação da guerra. Até aqui, podemos levantar a hipótese de que a mãe de Kindzu e a mãe de Farida, que iremos conhecer mais adiante, são representadas em maior ênfase por sua simbologia diante da maternidade. Seus nomes não são mencionados, trazendo-nos sempre a necessidade de reportá-las com o substantivo “mãe”. A figura de mãe, a necessidade de dar continuidade a esse sentimento, pode ser retratada nesse trecho abaixo, pela mãe de Kindzu.

___ É o quê, mãe?

___ É que estou grávida, maistravez.

A velha devaneava, sonhatriz. Com aquela idade como podia ela se duplicar? A voz dela, porém, trazia certezas capazes de me confundir.

___ Estou grávida, filho. Não de agora, é já de muito tempo.

___ Muito tempo, quanto?

___ São anos que guardo essa criança. Nem quero ela nascer nesse tempo. Fica assim dentro de mim, me companha o coração (COUTO, 2007, p.33).

Às convergências de todos esses acontecimentos desperta na mãe de Kindzu uma espécie de fuga da realidade, onde esse delírio se converte em uma “gravidez” que faz com que ela acredite estar grávida há vários anos, mas que não deu a luz pelo fato de não suportar a ideia de ter mais um filho perdido para aquela situação caótica: a guerra.

Kindzu sai de sua terra através do mar, onde em um navio naufragado encontra Farida. A história de vida da personagem é composta por uma grande desaventurança, ela conta sua história com detalhes e fluidez. Farida é uma menina nascida gêmea em sua aldeia, sua mãe, cujo nome também não é mencionado, foi submetida a diversos rituais, pois o nascimento de suas filhas era sinônimo de muita desgraça e falta de chuva em sua aldeia.

Dias depois, sua irmã morreu. Deixaram-na morrer com fome. Fizeram isso por bondade: para aliviar a maldição. Enterraram a menina no pequeno bosque sagrado onde dorme as crianças falecidas. Meteram-lhe numa panela de barro quebrada. Foi semeada sem quase nenhuma terra lhe cobri. Destinaram-lhe um lugar perto do rio, onde o chão nunca seca. Assim as nuvens lembrar-se-iam da obrigação de molhar a terra. (COUTO, 2007, p.70).

Farida e sua mãe foram convidadas a se retirarem da aldeia para viverem afastadas de todos, sem possibilidade de receber visitas, o único contato que elas tinham era com Euzinha, tia de Farida, que levava comida à sua mãe e também notícias sobre a vida fora daquele isolamento. Embora ambas já tivessem vivido os rituais necessários desde o nascimento das duas crianças, a mãe de Farida era constantemente alvo de rituais de purificação para que a chuva voltasse a cair.

Durante um desses rituais, a mãe de Farida não resistiu e faleceu. Assim, Farida sem suportar mais o lugar em que vivia, resolve partir. Durante sua jornada é resgata por uma família portuguesa, Romão Pinto e Dona Virgínia, sem filhos, que decidem adotá-la. Dona Virgínia era uma mulher doce, atenciosa com Farida, porém a saudade e vontade de regressar a sua terra era tão grande, que muitas vezes ela se perdia entre a realidade e a imaginação. Na maioria das vezes se mantinha tristonha, cultivando aquela vontade.

Podemos notar esse sentimento de retornar a seu lugar de origem também em Assma, mulher de Surendra, amigo indiano de Kindzu, que almejava voltar para a Índia. E para atender o seu desejo, seu marido a entregou às águas. A mulher também representa sempre em extrema tristeza.

Levou a esposa junto com ele. Depois, juntou uns paus e improvisou uma jangada. Assma, a seu lado, canta-encantava qualquer coisa, parecia era um desconcerto de ruídos. Ao fim da tarde, já o indiano tinha completado sua improvisada obra. Deitou a

jangada no mar, colocou nela Assma. Foi entrando, ondas adentro e, quando já não pousava o pé no fundo, longamente beijou a esposa na testa. Depois, apontou a jangada numa escolhida direção e lhe deu um empurrão com força. Ficou acenando uma despedida:

___ Vai, Assma! Volte para sua terra! (COUTO, 2007, p.115-116).

Surendra, marido de Assma, em uma tentativa de devolver a sua esposa a alegria de retornar a sua terra, entrega-a ao mar, em uma ação desesperada, que coloca a vida dela em risco. Embora não tenha mencionado seu estado mental, Assma parece não se contrariar a vontade do marido.

Diferente de Surendra, Romão Pinto não permite que Dona Virgínia cultive a vontade de retornar ao seu lugar:

___ Estás proibida!

O marido lhe gritava com insistência as interdições: ler, ouvir rádio, cantar. Tudo porque ela insistia no desejo de regressar a Portugal. Era a sua única vontade, o breve círculo do seu sonhar (COUTO, 2007, p.74).

O sentimento retraído de Dona Virgínia foi crescendo e a cada dia Farida notava que ela já estava se distanciando da realidade. A mulher viajava ao recordar sua antiga vida, diante de fotografias onde ela rabiscava, criando novas memórias: “ __Olha, vês? Este é meu tio. Foi quando ele veio cá visitar-nos. Um tal parente jamais esteve em África. Mas Farida nem ousava desmentir. As fotos recompostas traziam novas verdades a uma vida feita de mentiras” (COUTO, 2007, p.75). Além de Farida rezear a perda da sanidade de sua mãe, também lhe crescia o medo de Romão Pinto, pois quando se tornou mulher, sentiu pela primeira vez um homem perseguir seu corpo.

O desejo dele crescia por toda a casa, como uma viscosa humanidade. Ela o sentia com uma mistura de nojo e receio. Teria odiado aquela casa não fosse a velha a ter tratado como uma mãe, fazendo nascer a outra raça que agora nela existia. Virgínia Virgínia, Virgínia: quem era? Dela o quanto se sabia era pouco. Cabia em mão fechada, sobrando entre os dedos aquilo que mais queríamos agarrar. Vivia vagarosa como uma lágrima. Romão a guardava em estado de matéria, com garantia de que ela existisse simples de lembrar (COUTO, 2007, p.74).

Dona Virgínia temia que, com os passar dos tempos, não pudesse mais cuidar de Farida, devido seu distanciamento com a realidade, por isso lhe entregou a missão, onde Farida mais uma vez se tornou órfã. Podemos notar aqui, mais uma vez, que a loucura é uma fonte de fuga encontrada pela figura feminina na obra, o que constantemente é propagada na vida de outras

mulheres, como também, na história de Farida, mais a diante. Um tema bastante frequente na escrita literária sobre a mulher.

Foi naquele lugar que Farida passou uma parte de sua mocidade, porém ela decidiu que iria embora, mas antes passaria na casa de Virgínia para despedir-se. Quando bateu na porta, Romão lhe recebeu, alegando que Dona Virgínia chegaria mais tarde, e que ela poderia aguardar em seu antigo quarto. O tempo de espera por Virginia foi longo e, ao cair da noite, deitou em sua velha cama, onde foi surpreendida por Romão Pinto. “O Português se homenzarrou, abusando dela toda inteira. Transpirava imensos suores. Romão surgia cada vez mais peganhento, colajoso igual um sapo” (COUTO, 2007, p.78).

Farida volta a sua aldeia e, depois de alguns meses, descobre que está grávida. Todo o sofrimento que ela passou ao ser abusada por Romão Pinto veio a sua cabeça, construindo um sentimento de rejeição àquela criança. Por ter vivenciado a rejeição por ter nascido gêmea, também temia o nascimento de seu filho, pois “esse menino viria a nascer sem a devida cor: seria um mulato.” (COUTO, 2007, p.79). Quando nasce o menino, Farida resolve entregá-lo à Igreja e, tempos depois, ela se arrependerá.

Até então, a personagem Farida sofre com o fato de ter entregue seu filho a Igreja, que segundo a Freira Lúcia, havia fugido da missão, e almeja encontrá-lo, pois tinha esperanças que de alguma forma ele chegaria até ela. E desde então, o único sentimento cultivado por ela, era sair daquele lugar que lhe fez tanto mal. Foi então que ela decidiu se juntar ao grupo de pescadores que resolveram assaltar um navio naufragado. Ao retornarem, na altura da ilha de Matimati, alegam estarem sem espaço em seus barcos e resolveram deixar Farida para trás. “Eles tinham trocado pessoas por coisas. Porém, Farida não sentiu mágoa. Estranhamente se sentiu aliviada, aquilo era uma prenda do destino” (COUTO, 2007, p.82).

Durante os momentos em que Farida conta sua história, podemos notar constantes devaneios, suas vontades, sonhos e sentimentos de fuga em consonância, se misturam. A personagem tem esperança de que seu filho volte para ela, um filho que durante a narrativa, pode está apenas em seu imaginário ou mesmo a personagem haveria de estar deixando suas lembranças para trás?

__ Meu filho? Qual filho?

__ Seu filho Gaspar!

Demorou um tempo até ela recordar. Afinal, ela deslembrou assim do pé para mão? Ou inventara tudo de sua criação? Comecei a pôr muitas sobranceiras nas seguintes escutas. (COUTO, 2007, p.94).

Por diversas vezes a falta de lucidez de ambas as mulheres já citadas, coloca em pauta de discussão o que poderia ser de fato a intenção do autor ao trazer esse distúrbio, pois não só a guerra, mas os traumas que cada mulher carrega as obrigam, como fuga, se desvincular da realidade e se distanciar daquela terra, que assim como elas, encontrava-se em um sonambulismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aos tempos que se encerram as discussões sobre as vivências e figurações femininas em “Terra Sonâmbula”, faz-se importante entender que os aspectos levantados sobre a figura feminina na obra, pretende compreender seus atravessamentos cotidianos. Esses que estão diretamente relacionados com os impactos da guerra e seu papel diante da família e da sociedade. Também, podemos notar que não somente os resquícios de constantes conflitos do país impactaram na vida de ambas ou as diversas submissões que são sujeitas, mas também as tradições culturais e ritos sagrados têm repercutido incisivamente nas vivências dessas mulheres.

Todos esses fatores têm apresentado uma característica marcante nas personagens que são as constantes fugas da realidade, um paralelismo entre o sonho e a realidade. A cultura patriarcal que diminui o protagonismo feminino, viola seus corpos e distorce seus sonhos, corrompe seus desejos, fazem-nas se invalidar diante das figuras masculinas.

Mia Couto, para além dessas reflexões, apresenta uma geração de mulheres que acima de tudo resistiram aos traumas de seus cotidianos, à caótica situação de conflitos “intermináveis”, tanto externos quanto internos, mulheres reais e também mulheres imaginadas. Essas mulheres são apresentadas principalmente pelo papel que exercem diante da família e sua aldeia, como podemos ver nas representações das mães de Kindzu e Farida, que, durante toda narrativa, são mencionadas a partir de seu papel de mãe, como figura única, sem nomes citados. As personagens Farida e Dona Virgínia também representam os atravessamentos que a dominação patriarcal e o impacto da ação colonial podem causar na vida dessas mulheres, desde a dominação de suas vontades e abusos de seus corpos.

REFERÊNCIAS

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Josilene Silva. A Literatura como espaço de memória: o caso de Moçambique. **Revista Eletrônica Discente História.Com**. Universidade do Recôncavo da Bahia Centro de Artes, Humanidades e Letras. Bahia, Vol. 2, n.3. 2014.

GUIMARÃES, Terena Thomassim. **SOU UMA, SÃO TODAS**: uma análise da condição feminina em Moçambique a partir de personagens de Mia Couto. Orientadora: Jane Fraga Tutikian. 2016. Dissertação (Mestrado). Instituto De Letras, Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, 2016.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

“VOLTEI À POESIA PARA FICAR VIVA”: A RESISTÊNCIA À COLONIALIDADE E O CULTIVO DE UMA VITALIDADE NA PROSA DE CIDINHA DA SILVA

Clarice de Mattos GOULART (Universidade Federal da Grande Dourados)¹

RESUMO: “Voltei à poesia para ficar viva”, declara Cidinha da Silva no texto de encerramento de seu livro *#Parem de nos matar* (2019). A leitura, a escrita e o contato com produções simbólicas de forma mais geral têm sido mencionados em seu trabalho como ferramentas que possibilitam uma expansão da vida, algo notável já no marcante título de seu mais recente lançamento, *Tecnologias ancestrais de produção de infinitos* (2022). A pesquisa em desenvolvimento tem se voltado a uma investigação dos modos como a escritora, nascida em Minas Gerais, compreende e tematiza, tanto em sua prosa ficcional como em sua escrita de não ficção, o lugar da produção literária na construção de mundos, bem como seu posicionamento como produtora e mulher negra nos cenários da circulação de livros que atravessa. Nesse sentido, merecem destaque dois textos que trazem à tona a sua relação com os espaços que ocupa ao passo que coloca a sua literatura na rua. O primeiro, “Coisas que nem Deus mais duvida” (2013), encena um sarau em que se nota a violenta presença daquilo que a autora chama de mentalidade colonial e racista; o segundo, “Poesia num ônibus de BH” (2007), traz uma discussão sobre as permanências da colonialidade não só em Belo Horizonte, mas também em diversos pontos do território, em variadas cidades do país. Ambas as narrativas abrem caminho, assim, para uma discussão sobre colonialidade e resistência na produção da atuante presença de Cidinha da Silva nas dinâmicas contemporâneas do campo literário no Brasil.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Cidinha da Silva; teoria decolonial; epistemologias feministas.

ABSTRACT: “I came back to poetry to stay alive”, declares Cidinha da Silva in the final text of her book entitled *#Parem de nos matar* (2019). The activities of reading and writing, as much as the

¹ Bolsista CAPES/BRASIL, com projeto de pesquisa de pós-doutorado junto à Universidade Federal da Grande Dourados. Doutora e mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: claricemgoulart@gmail.com.

contact with symbolic productions in a wider sense, are mentioned in the author's works as tools for a life expansion, something remarkable in her latest production, *Tecnologias ancestrais de produção de infinitos* (2022). The current research aims at investigating the ways the writer, born in the city of Minas Gerais, comprehends and thematizes, in her fictional prose and in her nonfictional writings, the place literary production occupies in worldmaking processes, along with her positioning as a black woman and a writer in the spheres where she stands. In this sense, this article highlights two of her texts, which bring to the surface her relation to the spaces she crosses while placing her literature on the streets. The first of them, "Coisas que nem Deus mais duvida" (2013), presents a soiree where there's a violent presence of what the author calls a colonial and racist mentality; the second text, "Poesia num ônibus de BH" (2007), proposes a discussion on coloniality not only in Belo Horizonte, but also in a variety of cities around the country. Both narratives open paths, therefore, to discuss coloniality and resistance in the work by Cidinha da Silva, approaching her active presence among contemporary dynamics of literary field in Brazil.

Keywords: Brazilian contemporary literature; Cidinha da Silva; decolonial theory; feminist epistemologies.

INTRODUÇÃO

Desejo dar início a este texto apresentando uma discussão que a filósofa bell hooks propõe em um de seus ensaios. No Brasil, esse ensaio foi publicado no livro *Erguer a voz*, e se chama "Estudos feministas: questões éticas". O ensaio parte, como os textos mais inspiradores de hooks, de questões geradas em sala de aula. Nesse contexto, a pergunta que a professora propõe aos alunos é: uma pesquisadora que não seja negra pode abordar em seu trabalho a produção de escritoras negras? Esse é um tema bastante polêmico e também muito relevante. E trata-se de algo que tem se tornado parte de minhas pesquisas há um tempo. No texto, bell hooks comenta:

Para mulheres brancas, mulheres não brancas, pessoas negras e todos os indivíduos gays de diversos grupos étnicos, houve momentos históricos em que cada uma de nossas experiências era majoritariamente estudada, interpretada e escrita só por homens brancos, ou só por grupos mais poderosos. Aquele grupo se tornava a 'autoridade' a ser consultada caso qualquer pessoa quisesse compreender as experiências dos grupos sem poder. (hooks, [1989] 2019, p. 100)

E então o ensaio se volta a comentar um pouco sobre essa figura da autoridade, localizando-a em meio a políticas de dominação branca. Na argumentação, hooks nos conta que não acha em absoluto problemático que pessoas falem sobre outros grupos étnicos. O que ela considera prejudicial é que uma pessoa se coloque como a autoridade desse assunto, em uma

pretensão de simular um discurso imparcial – como se isto fosse possível; mas sabemos, por meio das epistemologias feministas que propõem um pensamento situado, que não é. O que é possível, bell hooks nos coloca, é seguir um caminho no qual podemos expor nossos estudos considerando o lugar do qual falamos, junto de nossas motivações. Citando novamente o artigo: “problemas surgem não quando pessoas brancas escolhem escrever sobre as experiências de pessoas não brancas, mas quando tal material é apresentado como ‘de autoridade’” (op. cit., p. 110). hook sugere, nesse tipo de situações, um posicionamento em que digamos: *como mulher branca, o que penso sobre a produção de outra mulher é o seguinte...*

Trago, então, neste texto, considerações sobre o que venho aprendendo enquanto pesquiso os modos como Cidinha da Silva compreende o lugar da produção literária na construção de mundos, bem como seu posicionamento como produtora e mulher negra nos cenários da circulação de livros que atravessa. Foi escrevendo minha tese de doutorado que tive acesso à produção textual dessa escritora nascida em Minas Gerais no ano de 1967. E a conheci vendo-a vender os próprios livros, dispostos sobre um tecido colorido em uma biblioteca, antes de uma conversa sobre o trabalho que, como cronista, ativista, pesquisadora, ficcionista e editora, essa atuante agente do campo vem realizando há alguns anos. Quero, então, iniciar esta exposição dizendo que os textos de Cidinha da Silva têm aberto caminhos para pensar em alguns temas, outros horizontes, caminhos que se multiplicam e se entrelaçam de formas diversas.

Para a discussão deste colóquio, selecionei dois contos que trazem à tona a visão que a escritora apresenta sobre as dinâmicas sociais que observa nos espaços que ocupa ao passo que coloca a sua literatura na rua, e que merecem destaque ao oferecer uma perspectiva singular a um esforço da crítica contemporânea no sentido de pensar como as mulheres têm transitado no campo literário. O primeiro, “Poesia num ônibus de BH”, publicado em 2007, parte das memórias de uma visita à cidade de Belo Horizonte. Escrito em primeira pessoa, o conto se estabelece nas relações entre o caminho que a narradora percorre no espaço urbano e as lembranças de um episódio vivido nos tempos de faculdade, quando cursava a graduação em História – e a coincidência entre a história de vida da autora e as informações que essa narradora apresenta tem apontado para uma narrativa autobiográfica. À medida em que se desloca, de ônibus, pela cidade, e da janela observa a paisagem, a narradora traz uma reflexão sobre as permanências da colonialidade não só em Belo Horizonte, mas também em diversos pontos do território do Brasil, em variadas cidades do país, assim como na história das populações que vivem nesses espaços,

como nós. O interessante no conto é que a memória colonial aparece ilustrada por um objeto: um armário feito de madeira. Em primeira pessoa, a narradora-personagem nos conta:

A primeira vez que vi um daqueles móveis coloniais de madeira maciça fora dos museus de Sabará foi na casa do Gallo, colega de faculdade que morava em frente à escola. Fui lá para buscar um livro. Entrei e não sei o que mais me aterrorizou, a tal peça colonial que ocupava toda a parede em frente à porta ou a cara incrédula e repressora dos pais do Gallo. Quem era aquela preta que entrava pela porta da frente? (DA SILVA, [2007] 2021, p. 78-9)

Trago esse conto a esta reflexão porque me parece bastante relevante pensar que um objeto que pode nos parecer corriqueiro carrega, para outras pessoas, um peso histórico que o torna um fardo. E acho interessante também trazer esse conto porque meu contato com Cidinha da Silva tem se realizado num constante aprendizado a partir do que ela escolhe narrar e publicar em diversas mídias. Cidinha costuma tratar, em seus textos teóricos, do tema do letramento racial, e posso dizer que tenho passado por esse letramento na medida em que conheço a sua produção e sou conduzida, pela curiosidade, a estudar os temas e nomes que atravessam sua vida, sua história e sua escrita.

A primeira vez que ouvi alguém abordar a arquitetura colonial como referência imagética de uma história traumática foi nesse processo de escutar o que mulheres negras têm a dizer sobre outras mulheres. Em uma aula, realizada em outra biblioteca pública, ouvi a professora Simone Ricco dizer algo como: *estamos aqui, nesse prédio antigo, para falar de Angela Davis. Esse prédio, porém, que muitas pessoas podem achar bonito, com janelas grandes, jardim bem-cuidado e lustres de cristal, me lembra da história da colonização do Brasil.* Assim, a decoração daquele espaço, repleta de referências europeias, ficou marcada como algo que poderia ser visto segundo um outro ponto de vista, o da marca da ferida colonial.

No conto de Cidinha da Silva, o armário de madeira maciça se soma a outros objetos que possibilitam que se imagine uma parte do passado da família do colega de faculdade da personagem: “A enorme soupeira, a bacia do lava-pés, o belo jarro de carregar água, louça europeia do século XV ou XVI.” (op. cit, p. 79). E a visão desses aparatos de decoração é o ponto de partida para uma narrativa sobre as dores que vêm à tona quando são acionadas certas memórias. Após sair, às pressas, desse ambiente, ela narra:

No corredor eu não sabia o que fazer, embora atordoada, mantinha o mínimo de lucidez e dignidade para domar minhas pernas e não me dirigir ao elevador de serviço. Mas e se fosse destrutada no elevador social? A escada – quinze andares abaixo seriam suficientes para descarregar toda aquela adrenalina. Mas e se o vigia encrencasse? Uma

preta que não trabalhava ali, descendo a escada ofegante, com uma bolsa cheia (de livros, mas ninguém tinha a obrigação de saber). Podiam pensar que eu era diarista e descia pela escada para evitar o encontro com alguém que pudesse desconfiar do furto perpetrado na casa da patroa. Se alguém me abordasse? Teria eu forças para fazer um discurso cidadão e anti-racista? (idem)

Esse é um fragmento de uma sequência de pensamentos que continua a se desenrolar de forma a transmitir, pelo texto, a experiência de agonia vivida naquele momento. A narrativa nos conduz junto ao lapso temporal que transcorre a partir de então. Tal como narra Grada Kilomba:

um choque violento que de repente coloca o *sujeito negro* em uma cena colonial na qual, como no cenário de uma *plantação*, ele é aprisionado como a/o “*Outra/o*” subordinado e exótico. De repente, o passado vem a coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o *sujeito negro* estivesse naquele passado agonizante (KILOMBA, [2008] 2019, p. 30).

Essa citação está na introdução do *Memórias da plantação*, mais exatamente no trecho em que Grada Kilomba justifica a escolha do título do livro. Para ela, a *plantação* é um cenário que se reconstrói a cada vez que um episódio de racismo ocorre. A memória da *plantação* é, então, em suas palavras, a “*reencenação* de um passado colonial” (op. cit., p. 29). O conto de Cidinha da Silva traz, por sua vez, uma cena que exemplifica o que tenho visto, em muitos dos seus textos, como a permanência da colonialidade nas relações sociais no Brasil. Muitas são as ocorrências do termo *casa-grande* em suas crônicas, que frequentemente fazem referência a episódios de racismo que se repetem há séculos, pois, como diz Sueli Carneiro,

O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. (CARNEIRO, [2003] 2019, p. 313).

No conto de Cidinha da Silva, o que permanece junto das imagens do cenário colonial são as hierarquias sociais organizadas segundo a cor, o que a narradora coloca como “um jeitinho cruel de manter coisas coisas e pessoas em seus devidos lugares” (DA SILVA, [2007] 2021, p. 78). Os desenhos da cidade e das casas são, nesse texto, uma imagem que evidencia a organização das pessoas segundo critérios que remontam aos tempos da colonização do país; e os antigos móveis coloniais são colocados como o elemento que, ao resgatar as memórias de tempos antigos, trará uma discussão sobre a arquitetura da cidade e sobre relações sociais que se perpetuam.

Esse sentido de uma incômoda permanência nos conduz ao segundo texto da Cidinha da Silva que selecionei para esta discussão: uma crônica que se passa em outra capital da região Sudeste do Brasil. “Coisas que nem Deus mais duvida”, publicado no ano de 2013, encena um sarau. O texto nos dá pistas de que se trata de um evento realizado em uma biblioteca pública localizada no bairro de Pinheiros, área nobre de São Paulo. Na ocasião, assim como eu já vira uma vez e comento ao início deste ensaio, a personagem-narradora levava livros para vender. O tema da história narrada, contudo, é o do confronto com a violenta presença de discursos racistas. Leio, então, parte do conto, que começa com as seguintes palavras:

A senhora brandia os braços, inflava bochechas e olhos, tremia a boca pequena. Era Madame Mim performando um poema. Coisa boa não viria dali. A colega já havia feito caras e bocas de incredulidade quando apresentei meus livros no sarau. Reparei que não aplaudiu.

Houve um preâmbulo antes do poema. A autora dizia: “No meu tempo (como vocês podem ver, eu sou velha), a gente chamava os pretos que a gente gostava de negão, quando era homem, neguinha, quando era mulher. Era carinhoso. Hoje, se a gente não for politicamente correto, pode até ser preso.” (DA SILVA, [2013] 2019, p. 39)

O nome da personagem merece destaque, pois está grafado como o pronome *eu* em sua forma oblíqua. Mim é a senhora que, comungando com o pacto da branquitude (BENTO, 2022), narra a saudade dos tempos da escravidão com versos que a narradora chama de “mal feitos” e ressentidos. O conto então apresenta as diferentes reações a essa apresentação:

Ouviram-se uns fracos aplausos constrangidos, outros, consternados, afinal, tratava-se de uma idosa e muita gente acha que a idade justifica tudo. Duas ou três pessoas não descruzaram os braços. Um rapaz muito sério, que, se eu encontrasse pela rua, julgaria mestiço, levantou-se negro e mandou uma letra de rap aguda sobre a hipocrisia das relações raciais no Brasil. (op. cit., p. 40)

Testemunha do episódio, a narradora não só constrói um texto em que relembra o evento ocorrido na fervilhante capital, como também exalta a dimensão de resistência observada no confronto. Se a madame Mim expressa seu discurso de ódio e a saudade de seus privilégios, o público presente também apresenta sua reação ativa. No caso da narradora, a resposta se dá também em seus gestos:

seus olhinhos de Madame Mim encontraram os meus e, de pronto, tratei de exuzilhá-los, fechei meu corpo com a mão direita e com a esquerda levantei meu Tridente. (op. cit., p. 39)

Vemos, então, uma atitude distinta daquela da universitária em Minas Gerais. Enquanto a jovem, confrontada com as memórias da casa-grande, corre assustada, nesse conto, a escritora permanece, firma o olhar, e então se retira. Mas, é claro, as histórias se desenrolam em dois ambientes diferentes. No primeiro, a jovem está sozinha e é surpreendida pelo *não dito* que a decoração do apartamento testemunha. Já no segundo conto a violência é manifesta no sarau, e a protagonista está cercada de outros escritores que compartilham de sua indignação, seu desconforto, seu constrangimento e do desejo de oferecer uma resposta àquela atitude. Neste segundo texto, ao lado das pessoas que respondem ao poema, há ainda uma outra presença: a das agências não humanas – ou além do humano, como propõe Marisol de la Cadena (2015) – que participam da proteção da personagem, como aquela que surge quando a escritora se refere a N’Zila. A biblioteca, cenário desse conto, fica localizada em uma esquina; na voz da narradora, trata-se de uma encruzilhada na qual ela afirma ver seu caminho iluminado por um raio. À saída do evento, a personagem busca se fortalecer na chuva noturna e na força da espiritualidade:

Kaiongo veio sorridente, me abraçou generosa. Só amor. Eu entreguei o que era dela: “Toma, Senhora dos Raios, leva daqui essa carcaça, esse egum da mentalidade colonial e racista que ainda sibila entre os vivos.” Kaiongo sorriu outra vez, cúmplice, e desapareceu soberana na noite sem lua (op. cit., p. 40).

Chama a atenção que a mulher seja tratada como um *egum* nessa crônica, ao passo que, no texto de 2007, a narradora declara: “Belo Horizonte é uma imensa casa-grande. Um sobrado mal-assombrado por móveis de madeira maciça” (DA SILVA, [2007] 2021, p. 78). A fantasmagoria aparece, então, em ambas as narrativas, em um sentido de assombro e de uma sombria perseguição. Além disso, outro fator em comum nas duas narrativas é a dor evocada na lembrança dessas experiências. Diante da violência que a protagonista testemunha em São Paulo, o que se afirma, nas palavras impressas no livro, é um *coração machucado* pelos ressentidos versos que madame Mim escolhe declamar. Já no primeiro conto, lembrando-se do episódio ocorrido em Minas Gerais, essa voz enunciativa declara que encontrar poesia nos espaços que visita dá *esperança de transcendência para suas dores*.

Poesia aparece, então, como aquilo que a acalenta na mesma medida que sua relação com as cosmologias de matrizes africanas. No fragmento, a narradora menciona Kaiongo, divindade do candomblé de Angola e Congo associada ao vento e ao fogo, e simbolizada, na narrativa, por um raio que encoraja a personagem, além de acolhê-la em sua raiva e revolta. Em outro dos contos de Cidinha da Silva temos a declaração: “Orixá é poesia”. (DA SILVA, [2007] 2021,

p. 35) O poético se afirma em um sentido amplo, não necessariamente relacionado ao texto escrito, também quando ela diz, em duas outras crônicas: “Voltei à poesia para ficar viva”, e “Se sobrevivermos ao susto e à violência, a poesia nos acalantar” (DA SILVA, 2019b, p. 118; p. 185). Temos, então, a leitura, a escrita e o contato com o simbólico de forma mais geral como ferramentas que possibilitam uma expansão da vida. Poesia é, portanto, nos fragmentos de Cidinha da Silva que trago aqui, lugar de alento, força e esperança. Trata-se, na prosa aqui analisada, de algo radicalmente oposto à casa-grande, em sua cruel proposta de aniquilação do outro que a escritora coloca como parte insistente, fantasmagórica e assombrosa das sociedades que compartilhamos.

REFERÊNCIAS

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero” [2003]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DA SILVA, Cidinha. “Oração da terça!” e “Poesia num ônibus de BH”. In: *Cada tridente em seu lugar* [2007]. Belo Horizonte: Mazza, 2021.

_____. “Coisas que nem Deus mais duvida” [2013]. In: *Exuzilhar: melhores crônicas de Cidinha da Silva*, vol. 1. São Paulo: Kuanza, 2019.

_____. *#Parem de nos matar!* São Paulo: Pólen, 2019b.

DE LA CADENA, Marisol. *Earth beings: ecologies of practice across Andean worlds*. Durham; Londres: Duke, 2015.

hooks, bell. “Estudos feministas: questões éticas”. In: *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* [1989]. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: epíodios de racismo cotidiano* [2008]. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

VOZES DA RESISTÊNCIA EM CONEXÃO ANCESTRAL ALDA ESPÍRITO SANTO E CONCEIÇÃO EVARISTO

Fabiane Marques da SILVA (UFRN)¹
Tânia Maria de Araujo LIMA (UFRN)²

RESUMO: Antes do colonizador, a poesia já era canto – canto de cura e resignação – na boca de mulheres africanas. O sistema colonial ao impor uma narrativa universal e hegemônica, que silencia e inferioriza outras possibilidades de existência, impôs um único Deus, um único Rei, uma única Lei. Foi diante dessa unicidade de pensar e existir que se explorou, escravizou e dizimou culturas ancestrais, negando suas línguas, seus costumes e seus cultos. A escritora Chimamanda Adichie (2009) nos alerta sobre “O perigo de uma história única” e expõe as consequências da dominação colonial, onde tudo depende do poder – do poder de criar e contar a história do outro. Ao observar a construção da colonização e o que ela ocasionou, constata-se um espaço de movência cultural, um “entre-lugar”, possível para elaboração de novas estratégias de subjetivação, quando se acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta. Diante disso, a partir de uma poética da ancestralidade, um outro canto se eleva sobre as cabeças de Alda Espírito Santo e Conceição Evaristo, em uma conexão ancestral entre São Tomé e Príncipe e Brasil, recolhem em suas vozes, “as vozes mudas, caladas, engasgadas nas gargantas”, de “mulheres prenhes de eterna resignação”. Com o objetivo de reconstruir, por meio da poesia, uma memória estilhaçada, feita de lembranças femininas e ancestrais, que compõem as múltiplas narrativas sobre São Tomé e Príncipe e Brasil.

Palavras-chave: Poesia. Resistência. Ancestral. Memória.

ABSTRACT: Before the colonizers, poetry was already a song – a song of healing and resignation – in the mouths of African women. The colonial system, by imposing a universal and hegemonic narrative, which silences and inferiorizes other possibilities of existence, imposed a single God, a single King, a single Law. It was in the face of this uniqueness of thinking and existing that ancestral cultures were exploited, enslaved and decimated, denying their languages, their

¹ Graduanda em Letras - Língua Portuguesa (UFRN). E-mail: fabiane.marques.127@ufrn.edu.br

² Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: tania.lima@ufrn.br

customs and their cults. Writer Chimamanda Adichie (2009) warns us about “The danger of a single story” and exposes the consequences of colonial domination, where everything depends on power – on the power to create and tell the story of others. When observing the construction of colonization and what it caused, one can see a space of cultural movement, an “in-between”, possible for the elaboration of new strategies of subjectivation, when difference is welcomed without a supposed or imposed hierarchy. In view of this, based on a poetics of ancestry, another song rises above the heads of Alda Espírito Santo and Conceição Evaristo, in an ancestral connection between São Tomé and Príncipe and Brazil, collecting in their voices, “the silent, silent voices, choked in their throats”, of “women pregnant with eternal resignation”. With the aim of reconstructing, through poetry, a shattered memory, made up of feminine and ancestral memories, which make up the multiple narratives about São Tomé and Príncipe and Brazil.

Keywords: Poetry. Resistance. Ancestral. Memory.

Poesia – En(canto) ancestral

Antes do colonizador, a poesia já era canto – canto de cura e resignação – na boca de mulheres africanas, a exemplo das *jelijas*, mulheres da etnia Mandinka – um dos grupos étnicos mais importantes da África Ocidental. Em razão da relevância da tradição oral para a construção de uma alma africana, as *jelijas* possuem um papel crucial como propagadoras da cadeia ancestral. Desde jovens, são instruídas a transmitirem através do canto as histórias ancestrais, para que a partir delas, a comunidade tire lições de vida e modelos de conduta exemplares (LOPES e SIMAS, 2020, p. 100).

Sendo o canto uma forma artística e performática que recupera a oratura, em sociedades orais, onde a oralidade tem procedência sobre a escrita, a relação com a palavra é mais forte, pois ela está ligada a quem a profere. Trata-se de histórias e saberes ancestrais preservados que conduzem e orientam o ser, a totalidade. Segundo Hampaté Bâ (2010, p. 168) “a própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra”, isto é, no respeito à memória, ao que foi dito antes, pelo mais velho, pelo ancestral. Segundo Jurema Oliveira:

“Pensar a ancestralidade como fonte organizacional é buscar a palavra que guarda a singularidade mantenedora das distintas práticas sociais, tendo em vista que no contexto negro-africano tradicional as decisões políticas, as questões familiares e da comunidade são tomadas a partir de uma jurisprudência ancestral.” (OLIVEIRA, 2022, p. 78)

Além do valor moral, a palavra também possui caráter sagrado, em virtude das forças ocultas nela depositadas, como nas canções rituais e encantatórias. Assim, a palavra oralizada é um agente ativo de magia, é no entoar da voz, no canto, que a palavra transmitida, de geração

em geração, se materializa em cadência. “Sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 174).

Diante disso, “a tradição oral é a grande escala da vida” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169), pois reúne o material e o espiritual. É por meio do canto entoado pelas lavadeiras, pelas contadoras de histórias – as chamadas griottes – e as poetisas que a memória viva africana é transmitida e preservada. Elas conectam o mundo terreno ao mundo espiritual, incitam uma força ancestral, que recolhe e potencializa no seio da palavra: o poder da ação.

É o que a poesia de Alda Espírito Santo e de Conceição Evaristo evocam, em uma conexão ancestral entre São Tomé e Príncipe e Brasil – países que foram colonizados por Portugal e passaram por processos de colonizações, de resistência e de libertação. Em outras palavras, a partir da poesia, as poetisas revisitam o passado e reescrevem a história com linhas matriarcais, rompendo com as narrativas hegemônicas.

A respeito disso, Chimamanda Adichie nos alerta sobre “O perigo de uma história única”, expondo as consequências da dominação colonial, onde tudo depende do poder – do poder de criar e contar a história do outro. Ao observar a construção da colonização e o que ela ocasionou, constata-se um espaço de movência cultural, um “entre-lugar”, um espaço possível para elaboração de novas estratégias de subjetivação, quando se acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta”. Portanto, o seguinte trabalho tem por objetivo reconstruir, por meio da poesia, uma memória estilhaçada, feita de lembranças femininas e ancestrais, que compõem as múltiplas narrativas de São Tomé e Príncipe e Brasil.

O poder de criar e contar a história do outro

Chimamanda é uma escritora nigeriana, que teve desde muito cedo uma relação próxima com os livros, isso foi fundamental para a sua formação como leitora e conseqüentemente, como escritora. Autora de vários livros, ela nos alerta em sua imponente fala no Ted Talks “O perigo de uma história única”. Ainda quando criança, ao escrever suas próprias histórias, a autora observa que os seus personagens seguiam o mesmo padrão dos livros britânicos que lia, eram brancos de olhos azuis, brincavam na neve e bebiam cerveja de gengibre. Ela sem saber reproduzia um imaginário que não fazia parte da sua realidade, mesmo nunca saindo do seu país

de origem, seus personagens transitavam em espaços distantes, com hábitos e costumes diferentes dos seus.

Por muito tempo, para Chimamanda, essa era a única forma de contar uma história, esses eram os moldes a serem reproduzidos, a única forma de existir em livro: “[...] convenci-me de que os livros, por sua própria natureza, tinham que ter estrangeiros e tinham que ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar” (ADICHIE, 2009). A autora nigeriana reforça ainda o quanto somos suscetíveis a uma história única, principalmente, durante a infância, quando não temos contato com outras narrativas. Todavia, as coisas mudaram quando Adichie teve acesso à literatura africana e passou a descobrir que é possível se enxergar nos personagens e nos espaços culturais. Mesmo gostando dos livros britânicos, a autora relata que a consequência foi inesperada, quando ela não sabia que pessoas como ela podiam existir na literatura (ADICHIE, 2009).

Diante dessa afirmação, se reverbera o silêncio e o apagamento de vidas-narrativas não brancas e não europeias até os dias atuais. Desde a antiguidade as histórias desempenham um papel essencial na afirmação identitária, elas são fundamentais para construção do indivíduo, é por meio delas que a voz se faz coletiva, se autoafirma enquanto povo e cultura, por essa razão, propagá-la é estabelecer a sua permanência, sua forma individual e ao mesmo tempo libertária de resistir. Ou seja, silenciar ou inviabilizar o acesso a tais narrativas é, de certa forma, apagar a presença do outro e da própria ideia de coletividade, contribuindo assim para a consolidação da dominação colonial onde tudo depende do poder – do poder de silenciar a história das margens desfavorecidas economicamente.

Ao impor uma narrativa universal e hegemônica, que silencia e inferioriza outras possibilidades de existência, o sistema colonial impôs um único Deus, um único Rei, uma única Lei. Foi a partir dessa unicidade de pensar e existir que se explorou, escravizou e dizimou culturas ancestrais, línguas, costumes, religiosidades, promovendo fissuras dicotômicas entre o eu e o outro, o civilizado e o bárbaro, o branco e o negro, reforçando a diferença e a necessidade do outro de se ajustar aos seus moldes.

Diante desse relato, a escritora Chimamanda, em “O perigo de uma história única”, traz apontamentos sobre as consequências do universalismo das narrativas hegemônicas que silenciam e inferiorizam outras possibilidades de existência, questionando a linearidade cartesiana de pensamento, que desconsidera outros saberes e outros pontos de vista. Perante ao exposto, a escritora evidencia a necessidade de romper com a hegemonia, tendo em vista as

consequências vividas na pele que habita. A exemplo de uma colega de quarto, que possuía uma história única sobre os negros e africanos, mostrando-se surpresa por Adichie saber falar inglês tão bem, sendo, no entanto, a Nigéria, ex-colônia da Inglaterra, tem língua inglesa como idioma oficial. Um outro exemplo é quando a autora relata que havia assimilado pela mídia uma única história sobre o povo mexicano: a de imigrante objeto, e se sentiu muito envergonhada ao ir ao México e se deparar naquele local com outras narrativas que transcendem a limitadora história de imigrantes.

Ao nomear, diferenciar, estabelecer limites, construir fronteiras, o sistema colonial impôs papéis que colocam um grupo limitado e específico como superiores, e outro, que não corresponde à sua totalidade, como inferiores. Sujeitos a essas identificações fixas que seguem uma lógica binária onde as fronteiras são ideológicas e culturais, e delimitam a diferença entre o eu e o outro, que o autor Bhabha (1998, p.24) apresenta uma leitura diferente sobre as fronteiras:

“[...] as ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas de diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prova austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente*”

No texto “*O local da cultura*”, ao observar a construção da colonização e as consequências do processo colonial, Bhabha sugere o conceito chamado “entre-lugares” que, por sua vez, “fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular e coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 1998, p. 20). Perto de tudo isso, o que o autor chama de “entre-lugares” é um espaço que considera a movência cultural, o ir e vir de culturas diferentes, onde não há apenas uma raiz única, um pensamento único ou um saber único, mas múltiplas raízes culturais, que se interseccionam, e que se abrem a possibilidade de um hibridismo cultural, que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta (BHABHA, 1998, p. 22).

Bhabha expõe que é nos excedentes da soma das partes da diferença de raça, classe e gênero, que se formam sujeitos nos entre-lugares, pois estar no “entre” é viver de forma híbrida com a cultura do colonizador e com cultura local/ancestral do colonizado. A exemplo disso, a própria escritora Chimamanda, que nasceu na Nigéria, país que assim como tantos outros em

África e na América Latina foram colonizados pelos europeus. A escritora transita entre espaços/identificações fixas, por ser uma mulher negra africana, que cresceu em uma família de classe média, e que viveu parte de sua vida na Nigéria e outra nos Estados Unidos.

Logo, Adichie está situada em um entre-lugar, assim como Alda Espírito Santo (São Tomé e Príncipe) e Conceição Evaristo (Brasil). Isto é, em um espaço de movência cultural, ao passo de utilizarem a língua do colonizador e suas respectivas bagagens literárias para escrever histórias sobre os seus. Resgatando a memória e suas raízes ancestrais, escrevendo no papel narrativas vivas, com personagens, cores, costumes e cultos, aos quais se reconhecem. De alguma forma, estar no “além”, em um espaço intermediário, é retornar ao presente para descrever nossa contemporaneidade cultural, para reinscrever nossa comunidade humana e histórica, a fim de tocar o futuro em seu lado de cá, tornando o “além” um espaço de intervenção no aqui e no agora.

Vozes da resistência - Alda Espírito Santo e Conceição Evaristo

Alda Espírito Santo, natural do arquipélago de São Tomé e Príncipe, possui uma contribuição significativa para o continente africano através da publicação do livro *É nosso o solo sagrado da terra* (1978). Com uma poética que requisita um tipo de discurso historicamente engajado, Dona Alda faz da poesia uma arma na luta incansável pela libertação das colônias portuguesas em Áfricas. Após a independência de São Tomé e Príncipe, a poetisa tornou-se Ministra da Educação e Cultura, Presidente da Assembleia Nacional e Secretária Geral da União Nacional de Escritores e Artísticas de São Tomé e Príncipe.

Em se tratando de poesia, Alda Espírito Santo anuncia as mulheres africanas, à margem da vida, assumindo uma posição fulcral no poema, a partir de um discurso feminino e ancestral, centrando-se nas vozes femininas silenciadas e desconhecidas. A poeta se coloca como escuta ao demonstrar uma preocupação explícita com a situação da mulher africana. De acordo com Jurema Oliveira (2022, p. 34), Espírito Santo visita um passado próximo de sua infância, mas também um passado mais remoto de uma época em que as narrativas negras são-tomenses adquiriram corpo por meio das vozes dos avós, bisavós e tataravós.

Apesar das violências sofridas, a poesia de Alda rememora e reconstrói uma memória coletiva que, mesmo inserida nas lutas pela independência, recolhe o canto das mulheres antigas,

com o intuito de reescrever a história de seu país, tal como tantas outras escritoras africanas e afrodescendentes.

Do outro lado da memória afrodiaspórica, em uma prática contracolonial, centrada na escrevivência, Conceição Evaristo, escritora, poeta e ensaísta, nascida em Minas Gerais no Brasil, uma das figuras mais importantes da literatura brasileira, reconhecida por uma ampla produção literária, teve a primeira publicação de seus escritos na antologia *Cadernos Negros*, no ano de 1990, mas somente conseguiu publicar seu primeiro livro *Ponciá Vicêncio*, em 2003, aos 57 anos de lida.

Em resposta ao silenciamento historicamente imposto à autoria negra feminina, Conceição desenvolveu o conceito de “Escrevivência”, um método e instrumento de trabalho utilizado para ler os textos de autoria afro-brasileira. Partindo de suas próprias vivências, a escritora “assunta a vida”³ ficcionalizando uma realidade não somente pessoal, mas, coletivamente, parte de uma memória fragmentária e transatlântica. Dessa maneira, a escrevivência surge como uma “contramemória” colonial da ‘casa-grande’ (MIRANDA, 2019, p. 272). De alguma forma, Evaristo reflete também sobre anti-histórias de ninar os filhos da casa grande, a fim de tomar “o lugar da escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida” (EVARISTO, 2005, p. 206). Em outros termos, reconhecer na escrita um espaço para se tecer as próprias narrativas, (re)escrevendo o não dito na história oficial, revisitando o passado e abrindo margem para fabulação do amanhã.

Conceição fabula uma est(ética) de “cuidadoria” materna, com um tipo de poesia herdeira das matriarcas, pois somente uma mãe tem a sapiência e bravura para pôr reparo nas coisas e encarar as dores e as fadigas do mundo. No poema intitulado “De Mãe”, presente no livro *Poemas de recordação e outros movimentos*, Conceição (2019, p. 79) reverencia a ancestral e reconhece a sua importância para o seu ofício:

“[...]
e me ensinou,
insisto, foi ela
a fazer da palavra
artifício
arte e ofício
do meu canto
da minha fala.”

³ Referência ao poema “De Mãe”, de Conceição Evaristo, situado no livro *Poemas de recordação e outros movimentos* (2017)

A ancestralidade é um princípio filosófico basilar da cosmogonia africana. Segundo Eduardo de Oliveira (2017, p. 3):

A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé.

Em seu ofício de pensar a tessitura ancestral, Jurema Oliveira (2022, p. 77) reitera que enquanto no Brasil, a ancestralidade busca os preceitos que fundamentam as religiões de matriz africana, em relação à África, ela é a responsável pela compreensão de um imaginário que recupera os aspectos fundadores de um continente tradicional. Com o advento da colonização, a experiência ancestral africana “vem ancorar-se nas Américas, em especial no Brasil” (OLIVEIRA, 2022, p. 78), posteriormente, tornando-se o signo da resistência afrodescendente no país:

[...] a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, a demais, no respeito as diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retroalimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparrando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. (OLIVEIRA, 2017, s/p)

O legado ancestral pode ser percebido como um elemento primordial tanto na poética de Alda Espírito Santo, como em Conceição Evaristo. Dada a importância da ancestralidade para cosmogonia africana, ela passa a “configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo” (OLIVEIRA, 2017, s/p).

Poe(canto) - uma poética da ancestralidade

No poema “Às mulheres da minha terra”, de Alda Espírito Santo (1978), a poetisa são-tomense se direciona às mulheres de seu país, dedicando o fazer poético a reconstrução de uma nação fadada às reminiscências do período colonial. Em versos fraternais, inicia uma conversa, acolhendo mágoas oriundas de “uma lacuna amarga”, de um sentimento de vazio e de dilaceramento deixado pela colonização portuguesa.

Irmãs, do meu torrão pequeno
Que passais pela estrada do meu país de África
É para vós, irmãs, a minha alma toda inteira
— Há em mim uma lacuna amarga —
[...]
(SANTO, 1978, p. 81-85)

Debruçando-se inteira, de corpo, palavra e alma, a poeta expõe seus desejos e suas vontades que devido ao colonialismo não puderam ser concretizadas. Ela queria falar com suas irmãs com o “crioulo cantante”, mas toma o idioma do colonizador emprestado, como língua veicular (BHABHA, 1998), pois sabe que assim sua voz ecoará para além dos limites de seu país, ressoando nos ouvidos de quem precisa ouvir e conhecer o arquipélago sob o olhar local. Dessa forma, sua composição poética busca reconstruir a imagem não somente da ilha, mas de todo um continente submetido ao olhar eurocêntrico de uma narrativa única: de fome, sede e pobreza.

[...]
Eu queria falar convosco no nosso crioulo cantante
Queria levar até vós, a mensagem das nossas vidas
Na língua maternal, bebida com o leite dos nossos primeiros dias
Mas irmãs, vou buscar um idioma emprestado
Para mostrar-vos a nossa terra
O nosso grande continente,
Duma ponta a outra.
[...]
(SANTO, 1978, p. 81-85)

Rompendo com a linearidade, a voz poética reconhece a riqueza e a beleza nos espaços e no cotidiano, ao apresentar “as praias”, “as gibas na beira-mar”, “o caroço vendido” e “as lavadeiras nos rios”. No primeiro momento do poema, um tom nostálgico invade a poesia de Alda, ao revisitar e idealizar um território sem a atuação e as interferências perversas do colonizador. No entanto, em um segundo momento, o passado idealizado recai sobre a realidade crua do

presente. Assumindo um tom sério, o eu lírico pontua a densidade do tempo, refletindo, na exaustão do corpo, a vista dos séculos de servidão e miséria.

[...]
Irmã, a nossa conversa é longa.
É longa a nossa conversa.
Através destes séculos
De servidão e miséria...
É longa a estrada do nosso penar.
Nossos pés descalços
Estão cansados de tanta labuta...
[...]
(SANTO, 1978, p. 81-85)

Conversa que apesar de longa, dura e cansativa é necessária para assim se fazer curar as feridas coloniais, pois é preciso conhecer a razão das secretas angústias. Acolhendo esse corpo feminino de mãos negras calejadas, a poeta enfatiza a importância da união dessa força feminina e ancestral para reivindicar e assumir uma identidade nacional.

[...]
A nossa terra é linda, amigas
E nós queremos
Que ela seja grande...
Ao longo dos tempos!...
Mas é preciso, Irmãs
Conquistar as Ilhas inteiras
De lés a lés.
[...]
(SANTO, 1978, p. 81-85)

Diante dessa premissa, em um terceiro momento, o poe(canto) de Espírito Santo evoca a ação de esperar e abre margem para o sonho – antes estéril – existir e habitar em território inabitado. Com os verbos conjugados no futuro, a voz poética divide o sonho com irmandade. Esperando um amanhã de festividades, união e alegria. Oferecendo-lhes, sobretudo, palavras de cura (HOOKS, 2017, p. 103).

[...]
A festa descerá
Ao longo de todas as vilas
Agitará as palmeiras mais gigantes
E terá uma força grande
Pois estaremos juntas irmãs
Juntas na vida
Da nossa terra
[...]
(SANTO, 1978, p. 81-85)

No quarto e último momento, pontos sequenciados marcam uma ruptura no poema, como um corte que deturpa a linearidade estrutural dos versos, e, conseqüentemente, rompe com a linear narrativa de vidas não-brancas. Arrebentando os fios do discurso hegemônico, no qual não há espaço para a esperança e a alegria, somente para a dor e o sofrimento.

[...]
.....
Não gritaremos mais
os nossos cânticos dolorosos
Prenhes de eterna resignação...
Outro canto se elevará Irmãs,
Por cima das nossas cabeças.
[...]
(SANTO, 1978, p. 81-85)

Assim, a voz poética conclama que cânticos dolorosos não serão mais entoados, pois um novo canto se elevará sobre as cabeças das mulheres, um canto de cura. Entoadado no presente, sarando as feridas do passado, permitindo vozes femininas e ancestrais a sonharem com o amanhã, projetando conquistas libertárias às gerações futuras.

No poema “Vozes-Mulheres” que faz parte do livro *Poemas de recordação e outros movimentos* (2017), de Conceição Evaristo, observa-se um elo familiar a partir de vidas-femininas e ancestrais de cinco gerações diferentes, ao recolher no material poético a presença do passado, do presente e do futuro, as vozes que atravessaram um tempo longínquo, ainda resistem no mundo atual às investidas coloniais de silenciamento.

No primeiro momento do poema, ecoa as vozes do passado, representadas na figura da bisavó, avó e mãe. Na voz da bisavó, ecoa um canto dolorido e violentado, de uma criança africana que foi arrancada do seio materno e levada pelos navios negreiros. Na voz da avó, um canto de resignação, de uma mulher afrodescendente que já nasceu inserida nas estruturas coloniais. Na voz da mãe, voltam-se aos lamentos e também à obediência das mais velhas, nasce uma faísca: um cântico de revolta.

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela
[...]
(Evaristo, 2017, p. 25-25)

No segundo momento, reverenciando as vozes do passado, a poeta faz reverberar no presente um canto de insubordinação e resistência. Cada palavra se materializa em versos escritos com rimas de sangue, em resposta às vidas ceifadas pelo colonialismo, cada um verso clama por justiça social.

[...]
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.
[...]
(EVARISTO, 2017, p. 25-25)

No terceiro momento, a voz da filha ecoa um canto de vida-liberdade, representando o futuro, ela recolhe em si todas as vozes que lhe antecedem, “as vozes mudas caladas/ engasgadas nas gargantas”. Cada fala em verso conecta-se aos saberes ancestrais, e aspira um futuro outro.

[...]
A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(EVARISTO, 2017, p. 25-25)

Dessa perspectiva, é possível afirmar sobre a poesia de Conceição Evaristo que, apesar das investidas coloniais de esvaziamento da subjetividade dos africanos e seus descendentes, se

preservou ainda retalhos de uma memória estilhaçada, que epistemologicamente atua como um signo de resistência. Contudo é no recolher de vozes matrilineares que se reata os laços com o tempo da memória onde se ancora o presente e o futuro em tensão permanente, luta continua...

In(conclusas) para ter fim

Por meio da literatura, unidas por uma língua comum, a língua portuguesa, Alda Espírito Santo e Conceição Evaristo reescrevem com linhas matriarcais a história de São Tomé e Príncipe e Brasil. Entoando versos de um canto ancestral que encanta e cura o espírito das mazelas do mundo. A partir de uma poética da ancestralidade, os poetas incitam a ação de esperar, e bordam um futuro, recosturando as linhas do passado no presente.

É por essa razão que o Bhabha (1998, p. 24) afirma que “a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente”, pois é por meio de narrativas escritas como as de Chimamanda, Alda e Conceição, na língua do colonizador que se rompe com a história única, criada e imposta pelos colorizadores, sobre os negros e africanos. Abrindo margem para a criação de outras subjetividades, reconfigurando o passado como um “entre-lugar”, que inova e interrompe a atuação do presente. (Bhabha, 1998, p. 27).

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. tradução de Myriam Avila, Eliane Livia reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201-224.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva**. in: KI-ZERBO, Joseph (org). História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2 ed. Brasília: UNESCO 2010, p. 167-212.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo de. **Epistemologia da ancestralidade**. Filosofia Africana, 2017. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: 29 jul. 2023.

OLIVEIRA, Jurema. As marcas da africanidade e da brasilidade em narrativas contemporâneas. *In*: OLIVEIRA, Jurema. **A ancestralidade e as narratologias**. Curitiba: Appris, 2022.

OLIVEIRA, Jurema. **Resistência e revolução poética**. Odeere, v. 7, n. 1, p. 32-44, 2022.

SANTO, Alda Espírito. **É nosso o solo sagrado da terra**. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

MIRANDA, Fernanda. R. **Silêncios prEscritos: Estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.



VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero:
Decolonialidade e Interseccionalidade

IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina
Homenagem: Escritoras Indígenas
Latino-Americanas

Teresina - PI, 31 de maio a 02 jun. 2023

VOZES MACHISTAS EM MULHERES EMPILHADAS: A SENTENÇA DA VIOLÊNCIA CONTRA O FEMININO

Lorena Nogueira Costa Oliveira (Universidade Federal de Sergipe - UFS)¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar as vozes machistas dos personagens no livro “Mulheres empilhadas” da autora Patrícia Mello, como sinalização que antecede a violência contra mulher e em muitos casos, o feminicídio. Apesar das conquistas de direitos por parte das mulheres, o homem ainda crê em sua superioridade e detém a sensação de que o ser feminino é a sua propriedade, o que em seu imaginário reforça a crença que pode violentar e ceifar uma vida por motivos torpes. Após observar o crescente índice de violência contra o feminino no período pandêmico bem como a sua continuidade pós-pandemia, percebe-se a necessidade de abordar essa temática e utilizar a literatura de autoria feminina como ferramenta de reflexão social. Para isso, escolheu-se a obra “Mulheres Empilhadas” da autora Patrícia Melo, voz contemporânea da realidade feminina. Pensando nesse contexto, propõe-se uma abordagem crítica-reflexiva da violência contra a mulher e do feminicídio, que segundo bell hooks deve ser tratado como violência patriarcal. A análise a ser realizada está pautada em Gomes (2015), Iser (1979) Rouxel (2013) e tem o objetivo de analisar as atitudes e falas machistas dos homens como sinais que antecedem a violência contra o sexo feminino, na obra de “Mulheres Empilhadas”, Patrícia Mello.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; feminicídio; violência contra a mulher.

ABSTRACT: This work aims to analyze the sexist voices of the characters in the book “Mulheres Stackadas” by the author Patrícia Mello, as a sign that precedes violence against women and, in many cases, femicide. Despite women's rights gains, men still believe in their superiority and have the feeling that the female being is their property, which in their imagination reinforces the belief that they can violate and take a life for base reasons. After bserving the growing rate of violence against women in the pandemic period, as well as its post-pandemic continuity, the need to address this issue and use female-authored literature as a tool for social reflection is perceived.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), onde desenvolve atualmente o projeto de dissertação "Letramento Literário: Uma proposta sobre a violência contra a mulher". Contato: lorynogueira@hotmail.com

For this, the work “Mulheres Empilhadas” by author Patrícia Melo, a contemporary voice of female reality, was chosen. With this context in mind, a critical-reflexive approach to violence against women and femicide is proposed, which according to bell hooks should be treated as patriarchal violence. The analysis to be carried out is based on Gomes (2015), Iser (1979) Rouxel (2013) and aims to analyze the male chauvinist attitudes and speeches as signs that precede violence against the female sex, in the work of “Mulheres Stacked”, Patrícia Mello.

KEYWORDS: latin american narrative; horror tales; violence against women.

MULHERES EMPILHADAS: A SENTENÇA DA VIOLÊNCIA CONTRA O FEMININO.

A formação do leitor contemporâneo perpassa por discussões interdisciplinares com base em uma percepção heterogênea da obra literária. Um ponto diverso, contraditório e muito discutido é a atuação leitora diante do texto literário no que tange a sua liberdade. Sob essa perspectiva apresenta-se uma proposta de análise literária que visa discorrer sobre os aspectos que rondam, sombreiam a violência contra a mulher e principalmente o feminicídio.

Essa análise baseia-se em estudos da recepção, que valida a subjetividade no processo de formação do leitor (ROUXEL,2013, p.18), leva em consideração algumas premissas teóricas de Iser (1979) a respeito das pistas do texto e autores que estudam a temática do machismo, feminicídio, violência contra a mulher e o patriarcado.

No cerne da teoria, os estudos literários apresentam novas perspectivas a respeito do ensino literário ao abordar temas que envolvem identidades culturais, ligada aos estudos culturais (GOMES, 2015, p.276).

Dito isso, propõe-se uma análise que reporta aos prismas culturais sobre o machismo e o quão essa visão está ligada a violência contra a mulher. É importante valorizar a visão subjetiva do leitor, a partir disso é possível estabelecer outros significados ao que é lido, conceder autonomia e apoiar a sua recepção do texto literário.

Neste diapasão, apoia-se e apresenta-se a formação leitora para identificar as pistas textuais machistas que sinalizam a violência contra a mulher no livro “*Mulheres Empilhadas*” de Patrícia Mello. O livro supracitado foi publicado inicialmente no Brasil em 2019 e é veiculado em diversos outros países.

A obra é composta por três planos que se interligam. O primeiro, é indicado por números arábicos e apresenta fatos verídicos sobre o feminicídio, o trecho assemelha-se a uma notícia de jornal, os nomes das vítimas, os motivos torpes são descritos e revelados; O segundo, a indicação

é feita através do alfabeto latino e tem como foco a história da narradora, uma advogada paulista que viaja até o estado do Acre para catalogar dados a respeito do quantitativo de violência contra a mulher (seu nome não revelado causa a sensação de que a sua história pode ser a de todas as mulheres que sofrem ou sofreram violência); e no último nomeado através do alfabeto grego, os relatos oscilam entre a vivência com as índias amazônicas e seus delírios, alucinações provenientes do uso de plantas alucinógenas.

Analisa-se personagens masculinos que cometem violência contra a mulher, e em sua maioria, finda em feminicídio. São eles:

Amir, ex-namorado da personagem principal; o pai da personagem principal e Paulo, namorado de Carla.

No Brasil, uma mulher é vítima de violência a cada quatro horas, segundo o boletim *Elas vivem: dados que não se calam*, divulgado no dia 06 de março de 2023 pela Rede de Observatórios da Segurança. De acordo com a pesquisa, foram registrados 2.423 casos de violência contra a mulher em 2022, 495 deles feminicídios. Falar sobre a violência contra a mulher e o feminicídio deveria ser algo antigo, porém, não é isso que os dados revelam e cotidianamente os noticiários demonstram. A literatura tem discorrido sobre o tema e refletido os dados sob o ponto de vista feminino.

Patrícia Mello, autora do livro “Mulheres empilhadas” ilustra o relato contra o ser feminino e utiliza os personagens como retrato do machismo, fruto do patriarcado. Amir, advogado e divorciado, é descrito como sedutor, sorridente e bem-humorado. No entanto, durante a leitura do livro percebe-se o machismo implícito e velado em suas atitudes. Para a estética da recepção, o leitor é dotado de importância porque exerce atuação na leitura do texto literário. É o leitor quem percebe, a partir da leitura da obra literária, o desejo do autor.

O autor, por sua vez, quando cria, envolve-se com o tema que interessa ao leitor e utiliza-se de suas personagens para expor ideologias em sua obra, ou seja, ele é influenciado pelo contexto social de sua época. Nesse sentido, a obra pode já estar associada a uma possibilidade de leitura, entretanto cabe ao leitor encontrar novas possibilidades e não deixar esgotar o texto. (TELES, 2019, p.2)

Wolfgang Iser acredita na interação textual com o leitor e afirma "o papel do leitor resulta da interação de perspectivas e se desenvolve na atividade orientada de leitura" (ISER, 1999, p.72). Portanto, a interação é pré-requisito para que haja comunicação entre a obraliterária e o leitor, visto que é a partir dele que há comunicação. (TELES, 2009)

A partir da análise sobre o percurso do personagem Amir, perceberemos esse desejo do

autor quando, ainda que descrito como sedutor, sorridente e bem-humorado, suas atitudes mostram o oposto. Vejamos,

Tenho que tomar cuidado com você – respondeu ele- Mulher inteligente é foda. [...] Quando contei que estava me interessando pelas atividades pro bono do meu escritório, ele me sugeriu que, se eu tivesse me sentindo culpada por ganhar dinheiro- coisa que não estava acontecendo, meu salário de advogada iniciante era quase risível -, que fosse para o magistério.

-Por quê?

-Favor para sociedade? Isso é favor.

-Não é favor. É troca de experiência.

-Que troca? Você entra com o trabalho e eles com o problema? Não acredito nisso. Solidariedade, altruísmo, Papai Noel, rifa, nada disso funciona neste país. Nada disso me pega. -falou. – Prefiro a minha parte em dinheiro. (Melo, 2019, p.15-16)

Percebe-se o quão Amir é egoísta, presunçoso e dominador. A expressão “mulher inteligente é foda”, quer dizer que existem mulheres não dotadas de inteligência.

O advogado forneceu informações sobre a sua personalidade, pensamentos sobre como encara a vida, emitiu juízos de valor sobre as mulheres antes de violentar a sua namorada. No dia em que agrediu a sua namorada, Amir estava bem agressivo, nervoso e a inquiriu, ““Com quem você estava?, gritava ele. “Onde você se meteu?”” (MELO, 2019, p.11). A personagem parece estar entre acreditar nos sinais dados por Amir e não acreditar. Observemos nesses excertos,

[...] delicioso parceiro sexual, um homem atlético, culto, cheio de humor, a quem eu começara a chamar de namorado havia poucos meses, e que até então era tão cortês, respeitoso e amável quanto eu desejava que um namorado pudesse ser, e que continuava gritando, numa fúria possessiva e sem motivos. (Melo, 2019, p.11)

Você não imagina que um cara como este, que estuda Wittgenstein e pratica ioga, vai acabar enfiando a mão na sua cara no banheiro de uma festa de fim de ano de advogados. (Melo, 2019, p.17)

As estatísticas revelam e a própria autora conduz a narrativa para mostrar que basta querer para se executar uma mulher, parece que o pré-requisito é este: ser feminino.

Vocês, homens, tomam porre e nos matam. [...] Estão furiosos e nos matam. Querem diversão e nos matam. Descobrem nossos amantes e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. São humilhados e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam. E, no tribunal, todos dizem que a culpa é nossa. Nós, mulheres, sabemos provocar. Sabemos infernizar. Sabemos destruir a vida de um cara. Somos infiéis. Vingativas. A culpa é nossa. Nós que provocamos. Afinal, o que estamos fazendo ali? Naquela festa? Àquela hora? Com aquela roupa? Porque afinal aceitamos a bebida que nos foi oferecida? Pior ainda: como não recusamos o convite de subir até aquele quarto de hotel? Com aquele brutamontes? [...]E bem que fomos avisadas :não saia de casa. Muito menos à noite. Não fique bêbada. Não seja independente. Não passe daqui. Nem dali. Não trabalhe. Não vista essa saia. Nem esse decote. Mas quem disse

que seguimos as regras? Vestimos minissaias. Decotes que vão até o umbigo [...]. Abusamos. Entramos sem becos escuros [...]. Extrapolamos. Trabalhamos o dia inteiro. Somos independentes. Temos amantes. Gargalhamos alto. Sustentamos a casa [...]. O curioso é que não matamos. Incrível como matamos pouco. (MELO, 2019, p.71).

Amir não consegue matar fisicamente a personagem principal, porém, ao não conseguir o retorno amoroso da sua parceira, decide jogá-la na fogueira virtual. “Como uma bruxa, Amir, o canalha que não tinha conseguido me matar fisicamente, tentava me queimar na figura virtual.” (MELO, 2019, p.159).

Durante seu relacionamento amoroso, a advogada foi fotografada, filmada inúmeras vezes sem saber ou permitir.

Só me lembro de estar na varanda de casa vendo toda a merda que Denise me encaminhou. Numa das fotos eu estava sentada no vaso sanitário, nua, cortando as unhas do pé direito. Sem calcinha. De todas, essa era a única que fora feita com meu consentimento. Lembro do que Amir disse naquele momento. Que eu era linda até na privada. Até fazendo cocô. Até menstruada. As outras foram feitas sem a minha anuência. Cenas da gente transando. Como ele gravava aquilo sem que eu percebesse? Num outro vídeo, eu aparecia tomando banho, lavando minha bunda. Inacreditável. (MELO, 2019, p.158).

A partir da teoria do Efeito Estético de Iser, onde quem lê o texto é uma estrutura textual premeditada, prenunciada pelo autor ao elaborar o texto. Pode-se inferir que a forma como Amir age antes de cometer a agressão física contra a personagem principal, tem o objetivo de estabelecer elo com o leitor, pois, a autora utiliza falas machistas como forma de sinalização para demonstrar que antes da agressão física contra a mulher o homem emite avisos, pautados no patriarcado, de que a violência contra a mulher, acontecerá.

Para finalizar a análise de Amir, “A teoria de Iser afirma que o ato da recepção textual considera a leitura como resultado de um diálogo entre o texto e a bagagem cultural do leitor e de que sendo este uma construção textual, a sua interpretação está prevista pelo texto.” (SIRINO; FORTES, 2011, p. 224)

Essa concepção é confirmada, pois a interpretação aqui realizada é nutrida pelos valores feministas e estudos contra o patriarcado realizados pela analista.

Outro personagem que analisaremos, é a figura paterna da personagem principal do livro. Ele também cometeu violência contra a mulher, culminando em feminicídio. Porém, a vítima não fora a advogada e sim, a sua mãe. Vejamos como o personagem é descrito,

Seu pai era um homem inteligente, socialmente agradável, ninguém podia imaginar que ele maltratava sua mãe, muito menos que fosse capaz de tramar a morte dela. Por vezes

ia à nossa casa, pedir ajuda, conselhos, ele não queria a separação de forma nenhuma. (MELO, 2019, p.232)

Aqui, percebemos uma recusa masculina ante ao divórcio, na expressão “não queria a separação de forma nenhuma”. Quando perdeu a sua mãe, a personagem principal era uma criança, logo após o falecimento da sua figura materna a personagem diz para a sua avó “Papai brigou com a mamãe” (MELO, 2019, p.233). Além dessa sinalização, temos a descrição detalhada do feminicídio realizado pelo seu pai,

[...] minha mãe chegando à nova casa do meu pai para me buscar, seu vestido preto de bolas brancas, seu anel de pedra verde, meu pai me mandando para o meu quarto, meu lençol de sereia, a briga dos dois, meu pai limpando o sangue no chão da sala, meu cobertor de sereia usado para embrulhar o corpo da minha mãe, da música dos Beatles tocando no rádio, eu acordando na estrada num carro estranho, meu pai e um homem que eu não conhecia empurrando o carro da minha mãe num despenhadeiro. (MELO, 2019, p.230-231)

A expressão “briga dos dois” mostra conflito e divergência. Após a briga, veio o assassinato da mãe da personagem. A teoria do Efeito Estético de Iser, prioriza o ato da recepção, mais detalhadamente, o receptor, leva em consideração a leitura como produto de “um diálogo entre o texto e a bagagem cultural do leitor e de que sendo este uma construção textual, a sua interpretação está prevista pelo texto” (SIRINO; FORTES, 2011, p. 224) .

Nos personagens masculinos aqui detalhados, essa previsão é considerada quando em todos os exemplos de violência física ou feminicídio, o sujeito masculino concede ações pautadas no patriarcado que simbolizam avisos que não haverá diminuição dos atos e sim continuação.

Amir violenta verbalmente, grita, agride, arrepende-se e depois “joga” a personagem na fogueira virtual.

O pai da personagem grita, não aceita o divórcio, briga e depois comete o feminicídio.

Temos agora, o último personagem a ser analisado:

Paulo, descrito como um homem doce e gentil “O Paulo, por exemplo: é um amor” (MELO, 2019, p. 75). O personagem é namorado da jovem promotora, Carla Penteado.

Carla Penteado, a jovem promotora, com seu sotaque paulistano. Sua cabeleira crespa e volumosa, seu rosto bonito sem maquiagem compunham uma figura despojada e simpática. (MELO, 2019, p.35)

Enfurecido porque a sua parceira não quis manter o relacionamento e em pouco tempo

ela namora outro homem. Paulo, assassina Carla e ao encontrar a personagem principal explica o porquê

“Carla tudo tem limites” Eu disse que ela não sabia dar valor para as pessoas quem realmente gostavam dela. Eu falei: “Você não dá valor para quem merece” Falei: “Sou eu que cuido de você” E ela se fazendo de tonta, sabe? “O quê? O quê?”, ficava perguntando. Eu falei: “Você pensa que pode chegar aqui em Cruzeiro do Sul, se meter com esses caras cheios da grana, pintar e bordar e que não sofrer nenhuma consequência? Você acha que está onde? Você devia me agradecer por não ter mais aqueles estupradores no seu pé. E não pense que foi o Denis que resolveu essa parada para você” aí é que eu me dei conta de que ela, além de tudo, era mal agradecida. “Do que você está falando? repetia, que nem um papagaio. “Do que você está falando?” Porra. Cacete. Me deu uma puta raiva dela. [...] Ela continuou repetindo. Puta raiva que me deu. O jeito que ela me olhava. Sabe, tipo como se ela fosse, sei lá, a dona dessa porra toda? A melhor. Como se eu fosse, sei lá, um produto que você usa e descarta? Ficou falando um monte de merda. Aí mostrei o revólver que eu tinha usado para protegê-la. Foi um erro, eu sei. O revólver fez com que ela surtasse. Ela começou a gritar. Descontrolada. Tipo louca, mesmo. Um sufoco. Daí em diante, foi foda. Perdi o controle. Falei “Cale a boca, Carla, deixe de ser histérica”. Ela não me ouvia. Continuou gritando, gritando. E quando eu tentei chegar perto, ela me empurrou. Me deu um tapa. Me chamou de vagabundo. De inútil [...] Fiquei me segurando. Mas quando ela pegou o celular, dizendo que ia me entregar para polícia, não aguentei. [...] O problema de Carla- falou depois, enxugando os olhos com a barra da camiseta- é que ela não admitia ajuda de ninguém. Esse era o problema dela. (MELO, 2019, p. 226-227)

Paulo reforça a ideia de que a culpa é da vítima, tenta argumentar e ainda persuadir a personagem principal a defendê-lo do crime cometido. Ele demonstra ciúmes da sua parceira, há briga, gritos, sente raiva em excesso e após isso assassina Carla com tiros. Iser (1996) fala sobre o quão complexo é ler o texto literário, possui narrador, personagem enredo e espaço. Afirma também que a opinião leitora não é dotada de liberdade, é composta pela visão contida no texto, “Portanto, a interpretação literária é resultante daquilo que é dado ao leitor.” (SIRINO; FORTES, 2011, p. 223)

Todas as análises aqui postas forma encontradas a partir da leitura do texto literário, a autora percorreu um caminho que encontra a constatação que a agressão física é antecedida por gestos, falas, sinais de alerta que caso não sejam percebidos a tempo, culminará em morte.

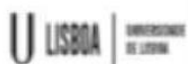
REFERÊNCIAS

- GOMES, Carlos Magno Santos. Violência de gênero: estratégias para a formação do leitor. 2015.
- ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- Melo, Patrícia. Mulheres empilhadas. BOD GmbH DE, 2019.

SIRINO, Salete Paulina Machado; FORTES, Rita das Graças Felix. Jauss e Iser: efeitos estéticos provocados pela leitura de *Conversa de Bois e Campo Geral*, de João Guimarães Rosa. **Revista Científica/FAP**, 2011.

TELES, Maria de Lourdes. O leitor implícito infanto-juvenil em *faca afiada*. Título da matéria. Alb.org, 2019. Disponível em: <: https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem15/COLE_162.pdf>. Acesso em: 20.maio,2023.

REALIZAÇÃO:



APOIO:

