



[ORG.] PROF<sup>ª</sup> DR<sup>ª</sup> ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA & PROF<sup>º</sup> DR<sup>º</sup> MALTHUS QUEIROZ  
ANO IX > Nº 14/15 > 2022 > ISSN 2316-316X

# intersemioserevista digital

NELI



QUESTÕES FEMININAS  
E OUTROS TEMAS





NELI

[ORG.] PROF<sup>ª</sup> DR<sup>ª</sup> ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA & PROF<sup>º</sup> DR<sup>º</sup> MALTHUS QUEIROZ  
ANO IX > Nº 14/15 > 2022 > ISSN 2316-316X

# intersemioserevista digital



NELI



QUESTÕES FEMININAS  
E OUTROS TEMAS

Esta edição foi financiada pelo “Plano de Ação Especial de Auxílio Complementar à Pesquisa”, instituído por meio da Portaria nº 870, de 13 de novembro de 2020, no âmbito da Iniciação Científica ou da Iniciação Tecnológica e Inovação da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

---

#### **CONSELHO EDITORIAL**

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ÂNGELA PRYSTHON (UFPE)  
PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ANNITA MALUFE (PUC-SP)  
PROF. DR. ANTÔNIO VICENTE S. PIETROFORTE (USP)  
PROF. DR. EDUARDO STERZI (UNICAMP)  
PROF. DR. FÁBIO ANDRADE (UFPE)  
PROF. DR. FÁBIO PAIVA (UFPE)  
PROF. DR. FERNANDO MENDONÇA (UFS)  
PROF. DR. HENRIQUE MAGALHÃES (UFPB)  
PROF. DR. LUCIANO JUSTINO (UEPB)  
PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO (UFPE)  
PROF. DR. NEWTON DE CASTRO PONTES (URCA)  
PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> RENATA PIMENTEL (UFRPE)  
PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> SHERRY ALMEIDA (UFRPE)

#### **EQUIPE TÉCNICA**

##### **EDITORES**

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA  
PROF<sup>o</sup> DR<sup>o</sup> MALTHUS QUEIROZ

##### **REVISÃO DE TEXTO**

IGOR GONÇALVES MIRANDA

##### **PROJETO GRÁFICO**

PEDRO ALB XAVIER

##### **IMAGEM DA CAPA**

REMEDIOS VARO, PAPILLA ESTELAR, 1958, ÓLEO  
SOBRE TELA, 91x61CM. MUSEU FEMSA, MÉXICO

##### **WEBDESIGNER**

JOÃO BOSCO





[ORG.] PROF<sup>ª</sup> DR<sup>ª</sup> ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA & PROF<sup>º</sup> DR<sup>º</sup> MALTHUS QUEIROZ  
ANO IX > Nº 14/15 > 2022 > ISSN 2316-316X

# intersemioserevista digital

NELI



QUESTÕES FEMININAS  
E OUTROS TEMAS

# su.má.rio

## SEÇÃO 1 ARTIGOS

### EDITORIAL ARTIGOS

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ermelinda Maria Araújo Ferreira ..... 10

### POEMAS REAIS: CRIAÇÃO E TRANSBORDAMENTO NA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Diêgo Laurentino de Carvalho ..... 14

### DISCURSO DE FEMINICIDAS: UM OLHAR CRÍTICO

Doralice Pereira de Santana Paz e Silva ..... 32

### PENSAMENTOS AGONIZANTES: A ESCRITA HETEROTÓPICA DE ELIF SHAFAK E FILIPA MELO

Ermelinda Maria Araújo Ferreira ..... 60

### FOE, DE J.M. COETZEE: A VOZ FEMININA E A RELEITURA PÓS-COLONIAL NA DESCONSTRUÇÃO DA FARSA DO COLONIALISMO

George Antônio Nogueira da Silva ..... 88

### A MEMÓRIA COMO FORMA DE RESISTÊNCIA FEMININA NO ROMANCE *TODAS AS CORES DO CÉU*, DE AMITA TRASI

Gilayne Ferreira dos Santos ..... 110

### *O SENHOR TOLERE, MODA É ARTE: GRANDE SERTÃO: VEREDAS NA PASSARELA DO SÃO PAULO FASHION WEEK*

Giovana Lasalvia Teles ..... 134

### *ESSE CABELO, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA: ENTRE ESPAÇOS E TEMPOS - AS RAÍZES*

Isabela Lapa Silva ..... 154

### A POESIA PERFORMÁTICA DE STELA DO PATROCÍNIO EM *REINO DOS BICHOS E DOS ANIMAIS É MEU NOME*

Luiza Moreira Dias ..... 184

## SEÇÃO 2 CONTOS E POEMAS

### EDITORIAL CONTOS E POEMAS

**NÃO HÁ FIM NESSE CAMINHO  
DE ANDARILHO: UMA RESENHA  
CRÍTICA DE A ESPERA, DE  
KEUM SUK GENDRY-KIM**

Maria Gabriela Wanderley Pedrosa ..... 206

**A VIDA EM MOSAICO OU O ESPELHO  
PARTIDO, DE MARQUES REBELO**

Mariângela Alonso ..... 214

**REPRESENTAÇÃO CULTURAL/  
RELIGIOSA NA OBRA *UM SONHO  
NO CAROÇO DO ABACATE,*  
DE MOACYR SCLIAR**

Roberto Belo ..... 232

**“PASSAR PARA A MARGEM DA  
LÍNGUA”: O ENCONTRO INESPERADO  
ENTRE ELENA FERRANTE E  
MARIA GABRIELA LLANSOL**

Tatianne Santos Dantas ..... 262

**O VIDEOGAME E AS METÁFORAS  
DA LEITURA: O VIAJANTE, O  
DETETIVE E O ARQUEÓLOGO**

Victor Vitorio de Barros Correia ..... 284

Profº Drº Malthus Queiroz ..... 308

Camila Alexandrini ..... 310

07.09.21

Camillo José ..... 313

A WOMAN IN THE SUN, 1961

Camillo José ..... 315

MORNING SUN, 1952

Eudes Martins ..... 317

AVOIR

Eudes Martins ..... 318

TÃO SENSUAL QUANTO O ESPÍRITO

Geórgia Alves ..... 319

NEM A VIDA, NEM A MORTE

Iaranda Barbosa ..... 321

GOTA D'ÁGUA

Malthus Queiroz ..... 324

TRAVESSIA

Malthus Queiroz ..... 325

ISTO

Paulo Gustavo ..... 326

CANÇÃO DO EXÍLIO HOJE

Paulo Gustavo ..... 327

QUARTO DE HOTEL

Sidney Nicéas ..... 328

O VELHO (E EU)

Sonia Marques ..... 330

AMPARO

Sonia Marques ..... 332

E. T.



# SEÇÃO 1

# ARTIGOS



# **EDITORIAL**

# **ARTIGOS**

**Profª Drª Ermelinda Maria Araújo Ferreira**



É com satisfação que apresentamos um novo número da *Intersemiose – Revista Digital*, que traz uma novidade: o lançamento de uma seção dedicada à publicação de contos e poemas, ao lado da seção tradicional dedicada aos artigos acadêmicos. Fruto de uma chamada em aberto, os textos selecionados apresentam, contudo, uma linha temática dominante, focalizando a análise da escrita feminina, do discurso feminista, ou o estudo sobre obras de autoria de escritoras e/ou de personagens mulheres, o que acaba conferindo uma tendência imprevista a esta edição, que contempla também outros temas. Os autores e autoras são, predominantemente, colaboradores do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI/UFPE), envolvidos em projetos de mestrado e doutorado na área do comparativismo, o que oferece um perfil dos trabalhos desenvolvidos por esse grupo de pesquisa nos últimos dois anos.

Participam deste número Diêgo Laurentino de Carvalho, com o artigo “Poemas reais: criação e transbordamento na poesia contemporânea brasileira”; Doralice Pereira de Santana Paz e Silva, com “Discursos feminicidas: um olhar crítico”; Ermelinda Maria Araújo Ferreira, com “Pensamentos agonizantes: a escrita heterotópica de Elif Shafak e Filipa Melo”; George Antônio Nogueira da Silva, com “*Foe*, de J. M. Coetzee: a voz feminina e a releitura pós-colonial na desconstrução da farsa do colonialismo”; Gilayane Ferreira dos Santos, com “A memória como forma de resistência feminina no romance *Todas as cores do céu*, de Amita Trasi”; Giovana Lasalvia Teles, com “O senhor tolere, moda é arte - *Grande sertão*: veredas na passarela do São Paulo Fashion Week”; Isabela Lapa Silva, com “*Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: entre espaços e tempos – as raízes”; Luiza Moreira Dias, com “A poesia performática de Stela do Patrocínio em *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*”; Maria Gabriela Wanderley Pedrosa, com “Não há fim nesse caminho de andarilho: uma resenha crítica de *A espera*, de Keum Suk Gendry-Kim”; Mariangela Alonso, com “A vida em mosaico ou *O espelho partido*, de Marques Rebelo”; Roberto Belo, com “Representação cultural/religiosa na obra *Um sonho no caroço do abacate*, de Moacyr Scliar”; Tatianne Santos Dantas, com “*Passar para a margem da língua*: o encontro inesperado

entre Elena Ferrante e Maria Gabriela Llansol”; e Victor Vitória de Barros Correia, com “O videogame e as metáforas da leitura: o viajante, o detetive e o arqueólogo”.

A seção de poemas e contos, organizada por Malthus Queiroz, traz colaborações de Camila Alexandrini, Camillo José, Eudes Martins, Geórgia Alves, Iaranda Barbosa, Malthus Queiroz, Paulo Gustavo e Sidney Nicéas.

Desejamos a todas e a todos uma boa leitura.

Recife, 14 de setembro de 2022





# POEMAS REAIS: CRIAÇÃO E TRANSBORDAMENTO NA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

**Diêgo Laurentino de Carvalho**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/3785971342930582>



**RESUMO:** O processo em que poemas são criados foi considerado de diferentes formas ao longo do tempo. Inspiração e trabalho foram duas noções importantes para os poetas modernistas, onde a primeira era vista como apenas um vislumbre e o segundo como o momento real em que poemas ganhavam vida. Essa noção deixou de ser adequada quando poetas começaram a escrever poemas a partir de outros textos, algumas vezes apenas montando ou colecionando frases que eles encontravam na sua vida cotidiana. Práticas como essas levantam questões sobre o que torna um texto qualquer um poema. Questões similares são apresentadas nos escritos de Arthur Danto sobre a arte e o que torna um objeto uma obra de arte. Suas conclusões sobre a função da teoria e do mundo da arte são as bases nas quais três poemas de poetas brasileiros contemporâneos são analisados: Sebastião Uchoa Leite, Angélica Freitas e Bruno Brum. A análise aponta como a importância do trabalho na avaliação da poesia na contemporaneidade mudou e sugere um conceito mais adequado: transbordamento, como o momento no qual toda a experiência acumulada pelo poeta finalmente dá à luz o texto.

**Palavras chave:** Poesia brasileira contemporânea; Sebastião Uchoa Leite; Angélica Freitas; Bruno Brum.

**ABSTRACT:** The process in which poems are created was considered in different ways over time. Inspiration and work were two important notions for Modernists poets, where the first was seen as just a glimpse and the second as the real moment when poems came alive. That notion lost its fitting when poets started writing poems from other texts, sometimes just assembling or collecting quotes that they found in their day-to-day lives. Practices like those raise questions about what makes some text a poem. Similar questions are presented by Arthur Danto's writings about art and what makes an object a work of art. His conclusions about the function of theory and the artworld are the basis on which three poems by contemporary Brazilian poets are analyzed: Sebastião Uchoa Leite, Angélica Freitas, and Bruno Brum. The analysis points how the importance of work in evaluating poetry in contemporaneity has changed and suggests a more fitted concept: overflow, as the moment in which all the experience gathered by the poet finally gives birth to a text.

**KEYWORDS:** Contemporary Brazilian poetry; Sebastião Uchoa Leite; Angélica Freitas; Bruno Brum.

## INTRODUÇÃO

À medida que a poesia se modifica, as noções de como surge um poema também mudam. Se na Antiguidade o poeta era visto como inspirado por forças divinas e cantava as palavras dos deuses, na Modernidade, possivelmente atrelado ao progresso científico e a supremacia do raciocínio lógico, a criação poética passou a ser associada ao trabalho de quem escreve. A inspiração, o elemento inexplicável do processo criativo, passa a um posto secundário, sendo apenas um gatilho a partir do qual o poeta elaboraria sua obra. Essa noção, que pode ser exemplificada com os pensamentos do poeta francês Paul Valéry, foi muito influente no pensamento modernista brasileiro, como é possível notar nas ideias de João Cabral de Melo Neto.

Porém, com a chegada da contemporaneidade, essa perspectiva começa a perder sua capacidade de avaliação das obras. Poemas construídos a partir de outros textos, versos retirados de situações cotidianas e montagens com pouca ou quase nenhuma alteração passam a ganhar espaço nos livros e nas discussões sobre poesia, sem que seu *status* poético seja questionado. Nessa situação, em que a fronteira entre textos comuns e poemas parece cada vez menos definida, surge o questionamento do que faz com que um texto seja considerado poesia no contemporâneo. O que separa um texto cotidiano de um poema?

Questionamento semelhante motivou o filósofo e crítico de arte estadunidense Arthur Danto em seus escritos sobre a arte contemporânea. À medida que obras de arte se tornavam confundíveis com objetos comuns, Danto teoriza sobre o que, de fato, separa as duas classes de objetos. Chega a conclusões sobre o papel da teoria e do mundo da arte na classificação de objetos artísticos, que são férteis também para o estudo da poesia. As ideias de Danto são utilizadas neste trabalho para a observação do que é necessário para que um texto seja considerado um poema. Útil também é o conceito de *transbordamento*, no sentido de um acúmulo de experiências, saberes e pensamentos do poeta que transborda no momento da criação do poema.

A partir desses conceitos são analisados três poemas de três poetas contemporâneos brasileiros: Sebastião Uchoa Leite, Angélica Freitas e Bruno Brum. Com temas diferentes, os poemas escolhidos foram construídos com base em trechos de textos do dia a dia, como informativos científicos ou manchetes jornalísticas. Em seus processos de criação, cada um à sua maneira, esses poemas demonstram como novas técnicas compositivas forçam uma nova concepção do poético e do que faz de um texto poesia.

### CRIAÇÃO POÉTICA: ENTRE A INSPIRAÇÃO E O TRABALHO

Diferentes concepções do processo de criação poética pesaram a importância da inspiração e do trabalho do escritor para produzir a obra. Se na Grécia Arcaica, o aedo, poeta arcaico, era alguém que cantava a palavra das Musas — “A palavra do poeta é como o canto das Sereias, irmãs das Musas (...)” (DETIENNE, 1988, p. 40) —, o poeta lírico, surgido na transição desse período para o Clássico, já é visto como criador de seus próprios versos. Concepções modernas do processo criativo combinam ideias de inspiração e esforço pessoal, com o primeiro legado a um *status* menor, um momento de *estranhamento* em relação ao mundo, sobre o qual o poeta trabalharia até obter o poema. A contemporaneidade, erguendo-se sobre as ruínas do moderno, tensiona essa síntese à medida que estrutura sua própria concepção de criação poética, ainda em construção.

Uma visão muito influente no modernismo brasileiro é a abordagem de Paul Valéry, que intencionava uma associação entre as ciências exatas e a escrita, enfatizando o aspecto racional da criação poética. Para ele, o poeta seria acometido por um tipo de espanto, a partir do qual trabalharia para construir o poema; não havendo obra sem a ação do poeta, o fazer poético seria assim o centro do processo (VALÉRY, 2007). Seduzido pela tarefa de construir na linguagem uma correspondência ao espanto que lhe acometera, o poeta produziria sua obra através da destruição do aspecto prático da linguagem, para, em seu lugar, fazer surgir a linguagem poética (VALÉRY, 1990).

João Cabral de Melo Neto também defende a importância do trabalho na criação poética, a qual dividia em dois âmbitos: a inspiração e o trabalho de arte. Parte dos poetas se ligariam a inspiração, assumindo uma postura passiva e subjetiva em relação ao objeto de sua escrita. Outra parte, porém, ao se colocar ao lado do trabalho de arte, assumindo racionalmente o seu processo de escrita, poderia “fornecer do homem que escreve uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor de seus gestos”. (MELO NETO, 1994, p. 733) Um exemplo dessa postura defendida por João Cabral pode ser observado no poema *O funcionário* (MELO NETO, 1994). Nele, o poeta é comparado a um funcionário, que em seu local de trabalho serve-se de seus instrumentos e de seu esforço para a criação poética, rejeitando a sua divinização e a sacralização do processo de escrita.

### ***O funcionário***

No papel de serviço  
 escrevo teu nome  
 (estranho à sala  
 como qualquer flor)  
 mas a borracha  
 vem e apaga.  
 Apaga as letras,  
 o carvão do lápis,  
 não o nome,  
 vivo animal,  
 planta viva  
 a arfar no cimento.  
 O macio monstro  
 impõe enfim o vazio  
 à página branca;  
 calma à mesa,  
 sono ao lápis,  
 aos arquivos, poeira;  
 fome à boca negra  
 das gavetas, sede  
 ao mata borrão;

a mim, a prosa  
 procurada, o conforto  
 da poesia ida.  
 (MELO NETO, 1994, p. 76)

Por outro lado, Adélia Prado revaloriza a função da inspiração, que para ela é “(...) uma palavrinha castigada, judiada. Ninguém gosta de falar nisso. Mas, por exemplo, a inspiração é o que eu chamo dom. É uma coisa inexplicável. Não há como você explicar a produção de um poema.” (PRADO, 1993, p. 81) Distanciando-se do esforço de Valéry em racionalizar o processo de criação poética, aqui tem-se a aceitação da inspiração e do seu funcionamento indecifrável. Ainda assim, para Adélia (1997), a produção se dá por fases comparáveis às descritas por Valéry: surge a partir de um *estranhamento* sentido em uma situação cotidiana, que provoca no poeta o desejo de expressá-lo em palavras.

Nessas três noções da criação poética, é possível dividir o processo em duas fases, que podem ser nomeadas como a ideia e a sua execução, ou a inspiração e a produção. Cada um dos escritores deu diferentes pesos para cada uma das fases, mas tanto a inspiração (seja como o espanto valeryano ou como o estranhamento de Adélia Prado), quanto o trabalho de produção foram considerados. A partir dessas concepções, é possível ver o processo de criação poética dos modernos como constituído por duas etapas: a inspiração e o trabalho sobre ela para constituir o poema — a expressão verbal. Na contemporaneidade, essa perspectiva passa a ser problematizada em alguns poemas, onde os significados de inspiração e principalmente de trabalho ganham novos contornos. Três desses poemas, analisados na terceira parte deste texto, ajudam a vislumbrar uma nova dinâmica em ação na poesia brasileira.

## A TEORIA DA ARTE DE ARTHUR DANTO

Aproximando a poesia de outras artes, observando as mudanças e provocações destas no decorrer do século passado é possível traçar alguns paralelos. Uma perspectiva interessante para analisar a criação de obras de arte surge nos escritos de Arthur Danto. O filósofo e crítico de arte estadunidense considera a relação entre a teoria e as obras de arte, onde a teoria funciona legitimando as obras existentes. Porém, o surgimento de novas obras que não podem ser enquadradas na teoria mais amplamente aceita, força a sua modificação e adaptação, até o ponto em que a hipótese perde totalmente a sua capacidade de convencimento e uma nova teoria a substitui (DANTO, 1964).

Segundo Danto (1964), uma teoria poderosa e de grande significância histórica seria a Teoria Imitativa da Arte (*Imitation Theory of Art*), que considerava as obras como reflexos do mundo real. Sob esse termo, o filósofo inclui as diversas teorias artísticas que baseiam o conceito de arte como mimese do mundo real. Como Hamlet e Sócrates, que “(...) falaram de arte como um espelho anteposto à natureza” (DANTO, 2006, p. 13), a Teoria da Imitação classifica como arte todos os reflexos da realidade, o que, obviamente, inclui diversos objetos que não são normalmente considerados como arte e exclui diversos outros que passariam a ser considerados posteriormente. Para Danto, a demora para que as falhas dessa teoria fossem percebidas se deve possivelmente à maioria dos artistas, tanto da época de Sócrates como nas seguintes, se dedicarem principalmente à imitação. Essa perspectiva só começa a ser questionada a partir da invenção da fotografia e do surgimento da pintura pós-impressionista.

A necessidade de uma teoria que considerasse objetos não-miméticos como obras de arte, forçou a substituição da Teoria da Imitação por uma concepção de objetos artísticos não como simples reflexos ou ilusões do real, mas como objetos reais em si mesmos. Essa nova teoria incluiria tudo que era considerado arte pela teoria anterior — “(...) um critério para a aceitação de uma nova teoria é que ela dê conta de qualquer coisa que a antiga dava (...)” (DANTO, 2006, p. 15) —, enquanto



não só incluiria os novos objetos como arte, como daria ênfase em suas características particulares. Danto afirma que como resultado dessa nova teoria, não só as novas obras foram incluídas como arte, mas também objetos como máscaras e armas, antes considerados do âmbito antropológico, também ganharam *status* de obras de arte. Assim, os objetos artísticos passaram a ocupar “(...) uma área recentemente aberta entre objetos reais e fac-símiles reais de objetos reais: ela é, se se requer uma palavra, um não-fac-símile e uma nova contribuição para o mundo.” (DANTO, 2006, p. 16)

Com o surgimento da arte pop em meados do século XX, a retratação de objetos comuns do dia a dia ganhou popularidade entre as obras de arte. Danto comenta como dois artistas, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg, produziram camas. Enquanto o primeiro criou uma cama presa a parede, salpicada com tinta, o segundo montou uma pequena cama mais estreita de um lado que do outro. Nos dois casos, as camas poderiam ser usadas para a mesma função de uma cama comum, ou seja, deitar. Caso alguém confundisse uma dessas obras com uma cama real, segundo Danto, seria difícil explicar a confusão: a pessoa não estaria confundindo a representação de uma cama com uma cama real, uma vez que os dois objetos, tanto a obra de arte em forma de cama, quanto uma cama comum, são, as vistas da nova teoria, objetos reais — camas reais. Essa situação traz problemas para a classificação de um objeto como artístico ou não. Se as duas camas são objetos reais, o que faz de uma arte e da outra um objeto comum?

Indo além, Andy Warhol, na obra *Brillo Boxes* (“Caixas Brillo”), construiu uma série de caixas de esponjas de aço da marca Brillo, com aparências idênticas às caixas encontradas nos supermercados. Diferente das camas de Rauschenberg e Oldenburg, quando alterações tornavam possível para conhecedores diferenciá-las de camas comuns, agora não há nenhuma diferença visual entre a obra de arte e o objeto que ela retrata. O que as diferencia são a teoria e o mundo da arte. Para Danto: “O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte

e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (...)” (DANTO, 2006, p. 22)

Assim, o que tornaria o objeto arte não seria o objeto em si, muito menos o trabalho do artista na sua construção, mas o fato dele ser parte do “mundo da arte” (*artworld*): a contextualização da obra enquanto produzida por um artista, exposta em uma galeria, envolta por uma teoria e como uma peça da história da arte. Sem esses elementos, seria improvável que esses objetos fossem vistos como artísticos, afirma Danto (1964). Esse raciocínio ajuda a pensar o que faz certos textos serem considerados poemas, na poesia contemporânea brasileira, quando suas características estéticas e de criação são próximas (ou até indiferenciáveis) de textos não-poéticos. Os três poemas comentados a seguir são exemplos que, assim como as obras de arte citadas anteriormente, tencionam a linha que separa a poesia de outros tipos de texto.

### TRÊS POEMAS CONTEMPORÂNEOS

Sebastião Uchoa Leite, em poema de 1991, realiza o que, segundo ele, “é uma redução, montagem e leve reescrita de um texto de divulgação científica do biólogo Stephen Jay Gould sobre o ornitorrinco” (LEITE, 2015, p. 335). Tem-se em *As categorias límpidas*:

Constroem tocas em margens de córregos e riachos, e passam quase toda a vida na água em busca de larvas e insetos e cutucam sedimentos de aluvião com os bicos. Os machos têm espora afiada e oca nos calcanhares, que se liga a uma glândula venenosa na coxa. Os organismos ovíparos formam ovos no corpo e óvulos muito protoplasmáticos onde o plano de clivagem não consegue penetrar e dividir a extremidade vegetativa, ou seja, a clivagem meroblástica caracteriza vertebrados terrestres répteis ou pássaros. Caldwell enfatizou o caráter reptiliano desses mamíferos paradoxais, mas navegadores europeus

por muito tempo foram ludibriados por taxidermistas chineses e por costuras de cabeças e troncos de macacos às partes traseiras de peixes. Porém não se conseguiu achar emendas ou costuras. O enigma interno sendo ainda maior, contudo, os primeiros evolucionistas franceses insistiram em que a anatomia não podia mentir: os ovos, eles bradavam, acabarão por serem encontrados um dia (naquele tempo ainda não se encontrara glândulas mamárias). Saint-Hilaire manteve acesa a chama da oviparidade. Caldwell solucionou um mistério específico, intensificando, porém, o problema geral. A natureza clamava pelas categorias límpidas, pois é impossível vencer num mundo assim: ou se é um primitivo *prima facie* ou especializado por uma simplicidade implícita e oculta. (LEITE, 2015, p. 306)

Como comenta Alencar (2010), o texto causa certa perturbação pela dificuldade de classificá-lo entre poema, poema em prosa ou resenha, mas o ponto a ser destacado aqui é a declarada “leve reescrita” da qual resulta o poema. O poeta não só declara que o poema se baseia em um outro texto, mas que sua intervenção se deu apenas de maneira leve, sem grande transformação do texto fonte. O poema então parece significar não só pelo texto em si, mas também pelo seu processo de construção, provocando questionamentos sobre autoria e também sobre trabalho na criação poética, afinal, como questiona Alencar (2010, p. 179): “se já existe um texto-fonte, a ‘leve reescrita’ é suficiente para atribuir autoria a quem a reescreveu?” O que diferencia o texto científico em que se baseia o poeta e o poema *As categorias límpidas*?

Em *Um útero é do tamanho de um punho* (2017), de Angélica Freitas, há uma seção chamada “3 poemas com o auxílio do google”, onde a poeta cria poemas utilizando o mecanismo de sugestões do buscador Google — ou pelo menos é o que fica implícito pelo título da seção e pelo formato dos poemas, que se estruturam do seguinte modo:

**a mulher vai**

a mulher vai ao cinema  
a mulher vai aprontar  
a mulher vai ovular  
a mulher vai sentir prazer  
a mulher vai implorar por mais  
a mulher vai ficar louca por você  
a mulher vai dormir  
a mulher vai ao médico e se queixa  
a mulher vai notando o crescimento do seu ventre  
a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga  
a mulher vai realizar o primeiro ultrassom  
a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia  
a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças  
a mulher vai a um curandeiro com um grave problema de hemorroidas  
a mulher vai se sentindo abandonada  
a mulher vai gastando seus folículos primários  
a mulher vai se arrepender até a última lágrima  
a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro  
a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se choramingando  
a mulher vai colocar ordem na casa  
a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário  
a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa  
a mulher vai desistir de tentar mudar um homem  
a mulher vai mais cedo para a agência  
a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha  
a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos  
a mulher vai no fim sair com outro  
a mulher vai ganhar um lugar ao sol  
a mulher vai poder dirigir no afeganistão  
(FREITAS, 2017, p. 69)

Os outros dois poemas da seção, *a mulher pensa* e *a mulher quer*, têm formatos similares. Aqui a poeta monta o texto com frases sugeridas pelo Google ao inserir os termos iniciais da busca. O termo “auxílio” no título da seção indica que as sugestões não foram automaticamente copiadas e coladas no texto, ou seja, a poeta utiliza o buscador como auxiliar na formação do seu texto, de modo que fica incerto quais frases foram realmente sugeridas, quais foram editadas e quais foram criadas totalmente por ela. Mas essa incerteza parece contribuir para o efeito do poema: de transmitir detalhes do modo como a sociedade concebe as mulheres. Assim, a não interferência da poeta nas frases reforça a proposta de não só refletir a realidade, mas de retirar frases dessa realidade para, a partir delas, criar o texto poético.

O poema *Sobrevalorização do real*, do livro *Tudo pronto para o fim do mundo* (2019) de Bruno Brum, é uma combinação de aparentes manchetes de jornal, à primeira vista dissociadas:

Nova forma de escrita primitiva pode ter sido criada há 5 mil anos no Oriente.

Holograma de Elke Maravilha vai conversar com o público em exposição.

Falso intérprete da cerimônia de Mandela afirma ser esquizofrênico.

Ken humano retira costelas e mostra ossos na tevê.

Carlos Imperial, “Cansei de mentiras”.

“Toda minha vida é uma mentira”, Norma Bengell.

China inaugura maior prédio do mundo, com praia e sol artificiais.

Índice Big Mac aponta para a sobrevalorização do real.

(BRUM, 2019, p. 19)

O poema parece se sustentar na suposição da realidade das manchetes, que seriam casos de aparente “sobrevalorização do real”, como é sugerido pelo título e pelo último verso — onde “real” surge ambigualmente, como referência a moeda e a própria realidade. Essa aparente não interferência do poeta nas frases, como

nos poemas de Angélica Freitas, eleva o nível de factualidade do texto poético, como uma obra não de interpretação da realidade, mas uma amostra de frases não-ficcionais reunidas pelo poeta com um propósito. O poeta nesses casos parece trabalhar não mais criando as frases, mas realizando um tipo de curadoria de “objetos verbais” reais.

Considerando os três poemas apresentados e os seus processos de criação (mais ou menos) aparentes, chega-se a uma dúvida semelhante à de Danto em relação a capacidade do Warhol em transformar objetos comuns em arte: “Esse homem é uma espécie de Midas, transformando tudo em que ele toca no ouro da pura arte?” (DANTO, 2006, p. 21) O poeta nesses textos aparece em um posto semelhante, retirando “objetos” do mundo real e, através de leves ou até nenhuma alteração, transforma-os em poesia. Afinal, textos de divulgação científica são reescritos e reduzidos em artigos e ensaios frequentemente, imagens com sugestões do Google são comuns em redes sociais e até já foram usadas em um anúncio das Nações Unidas em 2013 de forma semelhante aos poemas de Angélica Freitas (UN WOMEN, 2013) e manchetes de notícias são igualmente combinadas por diversos propósitos; porém, esses textos não são considerados poesia. O que diferencia os poemas mostrados? O que torna-os textos poéticos?

Replicando a conclusão de Danto em relação ao mundo da arte, pode-se considerar que esses textos são poemas por se relacionarem com o todo da poesia, sua teoria e história; eles existem dentro de um “mundo literário”, sendo compostos por poetas e incluídos em livros de poesia. O poema de Uchoa Leite problematiza questões de autoria e classificações textuais, mas para funcionar enquanto provocação necessita do conhecimento do leitor de que, usualmente, poemas tem sua autoria e classificação facilmente constatáveis. Angélica Freitas e Bruno Brum sugerem uma ligação direta com a realidade fora dos poemas através do uso de frases do “mundo real”, nisso contrastam com poemas cujos versos são de criação própria de poetas.

Nesse contexto, onde qualquer construção textual pode ser considerada poesia desde que articulada como tal, como fica o trabalho do poeta? Se, por um lado, ele parece cair em um posto secundário, ao se comparar, por exemplo, com a visão

de Valéry, onde o trabalho de elaboração dos versos era a parte mais importante do processo — “é a execução do poema que é o poema.” (VALÉRY, 2007, p. 185); por outro, ele adquire um novo significado, o de um trabalho de refinamento do olhar para enxergar certos “sintomas” da realidade (social, psicológica, literária etc.) e expressá-los da forma mais fértil possível, mesmo que isso signifique um poema resultante apenas de recortes de frases preexistentes. Esse trabalho frutifica em um *transbordamento*, que o poeta Roberto Pontes define como:

a eclosão das percepções acumuladas no ânimo do poeta. Contrapõe-se ao conceito assente de inspiração, termo este vago, pouco científico, não convindo seu emprego num trabalho técnico. Já *transbordamento* contém em si a ideia de acúmulo e arrebentação de experiências sensíveis, parecendo assim mais adequado para designar o fenômeno da criação em ambas essas fases. Portanto, usa-se o termo aqui como o fez Pablo Neruda, que, considerando o esplendor do idioma espanhol, aurífero após Cervantes, atribuiu tal fato a um manancial poético anterior que “tinha que ver com o homem inteiro, com sua grandeza, sua riqueza e seu transbordamento”. (PONTES, 1999, p. 24)

Assim, o trabalho do poeta surge como um labor contínuo, diário e ininterrupto, do qual o poema é um resultado. Mesmo que não possa ser medido pela quantidade de horas sentado à mesa do escritório, tal qual o funcionário de João Cabral, o trabalho poético estende-se indefinidamente, sendo apenas vislumbrado pelo leitor através da capacidade do poeta em provocar reflexões, sensações e impressões. Não se trata mais de um esforço de escrita e reescrita, mas ainda há, mesmos nos casos comentados, a necessidade de busca pelas unidades textuais ideais para a expressão que se intenciona, mesmo que os sentidos finais sejam ambíguos — aliás, especialmente quando se intenciona a ambiguidade. O percurso até esse ponto, até o *transbordamento*,



é composto pelo acúmulo de experiências pessoais, estudos e leituras do poeta, resultantes de um esforço incomensurável.

Em comparação a concepção comentada no início, onde a criação divide-se entre o momento em que se tem a ideia e o trabalho para sua expressão em palavras, é aparente uma certa inversão. O poeta continua trabalhando tanto quanto antes, porém o trabalho, que na visão moderna dava-se apenas após ser atingido pelo *insight*, passa a ser visto também como anterior à própria ideia, como seu motor e propulsor. Deste modo, o esforço despendido na elaboração dos versos em si acaba sendo um tópico menos relevante na avaliação de um poema do que a sua capacidade de provocação; capacidade esta que está intimamente ligada ao acúmulo por parte do poeta, porque só assim lhe é possível transbordar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção de poesia, assim como a de arte, muda com o tempo. Se para os poetas modernos o poema era o produto do trabalho de quem escrevia, mesmo que partindo de uma inspiração (ou estranhamento), na poesia contemporânea brasileira essa perspectiva parece perder tração. Com poemas produzidos por leve reescrita, com o auxílio do Google ou com recortes de manchetes jornalísticas, os poetas da contemporaneidade mostram que as antigas noções não são mais suficientes para dar conta da qualidade de sua produção. Assim como os artistas da arte pop, que utilizando objetos comuns do dia a dia forçaram questionamentos sobre o *status* de obra de arte, os poetas comentados neste trabalho utilizaram textos comuns para elaborar os seus poemas. E, assim como a teoria e o mundo da arte impede as *Brillo Boxes* do Warhol de colapsarem nos objetos reais que são, é uma certa teoria e um certo mundo literário que faz com que, mesmo sendo “textos reais”, os poemas comentados não deixem de ser poemas.

Nesse contexto, a ação do poeta ocorre no *transbordamento*: de suas ideias, suas experiências, suas leituras e vivências. O trabalho, antes visto como fator essencial para criação

poética, passa agora a um papel de coadjuvante. A capacidade do poema em provocar a reflexão sobre a realidade, a vida e sobre a própria poesia ganha proeminência, não importando o quão trabalhadas tenham sido as frases ou nem sequer se foram cunhadas pelo próprio poeta. É um novo paradigma em ação, já visível na poesia brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Rosana Nunes. A poética de Sebastião Uchoa Leite: impurezas e desdobramentos, in: *Revista Ecos*, v. 9, n. 03, p. 169–182, 2010.
- BRUM, Bruno. *Tudo pronto para o fim do mundo*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- DANTO, Arthur. The artworld, in: *The Journal of Philosophy*, Washington, DC, v. 61, n. 19, p. 571–584, 1964.
- \_\_\_\_\_. O mundo da arte (Tradução de Rodrigo Duarte), in: *Artefilosofia*. Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.
- DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia completa: Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afro-brasilusa*. Fortaleza: Edições UFC, 1999.
- PRADO, Adélia. Adélia Prado: penso em sexo, morte, Deus e poesia todo santo dia. Entrevistadora: Maria José Somerlate Barbosa, in: *Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto; EDIPUCRS, nº 9, ano 6, p. 75-105, 1993.
- \_\_\_\_\_. PRADO, Adélia. Com o coração disparado. Entrevistador: José Carlos Fernandes. Curitiba: *Gazeta do Povo*, 15 set. 1997.
- UN WOMEN. *UN Women ad series reveals widespread sexism*. UN Women, 21 out. 2013. Disponível em: <<https://www.unwomen.org/en/news/stories/2013/10/>

women-should-ads>. Acesso em: 27 out. 2020.

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética* (Tradução de Carmen Santos). Madrid: Visor, 1990.

\_\_\_\_\_. *Variedades* (Tradução de Maiza Martins de Siqueira e João Alexandre Barbosa). 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

# DISCURSO DE FEMINICIDAS: UM OLHAR CRÍTICO

**Doralice Pereira de Santana Paz e Silva**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/1494122295937808>



**RESUMO:** Este artigo é um recorte da monografia de conclusão de curso de bacharelado em Direito da autora, na Faculdade de Direito do Recife, intitulada *Feminicídio no contexto da violência doméstica e familiar contra a mulher: uma abordagem à luz da análise crítica do discurso*, e tem por objetivo analisar as falas de três autores de feminicídio, a fim de identificar marcas discursivas/textuais da representação social dos atores, de intertextualidade e de interdiscursividade, entre as categorias analíticas sugeridas por Fairclough (2003), para mostrar a presença de elementos que possam levar à raiz da violência doméstica contra a mulher. O *corpus* composto por amostras de discursos produzidos pelos acusados de feminicídio nos três casos foram coletados da mídia, através de entrevista publicada, de carta deixada pelo próprio autor do crime, e de relatos de representante do Ministério Público em sessão do júri. Entende-se que é importante tratar a questão do feminicídio no espaço acadêmico, assim como é necessário debater exaustivamente as questões como o machismo estrutural e a misoginia na sociedade, com vistas a uma possível transformação social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise Crítica do Discurso, Feminicídio; Direitos Humanos

**ABSTRACT:** This article is an excerpt from the author's bachelor's degree course conclusion monograph, at the Recife Faculty of Law, entitled *Femicide in the context of domestic and family violence against women: an approach in the light of critical discourse analysis*, and has with the objective of analyzing the speeches of three authors of femicide, in order to identify discursive/textual marks of the social representation of the actors, of intertextuality and interdiscursivity, among the analytical categories suggested by Fairclough (2003), to show the presence of elements that may lead to the root of domestic violence against women. The corpus composed of samples of speeches produced by the accused of femicide in the three cases were collected from the media, through a published interview, a letter left by the author of the crime himself, and reports by a representative of the Public Ministry in a jury session. It is understood that it is important to address the issue of femicide in the academic space, as it is necessary to exhaustively debate issues such as structural machismo and misogyny in society, with a view to possible social transformation.

**KEYWORDS:** Critical Discourse Analysis; Femicide; Human Rights

## INTRODUÇÃO

O termo *feminicídio* foi introduzido no ordenamento jurídico brasileiro através da Lei 13.104, de 09 de março de 2015, que altera o art. 121 do Código Penal, de modo a prever a punição do crime contra a vida de mulheres, no artigo que trata do crime homicídio. A referida lei inclui o feminicídio no art. 121, parágrafo 2º, como uma das circunstâncias do homicídio qualificado, definindo o termo feminicídio e atribuindo-lhe uma punição com pena significativamente maior que a pena por homicídio. A lei do feminicídio também modifica a redação do art.1º da lei de crimes hediondos, de modo a incluí-lo no rol dos homicídios qualificados, como crime hediondo.

Esse avanço na legislação, fez com que desaparecesse a figura do antes chamado “crime passional”, que fazia com que a vítima fosse vista muitas vezes como culpada pelo seu próprio infortúnio. Hoje há previsão legal do feminicídio, crime doloso (intencionalmente praticado) contra a vida das mulheres, pelo qual o autor deve responder sob o rigor com que se conferem as penas dos homicídios qualificados e dos crimes hediondos.<sup>01</sup>

O Código Penal, trata o feminicídio a partir de dois diferentes vieses. O feminicídio, pode ocorrer com base na violência doméstica e familiar, ou no menosprezo ou discriminação pelo gênero feminino. Partimos, aqui, da perspectiva do feminicídio no contexto da violência doméstica e familiar contra a mulher. Outros termos importantes no desenvolvimento deste trabalho são “patriarcado”, “machismo” e “misoginia”.

Pode-se começar a traçar a distinção entre os significados dos termos e suas aproximações, comentando que o machismo é um aspecto da misoginia, de caráter cultural, representado pelo ódio às mulheres, que nasce no seio da sociedade patriarcal (patriarcado), e é por ela, historicamente, disse-

---

01 No homicídio qualificado, a pena é de reclusão de 12 a 30 anos, enquanto a pena para o homicídio simples é de reclusão de 6 a 20 anos. Pena de reclusão significa que o regime inicial de cumprimento da pena é fechado. É também assim imposto aos crimes hediondos.



minada. A desigualdade de gênero parte da divisão do trabalho entre homens e mulheres. Nela está ancorada o patriarcado, pois essa divisão do trabalho fortalece uma hierarquia de gênero, em que os homens são colocados em posição de autoridade sobre as mulheres. Por sua vez, o machismo estrutural é observado em toda ação (comportamento, sentimento, opinião) que vise exaltar o masculino sobre o feminino. Isso se reproduz na sociedade patriarcal, ainda que de maneira inconsciente por homens que se acreditam superiores às mulheres, e por mulheres que se acreditam inferiores a eles. A desqualificação, a coisificação da mulher perante o homem, é a principal causa da violência doméstica e familiar contra a mulher, e do feminicídio.

Partindo do feminicídio, que se realiza no contexto da violência doméstica e familiar contra a mulher, encontramos na Análise Crítica do Discurso, o aporte teórico para buscar respostas para a seguinte questão: que elementos textuais do discurso dos feminicidas encontram ressonância na raiz do feminicídio? Para tanto, este trabalho objetiva analisar amostras do discurso dos autores de assassinato de mulheres, a fim de identificar marcas discursivas da representação social dos atores, de intertextualidade e de interdiscursividade, como categorias analíticas sugeridas por Fairclough (2003), para demonstrar, a partir do discurso, a presença de elementos ideológicos que levam à raiz da violência doméstica contra a mulher e do feminicídio.

As amostras foram coletadas de três casos característicos, selecionados através de uma pesquisa em diferentes canais de notícia, sobre crimes contra a vida de mulheres ocorridos em território brasileiro, antes e depois da lei que o introduziu no Código Penal. Nesse sentido, foi realizada uma pesquisa qualitativa, bibliográfica e documental, com apenas uma intervenção de campo, por meio da participação em uma sessão do júri, relativa a um dos casos abordados. A etapa bibliográfica foi realizada através da leitura dos referenciais teórico metodológicos, e da legislação pertinente, e a etapa documental se deu através da leitura dos autos de processos penais, e matérias jornalísticas, de onde foi coletada parte dos discursos que compõem o *corpus*, tendo sido outra parte, coletada em campo durante a participação na mencionada sessão do júri no Fórum Thomaz de Aquino, na cidade do Recife.

Este artigo traz a fundamentação teórica do trabalho de pesquisa, a qual está centrada na Análise Crítica do Discurso, com ênfase no trabalho de Norman Fairclough, passando pelas bases filosóficas marxistas e bakhtinianas dessa teoria, e uma breve reflexão sobre a conexão entre Direito e Linguagem. A descrição do *corpus* encontra-se na análise dos dados, segundo os três passos metodológicos, propostos pela ACD: busca do problema social com implicações diretas na sociedade (feminicídio), identificação de “um problema social que tenha implicações para a ordem social” (violência doméstica e familiar contra a mulher), busca de “elementos semióticos para a análise” (discursos produzidos pelos feminicidas relacionados ao contexto do crime), e o retorno à prática na busca da sua compreensão.

### **PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: A ORIENTAÇÃO FILOSÓFICA DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A APROXIMAÇÃO ENTRE DIREITO E LINGUAGEM**

Norman Fairclough, estudioso da ACD, discute as relações de poder a partir do discurso, ou seja, “o poder por trás do discurso, ao invés de apenas o poder no discurso” e sobre “como a linguagem contribui para a dominação de algumas pessoas por outras”. De acordo com Fairclough, discurso é língua, mas não apenas língua. Inclui outras formas semióticas, como ilustrações, expressões faciais, posições corporais, movimentos, gestos (linguagem corporal), mas o autor centra sua análise na língua, por entendê-la como a forma semiótica mais importante.

Com base nesse pressuposto, compreende-se que por meio do discurso, em que todas as atividades humanas se realizam, o sujeito externa intenções, atos, relações de poder, representações culturais, de modo que tais manifestações são passíveis de análise, através da qual se pode depreender aspectos indicativos do poder exercido pelo autor da violência doméstica com relação à vítima.

Fairclough entende a prática social com base no conceito bakhtiniano de discurso, como forma relativamente estável de atividades sociais, sendo estas, articulações de diversos

elementos sociais que se interligam e se exprimem por meio do discurso. As práticas sociais incluem atividades, sujeitos e suas relações sociais, objetos, tempo e lugar, formas de consciência, valores e discurso. A ACD se preocupa com os modos de processamento das mudanças sociais através do discurso.

Desse modo, ao entender a linguagem em uso como prática social, entende-se também que os diversos grupos sociais produzem padrões de conteúdos e de posicionamentos acerca da vida, que são aprendidos e seguidos de geração em geração, e nesse sentido a ACD discute as relações de poder através da ideologia por traz de tais padrões e crenças, voltada para a instabilidade dessas hegemonias e os fatores condicionantes da desigualdade, com vistas à transformação social, ao passo que caminha na direção de fazer com que a linguagem ganhe espaço nos debates das diversas áreas das Ciências Sociais, e por que não dizer, a Ciência Jurídica.

Para ilustrar a importância das Ciências da Linguagem para as mais diversas áreas da ciência, pode-se trazer Luhmann quando afirma que fatos químicos, físicos ou biológicos não criam ressonância social, se não forem sujeitos à comunicação, como fenômeno de linguagem intrínseco à sociedade enquanto sistema comunicativo. Para ele a comunicação é uma operação exclusivamente social (LUHMANN, 1989, p. 29), e sabe-se que não há comunicação sem linguagem. Os estudos da linguagem são preponderantes na fundamentação teórica desta pesquisa, sobretudo por sua recente aplicação ao estudo das linguagens jurídica e forense, no âmbito das pesquisas multidisciplinares que visam à interação entre Direito e Linguagem.

O trabalho da Linguística Forense, por exemplo, tem sido de aplicação de conhecimentos técnicos e práticos da Linguística Aplicada, na busca de evidências criminais, na investigação da autenticidade de documentos, na identificação de plágio, contribuindo assim para a transparência dos processos judiciais, ao passo que a Análise Crítica do Discurso examina as relações de poder intrínsecas aos atos mediados pela linguagem.

Sobre linguagem como meio de disseminação social da cultura dos povos, e de aprendizagem dessas culturas pelos pares, Aftalión, teórico das Ciências Jurídicas, declara:

La existencia de un lenguaje, con alto grado de desarrollo y especialmente la existencia de un lenguaje escrito es una condición necesaria - aunque no suficiente - para la aparición del conocimiento propiamente dicho que constituye lo que denominamos “ciencia” (AFTALIÓN et alli, 1999, p. 52).

Quanto à ideologia, outro ponto importante para a ACD, ressalta que “*Ese tema de las ideologías fue puesto de manifiesto por Carlos Marx, después que él las señaló fueron apareciendo importantes investigaciones y desarrollos sobre ellas*” (AFTALIÓN, 1999, p. 35). Ele relaciona a ideologia à atitude dogmática diante da vida, como uma resposta dogmática, na qual o dogma estaria a serviço de algum interesse, entendendo dogma como algum tipo de proposição ou crença que se devem aceitar de forma indiscutível. É como dizer que o homem impulsionado pela realização de seu projeto existencial, ou de seus interesses, projeta seus próprios desejos, sobre determinado objeto, formando assim uma imagem do mundo na medida do seu projeto próprio, assim como na sociedade patriarcal os homens alimentam a ideologia da efetiva submissão das mulheres, confirmando a imagem do dogma de sua inferioridade. Parafraseando Karl Marx, quando afirma que a luta de classes é o motor das transformações sociais, Bakhtin declara que o discurso (a palavra) é a arena onde se travam batalhas entre valores sociais contraditórios, ou seja, é na linguagem que os conflitos sociais são refletidos, no discurso e por meio dele.

Para Bakhtin, o discurso é ideológico, ligado sempre à situação social, pois entende a ideologia como o reflexo das estruturas sociais, reconhecendo que a consciência linguística independe da língua simplesmente, mas está relacionada ao uso prático da língua em seu contexto e conteúdo ideológico. Assim como também para Bakhtin, a ideologia situa-se no cérebro humano e é expressa através da linguagem, representando um conjunto de reflexos e interpretações da realidade social e relacionando a experiência individual com a interação social.

A filosofia da linguagem de Bakhtin é de orientação marxista e suas bases residem na enunciação e na realidade da

linguagem. Assim, cada enunciado particular e individual, contudo está socialmente estruturado em “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2003) que chamará de gêneros do discurso. Segundo Marcuschi os estudos que buscam entender a organização do discurso em lugares de trabalho e interação social, sobre como o pensamento e o sentido das atividades são estruturados no discurso, e como este faz parte da interação social, tem aproximado os estudos de retórica, comunicação e linguagem dos estudos de sociologia de Luhmann, por exemplo.

Por sua vez, Fairclough entende o discurso como parte da atividade social, que constitui os diversos modos de ação e produção da vida social em modalidades semióticas. Desse modo, pode-se dizer que a Análise Crítica do Discurso tem uma orientação filosófica bakhtiniana, pois compreende o gênero discursivo como modo social de utilização da língua, e o discurso como prática social. Pelas razões que envolvem a orientação bakhtiniana sobre o discurso e a posição de Fairclough (aqui, mais significativamente que a de Foucault, por exemplo) a respeito do discurso, do signo ideológico (e não arbitrário, como defendeu Saussure no Curso de Linguística Geral), e a contribuição dos estudos sobre comunicação, linguística e retórica para a Sociologia, tal como fora como referido no parágrafo anterior com Luhmann, e porque não dizer, para a Ciência Jurídica, com a Análise do Discurso e a Linguística Forense, considera-se a ACD o aporte teórico adequado à proposta desta investigação.

## **SOBRE O APORTE TEÓRICO DESTA PESQUISA**

Tem-se na pesquisa com base na ACD as dimensões da descrição (análise do texto) e da interpretação (análise da prática discursiva e da prática social). As práticas sociais articulam o discurso com elementos não discursivos para agir como mediadoras entre as estruturas sociais (de natureza abstrata) e os eventos que ocorrem nas diversas áreas da vida social. A prática forense, que envolve as investigações policiais, os processos judiciais, os atos do Ministério Público, por exemplo, articula usos de linguagem próprios dessa esfera de atividade discursiva. É da natureza

da prática forense que o texto, ou a linguagem verbal, seja constitutivo dos eventos sociais gerados em sua estrutura, onde os elementos não textuais aparecem em segundo plano.

A ideia de prática social abrange as noções de ideologia e hegemonia, de tal modo que para Fairclough, quanto mais naturalizadas as ideologias no interior práticas sociais, mais eficazes, e isso depende mesmo de atingir o status de senso comum. Ideologia para a ACD é a representação de elementos da realidade. Quando uma ideologia se manifesta em uma prática discursiva, ela contribui para sustentar, instaurar ou transformar relações de poder, dominação e exploração.

A hegemonia, tal como conceituada por Gramsci, busca universalizar o particular para atingir o poder e mantê-lo. Sendo assim, para Fairclough, hegemonia é liderança e dominação nas diversas esferas de uma sociedade. Para o autor, a hegemonia se dá por concessões, alianças e integrações, de modo a ser estabilizada por consenso, favorecendo a luta pelo domínio, uma vez que contribui para a manutenção ou a transformação de relações sociais a partir de suas instabilidades. Todo esse processo se manifesta na prática discursiva, que segundo Fairclough, não só reproduz a sociedade, identidades, relações sociais, sistemas de conhecimento e crença, mas também pode favorecer a sua transformação. A interpretação pode surgir de pistas geradas por dimensões sociocognitivas automáticas que direcionam a interrelação entre os participantes do discurso e o processamento do texto em si, considerando para tanto, o contexto como um importante elemento para sua interpretação. Por outro lado, o contexto informa aspectos das realidades sociais sobre as quais os atores se comunicam por meio do discurso.

A ACD, juntamente com outras teorias linguísticas, tem sido base teórica para trabalhos que buscam aproximar Direito e Linguagem, tais como a Linguística Forense, ramo da Linguística aplicada que tem se dedicado tanto à perícia linguística, como ao estudo da linguagem jurídica.

Do ponto de vista metodológico, reconhece-se o valor e a eficácia da pesquisa etnográfica para a ACD, porém, aqui não se pretende adentrar esse espaço, uma vez que careceria de um aprofundamento teórico metodológico que não se aplica neste



artigo. Busca-se aqui, antes, aplicar a ACD para revelar, através da análise dialético-relacional dos discursos que compõem o corpus, a hegemonia do patriarcalismo presente na sociedade brasileira, a ideologia misógina e machista por traz dos textos, e as relações de poder entre homens e mulheres que fazem com que eles decidam sobre a vida e a morte delas.

Dessa forma, seguindo a lógica de Fairclough, ao analisar a realidade que a sociedade produz, compreende-se as hegemônias e articulações em seu interior. Nesta análise segue-se o caminho metodológico: identificação de “um problema social que tenha implicações para a ordem social” (feminicídio), busca de “elementos semióticos para a análise” (discursos produzidos pelos feminicidas relacionados ao contexto do crime), retorno à prática na busca da sua compreensão”. Três das categorias de análise elencadas por Fairclough foram escolhidas para servir de base para a análise do corpus: a intertextualidade, a interdiscursividade e a representação social dos atores.

Para melhor entender o que será abordado segue uma breve exposição de cada categoria. A intertextualidade é a presença de outros textos em um dado texto, o que remete a outras vozes além da voz do autor do texto analisado. É importante para identificar hegemônias sociais e ideologias dominantes presentes nos textos investigados. No dizer de Bakhtin (2003, p. 297), “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva.” A interdiscursividade é a categoria que propicia a observação de itens lexicais e das relações entre si, e de relações metafóricas, identificadas em discursos diferentes, apontando para uma ideologia comum. A representação de atores sociais, por sua vez, permite identificar os papéis e posições dos atores no texto, orientados para a relação de poder por eles exercida no contexto da violência doméstica que leva ao feminicídio. Para tanto, o corpus será analisado, segundo o modelo de variáveis de análise proposto por Fairclough (2003) *apud* Batista Jr. *et alii* (2018, p.149), exemplificado na tabela a seguir.

<b>Inclusão - exclusão</b>	<b>Pronome ou nome?</b>	<b>Função gramatical</b>	<b>Ativo ou passivo?</b>
Não mencionado?	Qual das duas formas?	“Atua” ou é “Afetado”? (Cláudia ofendeu Pedro)	“Atua”, é “afetado” ou se “beneficia”?
Mencionado em alguma parte do texto, mas inferido em outras?		Aparece como nome possessivo ou pronome? (Amigo de Raquel, nosso amigo)	
A exclusão tem importância socio-política ou é questão de redundância/irrelevância?			

## METODOLOGIA E ANÁLISE

Se o objeto da ACD é o discurso, ou seja, a linguagem em uso no interior de uma prática social, e que essa forma de abordar o discurso ultrapassa a análise do texto em si mesmo, procede-se aqui a uma análise do discurso, para compreender o processo social a ele articulado, partindo da concepção tridimensional do discurso proposta por Fairclough (2001): texto, prática discursiva e prática social.

Para tanto, foi elaborado o seguinte modelo de análise:

Representação social dos atores	Intertextualidade	Interdiscursividade
Inclusão/exclusão	Elementos explícitos/ implícitos	Discurso de misoginia
Pronome/nome (identificação)	Elementos metafóricos	Discurso de ódio (violência/ ameaça)
Função gramatical Atua/é afetado/ se beneficia	Elementos de outros discursos/vozes	Discurso de poder

## DESCRIÇÃO DO CORPUS

Os três casos de feminicídio a seguir descritos compõem o corpus desta pesquisa qualitativa, baseada nas categorias de análise da representação de atores sociais, intertextualidade e interdiscursividade, com base nas categorias analíticas elencadas por Fairclough.

### Caso 1 - O caso Isamara Filier

De acordo com o portal de notícias Metrôpoles, na noite de Reveillon de 2017, o ex-marido de Isamara Filier, Sidnei, que não aceitava a separação, pulou o muro da casa onde a família comemorava a passagem do ano, em Campinas, SP, e matou 11 pessoas da mesma família, entre elas, o próprio filho de 8 anos, a ex-esposa, e mais 7 mulheres, após caçar as suas vítimas uma a uma, entre os presentes. Para desfecho da tragédia, Sidnei suicidou-se no local da chacina, logo após cometer os crimes.

Havia uma disputa judicial entre Isamara Filier e Sidnei Ramis de Araújo pela guarda do filho, e as mulheres da família dela (mãe, tias e primas) a apoiavam, formando uma rede de proteção contra a violência e as ameaças perpetradas pelo assassino contra ela. Cinco boletins de ocorrência foram registrados por Isamara contra o ex-companheiro por violência doméstica, sempre apoiada pelas mesmas mulheres a ela ligadas por parentela consanguínea. A vizinhança dizia que as mulheres “eram muito unidas e estavam sempre juntas”.

Antes de cometer o crime, o autor deixou em seu computador vários áudios que foram coletados pela polícia após o feminicídio coletivo, e divulgados pela imprensa. Alguns desses áudios encontra-se nos portais de notícias G1 e Metrôpoles, por meio dos quais, foi possível a coleta dos dados neste caso, embora tenha sido feita uma opção pela carta deixada por ele para seu filho, como uma espécie de mensagem póstuma, explicativa de seus atos sem justificativa que praticou. Da carta deixada por Sidnei para o filho e divulgada no Portal G1, foram selecionados

cinco trechos em particular, como amostra para compor o material aqui analisado, os quais revelam o pensamento do atirador sobre as mulheres, sobre o machismo, ameaças e planos de vingança. Ressaltamos que a numeração aqui adotada é meramente ilustrativa e não reflete necessariamente a sequência dos discursos na carta original.

**Trecho 1** - Depois da separação meu mundo caiu! Eu procurava fazer de td pra vc não sentir a minha tristeza, pois eu ficava com vc somente alguns dias da semana onde podíamos passear e tocar a vida. Até o momento que a vadia me pediu dinheiro emprestado e não dei. Filho, se eu soubesse que depois disso o que ela faria comigo, eu daria tudo pra ela, até minha alma! Ela nos fodeu e muito, obviamente mais a vc do que eu, pois ela te tirou o direito de ter um pai e ela sabia o quanto vc me amava!!!

**Trecho 2** - uma coisa os homens tem que assumir, eles estão perdendo a guerra para as mulheres! Elas estão cada vez mais unidas. Em um júri popular para julgar uma mulher, se a maioria for mulheres, a ré é absolvida mesmo que seja culpada!!

**Trecho 3** - os homens não batem na mulher sem motivo! Alguma coisa elas fazem pra irritar o agressor. O cara não vai lá dar porrada à toa!

**Trecho 4** - Fato é; elas são unidas, ardilosas, interesseiras e vingativas, mas o homem vai lá e mata! É isso o que vou fazer e ainda se der arranco a cabeça dela viva pra ela não mentir mais, nem mesmo ao diabo!!! Boba ela em pensar que eu nunca me vingaria dessa acusação monstruosa que ela fez contra mim. Ela vingou pq não dei R\$ 5.000,00 pra ela!

**Trecho 5** - Filho, ela não quis me fazer um bandido pra vc? Então vou virar um sem dó, neste paizeco, justiça só com as próprias mãos!! Vou vingar por vc todas as vezes que vc chorou querendo vir comigo e ela não permitia e não se incomodava com seu sofrimento.

**Trecho 6** - Filho, não sou machista e não tenho raiva das mulheres (essas de boa índole, eu amo de coração, tanto é que me apaixonei por uma mulher maravilhosa...) tenho raiva das vadias que se proliferam e muito a cada dia se beneficiando da lei ...

## **Caso 2 - O caso Remis Carla Costa**

No Recife, no dia 23 de dezembro de 2017, no bairro da Várzea, Paulo César de Oliveira Silva foi preso em flagrante, pela ocultação do cadáver de sua ex-namorada, Remis Carla Costa, desaparecida desde o dia 17 do mesmo mês e ano. Um corpo de mulher fora encontrado, enterrado em uma cova rasa no quintal de sua residência. Na delegacia, ele havia confessado ter assassinado a vítima por estrangulamento e ocultado o cadáver. Remis, era estudante universitária e tinha 24 anos na época do crime. Desapareceu da casa do ex-namorado, onde teria passado o fim de semana em sua companhia. O casal manteve um relacionamento abusivo e violento, mas a vítima não falava com a família sobre as agressões sofridas. Apenas alguns amigos e amigas teriam conhecimento.

Segundo a exposição da Promotora de Justiça, na sessão de Julgamento do crime que ocorreu no auditório da IV Vara do Júri da Capital, no dia 09 de novembro de 2021, com base em provas nos autos, o feminicida falou à mãe da vítima dizendo-se preocupado, pois ela teria chegado à residência de sua genitora, para onde, dizia ele, ela teria afirmado que iria, ao “sair” de sua casa no dia do crime.

Algumas amostras do discurso do réu foram lidas pela Promotora de Justiça, durante a sessão do júri, de onde os dados foram coletados presencialmente. Da referida leitura, depreendeu-se o seguinte discurso: “Sogrinha, eu estou preocupado. Vamos logo na delegacia dar parte do sumiço de Remis. Ela já devia ter chegado em casa.” E ainda: “Acho que ela não tá com raiva de mim não, né? Ela veio aqui, pra mim...” ou “Diga a ela que depositei cinquenta reais. Vou ficar depositando pra ajudar a pagar a psicóloga que ela ficou devendo lá.” E algo como “não tenho raiva de ninguém, não guardo mágoa dela não”, e “Deus está no controle de tudo”.

Tudo isso, dito após a consumação do feminicídio e da ocultação de cadáver, dos quais estava sendo acusado, com o fito de tentar escamotear os crimes por ele cometidos e sua autoria. Em relato do depoimento do réu na audiência de instrução, também citados pela Representante do Ministério Público, durante a sessão do júri, disse sobre a vítima que ela “não obedecia ordens” e que não executava as tarefas domésticas segundo uma lista que ele mesmo, o réu, fazia para que ela cumprisse tal como ele estabelecia, a fim de justificar suas reações violentas contra a vítima.

Em um trecho de diálogo da vítima com uma instituição de apoio a mulheres vítimas de violência doméstica, entre os meses de março e abril do ano de 2007, através de rede social, lido pela Promotora de Justiça, ela recebeu a seguinte ameaça perpetrada pelo seu agressor: “Vou dar um sumiço em tu e te enterrear no cemitério da Várzea, e nunca mais ninguém te acha”. A vítima, segundo trecho do referido diálogo, teria sentido pena do seu algoz, do que poderia lhe acontecer caso fosse denunciado, e por isso resolvera naquela ocasião, não o denunciar às autoridades competentes.

### **Caso 3 - O caso Eloá Cristina Pimentel**

Há 13 anos, a mídia televisiva cobria, ao vivo, um caso de sequestro e cárcere privado que acabou em feminicídio, e embora a qualificadora do Artigo 121 do Código Penal, à época ainda não se encontrasse positivada no ordenamento jurídico, o conceito de

feminicídio enquanto crime praticado contra a mulher pela sua condição de mulher e como consequência extrema da violência que se impõe nas relações afetivas abusivas, se aplica aos fatos.

A vítima, Eloá Cristina Pimentel, 15 anos, foi feita refém pelo ex-namorado, Lindemberg Alves, que invadiu, armado, o apartamento em um conjunto habitacional em Santo André, SP, onde morava a vítima e sua família. Na ocasião, estava reunida com colegas, para fazer um trabalho escolar, em 13 de outubro de 2008. Eloá não aceitava reatar o namoro.

Segundo o chefe da operação policial, Lindemberg afirmou várias vezes durante a negociação que só sairia do apartamento morto, e após 33 horas de cativeiro, libertou Nayara, a amiga de Eloá, e os outros dois adolescentes. Nayara informou aos policiais que a amiga fora agredida com socos e pontapés pelo ex-namorado, enquanto ela esteve como refém no apartamento. No terceiro dia, a imprensa divulgou uma entrevista concedida por Lindemberg por telefone a uma emissora, e a transcrição dessa entrevista compõe amostra para esta pesquisa.

O sequestro que durou mais de 100 horas, resultou nas duas meninas gravemente feridas (seguido da morte de Eloá no hospital), invasão do apartamento pela polícia, e a prisão do sequestrador. Nayara sobreviveu ao ferimento por disparo de arma de fogo no rosto, mas Eloá morreu no hospital, onde havia entrado em coma irreversível e teve a morte cerebral decretada no dia 19/10/2008, segundo o portal Terra, seis dias após o início do sequestro.

A entrevista dada por Lindemberg à TV Globo, que compõe o corpus desta pesquisa, transcrita do Portal G1, tem o seguinte teor:

TV: Por que você fez isso, Lindemberg?

L : Não sei.

TV: O que aconteceu, o que você pensou na hora? Você consegue se lembrar disso?

L: Ingratidão. Só isso. Discutimos e brigamos, teve agressão.

TV: Isso foi há quanto tempo?



L: Foi dia 11.

TV: Você está com algum medo, com algum receio? Por que você não se entregou ainda?

L: Medo eu não estou sentindo, não. Por enquanto eu estou pensando em entregar ela da melhor maneira possível, para ninguém sair ferido.

TV: Por que você não entregou até agora?

L: Porque eu acho que ainda não chegou o melhor momento.

TV: O que está faltando para essa entrega?

L: Confiança.

TV: Confiança em quê?

L: Em mim.

TV: Você planejou ou foi um momento de impulso que você teve na hora de invadir a casa armado?

L: Eu tinha deixado bem claro para ela e para a família dela: eu não queria voltar com ela, eu queria ter uma conversa de sinceridade com ela. E ela não queria, não aceitava uma conversa.

TV: Você só queria conversar?

L: Eu queria falar com ela e ela não aceitou. Ela foi virando as costas dia após dia para mim. Quando eu precisei dela, de ela conversar comigo, que eu falei: “Eu fiz errado, né, não era isso que eu queria, não queria terminar com você”. Ela pegou e falou que estava decidido, que não queria mais. Aí é que entra a parte de que ela é uma egoísta e só pensa nela.

## ANÁLISE DO CORPUS

Considerando o modelo analítico apresentado na metodologia, foram analisadas as amostras de discursos dos autores dos feminicídios acima descritos, do ponto de vista da representação social dos atores, considerados os elementos discursivos constitutivos dos textos, a partir da intertextualidade e da interdiscursividade

em busca de conexões entre eles, a fim de identificar no corpus as marcas discursivas que remetem às origens da violência doméstica contra a mulher, que desencadeia o feminicídio, segundo o caminho metodológico da ACD, entendendo que o discurso revela muito sobre as práticas que produzem o feminicídio.

Inicialmente deu-se a busca de notícias de feminicídios no Brasil, em contexto de violência doméstica e familiar, veiculadas pelos diversos meios de comunicação, sem importar a época em que aconteceram, mas a repercussão social dos fatos. O primeiro caso de grande repercussão na mídia encontrado, foi o caso Eloá Cristina Pimentel, seguido do caso da família Filier, e do caso Remis Carla Costa. Outros foram encontrados, porém descartados por não referirem textos orais ou escritos produzidos pelos autores dos feminicídios, ou mesmo reproduzidos pelo recurso do discurso indireto, como ocorreu com o caso Remis Carla Costa, cujos discursos ambientados no Tribunal do Júri e atribuídos ao réu, são discursos indiretos relatados pela Representante do MP, em seu relato de trechos do interrogatório em audiência de instrução, e de conteúdo de instrução probatória escrita, onde constam transcrições de áudios produzidos por ele (ata notarial).

No segundo estágio da análise, procurou-se contemplar as razões pelas quais o problema, em sua essência, não foi superado, as forças que se relacionam para que o problema seja consequência da manutenção da hegemonia do machismo e da misoginia. Para tanto, observou-se como os discursos estariam relacionados entre si, trazendo ideologia de dominação, mesmo que não sincronizadas no contexto espaço-tempo. Desse modo, tomados os discursos dos autores dos três feminicídios acima descritos, e observados dos pontos de vista das três categorias analíticas de Fairclough – representação social dos atores, intertextualidade e interdiscursividade - dentro do enquadre proposto no modelo adaptado para esta investigação foram produzidos os seguintes quadros:

## REPRESENTAÇÃO SOCIAL DOS ATORES

Caso	Amostra	Inclusão	Exclusão	Pronome	Nome	Atua	É afetado	Se beneficia
1	“Uma coisa os homens têm que assumir, eles estão perdendo a guerra para as mulheres”		x	x	x		x	
2	“Diga a ela que eu depositei R\$50,00 na conta dela (...)”	x		x		x		x
3	“Ela foi virando as costas pra mim (...)”	x		x			x	

Nesse quadro, demonstra-se a análise dos textos/discursos, do ponto de vista da representação social dos atores, através da qual, os atores se posicionam no discurso, de modo a dar pistas para a identificação de papéis e formas de representação como as que incluem ou excluem atores dos textos, agem ou deixam de agir, afetam o contexto ou são afetados por ele, ou ainda se os atores se beneficiam da situação criada/reproduzida no discurso.

Desse modo, percebe-se nas amostras de discurso do caso 1, que o autor não se inclui em primeiro lugar, mas infere a sua presença através do nome (substantivo) comum “os homens”, e do pronome “eles”, quando implicitamente se posiciona. Gostaria de dizer “eu”, em vez de “os homens” ou “eles”, do mesmo modo que exclui as vítimas, por meio do uso do pronome “elas” ou do nome “as mulheres, de onde se pode inferir a intenção implícita de nomear as vítimas uma por uma, ou de pelo menos fazer uma referência indireta como citar o nome da ex-mulher e de forma coletiva, as mulheres da sua família. Pode-se inferir que o autor/enunciador se mostra afetado pelo

contexto, ao declarar que há uma suposta guerra dos sexos, e que os homens estão em posição de desvantagem.

No caso 2, tem-se na amostra analisada, um sujeito que exclui a vítima ao optar pelo pronome “ela” em lugar de nomeá-la, ao passo que se inclui, ao usar o pronome “eu”, num movimento de mostrar quem atua no contexto, e ao mesmo tempo se beneficia, pois se posiciona como superior economicamente e em razão do sexo, demonstrando, assim, a dependência econômica da vítima, com o objetivo de demonstrar controle da situação, ao conhecer profundamente as dívidas da vítima e “oferecer” ajuda financeira para que a mesma pudesse quitá-las, posicionando-se mais uma vez como o detentor do poder econômico e de controle das ações da vítima, de modo atuar no discurso, e se beneficiar dele.

A análise da amostra do terceiro caso corrobora as dos demais, pois o enunciador, ao incluir-se no discurso, pelo pronome da primeira pessoa, atua no discurso, ao posicionar-se como o que tem o poder de decidir sobre o destino da vítima, e é afetado pela atitude que atribuiu à vítima, ao declarar implicitamente que ela, Eloá, o estava rejeitando. Implicitamente, porque, além de não a identificar no discurso, mas referir-se a si pelo pronome “ela”, utiliza-se de elemento metafórico (virando as costas), como nas amostras analisadas no quadro a seguir, sobre a categoria da intertextualidade.

## INTERTEXTUALIDADE

Caso	Amostra	Elementos explícitos	Elementos implícitos	Elementos metafóricos	Elementos de outros discursos/ vozes
1	“Vou virar <b>um sem dó.</b> ”	x	x	x	x
2	“ <b>Deus</b> está no controle de tudo”		x	x	x
3	“Eu queria ter uma <b>conversa de sinceridade</b> com ela.”	x	x	x	x

Intertextualidade é a presença de outros discursos ou vozes em um dado discurso, demonstrando a relação ideológica entre atores que compartilham uma representação social. Desse modo, tal como se descreve no quadro acima, os enunciadores se utilizam de recursos semelhantes em seus discursos com objetivos similares. Observam-se similitudes nos elementos metafóricos, que conseqüentemente trazem ideias implícitas nos discursos.

Pela análise da intertextualidade, os três atores se posicionam no discurso de forma semelhante, pois, usam elementos metafóricos, deixando implícitas as ideias que desejam ocultar, como em “vou virar um sem dó” (aquele que não tem pena, compaixão da vítima), ou “Deus está no controle de tudo” (Deus, aqui, representando o poder do próprio enunciador diante da vítima e de todos os envolvidos), ou ainda “Eu queria ter uma ‘conversa de sinceridade’ com ela” (conversa de sinceridade, no contexto, significando conversa de cobrança, onde apenas a opinião do enunciador seria importante).

A presença de elementos de outras vozes nos discursos das amostras dos 3 casos, demonstra que a análise da intertextualidade favorece a identificação da posição dos sujeitos quanto ao universo do qual fazem parte e no qual tomam lugar: o universo do patriarcado, do machismo e da misoginia. O papel de “vítima da vítima” está representado implicitamente nas amostras. Os elementos explícitos encontram-se no uso dos pronomes e verbos na primeira pessoa, quando escolhem identificar-se no discurso.

Logo, resta comprovado que a intertextualidade revela, assim como a representação social dos atores, a ideologia dominante na essência da violência doméstica e familiar contra a mulher, a raiz do feminicídio. A seguir, a análise da interdiscursividade como vetor da interrelação entre os discursos de diferentes atores, em contextos similares, ainda que não síncronos, contudo, carregada da mesma força semiótica nos signos ideológicos selecionados pelos enunciadores.

## INTERDISCURSIVIDADE

Caso	Amostra	Discurso de misoginia	Discurso de ódio (violência/ameaça)	Discurso de poder
1	“Tenho raiva das vadias que se proliferam e muito a cada dia se beneficiando da lei.” “Ainda arranco a cabeça dela viva”	x	x	x
2	“Vou te dar um sumiço e te enterrar (...) e ninguém nunca mais te acha.” “Ela não obedecia ordens.”	x	x	x
3	“Ela é uma egoísta e só pensa nela.” “Eu acho que não chegou o melhor momento.”	x	x	x

Considerando as particularidades de tempo e espaço em que cada contexto foi produzido, porém relacionados a uma mesma prática social, cada discurso revela aspectos comuns à raiz do problema social em tela, de modo que temos em cada amostra, discurso de misoginia, de ódio e de poder, como que uma marca ideológica que não se pode dissociar das falas dos agressores. Desse modo, diz-se que há discurso de misoginia nas amostras: “Tenho raiva das vadias; “Ela não obedecia ordens” (indicando que cabe à mulher obedecer, e ao homem, mandar); “Ela é uma egoísta e só pensa nela” (forma de dizer que é errado a mulher pensar em si mesma, e que o certo seria pensar somente no homem, nos seus desejos, nos seus objetivos, do contrário, é egoísmo).

O discurso de ódio aparece nas amostras: “Ainda arranco a cabeça dela viva”; “Vou vingar; “Vou te dar um sumiço e te enterrar e ninguém nunca mais te acha” (ameaça, aliás cumprida à risca pelo feminicida, e que poderia vir a ser objeto de análise da Linguística Forense para investigação de autoria do crime). E quanto ao discurso de poder que reforça a hegemonia e

a crença de que os homens exercem essa relação sobre as mulheres, verifica-se nos textos: “Ela não obedecia ordens.” (assim ele entendia que deveria ser uma relação entre homem e mulher). O homem manda, a mulher obedece, e “Eu acho que não chegou o melhor momento” (referindo-se ao momento de se entregar à polícia e libertar as reféns, pois ele teria o poder de decidir se libertaria ou não, se mataria ou deixaria viver).

Esta análise possibilitou identificar marcas discursivas que direcionam para a raiz do problema social da violência doméstica e familiar contra a mulher, e do feminicídio. A ideologia do machismo e da misoginia estão tão arraigadas na sociedade patriarcal, quanto nos discursos produzidos pelos homens que se fazem representar socialmente como parte da sociedade que contribui para a manutenção dessa hegemonia.

Em um terceiro estágio da análise, ao voltar o olhar para a prática a fim de compreender-lhe a essência, segundo os passos metodológicos da ACD, embora sem a pretensão de aprofundar ou esgotar o tema, o que não seria possível nas atuais condições, pode-se vislumbrar a partir da análise textual dos discursos aqui representados que o feminicídio é uma realidade produzida pela sociedade e no seu interior, de difícil superação, pois envolve o envolvimento das massas em ideologias que sustentam as relações patriarcais desde tempos remotos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação analisou amostras do discurso dos autores de feminicídio, a fim de identificar marcas discursivas/textuais das categorias analíticas sugeridas por Fairclough - representação social dos atores, intertextualidade e interdiscursividade - para demonstrar a partir das amostras a presença de elementos discursivos que levam à raiz da violência doméstica contra a mulher e do feminicídio.

O caminho metodológico percorrido foi baseado na proposta da ACD segundo os três passos: identificação de “um problema social que tenha implicações para a ordem social” (feminicídio), busca de “elementos semióticos para a análise” (discursos



produzidos pelos feminicidas relacionados ao contexto do crime), e retorno à prática na busca da sua compreensão.

Através da Análise Crítica do Discurso, buscaram-se respostas para a seguinte questão: que elementos textuais do discurso dos feminicidas encontram ressonância na raiz do feminicídio?

A análise propiciou o conhecimento de como os autores de feminicídio se posicionam por meio da linguagem, reproduzindo formas relativamente estáveis de discursos que ressoam fortemente na raiz do problema. A partir da análise desses discursos, foi possível reconhecer que o modelo de sociedade patriarcal vem massacrando as mulheres ao longo da história, e justificando a violação de direitos humanos, a violência doméstica e familiar, e o feminicídio.

Ao reconhecer que esse modelo de sociedade é extremamente injusto, tem violado ao longo da História da Humanidade os Direitos Humanos das Mulheres, e acima de tudo, age contra a dignidade da pessoa humana, admite-se a urgente necessidade de intervenções de natureza política, social e jurídica que possam vir a transformar o modelo patriarcal de sociedade, a fim de superá-lo, sobretudo nos aspectos gerados e mantidos pelas ideologias machistas e misóginas.

## REFERÊNCIAS

- AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Jr. *Introducción al Derecho*. Buenos Aires: Abeledo-Perrot, 1999.
- AZZARITI, Mônica. O papel da linguística forense em uma investigação, in: *Justificando*. Mentis inquietas pensam direito. 2015. Disponível em: <http://www.justificando.com/2015/07/30/o-papel-da-linguistica-forense-em-umainvestigacao>. Acesso em 01/05/2019.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATISTA Jr, J.R.L.; SATO, D.T.B.; MELO, I.F. de. (Org.). *Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.
- \_\_\_\_\_. Código Penal. Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br>. Acesso em: 01/02/2021.
- COLARES, Virgínia. *Linguagem e Direito: caminhos para a linguística forense: uma homenagem a Malcolm Coulthard*. São Paulo: Cortez, 2017.
- CUNHA, Rogério Sanches. *Violência doméstica: Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006) comentada, artigo por artigo*. 2. Ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2008.
- DIAS, Maria Berenice. *Lei Maria da Penha: a efetividade da Lei 11.340;2006*. 4. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2015.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. London: Longman, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Analysing discourse*. Textual analysis for social

research. Londres-Nova York: Routledge, 2003.

\_\_\_\_\_. What is CDA? Disponível em <www.academia.edu> Acesso em 19/06/2019.

\_\_\_\_\_. *The dialectic of discourse*. Textus XIV. 2001<sup>a</sup>, pp 231-242. Disponível em: <http://www.ling.lancs.ac.uk/profiles/263> Acesso em: 20/01/2021.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre facticidade e validade*. Volume I. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

LUHMANN, Niklas. *Ecological communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2002.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

PORTAL G1 - Campinas e região. Compra de arma, bate-boca e perdão: ouça áudios de atirador da chacina. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2017/01/compra-de-arma-bate-boca-e-perdao-ouca-a-udios-de-atirador-dachacina.html>. Acesso em 01/09/2021.

\_\_\_\_\_. Atirador deixou cartas para amigos e namorada antes de matar 12 pessoas. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2017/01/atiradordeixou-carta-para-amigos-e-namorada-antes-matar-12-pessoas.html>. Acesso em 12/09/2021.

\_\_\_\_\_. Sequestrador fala de fim do namoro com menina mantida refém. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0MUL801567-5605,00.html>. Acesso em 20/09/2021.

PORTAL METRÓPOLES. Campinas – o maior feminicídio em massa da história recente do Brasil. Disponível em: <https://www.metropoles.com/materiasespeciais/>

campinas-o-maior-feminicidio-em-massa-da-historia-recente-do-brasil. Acesso em 28/08/2021.

PORTAL TERRA. O caso Eloá. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/infograficos/caso-eloalinhadotempo/caso-eloacronologia.htm>. Acesso em 29/08/2021.

SANTANA, Doralice Pereira de. *Poesia popular nordestina: uma abordagem para o tratamento da relação fala-escrita*. Universidade Católica de Pernambuco. Dissertação de Mestrado. 2009. Disponível em: [http://tede2.unicap.br:8080/bitstream/tede/707/1/dissertacao\\_doralice.pdf](http://tede2.unicap.br:8080/bitstream/tede/707/1/dissertacao_doralice.pdf). Acesso em 19/06/2019.



**PENSAMENTOS  
AGONIZANTES:  
A ESCRITA  
HETEROTÓPICA  
DE ELIF SHAFAK  
E FILIPA MELO**

**Ermelinda Maria Araújo Ferreira**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/3975152604166388>



**RESUMO:** Duas escritoras da mesma geração, porém de realidades distintas, utilizam o gênero da ficção policial para falar da realidade da mulher em contextos muito adversos, a partir de uma perspectiva narrativa que Machado de Assis popularizou através de seu famoso *Memórias póstumas de Brás Cubas*: a história de um defunto autor. Em ambos os casos, temos as histórias de duas defuntas autoras, mulheres comuns que, ao se tornarem vítimas de violência de gênero, passam a organizar relatos de suas vidas a partir da materialidade degradada de seus corpos. Em *10 minutos e 38 segundos neste mundo estranho* (2021), a turca-britânica Elif Shafak (1971) acompanha os últimos instantes de consciência de Leila Tequila, prostituta em Istambul, durante os quais ela reconstrói sua trágica e comovente existência, documentando com dor e beleza as agruras comuns a tantas outras mulheres turcas sujeitas a um sistema social regido pelas regras e amarras do patriarcado. Já em *Este é o meu corpo* (2004), a luso-angolana Filipa Melo (1972) dá voz às eloquentes revelações de Eduarda a um interlocutor empático, o médico legista que realiza a sua autópsia, traduzida como a escuta sensível de suas memórias, que também se revelam, na ocidental Lisboa, um testemunho de uma realidade opressiva. Apesar da temática macabra, essas obras apresentam uma estranha leveza, um investimento numa escrita memorialista generosa e complexa que expande imprevisivelmente a ideia da modernidade na escrita confessional feminina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Heterotopia; Surrealismo; Corporalidade; Memória; Elif Shafak; Filipa Melo

**Abstract:** Two writers from the same generation, but from different realities, use the genre of detective fiction to talk about the reality of women in very adverse contexts, from a narrative perspective that Machado de Assis popularized through his famous *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: the story of a deceased author. In both cases, we have the stories of two deceased authors, ordinary women who, upon becoming victims of gender violence, begin to organize accounts of their lives based on the degraded materiality of their bodies. In *10 minutes and 38 seconds in this strange world* (2021), the Turkish-British Elif Shafak (1971) follows the last moments of consciousness of Leila Tequila, a prostitute in Istanbul, during which she reconstructs her tragic and moving existence, documenting with pain and beauty the hardships common to so many other Turkish women subjected to a cruel social system, governed by the rules and constraints of patriarchy. In *This is my body* (2004), the Portuguese-Angolan Filipa Melo (1972) gives voice to Eduarda's eloquent revelations to an empathetic interlocutor, the coroner who performs her autopsy, translated as the sensitive listening of her memories, which also prove to be, in western Lisbon, a testimony of an oppressive reality. Despite the macabre theme, these works present a strange lightness, an investment in a generous and complex memorialist writing that unpredictably expands the idea of modernity in female confessional writing.

**KEYWORDS:** Heterotopia; Surrealism; Corporeality; Memory; Elif Shafak; Filipa Melo



## O CORPO COLONIZADO E A “MORTE VOLUPTUOSA”

O corpo não passa de um habitáculo provisório de uma identidade que recusa toda fixação, e escolhe uma forma de nomadismo quanto à sua presença no mundo. Ele é instrumento para criar personagens, uma fonte e não um lugar onde o indivíduo se sente bem em si mesmo, já que este “em si mesmo” é múltiplo.

David Le Breton

É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar. Espelho e cadáver é que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo; espelho e cadáver é que silenciam e serenizam, encerrando em uma clausura esta grande cólera utópica que corrói e volatiliza nosso corpo a todo instante. Graças a eles é que nosso corpo não é pura e simples utopia.

Michel Foucault

Do corpo fragmentado ao corpo ausente – a anatomia moderna desrealizou por completo a forma humana, partindo de uma permanente recusa em fixá-la segundo qualquer possibilidade estável ou consistente. O século XX assistiu a esse empenho de dissolução orgânica na estética; o corpo, erotizado, era lançado à sua fantasmagoria absoluta. A supressão da identidade corporal chegava então ao seu grau zero, colocando a alguns artistas a inquietante tarefa de representar uma figura que parecia ter perdido, por completo, sua silhueta.



Fig. 1. *In voluptas mors*, de Philippe Halsman

A associação das pulsões extremas *Eros* e *Tanatos* na arte moderna e o impulso de destruição do corpo parecem encontrar uma representação eloquente na famosa fotografia do norte-americano Philippe Halsman, intitulada *In voluptas mors* (*Morte voluptuosa*) (1951), cuja irônica sensualidade causa grande impacto e influência até hoje. Concebida em parceria com o surrealista espanhol Salvador Dalí - elegantemente retratado à esquerda -, a imagem estabelece um contraste radical entre a figura masculina que desvia constrangedoramente o olhar das modelos, e a exposição grotesca das sete figuras femininas nuas e amontoadas em posições exóticas num *tableau vivant* que reproduz a imagem de uma caveira humana.

Há uma linha claramente traçada entre o homem em primeiro plano, um artista notável, cuja identidade é tão mantida e reconhecida quanto a do autor da fotografia, e o grupo de mulheres anônimas que eles transformam em objeto de suas divertidas elucubrações. Sequestradas em suas identidades e reduzidas à fantasmagoria de seus corpos, à maneira do quadro *A violação*, do surrealista belga René Magritte - onde o rosto é substituído pelo tórax, suprimindo a autonomia da face, expres-

são e possibilidade de voz da mulher retratada -, a fotografia de Halsman não pode escapar a uma leitura violentamente sexista.



Fig. 2. *Sewing machine with umbrella*, de Salvador Dalí

Pode-se, talvez, atribuir ao papel dessa composição uma função tão arbitrária e objetificada quanto a da famosa frase de Lautréamont, que se tornou uma lenda do Surrealismo<sup>01</sup>:

---

01 A palavra *Surrealismo* foi usada pela primeira vez pelo poeta Guillaume Apollinaire em 1912 na apresentação de um balé de Jean Cocteau e Erik Satie, intitulado *Parade*. Entre 1920-1924, o termo foi apropriado por André Breton para rotular um movimento artístico que ultrapassava as aparências e a fidelidade com o real. Ao escrever uma apresentação para uma exposição do pintor alemão Max Ernst em 1921, Breton interpretou suas colagens como o equivalente plástico de uma famosa frase de Lautréamont (*Cantos de Maldoror* (1869), no Canto Sexto, capítulo I): “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de dissecação de cadáveres”, frase também retratada por Salvador Dalí. Em *In voluptas mors (Morte voluptuosa)* (1951), o fotógrafo norte-americano Philippe Halsman retrata o pintor espanhol ao lado de um crânio humano formado por mulheres nuas em diferentes poses. A insistente evocação da morte por esse movimento parecia uma referência à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo e de manipular as próprias experiências, de acordo com padrões preconcebidos. Os surrealistas acreditavam que o humano se encerrava na camisa-de-força da lógica e do racionalismo, o que mutilava a sua liberdade, atrofiando a imaginação.

“Belo como o encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de dissecação de cadáveres”. Sugerimos que a função da cena da “necropsia dos objetos” é similar à da montagem supostamente sensual de corpos de mulheres porque em ambas a ontologia dos elementos envolvidos é abstraída. Assim, tanto os objetos destituídos de suas referências e funções, como as mulheres destituídas de sua humanidade reúnem-se sob o escrutínio do artista, que se retrata como um cientista dissecando realidades ocultas e surpreendentes.

No caso de Halsman, a cena chega a ser patética e humilhante, num certo sentido, não só porque exhibe os modelos para a apreciação privilegiada de um homem - seja o elemento observador interno à composição do cenário, que é o próprio Salvador Dalí; sejam os olhares que ele encarna: o do fotógrafo e os dos observadores da cena, que se equivalem aos olhares dos destinatários dos quadros da tradição do nu feminino artístico na Europa, dos quadros a óleo à propaganda. Assim como no gênero que assinala o início da mercantilização da arte, segundo John Berger<sup>02</sup>, na composição surrealista a evocação burlesca da

---

02 É bem verdade que, ao inserir a imagem do artista enquanto espectador na cena retratada, o fotógrafo opera um pequeno desvio na tradição, pois, segundo John Berger em *Modos de ver* (1972): “Nos nus da pintura a óleo europeia em geral, o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente do quadro, e pressupõe-se ser um homem. Tudo se dirige a ele, tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali. Foi para ele que as figuras assumiram a sua situação de nus. Ele, porém, é por definição um estranho - ainda vestido”. Entretanto, continua válida a observação de Berger sobre o motivo da cena do gênero nu: “Essa nudez não é uma expressão dos sentimentos da mulher. É um sinal de sua submissão aos sentimentos e exigências do proprietário (de ambas: tela e modelo). ... Vale a pena referir que noutras tradições não europeias - na arte indiana, persa, africana, pré-colombiana, etc. - a nudez nunca reveste esse modo de passividade. E se, em qualquer dessas tradições, o tema de uma obra for a atração sexual, é muito provável que descreva o amor sexual ativo entre duas pessoas, a mulher tão ativa quanto o homem, a ação de cada um absorvendo o outro.” (BERGER, 1972, p. 57)

morte surge da aniquilação do feminino. Reduzidas à coisificação de seus corpos fotografados em posições de êxtase, não são mulheres, mas cadáveres. A cena, portanto, não fala de amor nem de qualquer espécie de intercâmbio afetivo, mas da satisfação unilateral do desejo, da sedução do interdito, do prazer mórbido da dissensão. Como diz Georges Bataille:

A associação da violência da morte e da violência sexual tem esse duplo sentido. De um lado, a convulsão da carne é tanto mais precipitada quanto mais ela está próxima da debilitação, e de outro, a debilitação, contanto que o tempo passe, favorece a volúpia. A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia, na angústia mortal, é mais profunda. A atividade erótica nem sempre tem abertamente esse aspecto nefasto, nem sempre é essa fissura; mas, profundamente, secretamente, essa fissura que é própria da sensualidade humana é a mola do prazer. O que, na apreensão da morte, suprime o fôlego, deve de alguma maneira, no momento extremo, cortar a respiração. (BATAILLE, 1987, p. 68)

A percepção do Surrealismo como um movimento de vanguarda moderna, agente do questionamento das amarras racionalistas rumo ao exercício da emancipação do imaginário, esbarra nessa contradição incômoda que se revela na imagem *In voluptas mors*: a evidente parcialidade do olhar criador, onde o masculino se coloca numa posição de controle e domínio dos jogos eróticos estéticos, elegendo o feminino como o material disponível - como uma qualquer máquina de costura ou um qualquer guarda-chuva - submisso e inerte sob o bisturi de seus manipuladores. A suposta independência proposta pelos surrealistas, portanto, seria necessariamente parcial, funcionando muitas vezes apenas como mais um instrumento opressor e silenciador de um contingente da humanidade sempre alijado dos processos “libertários” das classes dominantes.

Em *Women artists and the surrealist movement* (Londres, 1997), Whitney Chadwick - pioneira nos estudos

sobre o papel das mulheres no movimento surrealista - mostra como, apesar de sua posição inovadora, aberta à integração de artistas independentes em seu grupo, a história oficial da arte surrealista simplesmente não registra o nome da maior parte dessas mulheres, ignorando sua participação no movimento.<sup>03</sup>

A primeira justificativa para a estranha ausência de artistas femininas conhecidas na história do Surrealismo (que foi paulatinamente revisada após a publicação da obra de Chadwick), é, portanto, a insuficiente alteração da mentalidade reinante. As mulheres que expunham com o grupo eram raramente consultadas quando se discutia as teorias do movimento. O trabalho de elaboração teórica era uma tarefa quase que exclusivamente restrita aos membros masculinos do grupo. Mesmo quando essas discussões tinham como tema o papel da mulher no mundo das artes, esta não quase não possuía voz. Ela continuava como objeto de análise em um universo de sujeitos investigadores masculinos. Clara testemunha disso é a forma mística e idealizada que a mulher adquiria aos olhos dos surrealistas. Ela não era uma presença concreta e real, mas sim uma projeção, uma existência limitada à superficialidade imaginativa de uma ideia sem corpo. A ideia presente na mente masculina de uma musa com poderes ocultos e segredos indecifráveis. As mulheres reais, portanto, não faziam parte do grupo que dava forma às ideias do Surrealismo, o que não significava, no entanto, que elas não possuíssem suas próprias ideias.

---

03 “Surrealism’s idealized vision of woman was like an albatross around the neck of the woman artist, difficult to ignore but of no help in forging a personal identity as an artist. The muse, an externalized source of creative energy and a personification of the female Other, is a peculiarly male invention. Asked how they felt about surrealist identification of woman and muse, Leonora Carrington responded with a single word: ‘bullshit’, and Ithell Colquhoun commented that ‘Breton’s vision of the ‘free and adored woman’ didn’t always prove a practical help for women, especially painters’. These insights came later, almost fifty years after the publication of the first Surrealist Manifesto, but they help us understand one reason why so many women artists have argued that they weren’t really surrealists.” (CHADWICK, 2021, p.78)





Fig. 3. A violação, de René Magritte



4. Ilustração, de José Guadalupe Posada

É interessante lembrar que, ao chegar ao México em 1938, o poeta francês e teórico do Surrealismo André Breton declarou que aquele era “o país mais surrealista do mundo”. Lá vivia



Frida Kahlo, uma pintora cujas obras misturavam sofrimento, feminilidade e elementos do folclore e da natureza mexicanos. A aparente falta de racionalidade em suas pinturas impressionou Breton, mas Frida rechaçou o título de “surrealista”: “Nunca pinte sonhos. Pinte a minha própria realidade”.

Essa observação da autora de uma obra visceralmente confessional parece confrontar diretamente a percepção viciada dos integrantes dos movimentos modernos, quase sempre homens eruditos provenientes de uma elite intelectual europeia e segregacionista, que representavam o corpo da mulher como objeto do desejo (deles). Por representar uma história de dor e sofrimento ligada tanto à narrativa de seu corpo vitimado por um acidente, como à narrativa pouco convencional de sua paixão pelo pintor Diego Rivera, Frida ganhou fama de “feminista”, numa época em que pouco se falava sobre o assunto. Embora sem jamais teorizar a respeito dos direitos das mulheres, ela confrontou tabus e estabeleceu uma posição crítica face à modernidade europeia que, com o tempo, adquiriu um poder de precursividade nunca visto antes.



Fig. 5. *A cama*, de Frida Kahlo<sup>04</sup>

04 Frida Kahlo conservava um esqueleto preso à parte de baixo do dossel de sua cama, que representaria alegadamente uma alegre lembrança de sua mortalidade. O motivo da caveira e

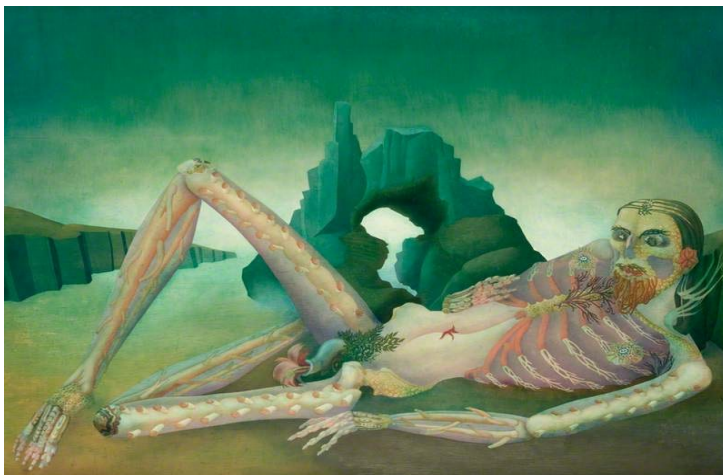


Fig. 6. *Gouffres amers (Abismos amargos)*, de Ithell Colquhoun

Já no caso de Ithell Colquhoun, nascida em Assam, Índia, e criada na Inglaterra, a imagem do cadáver é deliberadamente utilizada para parodiar a obsessão surrealista com a fêmea erótica. Assim, tanto com as demolidoras imagens de Colquhoun, como as caveiras e esqueletos que povoam a obra de Frida Khalo, percebe-se uma perspectiva muito distante da afetação que parece mover os pintores surrealistas, para os quais se poderia dizer, com o filósofo argentino radicado no México, Enrique Dussel, que “uma práxis irracional da violência, herdada de um colonialismo que não teve seu fim junto com as colônias”, torna-se um componente estrutural da composição artística. Dussel enumera e descreve as “razões” que justificam essa práxis:

do esqueleto surgem frequentemente na obra dos artistas mexicanos, onde a morte é entendida como uma transição para uma vida de outra espécie. O Dia dos Mortos, a 2 de novembro, não é, portanto, um dia de luto, mas um dia de festa. Essa constatação é tão antiga quanto seus sítios arqueológicos. Há registros de que as civilizações pré-hispânicas celebravam a passagem para o mundo espiritual de forma divertida e inusitada aos olhos dos estrangeiros. Enquanto esse ritual é visto de forma mórbida pela maioria das culturas, no México representa o momento de reencontrar os que já se foram. Acredita-se que todos retornam do além para uma visita regada a comida, bebida e dança, sobre as lápides dos cemitérios. O México embarca na herança das culturas pré-colombianas, em um embate com a presença do colonizador espanhol, que impôs as tradições cristãs do luto, da morte e da culpa.

A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). 2. A superioridade obriga a “desenvolver” os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral. 3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a “falácia desenvolvimentista”). 4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial). 5. Esta dominação produz vítimas, violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etc.). 6. Para o moderno, o bárbaro tem uma “culpa” (por opor-se ao processo civilizador) que permite à “modernidade” apresentar-se não apenas como inocente mas como “emancipadora” dessa “culpa” de suas próprias vítimas. 7. Por último, e pelo caráter “civilizatório” da “modernidade”, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da “modernização” dos outros povos “atrasados” (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etc. (DUSSEL, 2000, p. 49)

Talvez por isso, ao contrário da artificialidade e simulação do Surrealismo, haja uma grande verdade na obra de Frida Khalo e Ithell Colquhoun, que afasta as suas representações da hipocrisia que se manifesta pela ironia, perversão e sadismo tão comuns àquele movimento. Provavelmente, também, é a essa verdade que recorrem as escritoras oriundas da Turquia e de Angola nos romances aqui selecionados para análise. A relação do erotismo com a morte nos textos de Elif Shafak e Filipa

Melo parece lidar com o espaço de um *obsceno* diferenciado - ou uma *heterotopia*, segundo Michel Foucault -, não por se tratar de histórias incômodas e desagradáveis em torno de crimes (tão difundidas nos dias de hoje no popularíssimo gênero policial que já ocupam o centro do palco na maioria das encenações, seja na literatura, nas artes, nos filmes e nos jogos); mas por essas histórias serem pensadas por mulheres oriundas de um hibridismo cultural que funde suas origens às influências de uma educação europeia. Ambas escolhem falar de um ponto de vista *surreal*: o dos cadáveres das mulheres vítimas de violência e silenciadas em seus contextos. Assim, acessando ora o pensamento agonizante da protagonista moribunda, ora as marcas remanescentes no corpo da protagonista morta, elas enfrentam relatos exóticos que parecem, sob uma perspectiva diferenciada, refletir sobre a metáfora da “caveira” halsmaniana e daliniana, dando indiretamente voz e expressão, através de suas personagens, às modelos materializadas por esses modernistas em sua obra dita erótica.

Em *10 minutos e 38 segundos nesse mundo estranho*, Elif Shafak utiliza esse breve espaço de tempo (que precederia a falência total do cérebro) para registrar as lembranças da prostituta Leila Tequila. Ao longo de mais de trezentas páginas, o leitor acompanha a narração de fatos de sua vida emudecidos por mais de quarenta anos, que jorram aos borbotões em seus minutos finais, disparados por gatilhos imprevisíveis. Assim, não são os motivos sensuais que preponderam, mas as evocações proustianas, reconfortantes e alegres, dos prazerosos sabores regionais que abrem os capítulos: *baklava* de pistache, café com cardamomo, guizado de bode com especiarias, *borek* quentinho, fogaço a lenha, bombons de chocolate com recheio surpresa, mexilhões fritos do Mar Negro, bolo caseiro de morango.

Sua história ambientada num bordel decadente da periferia da cidade, e centrada no seu covarde assassinato encomendado por um figurão da sociedade, surge entrelaçada às narrativas das memórias de seus cinco leais amigos: uma família marginal e disfuncional composta pelo travesti Nalan Nostalgia; o subversivo Sinan Sabotagem; a africana Jameelah; a anã Zainab122 e a fugitiva de um casamento forçado, Humeyra Hollywood. Dividido em três partes, “A mente”, “O corpo” e “A

alma”, a primeira se concentra no relato memorialista de Leila antes de morrer completamente, enquanto a segunda trata da destinação de seu corpo levado do necrotério para o *Cemitério dos Solitários*, o mais desolado de Istambul, e o seu rocambolesco resgate pela trupe dos cinco, que têm algo de saltimbancos. A terceira parte, a mais breve e poética, trata da libertação da alma de Leila após seu derradeiro mergulho no fundo do mar. Como um autêntico “peixe fora d’água” ao longo da vida, ela finalmente parece retornar à fluidez do seu *habitat* natural, longe das perseguições e cobranças absurdas, e das angústias e ameaças que cercaram a sua experiência num corpo feminino, naquele determinado espaço-tempo que lhe coube viver, e que ela acaba de relatar:

Sua mente havia parado completamente de funcionar, seu corpo já estava se decompondo e sua alma estava flutuando atrás de um peixe-beta. Ela sentia-se aliviada por ter deixado o *Cemitério dos Solitários*. Estava feliz por fazer parte daquele reino vibrante, daquela harmonia reconfortante que jamais considerara possível e daquele vasto azul, vívido como o nascimento de uma chama nova. Finalmente livre. (SHAFK, 2021, p. 326)

Já em *Este é o meu corpo*, a fala de Eduarda, já morta há um certo tempo, é transferida de sua mente para o seu corpo, e do seu corpo para a mente de um tradutor especialista. Ambientada na sala do necrotério, a história transcorre a partir da inusitada relação que se estabelece entre o cadáver da moça e o médico legista. Com a solenidade de um ato religioso, o ímpeto de uma violação e a ternura de uma carícia, os cortes profundos da lâmina no seu corpo vão desvendando os seus mais recônditos segredos, como se apenas após a morte a personagem encontrasse um interlocutor empático e pudesse narrar o mistério de seu desaparecimento, que poderia ter sido enterrado em silêncio ao lado de tantas histórias similares de mulheres presas a relacionamentos abusivos. Através deste homem, no entanto, a morte de Eduarda é singularizada pela escrita de Filipa Melo,

que desfaz a desumanização da cena da necrópsia criando uma imprevisível relação afetiva entre o discurso contido nos vestígios do corpo e a escuta sensível do médico.

Assim como há um reinvestimento na vida pelo mergulho do corpo de Leila no mar, há um resgate similar na história de Eduarda, que dá à luz uma criança três dias antes de ser assassinada pelo namorado. Em *O erotismo*, Bataille comenta que:

A morte de um é correlativa ao nascimento do outro, que ela anuncia e de que é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa o lugar; em segundo, da corrupção, que acompanha a morte, e repõe em circulação as substâncias necessárias ao incessante aparecimento de novos seres. Entretanto, a vida não deixa de ser uma negação da morte. Ela é sua condenação, sua exclusão. (BATAILLE, p. 37)

No romance, esse renascimento é repassado como aposta à figura paterna, quando Eduarda confia seu filho a António:

Eduarda abandonou o filho. António concentra-se na palavra: “abandonou”. Não. Eduarda entregou-lhe o seu filho, porque só ela sabia que ele era capaz de amar, uma vez na vida, a primeira, deixar-se levar por esse amor, confiar nele. Eduarda entregou-lhe o filho provavelmente porque previu a morte dentro dela e quis deixar-lhe a vida para vencer a morte dentro dele. (MELO, 2001, p. 116)

A presença dessa vitalidade em ambos os textos, apesar dos enredos fúnebres, afirma a escrita heterotópica dessas autoras como uma recusa da morte, e não como a sua celebração. Arriscamos sugerir que ambas funcionam como fábulas políticas *bartlebianas*, nas quais a força da recusa é delicada e implacável como a

expressão: “prefiro não” (*I would prefer not to*).<sup>05</sup> Diante dos imperativos de uma realidade aniquiladora de suas existências, e de um ambiente opressor que não lhes convém ou que sentem ser um convite à morte em vida, as personagens incorporam a recusa sem avaliar o preço que terão que pagar. Agem como criaturas livres, a quem é dado o direito de escolher. Essa atitude funciona como uma imperdoável violência ao sistema. A admissão, pela mulher, sobre a facilidade com que o homem tiraria sua vida dá um panorama do que é uma estrutura de poder que concede ao masculino o direito mandatário sobre o corpo alheio, mas que, socialmente, é enunciativamente dele. Daí que a simples recusa feminina exerça um efeito tão devastador neste contexto: “Prefiro não ser abusada, prefiro não calar sobre o abuso, prefiro não casar com esse homem, prefiro não ter esse filho, prefiro ter esse filho, prefiro estudar, prefiro trabalhar, prefiro ser assim e não de outra forma. Prefiro não ser como determinam. Ainda que para isso seja preciso tornar-me um corpo sacrificial.”

Se a lógica política perpassa o que nos é dado como literatura, é preciso examinar as condições e papéis instituídos pelos discursos e práticas dominantes. Daí surge o que Deleuze e Guattari identificam como a “literatura menor” enquanto espaço de resistência coletiva: “Vale dizer que *menor* não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida).” As produções situadas no campo de uma “literatura menor” não se confundem com os conceitos de minoritário

---

05 Em 1953, Herman Melville escreveu um conto intitulado *Bartleby, o escrivão*, uma das mais instigantes obras da literatura mundial, verdadeira ode à insubordinação. Melville conta a história deste homem que, de um dia para outro, se recusa a atender os pedidos de seu patrão num escritório de advocacia em Wall Street. Sentado em sua escrivaninha, ele decide não mais copiar, não mais trabalhar, não mais sequer sair de seu lugar, colocando a todos num impasse: saber o que fazer com o espaço de total inação que se instaura a partir de sua recusa de fornecer à máquina de poder a sua contribuição. Ao fazê-lo, porém, acaba por desmontar as forças como elas se posicionam, deixando um legado de negativas que configuram a composição de um outro mundo.



ou minoria, pois *menor* é aquele que se assume fora do lugar, que cria para si uma comunidade possível, uma enunciação outra, uma *performance* constituída por uma multiplicidade de atos expressivos não determinados por parâmetros estéticos legitimados: “É a única possibilidade de instaurar de dentro um exercício menor de uma língua mesmo maior que permita definir literatura popular, marginal, etc. Só desse modo é que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão, apta a tratar e a exercitar conteúdos.” (DELEUZE e GUATTARI, 2002, p. 42). Deleuze afirma ainda que Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele:

A literatura como saúde consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir, ainda enterrado em suas traições e reneгаções. A literatura americana tem esse poder excepcional de produzir escritores que podem contar as próprias recordações, mas como as de um povo universal composto pelos emigrantes de todos os países. ... Precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. (DELEUZE, 1997, p. 14)

Podemos dizer que a postura de Shafak, principalmente, e a de Melo, relativamente, ecoam a perspectiva decolonial que subjaz à ideia da literatura menor, e que é uma das mais atuais e contestadoras linhas do pensamento feminista contemporâneo, reivindicando a desconstrução de leituras hegemônicas sobre a mulher e o discurso de feministas oriundas dos países historicamente dominantes. Como reação ao processo de colonização – histórico e intelectual – o pensamento decolonial irrompe o cenário do feminismo com novas teorias e novos questionamentos sobre o problema do gênero, raça, classe e da própria episte-



mologia. Como diz a boliviana Paredes, defensora do “feminismo comunitário”<sup>06</sup>, as mulheres vinculadas ao movimento partem do princípio de não refletir sobre direitos individuais, mas, sim, coletivos; a partir dessa comunidade que é lugar de identidade comum, de memória ancestral, de conjuntura particular:

O feminismo comunitário é a luta de qualquer mulher, em qualquer parte do mundo, em qualquer tempo da história, que se rebela contra um patriarcado que a oprime ou pretende oprimir. O feminismo comunitário não é uma corrente que deriva do feminismo tradicional eurocêntrico, e sim a forma única como ela e outras mulheres latino-americanas, principalmente de povos originários, passaram a enxergar e se posicionar: “Nós somos feministas comunitárias, e não feministas porque somos mais velhas do que as feministas, que ainda são juvenzinhas, surgiram em 1789 (risos). Nós estamos lutando desde 1500. (Disponível em: <https://apublica.org/2020/05/temos-que-construir-a-utopia-no-dia-a-dia-diz-a-boliviana-julieta-paredes/>)

## AUTÓPSIAS DE VIDAS SILENCIADAS

---

06 O feminismo comunitário opera o conceito de território-corpo como uma forma de resistência ao patriarcalismo, ao colonialismo e ao neoliberalismo. O primeiro território a ser defendido é o próprio corpo diante das várias violências que sofre, como as de gênero, raça e classe. O corpo também é um espaço por meio do qual se criam estratégias de luta política, dentre as quais a produção de conhecimento local, a promoção de práticas educativas interculturais, a necessidade de desnaturalizar a invisibilidade das mulheres racializadas, a superação do imaginário estético racista ocidental, o empoderamento feminino e a coletivização das lutas na defesa dos territórios e dos corpos que se articulam a partir do ecofeminismo. Como movimento social, sob a liderança de Julieta Paredes, indígena do povo Aymara da Bolívia, originou-se nas lutas de resistência das mulheres indígenas que se organizaram para combater as constantes violações dos direitos sobre seu território e seu corpo.

O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. *O erotismo dos corações é mais livre.* Ele se separa, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede, não passando, com frequência, de um seu aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes.

Georges Bataille

O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está *aqui*.

Michel Foucault

Por vezes, a literatura evoca espaços perturbadores, limítrofes, que abordam experiências extremas e até mesmo estranhas aos circuitos canônicos e legitimados pela crítica. Pessoas que acusam a sua presença e que se manifestam, por exemplo, do interior de espaços de subalternidade socioeconômica ou de marginalidade, seja nas ruas ou nos *contraespaços* de Foucault – “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2013, p. 20) - tendem a desafiar tanto os espaços convencionais como os utópicos, o que resulta numa escrita de resistência, que dá margem a uma crítica política, segundo Oliveira e Caimi:

Uma crítica política da literatura, pensada a partir do conceito foucaultiano de *heterotopia*, passa pelas dimensões segundo as quais Deleuze situa o pensamento de Foucault: a do poder, a do saber e a dos processos de subjetivação. A atenção aos textos produzidos nos espaços heterotópicos põe em questão as divisões,

as hierarquias, os mecanismos do poder produtores das desigualdades nos modos de ver, conhecer e dizer o mundo. ... Se os regimes autoritários podem cooptar intelectuais e artistas para consolidar estratégias de legitimação e dominação, o pensamento de resistência prima pelo conflito de ideias, ou seja, elabora conceitos não apropriáveis pelo instituído, inventa lugares, imagens, palavras, cifras, senhas que sejam capazes de sustentar uma oposição rigorosa. Uma crítica política define-se essencialmente pela resistência a quaisquer instâncias de legitimação da literatura e da arte, dirigindo seu olhar/escuta para potências fabuladoras capazes de inventar novos universos e “máquinas sociais”. (OLIVEIRA e CAIMI, 2020, s/p)

Esse tipo de crítica busca, portanto, estudar aquilo que desloca a literatura dos espaços aceitos e instituídos, a partir de lugares residuais que comportam vidas supostamente descartáveis, cujas vozes ressurgem como força expressiva e transformadora dos lugares do literário. Para Oliveira e Caimi (2020), concentrar o foco do olhar e da ação em sujeitos “esquecidos em vida”, perdidos na memória do contemporâneo, “é um gesto de dissenso que lança luz sobre produções literárias inseridas em espaços que podemos definir, a partir de Foucault, como *heterotópicos*, ou seja, espaços outros, lugares de diferença, de contestação dos espaços hegemônicos, onde a literatura encontra-se protegida em sua aura”.

No caso das escritoras aqui selecionadas, os *loci* são particularmente excêntricos, reveladores da radical *obscenidade* das protagonistas em questão. Pois, enquanto Leila fala a partir de uma lata de lixo onde seu corpo foi atirado após o assassinato, o corpo de Eduarda jaz numa vala qualquer à margem do caminho, já muito deteriorado. De tão abjetas, essas locações sequer podem ser tomadas como cenários literários, causando um profundo incômodo no leitor. Assim, em *10 minutos e 38 segundos neste mundo estranho*:

Leila Tequila teria dado qualquer coisa para estar em seu apartamento naquele instante. Mas estava ali, nos arredores de Istambul, diante de um campo de futebol úmido e escuro, dentro de uma lata de lixo de metal com alças enferrujadas e a pintura descascada. Era uma lata com rodinhas: tinha pelo menos um metro e vinte de altura e metade disso de largura. A própria Leila tinha um metro e setenta e quatro – além dos vinte centímetros de seus sapatos roxos de salto agulha com tira atrás do calcanhar, que ainda estavam em seus pés. ... As pessoas sempre presumiam que um cadáver fosse tão vivo quanto uma árvore caída ou um tronco oco, desprovido de consciência. Mas, se tivesse recebido a mínima oportunidade, Leila teria jurado que era o contrário: os cadáveres transbordavam de vida. (SHAFK, 2021, p. 10)

Já em *Este é o meu corpo*:

Quando o homem se aproximou da ponte, já o cão rodeava o corpo. Cheirava-o, roçando o focinho nas carnes, veias e ossos que pareciam triturados. Conservavam os contornos intactos. Estendiam-se em duas pernas, dois braços, um tronco e uma cabeça de borco entre o passeio e o alcatrão. Não havia nem olhos, nem cara, nem roupas. No meio da carne rosácea, os tendões desenhavam linhas brancas, cruzadas por músculos finos, tensos e escuros. A pele parecia ter sido sugada por um violento redemoinho que a puxara para dentro, retorcida como um trapo velho, seca como um pergaminho. (MELO, 2001, p. 11)

O protagonismo absoluto do cadáver em ambos os romances assinala a inequívoca centralidade do corpo nessas narrativas, quando as autoras escolhem colocá-lo, inerte, no primeiro plano da cena. Sua função parece ser, como na expressão “*the elephant in the room*” (“o elefante na sala”), incomodar. Evidenciar o grau

de indiferença coletivo diante de um problema ou situação que está obviamente presente, mas que ninguém deseja discutir, por ser mais confortável agir assim. Da mesma natureza talvez seja a opção por um nível de degradação repulsivo nos “lugares de fala” das personagens, que supera qualquer possível associação erótica, por se tratar do discurso de uma profissional do sexo, num caso, e de uma moça de comportamento livre, no outro. Fixos, imóveis no centro do palco dessas obras, eles não restam, porém, paralisados como os corpos femininos da caveira halmaniana e daliniana, nem expostos à apreciação de observadores indiferentes. Como diz Shafak, eles transbordam de vida ao funcionar nas narrativas como agentes deflagradores de histórias e provocadores de deslocamentos.

A *obscenidade* nesses relatos não se verifica pela sensualidade das memórias nem pela ruptura provocativa do decoro, como nas obras surrealistas; mas pela consciência das “modelos”, que parecem despertar, em suas autópsias<sup>07</sup>, do transe em que jazem na colagem surrealista onde foram atiradas pelos seus algozes, e para onde vão tantas outras vítimas dos jogos de prazer dos poderosos. Constrangidas com seus corpos imobilizados em poses aviltantes, elas atuam no sentido inverso ao da necrópsia, também executada por homens nos dois romances: “vendo por si mesmas”, ou seja, resgatando suas identidades, seus rostos, suas relações familiares e afetivas, seus dramas e alegrias ...

---

07 Uma autópsia, necrópsia ou exame cadavérico é um procedimento médico que consiste em examinar um cadáver para determinar a causa e modo de morte e avaliar qualquer doença ou ferimento que possa estar presente. Ocorre para fins legais ou médicos, a fim de saber se a morte foi ou não natural. Pode ser forense se houver suspeita de crime; ou clínica e acadêmica em casos de morte desconhecida ou incerta, ou para fins de pesquisa. O termo *autópsia* deriva do grego clássico que significa “ver por si próprio”, (*autós*, “si mesmo” e *ópsis*, “visão”). Embora usado em muitas línguas: *autopsia* (em espanhol e italiano), *autopsie* (em francês), *autopsy* (em inglês), entre outros, é impreciso por significar “exame de si mesmo”, quando se refere, ao contrário, ao exame do corpo por um outro: o médico. Modernamente, criou-se a sinonímia *necrópsia*, composta de *nekrós*, “morto” e *ópsis*, “visão”, que significa literalmente “exame de cadáver”.

suas biografias. Tudo o que fez de uma Leila e da outra Eduarda, para além da situação da máquina de costura e do guarda-chuva na mesa de dissecação.

Há, ainda, um espaço comum para onde migram Leila e Eduarda após o resgate de seus despojos: a sala do necrotério. Ali se conclui o fenômeno da “autópsia” que mencionamos. Utilizamos esse termo deliberadamente (apesar do vocábulo “necrópsia” ser o mais adequado para o procedimento do médico legista), porque a natureza do discurso heterotópico nesses romances implica esse “autoexame” que se verifica seja quando Leila relata suas memórias - um pouco antes de chegar ao necrotério, onde mais uma vez é vítima da arbitrariedade das convenções -, seja quando o médico resgata as memórias de Eduarda.

É preciso dizer que a natureza dos doutores nos dois romances difere diametralmente. O legista turco é um mero funcionário do Estado. Cumpre com rigor as regras sociais, as mesmas que conduziram Leila à vida nas ruas, após abusos de todos os níveis em sua família, da infância à juventude, que a teriam levado a fugir para Istambul onde só encontrou possibilidade de sobrevivência no prostíbulo. A sequência de violências da qual é vítima só se conclui com a recusa institucional da entrega de seu corpo aos seus verdadeiros amigos, que desejam sepultá-la dignamente. Toda a história de Leila é, portanto, tristemente construída pelo controle social de seu corpo, de seu pensamento e de seus afetos, e sua resistência a esse controle é o que a transforma num ser rotulado como espúrio e destinado ao *Cemitério dos Solitários*.<sup>08</sup>

A frieza do médico no romance de Shafak o coloca como um técnico fascinado por cadáveres e pelos estudos sobre a morte, legitimando em suas especulações a hipótese que dá

---

08 A autora inclui uma “Nota ao leitor” em seu romance: “Muitas coisas neste livro são verdade e tudo é ficção. O *Cemitério dos Solitários* em Kilyos é um lugar de verdade. Ele está crescendo depressa. Ultimamente, um número cada vez maior de refugiados que se afo-garam no Mar Egeu tentando chegar à Europa vem sendo enterrados lá. ... A rua dos bordéis também existe de verdade. Uma rua sem saída perto do cais, a poucos metros do porto de Karalöy.” (SHAFAK, 2021, p. 329)

título à obra: a de que a atividade cerebral perduraria por cerca de dez minutos após a falência dos demais órgãos. No mais, não se interessava por pessoas. “Não tinha nenhuma vontade de descobrir quem era aquela mulher e que tipo de vida ela levara. As histórias das vítimas não lhe importavam muito. O que realmente lhe interessava era a morte em si, não como conceito teológico ou filosófico, mas como objeto de investigação científica” (SHAFK, 2021, p. 203). Sua atitude é confrontada com a do servente do necrotério, “um homem bondoso e gentil”, que demonstra interesse pela identidade e pelos dramas das criaturas que ali aportavam:

- *Salam Aleikum*, doutor.
- *Slam Aleikum*, Kameel Effendi.
- Essa é a prostituta sobre a qual as enfermeiras estavam cochichando?
- É sim. Trouxeram logo antes do meio-dia.
- Pobrezinha, que Alá perdoe qualquer pecado que ela possa ter cometido.
- *Possa?* – disse o médico. – Isso é uma coisa engraçada de dizer, considerando-se quem é. A vida inteira dela estava repleta de pecado.
- Bom, talvez isso seja verdade. ... Mas quem sabe quem merece mais o paraíso, se essa coitada ou o fanático que acha que é o único escolhido de Deus?
- Quem diria, Kameel Effendi! Não sabia que você tinha tanta pena das putas. Melhor tomar cuidado. Eu não me incomodo, mas tem muita gente por aí que lhe daria uma boa surra se ouvisse você falando desse jeito. (SHAFK, 2021, p. 205)

Esse trecho coroa a trajetória de aviltamentos que constitui a história de Leila, abusada por parentes na infância, destinada a um casamento indesejado e, foragida, aprisionada por aliciadores de jovens que a convertem na “puta” sobre a qual recai a culpa por todos os crimes, até aquele que lhe tirou a própria vida. A mera sugestão do servente de chamar à responsabilidade

o seu assassino sequer é considerada no contexto. Ao contrário, causa espanto e torna-se motivo de uma ameaça do médico.

Já no romance de Filipa Melo, o legista é uma criatura estranhamente empática, que admite “conversar” com os corpos que examina, e interessar-se por suas histórias:

É verdade que com cada corpo que me passa pelas mãos tenho uma conversa diferente. Não há duas histórias iguais. Tal como não existem duas ramificações sanguíneas semelhantes. Ou dois cérebros. Ou dois corações. Ou dois sexos. Mas ao uni-los descubro sempre a fina membrana que separa a fragilidade dos corpos da brutalidade dos sentimentos. Morremos todos de excesso ou de falta de amor. E morremos sozinhos, de regresso à nossa odiosa singularidade. Morremos todos do coração, acreditem. (MELO, 2001, p. 25)

David le Breton comenta que durante muito tempo a morte foi o fim da vida, a inércia definitiva de um homem que o médico se limitava a constatar. Aquele não podia nada para suspender o último suspiro do moribundo; e este, por sua vez, não esperava realmente nada do médico. Morrer era uma verdade evidente. Os progressos atuais da medicina no domínio da terapêutica farmacológica, das intervenções cirúrgicas, dos transplantes, da reanimação, entre tantos outros, perturbaram esses dados. Com essas técnicas, “o médico não é mais somente o notário da morte, ele é aquele que rege suas condições, controla sua duração, e aquele que, em último lugar, toma a decisão de fixar-lhe a hora” (BRETON, 2013, p. 361). Um colonizador da vida, um colonizador de corpos.

Ao optar pelo protagonismo do cadáver feminino, e ao dispor suas personagens nas mãos de médicos *legistas*, porém, tanto Shafak quanto Melo tomam a decisão de afastar qualquer esperança de resgate das vidas dessas mulheres por intervenção da ciência. Mas enquanto Shafak retrata o cientista como uma espécie quase inumana, Melo faz questão de investir no retrato de um homem empático, gentil, dotado de suas próprias angús-



tias e incertezas. A superexposição da temática da morte nesses textos parece trazer à baila, deliberadamente, uma demanda pela narrativa de assuntos fulcrais sobre os quais a sociedade se recusa a falar. Como diz David Le Breton:

Aliás, é preciso sublinhar a negação da morte sobre a qual se funda a medicina ocidental: expandindo sempre os limites da vida, ela provisoriamente põe a morte em xeque, mas frequentemente traz mais anos à vida do que vida aos anos. E, ao mesmo tempo, ela faz sempre mais da morte um fato inaceitável que é preciso combater. A medicina nos desaprende a morrer, faz da morte uma alteridade absoluta, que nada vincula à condição humana. ... Porque se recusa a ver a morte com os olhos abertos, a medicina é assombrada por ela. (BRETON, 2013, p. 361)

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- CARROUGES, Michel. *As máquinas celibatórias*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- CHADWICK, Whitney. *Women artists and the surrealist movement*. London: Thames and Hudson, 2021.
- DUSSEL, Enrique. “Europa, modernidad y eurocentrismo”, in: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000, p. 24-33. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka - para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”; “Bartleby, ou a fórmula”, in: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. São Paulo: Bazar do tempo, 2020.
- KETTENMANN, Andrea. *Frida Khalo (1907-1954) - Dor e paixão*. Köln: Taschen, 2006.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MELO, Filipa. *Este é o meu corpo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; CAIMI, Cláudia Luiza. “Heterotopias da escrita e deslocamentos do literário”, in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 59, Janeiro/2020.

SHAFK, Elif. *10 minutos e 38 segundos neste mundo estranho*. Rio de Janeiro: Harper Collins do Brasil, 2021.

***FOE, DE J.M.***  
**COETZEE:**  
**A VOZ FEMININA**  
**E A RELEITURA**  
**PÓS-COLONIAL NA**  
**DESCONSTRUÇÃO**  
**DA FARSA DO**  
**COLONIALISMO**

**George Antônio Nogueira da Silva**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/8546533033553234>



**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma análise das funções narrativas que assumem os personagens principais no romance *pós-colonial Foe*, de J.M. Coetzee, em comparação com as funções desempenhadas pelos mesmos personagens em seu predecessor colonial, o romance *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe. Tal comparação, centrada na personagem Susan Barton, exclusiva do romance de Coetzee, mostra a capacidade de seu deslocamento narrativo pelo diálogo com os demais personagens, promovendo a desconstrução do mito do herói colonizador. Foe consegue esse feito pela priorização da voz feminina de Barton, que assume as funções de autoria e narração, falando, portanto, externa e internamente à história, através do fenômeno da metaficção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pós-colonialismo; Metaficção; *Foe*; Coetzee; *Robinson Crusóé*; Daniel Defoe

**ABSTRACT:** This work presents an analysis of the narrative functions assumed by the main characters in the post-colonial novel *Foe*, by J.M. Coetzee, compared to the roles performed by the same characters in its colonial predecessor, Daniel Defoe's novel *Robinson Crusoe*. This comparison, centered on the character Susan Barton, exclusive to Coetzee's novel, shows the capacity of her narrative displacement through dialogue with the other characters, promoting the deconstruction of the colonizing hero myth. *Foe* achieves this feat by prioritizing Barton's female voice, which assumes the roles of authorship and narration, speaking, therefore, externally and internally to the story, through the phenomenon of metafiction.

**KEYWORDS:** Post-colonialism; Metafiction; *Foe*; Coetzee; *Robinson Crusoe*; Daniel Defoe

## FOE, UMA ROBINSONADA PÓS-COLONIAL

A literatura pós-colonial é metonimicamente um dos meios mais eficientes para remodelar o passado. Consequentemente, a história e a tradição pré-invasão, com suas lendas e mitos, tornar-se-ão relevantes à realidade pós-colonial e influenciarão a literatura mundial.  
Thomas Bonnici

*His mouth opens. From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck, washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face.*

J. M. Coetzee

*Foe* (1986) é um romance do escritor sul-africano e prêmio Nobel J. M. Coetzee, construído como uma versão crítica, pós-colonialista e feminista do clássico romance inglês de 1719, escrito por Daniel Defoe. A obra original consiste numa narrativa epistolar, confessional e didática, que narra a autobiografia fictícia do personagem-título, um naufrago que passou 28 anos em uma remota ilha tropical próxima a Trinidad, encontrando canibais, cativos e revoltosos antes de ser resgatado. O livro foi originalmente publicado na forma de folhetins em *The Daily Post*.

No enredo, o personagem Robinson Crusó é parte da Inglaterra contra a vontade de seus pais, que queriam que ele seguisse a carreira de advogado. Embarcando em agosto de 1651, dá início a uma série de viagens tumultuadas por naufrágios, piratarias e tráfico de escravos africanos, até chegar à famosa ilha deserta como um sobrevivente de uma dessas aventuras. Ali ele se estabelece como um “*self-made man*”, instaurando para si um pequeno reino com sua fortaleza, suas plantações e seus

animais domesticados, mantendo um calendário e conservando vivas as suas práticas religiosas. Satisfeito com suas conquistas, ele só sente falta de companhia humana, que vai aparecer na figura do aborígene negro Sexta-feira, que ele salva da morte num ritual de sacrifício dos nativos da região, esporadicamente realizado na ilha por tribos adversárias. Crusoé o acolhe, ensina-lhe o inglês e o converte ao cristianismo, tornando-o um “servo” perfeito.

O romance tem sido objeto de inúmeras análises e interpretações desde sua publicação. De certa forma, Crusoé tenta replicar sua sociedade na ilha. Isto é conseguido através do uso da tecnologia europeia, sob a forma das ferramentas trazidas do navio; dos conhecimentos de agricultura e até de uma hierarquia política rudimentar. Várias vezes, no romance, Crusoé se refere a si mesmo como o “rei” da ilha, enquanto o capitão o descreve como o “governador” dos amotinados. Ao final, a ilha é referida como uma “colônia”. A relação idealizada entre senhor e servo que Defoe retrata entre Crusoé e Sexta-feira também pode ser vista em termos de assimilação cultural, com Crusoé representando o europeu “iluminado”, enquanto Sexta-feira é o “selvagem” que só pode ser redimido de seus costumes culturais através da assimilação na cultura de Crusoé. A obra foi lida de várias maneiras como uma alegoria do desenvolvimento da civilização, como manifesto do individualismo econômico e como expressão dos desejos coloniais europeus. Para o escritor irlandês James Joyce: “Crusoé é o verdadeiro protótipo do espírito anglo-saxão do colono britânico: a independência viril, a crueldade inconsciente, a persistência, a inteligência lenta mas eficiente, a apatia sexual, a taciturnidade calculista.”

Devido ao seu sucesso, o romance *Robinson Crusoe* gerou inúmeras versões e adaptações ao longo do tempo, inspirando tantos imitadores que acabou criando um verdadeiro sub-gênero literário: o *Robinsonade*. A palavra foi cunhada pelo escritor alemão Johann Gottfried Schnabel no prefácio de sua obra de 1731, *Die insel felsenburg* (*A fortaleza da ilha*), para designar as chamadas “ficções de sobrevivência”, cujo enredo, em geral, consiste na história de um protagonista subitamente isolado dos confortos da civilização - geralmente naufragos ou

abandonados em uma ilha isolada e desabitada - que devem improvisar os meios de sua sobrevivência a partir dos recursos limitados e disponíveis.

Com o seu romance *Foe*, portanto, Coetzee se coloca nesta linhagem dos leitores recriadores desse texto, ao lado dos populares: *The swiss family Robinson*, de Johann David Wyss; *Gulliver's travels*, de Jonathan Swift; *Treasure island*, de Robert Louis Stevenson; e *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier, entre outros. Dividido em quatro partes, *Foe* tem como característica marcante o fato de ser narrado por uma mulher, que é simultaneamente escritora e personagem. É preciso assinalar que a corruptela do nome original do autor - "Defoe" - dá origem ao substantivo "inimigo", em inglês - "foe" -, que se torna o nome próprio do duplo ficcional do autor no romance de Coetzee.

Susan Barton, em sua empreitada de resgate de uma filha sequestrada, que supostamente teria sido levada para o Brasil, acaba sendo vítima de um naufrágio, indo parar numa ilha deserta. Lá ela encontra um homem negro (Sexta-feira) que a conduz a um homem branco chamado Cruzo. Depois de quase um ano de sua chegada à ilha, todos são resgatados por um navio inglês, mas na viagem de volta à Inglaterra, Cruzo vem a falecer. Assim, a história muda de foco, e explora a relação de Sexta-feira com Susan Barton, e não mais com o náufrago Cruzo. Além disso, dois aspectos cruciais inexistentes na versão de Defoe chamam a atenção: a mudez do aborígine, cuja língua teria sido cortada; e os esforços da mulher para persuadir o escritor Foe - imagem fictícia do escritor real, transformado em personagem - para escrever sua história. Embora Barton deseje narrar por si mesma, ela sente que não dispõe de recursos para atingir o público. O agente que ela escolhe para ajudar a dar-lhe as palavras necessárias para se comunicar - o "inimigo" - insiste em apagar sua narrativa, minimizando o que ela percebe como importante e suplantando a verdade de suas memórias com ficção aventureira. À medida que Foe assume seu conto, Barton perde sua voz na história e, portanto, sua identidade.

A parábola política do romance resulta, assim, em trazer para o primeiro plano uma questão crucial do pós-colonialismo:



os mecanismos de silenciamento das minorias e dos colonizados no romance original - mulheres, índios, negros. Um dos temas centrais do romance é, assim, o imperativo - e a dificuldade - de dar voz aos oprimidos. A incapacidade de um personagem negro silenciado de se comunicar é, portanto, central para o livro, indicando que o silêncio forçado de Sexta-feira representa o que um discurso monocultural e metropolitano não pode ouvir, devido ao verdadeiro abismo de incompreensão linguística e cultural que o separa dos colonizadores. Já a mera presença de uma mulher num texto tão masculino representa a presença das minorias, dos marginalizados ou do “outro” silenciado.

Apesar disso, é flagrante a tensão inerente ao papel de Barton, que é uma mulher branca e tão inglesa quanto Foe. Pois enquanto luta contra os esforços do escritor de se apropriar e deturpar sua própria história, ela acaba, contra sua vontade, “colonizando” a história de Sexta-feira, ao tentar “falar por ele”, ou seja, ao tentar *interpretar* o seu silêncio. Sua proximidade de Foe é reafirmada pela relação amorosa que vem a ter com ele, e seu real engajamento à causa de Sexta-feira é questionado pelo desvio de sua atenção na direção de seus assuntos pessoais, quando alguém aparece alegando ser sua filha perdida.

Daí a devastadora e ácida radicalização da crítica de Coetzee à possibilidade de criação de um romance verdadeiramente revolucionário, escrito por um sujeito colonialista (seja homem ou mulher), ao transferir para Sexta-feira (num quarto capítulo metalinguístico e poético), como oportunidade final de “contar sua história”, a liberação das bolhas da boca de seu cadáver: uma comunicação que nem o narrador nem o leitor podem interpretar. Para Jay Rajiva:

O romance começa com um naufrágio e termina com um confronto debaixo d’água, quando um narrador sem nome e sem voz encontra Sexta-feira em um lugar ‘onde os corpos são seus próprios signos’ e cada palavra falada ‘é capturada, encharcada e difundida’. Nesse confronto, Coetzee também oculta Sexta-feira da compreensão do leitor, assegurando seu corpo, como observa Gayatri

Spivak, na ‘margem real que assombra o texto desde sua primeira página’. (RAJIVA, 2017)

Assim, na medida em que *Foe* é uma revisão de *Robinson Crusoe*, é também um reconhecimento da própria impotência autoral de Coetzee: ao desestabilizar a autoridade textual de Defoe, Coetzee não pode deixar de minar a sua própria, e o ato literário de repetição torna-se, sobretudo, o meio irônico de denunciar o que essas repetições ocultam.

### O JOGO DAS FUNÇÕES NARRATIVAS ENTRE O ORIGINAL E SUA VERSÃO

A literatura pós-colonial desconstrói, com destreza, conceitos há muito engessados, principalmente no que se refere à *farsa* colonialista. Impossível, neste ponto, não citar *Foe*, a obra de J. M. Coetzee, cujo artifício utilizado para que esta farsa seja desfeita advém da voz dada a Susan Barton, personagem feminina não citada na obra original – *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. E há diversas razões para que se seja necessário dar voz a esses personagens outrora marginalizados. Antes de tudo, deve-se assumir que *Robinson Crusoe*, considerado por muitos o primeiro romance inglês, nasce mergulhado em uma lógica colonialista, cujos frutos de construção literária refletem a necessidade da autoafirmação deste colonialismo. A prova é tudo aquilo que se pode depreender do personagem-título, Robinson Crusoe, na obra homônima, visto como “imponente, sapientíssimo e violento, com seu sorriso benevolente” (BONNICI, 2000, p. 125).

A estratégia das literaturas dominadas é dupla: (1) uma tomada de posição nacionalista, quando a literatura pós-colonial assegura a si mesma uma posição determinante e central e (2) quando questiona a visão europeia e eurocêntrica do mundo, desafiando a sistematização de polos antagônicos (dominador-dominado) para regulamentar a realidade reescrita, ou seja, “a retomada de obras literárias do cânone, para a reestruturação das ‘realidades’ europeias em termos pós-coloniais. A finalidade

não é a reversão da ordem hierárquica, mas interrogar os pressupostos filosóficos sobre os quais tal ordem estava baseada” (Ashcroft, 1991, apud Bonnici, 2000, p. 22-23).

Crusoé, todavia, era traficante de escravos. No contexto colonialista, não havia margem sequer para se pensar na atrocidade de se vender um ser humano como objeto. Por isso, surge a necessidade de dar voz aos que foram marginalizados à época do romance. Não só os negros, mas também os indígenas, que são representados na figura do aborígine Sexta-feira, personagem subalterno ao protagonista de *Robinson Crusoé*, o “Master” da ilha. Também não haveria possibilidade de que algum protagonismo fosse dado a uma figura feminina no romance original, e esse é um dos primeiros aspectos que Coetzee percebe ao selecionar como autora e narradora de seu romance uma mulher, Susan Barton. Assim, em *Foe*, a reescrita<sup>01</sup> apresenta uma característica francamente pós-colonial, que “pressupõe uma nova visão da sociedade que reflete sobre a sua própria condição periférica, intentando adaptar-se à lógica de abertura de novos espaços” (MATA, 2000, p.1). É a esta nova missão que Barton se propõe, como narradora: desconstruir o herói colonizador europeu.

O presente trabalho reflete sobre alguns pontos nos quais o romance de Coetzee ajuda a desconstruir as farsas do colonialismo. Para isso, discutiremos aqui aspectos utilizados pelo autor para questionar a figura do protagonista de Defoe, bem como as estratégias narrativas que possibilitaram essa problematização. Através da abordagem específica das características de alguns personagens, este artigo pretende ainda discutir as formas como o pós-colonialismo possibilitou a presença de uma voz feminina, a narradora Susan Barton – e, quando considerado o caráter metalinguístico da obra, ainda traz consigo uma função-autor (FOUCAULT, 2011) – e como ela foi crucial para a autonomia e a relevância de *Foe* enquanto obra inovadora.

---

01 “A reescrita é um fenômeno literário que consiste em selecionar um texto canônico da metrópole e, através de recursos da paródia, produzir uma nova obra escrita do ponto de vista da ex-colônia”. (BONNICI, 2009, p. 271)

## SITUANDO OS PERSONAGENS: UMA COMPARAÇÃO

É importante compreender que *Foe* é um romance criado como uma releitura do original de Daniel Defoe, *Robinson Crusóé*. Neste sentido, é interessante notar quais são as categorias – ou funções narrativas – que cada personagem assume nessas obras. Radica-se, pois, o objetivo deste ponto em compreender como as mudanças nessas categorias influenciam na significação pós-colonial na qual *Foe* se encontra.

A narrativa de Coetzee, ao ser comparada à narrativa de Defoe, mostra diversas inversões nas funções que cada personagem assume em suas respectivas narrativas. Por exemplo, a Susan Barton, narradora-personagem de *Foe*, sequer existe na história original. Pode-se dizer que a existência da Susan Barton *desloca* os personagens para o espectro da *verdade*, palavra aqui utilizada não para desprezar *Robinson Crusóé*, mas como juízo de valor utilizado pela própria Susan com relação às vivências que teve na ilha. Esta *verdade* diz respeito a um aspecto pós-colonial; pode-se dizer, portanto, que Barton é responsável, em uma narrativa autônoma, por descolonizar o texto original.

O termo *descolonizar*, nesse sentido, não quer dizer que, de alguma forma, se vai mudar o primeiro texto. Pelo contrário, apresenta os demais personagens com abordagens sociais diferentes, que estariam mais próximas a um referente histórico que conversa com a análise acampada no ulterior. Dito de outra forma, a discussão que permeia as duas obras parece estar próxima da dualidade *ficção* e *referente*:

a análise narratológica fará uma diferenciação entre a *ficção* (a imagem do mundo construída pelo texto e que só existe nas e pelas duas palavras) e o *referente* (nosso mundo, o real, a história... que existem fora do texto). Os romancistas tentarão criar de modo mais ou menos verdadeiro, produzir um *efeito de real* (realismo, naturalismo...) ou não (maravilhoso...). (REUTER, 2004, p. 39. Grifos do autor).

Tendo isto compreendido, pode-se dizer que *Foe* se aproxima mais do referente do que *Robinson Crusóé*, pois este último não somente ficcionaliza o conteúdo de sua história, mas também as relações colonizadoras, que serão vistas adiante. *Foe*, em contraparte, através da categoria ficção - sempre interessante lembrar que se trata de duas ficções, mais próximas ou não dos referentes - denuncia as farsas colonialistas, o que só é possível pelo olhar pós-colonialista da obra. *Robinson Crusóé* “é o produto de uma tarefa centenária de invasão e colonização conseguidas pelos ingleses” (BONNICI, 2000, p. 116). Trata-se de uma obra duramente colonial e, por isso, não considera aspectos que só podem ser considerados por *Foe*, uma obra pós-colonial. *Foe* denuncia “a alteridade do oprimido, proporcionando uma posição positiva à subjetificação do marginalizado” (BONNICI, 2000, p. 116).

Outros personagens também mudam sua função narrativa ao se compararem as duas obras. A supracitada Susan Barton, que passa a existir somente em *Foe* como narradora-personagem ou, conforme escreve Bonnici (2000, p. 119), “assumindo um papel de personagem-sujeito”. O personagem-título da obra de Defoe exerce o papel de personagem principal e de narrador. Em *Foe*, ele não passa de um personagem, cujo nome é até diferente: é chamado *Cruso*. Há também o Sexta-feira, que não difere em função, mas em subserviência: passa a servir a Susan Barton depois da morte de *Cruso*.

Curioso notar também um personagem emblemático que cabe discutir: Daniel Defoe, que não entraria na história por se tratar do escritor. No romance de Coetzee, ele se transforma em personagem. A inserção dele na obra é um sintoma da descolonização, também sendo, para isso, uma estratégia competente para o processo.

## SUSAN BARTON: UM DIVISOR DE ÁGUAS

Como já dissemos anteriormente, Susan Barton é a grande responsável pela desconstrução do colonialismo na obra. Isso porque ela é a narradora das três primeiras partes do romance (que possui quatro partes, ao todo, a última bastante confusa), e foi

graças a ela que o (agora personagem) Daniel Defoe – ou Sr. Foe, como ela descreve na obra – conseguiu dados suficientes para escrever seu *Robinson Crusóé*. É necessário, pois, olhar com bastante cuidado os papéis que Barton desempenha na narrativa, para ter a força de ser um divisor de águas.

### **QUEM É SUSAN BARTON: CONSIDERAÇÕES SOBRE A METALINGUAGEM**

Além da relação com os personagens, Susan Barton - e seu papel desempenhado na narrativa - suscita a metalinguagem. *Foe* é uma história essencialmente metalinguística, principalmente no capítulo terceiro, pois fala de si mesma, tanto de forma direta quanto indiretamente. Pode-se, portanto, depreender que, em um plano linguístico, ou seja, interno, observado pelo olhar do referente (REUTER, 2004, p. 39), Susan Barton é uma narradora-personagem que conta suas vivências. Contudo, no plano metalinguístico, ou seja, narrativo, observado pelo olhar da ficção (REUTER, 2004, p. 39), Barton passa a ser vista como um tipo de autora. Trata-se, no entanto, não daquilo que ela é, mas depende do olhar que suscita; ela não é somente uma autora, mas assume uma função de autoria, estabelecendo liberdade para que J.M. Coetzee empreste sua escrita para dar ainda mais voz a Barton, que é mulher, e por isso, na lógica colonialista, marginalizada. Afinal, se assumisse ele mesmo a voz de autoria, não seria menos legítima a sua denúncia? Foucault pensa ambas as categorias de *escritor* e *autor*, ao afirmar que:

seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. Dir-se-á talvez que se trata somente de uma propriedade singular do discurso romanescos ou poético: um jogo que respeita apenas a esses “quase discursos”. De fato [sic], todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de “eus” (FOUCAULT, 2011, p. 64).

Pode-se dizer, assim, que Coetzee, escritor, faz de Barton sua autora no plano em que a história fala de si; pois aí tem mais autonomia e também maior legitimidade<sup>02</sup>. São, conforme já dito, vários pontos em que a narrativa fala de si mesma, e revela, assim, esta “função autor” (FOUCAULT, 2011) de Barton. Dois deles, porém, chamam a atenção. Primeiramente, quando se questiona: “o senhor olhou para mim e baixou os olhos, mas não respondeu e pensei comigo: que arte existe em ouvir confissões?” (COETZEE, 2016, p. 45). Barton, indiretamente, reclama a autoria de suas histórias, uma vez que Foe seria somente aquele que a ouve; e, uma vez que este questionamento aparece na carta, como uma memória, é Barton pensando o processo de escrita ao escrever. Aí reside a metalinguagem.

O segundo ponto é quando, ao discutir com Foe, ela afirma que ainda estaria em seu poder “dirigir e corrigir. Acima de tudo, conter. Por esses meios eu ainda me empenho em ser pai de minha própria história” (COETZEE, 2016, p. 111). Ao se chamar “pai” e a entender a história como sua, Barton a tem como filha, cujo processo implica em conceber e cuidar, ser-lhe geratriz, mas entender que seu crescimento é através da recepção, pois é *pai* e não *deus* de sua história; ao reconhecer isso, Susan não somente pensa o *seu* processo de escrita, como também os processos de escrita como um todo.

Tendo-se uma vez esclarecido o papel metalinguístico e narrativo-autoral de Barton na reescrita pós-colonial, cabe, agora, voltar o olhar para como isso se dá, na prática, através de sua relação com os principais personagens de *Foe*.

---

02 Importante mencionar, porém, que são as três primeiras partes as que são de domínio de Barton; a parte quatro, curta, é de uma escrita confusa, enigmática e incerta, que, conforme interpreta Bonnici, “na enigmática quarta parte do romance, o narrador, provavelmente Friday (Sexta-feira), explora sua garganta e a boca. Ele descobre a imagem de um mundo perdido submetido ao colonizador. Essa imagem o faz descobrir sua subjetividade, sua história e sua autonomia” (BONNICI, 2000, p. 118-119).

## SUSAN BARTON E FOE

Inicialmente, deveria ser uma história sobre Susan Barton, que conta o que se passou na ilha com Sexta-feira e Cruso, a história a ser escrita por Foe; todavia, ele busca mudar a narrativa, pois, em suas palavras:

A ilha não é uma história em si. Só podemos dar vida à ilha se a pusermos dentro de uma história maior. Sozinha, não é melhor que um barco cheio de água vagando dia após dia num oceano vazio até que afinal, humildemente e sem comoção, ele afunda. (COETZEE, 2016, p. 106).

A opinião de Foe sobre a ilha é bastante sintomática, uma vez que não a considerar de maneira autônoma é evidenciar a *dependência* da história a um elemento externo. Este elemento, no caso, é Londres, que Foe coloca como sendo o que seria o início e o fim de uma história ideal. E aí se encontra o pensamento colonizador por excelência, pois considera assim que a ilha – fora do ambiente europeu – não seria suficiente para uma narrativa interessante; quanto mais quando nela estaria presente, predominantemente, como personagens uma mulher, um negro e um naufrago que não deseja ser resgatado. É curioso que a este último foi que Foe escolheu dar voz, mesmo sendo o mais *desinteressante* isso ocorre porque ele era homem e europeu, e na sociedade colonial, “os participantes são imobilizados num relacionamento hierárquico em que o oprimido está contido pela suposta superioridade moral do grupo dominante” (ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 1991, p.172 *apud* BONNICI, 2000, p. 117).

Susan Barton discute com Foe e exige que ele seja verdadeiro com a história que ela lhe trouxe. De certa forma, em uma lógica microcômica são ambos os personagens discutindo; porém, se uma (justa) extrapolação for feita, percebemos que esta discussão cabe também em um macrocosmo diverso, onde ambos, nesta ordem, podem representar um embate (anacrônico à obra) entre o pós-colonialismo – que busca dar voz aos marginalizados e coloca o colonizador “numa luz com efeitos opostos” (BONNICI, 2000, p. 116), – e o colonialismo ao qual Foe é claramente adepto.



Susan Barton, embora ainda comungasse algumas visões tipicamente eurocêntricas, estava mais aberta a ver a situação da marginalização de forma mais clara do que Foe. A narradora tenta usar dessa concepção como artifício para convencer Foe de que a história da ilha também seria interessante, principalmente ao insistir no mistério de Sexta-feira, sobre quem de fato o teria arrancado a língua: se os traficantes de escravos ou seu senhor Cruso. Este mistério, para Barton, seria onde se derramaria a liberdade criativa de Foe, pois, para ela:

Assim como não há dois tipos de homem, inglês e selvagem, também há anseios do coração de Sexta-feira que não serão atendidos com *pegue* ou *cave* ou *maçã*, nem mesmo com *navio* e *África*. Sempre haverá nele uma voz para sussurrar dúvidas, seja em palavras ou sons sem nome ou melodias ou tons (COETZEE, 2016, p. 134).

Foe, todavia, prefere ainda se atentar para o padrão colonialista homem branco/colônia. Ao fim do capítulo terceiro ele ainda estimula que Sexta-feira aprenda a escrever, escrever a própria história como forma de expressão de si; para Foe, Sexta-feira seria sempre um personagem secundário, a serviço do seu Crusoé e, já que não falava, era conveniente que “enquanto ele (Sexta-feira) for mudo podemos dizer a nós mesmos que seus desejos são desconhecidos para nós, e continuar a usá-lo como quisermos” (COETZEE, 2016, p. 133).

Mesmo que os raciocínios de Barton, em sua maioria, estejam em discordância com Foe, este acaba sendo quase sempre o narratário dela, que é aquele a quem o narrador “se dirige, explícita ou implicitamente, no universo da narrativa” (REUTER, 2004, p. 39). E isso coloca Barton, dentro da obra, em pé de superioridade em relação ao seu rival discursivo: além de ter, no plano da obra, a legitimação da análise histórica – conferida pelo pós-colonialismo – tem ainda a função de narradora – que conta “a história no interior do livro” (REUTER, 2004, p. 39) – e personagem – consoante Reuter (2004, p. 54) “toda história é a história das personagens”. Além disso, seu papel se intensifica ainda pelo fato de ser uma narradora *homodiegética* – conforme Reuter (2004), porque está presente na ficção.

Ser esta narradora homodiegética confere a Barton superioridade e autonomia nos detalhes da história que conta: ela narra a si mesma e o que vê; (De)Foe narra seu idílico Crusoé (a quem Susan refere Cruso), próximo personagem a ser aqui analisado.

## SUSAN BARTON E CRUSO

A relação entre esses dois personagens se dá essencialmente no primeiro capítulo. Susan Barton chega à ilha depois de ser expulsa do barco que estava junto com o capitão do navio, a quem a tripulação tinha matado, depois de um motim (COETZEE, 2016). Seu primeiro contato foi com Sexta-feira, e ao ser levada a Cruso, descobre que ele se tinha feito rei da ilha; e aí se encontra um sintoma da colonização: já que era inglês, Cruso considerou a ilha como propriedade sua, como se sua nacionalidade inglesa ou seu ser ‘civilizado’ o concedessem qualquer terra por direito natural.

Todavia, o que é de fato interessante de se observar é a radical troca de papéis narrativos que existe logo neste encontro. Na obra de Defoe, Crusoé é seu narrador-personagem; na obra de Coetzee, o é a Susan Barton. Quando Crusoé fala de si mesmo, temos uma visão completamente diferente de como vê Barton, ao analisar seu ano na ilha, ou ainda é possível dizer que:

O narrador autodiegético em *Robinson Crusoé* focaliza seu empreendimento como um homem trabalhador e planejador cujo objetivo principal consiste em aplicar todos os meios racionais para garantir sua segurança, a sobrevivência e resgate. Por outro lado, a focalização de Susan gira em torno do personagem Cruso, retratado quase sempre como um homem estúpido, uma figura distante do macho orgulhoso e conquistador invencível. Ela descreve Cruso como um homem sem memória, repleto de perturbações mentais graves a respeito da distinção entre a realidade e a imaginação (BONNICI, 2000, p. 116).

A quem, portanto, se deve dar ouvidos? Em cada narrativa, os sujeitos suspendem a descrença conforme desejarem. Porém, a descrição de Barton parece ser mais sóbria, uma vez que 1) Cruso vive em uma lógica colonialista e, portanto, com voz absoluta, sem que haja alguém que possa ponderar seu juízo de valor – algo que a Susan Barton tem no personagem Foe – e 2) a narração de Susan Barton, neste capítulo, é de uma perspectiva futura, por se tratar de cartas que ela escreve ao “Sr. Foe” depois de já ter voltado da ilha e, portanto, mais ponderada do que quando estivera por lá. Mas há, ainda, na descrição de Barton, o apontamento nas contradições do discurso de Cruso, teorizando serem causa de sua idade e do isolamento:

Eu contaria com prazer ao senhor (Foe) a história desse singular Cruso, como a ouvi de seus próprios lábios. Mas as histórias que contava eram tão numerosas e tão difíceis de juntar uma com a outra que aos poucos fui levada a concluir que a idade e o isolamento haviam cobrado um preço a sua memória e que ele não sabia mais com certeza o que era verdade, o que era fantasia. (COETZEE, 2016, p. 13)

Porém, talvez a desconstrução mais relevante que Susan Barton faz seja a do *herói europeu*. A forma que Susan descreve Cruso, por vezes, faz dele um homem atroz: tende a subjugar-la por ela ser mulher em vários momentos, como quando diz que os macacos “não temeriam uma mulher como temiam a ele e a Sexta-feira” (COETZEE, 2016, p. 16). A própria Susan se intriga e se questiona “será que uma mulher seria, para um macaco, uma espécie diferente de um homem?” (COETZEE, 2016, p. 16); Cruso era ainda arrogante, “havia de tal maneira estreitado seu horizonte que ele acabara por se convencer de que sabia tudo o que havia para saber no mundo” (COETZEE, 2016, p. 15), desinteressante, “Cruso resgatado será um grande desapontamento para o mundo; a ideia de Cruso em sua ilha é melhor que o verdadeiro Cruso de lábios cerrados e amuados numa terra estrangeira” (COETZEE, 2016, p. 34) e inerte:

Quando esgotei minhas perguntas a Cruso a respeito dos terraços, do barco que ele não iria construir, do diário que não iria escrever, das ferramentas que ele não iria resgatar do navio naufragado, da língua de Sexta-feira, não restava mais nada para conversar exceto o tempo. (COETZEE, 2016, p. 33)

Além desses dissabores, havia ainda a manutenção do escravizado Sexta-feira. Eram apenas dois na ilha antes da chegada de Barton: não seria mais proveitoso que eles trabalhassem em comunhão? Mas a necessidade de subjugar o negro e indígena gritou mais forte no espírito colonizador do homem branco europeu: “segundo a ética da qual está imbuída toda a narrativa (Robinson Crusoé, de Defoe), ela não abrange o outro, ou seja, deixa intocável a questão da moralidade” (BONNICI, 2000, p. 109).

O que se pode concluir a respeito de Robinson Crusoé é que diverge grandemente do Cruso de Barton. Bastou que se invertessem duas instâncias narrativas; quando narrador-personagem, era dominador, excelso, brilhante, conquistador; quando visto doutra perspectiva, nota-se que quem o pintou assim foi o colonialismo. Para Chimamanda Adichie (2009, s/p), é impossível falar sobre única história sem falar sobre poder; é justamente este poder, pelo olhar pós-colonial, que Susan Barton vem desconstruir.

## SUSAN BARTON E SEXTA-FEIRA

Esta relação é dúbia de muitas maneiras. Pode-se apenas supor o que Sexta-feira pensa das coisas: afinal, na história de Coetzee, o personagem é mudo. Já o que Barton pensa de Sexta-feira influencia bastante na forma como ela o descreve; e é nisso que reside a dubiedade da relação: Susan transita entre a indiferença e a empatia, da acusação à defesa, entre querer e repudiar sua presença. Enquanto esses são elementos *externos* que ditam a relação Barton/Sexta-feira, elementos internos ao escravizado são o que determina se ele mantém sua relação de obediência

com sua (então) senhora – assim Barton se torna após a morte de Cruso – e os momentos em que prefere ignorá-la.

Analisar Sexta-feira e sua relação com a narradora é um desafio dobrado, pois muito do que é dito do escravizado advém do *não-dito* deste. Mas é o *indizível* que faz de Sexta-feira um personagem interessante – aos olhos de Barton, mais interessante do que Cruso:

Ele (Sexta-feira) se conformou com carregar pedras, como formigas. Sobre as tristezas de Sexta-feira eu pensei um dia em falar ao sr. Foe, mas não falei, delas toda uma história poderia ser construída; ao passo que, da indiferença de Cruso, pouco há a extrair (COETZEE, 2016, p. 79-80).

O mistério da língua decepada de Sexta-feira, por exemplo, intriga profundamente a narradora, pois, ao analisar a convivência dele com seu senhor – e suas próprias experiências na Bahia – Susan põe-se a questionar a veracidade do que contou Cruso: “foi um traficante de escravos quem cortou sua língua, Sexta-feira? Foi um traficante de escravos ou o Sr. Cruso?” (COETZEE, 2016, p. 64), pondera ela, mostrando imagens para tentar despertar nele a memória.

Susan Barton, embora mais esclarecida do que Cruso, resvala ainda em uma visão eurocêntrica em relação a Sexta-feira. Prova disso é seu profundo indiferentismo inicial, que somente é quebrado quando o escravizado mostra sinais de possuir religiosidade:

Até então a vida de Sexta-feira havia ocupado meus pensamentos tão pouco quanto teria ocupado a vida de um cachorro ou qualquer outro animal silencioso [...]. Aquele espalhar de pétalas era o primeiro sinal de que um espírito ou uma alma – chame como quiser – pulsava debaixo do exterior tosco e desagradável. (COETZEE, 2016, p. 31)

Este fator é sintomático na colonização: a dominação por meio da imposição da religiosidade do colonizador ao colonizado. Isso revela que Susan Barton ainda sofre efeitos do contexto no qual está imersa; a ideia de “alma” de Sexta-feira foi o que a fez prestar atenção ao escravizado e considerá-lo ser humano.

Ainda há outro fator que salta à vista: Barton concebe Sexta-feira como um selvagem. Além da descrição dela para a forma que ele come (vide COETZEE, 2016, p. 20), ela teoriza sobre a natureza do selvagem, colocando Sexta-feira neste grupo:

Como é típico de um selvagem dominar um instrumento musical desconhecido – até onde é capaz sem a língua – e em seguida de se contentar em tocar para sempre a mesma melodia! É uma forma de incuriosidade, não é?, uma forma de preguiça. Mas estou divagando. (COETZEE, 2016, p. 87).

Esses dois fatores acima citados colocariam Barton em pé de igualdade com as máximas colonialistas de Cruso, se não fosse outras ações suas que questionam a legitimidade da relação entre este e o escravizado. A relação dúbia, então, confere a Susan a categoria de personagem *verossímil*, pois, embora vivendo em um dado contexto – e ainda compactuando com algumas ideias de seu tempo – sofre o efeito deste; porém sua condição de também marginalizada, de certa forma, permite que ela seja capaz de empatizar com Sexta-feira. Eis, portanto, mais uma razão para se legitimar o discurso de Barton: a verossimilhança que suas reflexões internas atribuem a si.

Essas reflexões que faz vão desde a inquietação que sentia à negação de Cruso ensinar Sexta-feira a se expressar: “Cruso não o ensinava porque, como dizia, Sexta-feira não precisava de palavras. *Mas Cruso errou.*” (COETZEE, 2016, p. 52 – grifo nosso); perpassam também sua preocupação com a submissão do escravizado: “Por que você (Sexta-feira) se submeteu ao domínio dele, quando podia facilmente tê-lo matado, ou cegado ou feito dele seu escravo por sua vez?” (COETZEE, 2016, p. 78) e culminam com a discussão dela com Foe, ao teorizar sobre a vontade do escravizado: “Os desejos de Sexta-feira não são des-

conhecidos para mim. Ele deseja ser liberto, assim como eu também” (COETZEE, 2016, p. 133).

A tudo se poderia contra-argumentar dizendo que Susan Barton estava apenas curiosa com aquilo que não podia depreender de Sexta-feira. Pois bem, ainda que estritamente isso seja, a curiosidade pós-colonialista parece ser passos largos mais empática do que qualquer convicção colonial; isto já é, por si só, suficiente para que seu discurso seja considerado subversivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problematização do presente artigo faz eco à desconstrução das farsas do colonialismo através da voz que as obras pós-coloniais dão aos que foram marginalizados. A voz feminina foi a grande responsável por fazer isso em *Foe: a narração* – ou, no nível da metalinguagem, a autoria – de Susan Barton foi capaz de, sem muitos apontamentos diretos, mostrar onde, como diria Adichie, o poder cria uma história única.

Tal história era a de (De)Foe. Era também a de Cruso(é), que, em maior ou menor nível, alegorizava com as (pseudo)perfeições do colonialismo. Susan Barton, como uma das marginalizadas, deu voz para si e também para o mudo Sexta-feira; e sua *alegoria Cruso* foi responsável, em descrições francas, por repensar todo um período histórico. Para Adichie (2009, s/p), “poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa”. Isso foi o que o colonialismo fez com as mulheres e com os escravizados. Isso foi também o que a escrita feminina de Susan Barton veio quebrar. Seja como narradora ou autora, a voz (que fora) marginalizada de Barton se torna protagonista e, portanto, em grau extrapolativo, protagoniza também aqueles cujas vozes o colonialismo apagou.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *Os perigos de uma história única* (conferência). TED GLOBAL – de 21 a 24 de julho de 2009. Oxford, Reino Unido. s/p. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>.

BONNICI, Thomas. Colonização e alteridade: Robinson Crusoe (1719), in: *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*, 107-28. Maringá: SciELO – EDUEM, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7476/9788576285847.7>.

\_\_\_\_\_. Teoria e crítica pós-colonialistas, in: Thomas Bonnici, Lucia Osana Zolin (org). *Teoria literária: abordagens teóricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009, p. 257-285.

COETZEE, J.M. *Foe*. Tradução: José Rubens Siqueira. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COSTA, Juliana Barbosa da. Análise comparada entre os romances Robinson Crusoe de Daniel Defoe e Foe, de J.M. Coetzee: o lugar de fala, as relações de poder sob as perspectivas de Susan e Friday, in: *Revista de Crítica Cultural*, v. 6, n. 1, 2018, p. 43.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Duas traduções para o português, in: QUEIROZ, Sônia (org.). Belo Horizonte, FALE/UFMG, Editora Viva Voz, 2011, p. 50-80.

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa, p. 1-7, 2000. Disponível em: <[biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf)>. Acesso: 09 nov. 2019.

RAJIVA, Ray. Secrecy, sacrifice, and god on the island: Christianity and Colonialism in Coetzee's *Foe* and Defoe's *Robinson Crusoe*, in: *Twentieth-century literature* (2017) 63 (1): 1–20.



<https://doi.org/10.1215/0041462X-3833447>

\_\_\_\_\_. *Postcolonial parabola: literature, tactility, and the ethics of representing trauma*. Bloomsbury Academic, 2017.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

**A MEMÓRIA  
COMO FORMA  
DE RESISTÊNCIA  
FEMININA NO  
ROMANCE *TODAS  
AS CORES DO CÉU,*  
DE AMITA TRASI**

**Gilayne Ferreira dos Santos**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/2065899256111520>



**RESUMO:** O romance *Todas as cores do céu* (2017), da escritora indiana Amita Trasi, narra a história de duas mulheres com destinos opostos, habitantes de dois mundos muito contrastantes no interior do mesmo país, mas ligadas por um elo de irmandade. A autora explora o contraste entre as suas realidades, e o peso que as lembranças de uma infância compartilhada exerce em suas vidas, apoiando a esperança de uma e despertando a culpa de outra. Relato emocionante e realista da Índia contemporânea, o livro mostra como o sistema de castas explora os mais fracos, e como o amor pode conduzir à reparação dos atos mais deploráveis, vencendo barreiras. Neste artigo, faremos breves considerações acerca da representação das mulheres no romance indiano contemporâneo, e de como a memória torna-se um elemento de resgate identitário e de afirmação feminina na sociedade patriarcal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura indiana contemporânea; Escrita feminina; Memória; Resistência; Amita Trasi

**ABSTRACT:** The novel *All the colors of the sky* (2017), by Indian writer Amita Trasi, tells the story of two women with opposite destinies, inhabitants of two very contrasting worlds within the same country, but linked by a bond of friendship. The author explores the contrast between their realities, and the weight that memories of a shared childhood exert on their lives, supporting the hope of one and arousing the guilt of the other. A moving and realistic account of contemporary India, the book shows how the caste system exploits the weakest, and how love can lead to reparation for the most deplorable acts, overcoming barriers. In this article, we will briefly consider the representation of women in the contemporary Indian novel, and how memory becomes an element of identity rescue and feminine affirmation in patriarchal society.

**KEYWORDS:** Contemporary Indian Literature; Feminine writing; Memory; Resistance; Amita Trasi

## BREVE INTRODUÇÃO SOBRE A LITERATURA INDIANA CONTEMPORÂNEA

A Índia, com 22 línguas oficialmente reconhecidas e uma trajetória de mais de 3.000 anos na literatura escrita, tem uma das histórias literárias mais complexas do mundo, cuja aproximação é um grande desafio. Segundo Tirthankar Chanda (professor de literaturas pós-coloniais da Universidade de Paris VIII e do Instituto Nacional de Línguas e Civilizações Orientais, de Paris), desde o século XIX a administração britânica desejou constituir uma classe de indivíduos indianos pelo sangue e pela cor da pele, mas ingleses por seus gostos, suas opiniões, sua moral e sua capacidade intelectual. Assim, em 1835, foi votada uma lei impo- nto o estudo de inglês nos ensinos secundário e superior, e o primeiro romance indiano em inglês surgiu em 1854.

Mas o gênero conheceu seu verdadeiro desenvolvimento a partir dos anos 1930, com a geração de R.K. Narayan, Mulk Raj Anand e Raja Rao, pioneiros das letras indo-inglesas que fizeram história, “porque foram os primeiros a compreender que o uso do inglês no contexto indiano não era natural, e que era preciso escrever tendo em mente o status problemático desta língua e do escritor anglófono na Índia”. No prefácio de seu romance *Kanthapura* (1938), cuja mensagem se mantém atual, Raha Rao expressou com muita propriedade aquilo que Gilles Deleuze e Felix Guattari definem como *literatura menor*<sup>01</sup>:

---

01 Deleuze e Guattari, no consagrado ensaio sobre Franz Kafka, definem: “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas sim aquela que uma minoria faz em uma língua maior”, e, por isso, afirmam eles, nas literaturas menores, “tudo é político” (DELEUZE & GUATTARI, 1975, p. 38-39). Devido à situação desprivilegiada em que se encontrava a comunidade judaica em Praga, na República Tcheca, território sob o domínio alemão, Kafka apropria-se da “língua de papel” que era a língua alemã, desterritorializando-a, ou seja, escapando do paradigma alemão centralizado na figura de Goethe. Como explicita Karl Erik Schollammer a propósito: “Menor é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e

“Nós somos condenados a exprimir essa alma, que é a nossa, com palavras vindas de fora. E é difícil dar-se conta das nuances de nosso pensamento e dos silêncios que ocupam o processo de reflexão devido a essa incapacidade que sentimos de nos exprimir em uma língua estrangeira”.

Mas pode-se dizer que o inglês é uma língua estrangeira para os indianos? Para Salman Rushdie e seus pares, que por volta dos anos 1980 vão tomar de assalto a passiva cena angló-fona indiana, a resposta é evidentemente negativa. Vindos da elite, praticamente todos eles estudaram em escolas nas quais o inglês era a língua principal. Viveram dentro das premissas do Ocidente, com os privilégios deste ambiente plurilinguístico, sobre o qual fala o escritor U.R. Ananthamurthy: “Seja em que parte da Índia estivermos, vivemos numa ambivalência de línguas e múltiplas influências. Isso é particularmente verdadeiro se moramos em uma cidade provincial. Falar uma língua em casa, outra na rua e uma terceira no trabalho parece algo bastante habitual e natural”.

Tirthankar Chanda afirma que Salman Rushdie renovou profundamente a literatura anglo-indiana ao explorar com grande originalidade o potencial romanesco desse “ambiente de línguas” em *Os filhos da meia-noite*.<sup>02</sup> Na primeira leva de escritores que foram revelados em seguida a Rushdie, aparecem Amitav Ghosh, Shashi Tharoor, Vikram Seth, Rohinton Mistry, Upamanyu Chatterjee, Amit Chaudhuri, Bharati Mukherjee, Shauna Singh Baldwin, Githa Hariharan. Estando a maioria

deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem” (SCHOLLAMMER, 2001, p. 63).

02 Publicado em 1981, esse romance, Booker Prize na Inglaterra, fala dos dilemas e prazeres da Índia pós-colonial, vistos pelos olhos de crianças nascidas na hora fatídica da meia-noite do dia 15 de agosto de 1947, quando a Índia alcança a independência. Adaptando os recursos da criatividade indiana à tradição romanesca europeia, *Os filhos da meia-noite* abriu caminho para uma anglofonia assumida.

estabelecida no exterior, esses autores exploraram a Índia e seus abismos por meio da nostalgia ou da paródia. Recriaram, para citar Rushdie, “as pátrias imaginárias, invisíveis, Índias do espírito”, arrancadas pela distância e o esquecimento.

No âmbito da literatura menor, a escrita feminina se destaca por ser duplamente marginalizada. O texto de autoria feminina revela uma nova visão acerca do gênero, trabalhando para desterritorializar a visão eurocêntrica, mas também falocêntrica dos cânones instituídos. Assim, a literatura pós-colonial de autoria feminina denuncia as estereotípias dos textos canônicos e procura dar voz às mulheres anuladas em classe, gênero e etnia por anos de supremacia do cânone europeu, masculino e branco. Tendo em vista a mudança da condição social da mulher, elas ingressam no mundo da ficção até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas, conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher.

Em 1997, uma mulher, Arundhati Roy, publica *O Deus das pequenas coisas*, romance que é agraciado com o Booker Prize e torna-se um grande sucesso nacional e internacional. A obra marca a entrada em cena da segunda leva de escritores indianos anglófonos, a maior parte dos quais vive na Índia. Estão entre eles Tarun Tejpal, Rana Dasgupta, Indrajit Hazra, Ruchir Joshi, Radhika Jha e Raj Kamal Jha em Nova Délhi; Anita Nair e Lavanya Sankaran em Bangalore; Allan Sealy em Dehradun. Para Tirthankar Chanda, “o exílio não coloriu a percepção de sua temática. Com frequência, foram mais lúcidos que seus predecessores. No entanto, suas afiliações literárias e estéticas não são menos cosmopolitas. Este questionamento crítico lancinante sobre as misérias sociais, que os jovens anglófonos parecem hoje expressar, é sem dúvida um dos elementos que os liga ao *corpus* literário vasto e milenar da Índia”.

O romance indiano contemporâneo escrito em língua inglesa tem, portanto, buscado expressar as inquietações e indagações da sociedade, fazendo-se valer de imagens arquetípicas representativas, dentre elas a imagem da mulher. Ao recorrer ao discurso da memória, pautado em uma trajetória espaço-temporal, situa o sujeito feminino, representando-o socialmente

numa sociedade marcada pelo discurso patriarcal e por um sistema de castas excludente. Em seu artigo “Figurações do feminino na literatura indiana contemporânea”, Shirley Carreira estuda os modos como a mulher é representada em dois romances de Rushdie e Roy, respectivamente, chegando à conclusão de que ambos tratam dos mesmos temas - a releitura da história, a opressão feminina e as marcas do colonialismo -, porém de modo diverso:

A ótica de Rushdie está condicionada à focalização do imigrante, do exilado, cujo distanciamento físico permite a elaboração de um contexto que é fruto da memória. ... A representação da mulher está subordinada aos conceitos que regem o comportamento de uma sociedade patriarcal e as suas histórias pessoais reproduzem metaforicamente a história política que se desenrola dentro e fora do universo ficcional. Roy, por sua vez, aborda as questões políticas e sociais que ainda afligem o povo indiano na perspectiva de quem as vivencia. Para tanto, ordena o universo ficcional segundo o olhar de uma criança, que é ativado pela memória. O contexto que ela retrata, ao contrário do que ocorre no texto de Rushdie, é verossímil, humanizado e contundente no relato do sofrimento e frustrações de suas personagens femininas, fazendo com que o leitor realmente creia que tudo pode acontecer em um mundo regido pelo deus das pequenas coisas. (CARREIRA, 2007)

Neste artigo, comentaremos brevemente sobre o romance inaugural de uma jovem escritora indiana, Amita Trasi, intitulado *Todas as cores do céu*, produzido, segundo ela, no início de 2010, durante um retiro de escrita na Escócia. A história parte da amizade entre duas garotas de realidades sociais e econômicas diversas, muito representativas da disparidade que se verifica na Índia - Tara, que teve uma educação privilegiada, e Mukta, uma garota pobre do vilarejo, que não teve acesso à educação.

Segundo a autora, a ideia para este romance teria surgido de sua própria experiência ao crescer com a filha de uma empregada que trabalhava para sua família em Mumbai (antiga Bombaim). “Seu nome era Shakuntala. Quando me sentei para escrever sobre Mukta, ela apareceu diante de mim, quieta e tímida, respondendo por monossílabos, recusando comida e sempre assustada com a possibilidade do castigo da mãe.” Amita Trasi conta que conseguiu permissão para ensinar a menina a ler e escrever. Em poucos meses, porém, seu interesse diminuiu, porque dizia que seu destino era casar-se em breve. De fato, ela se casou aos treze anos com um homem muito mais velho. Como a mãe, tornou-se empregada das famílias no prédio, e um dia simplesmente desapareceu:

Minha mãe disse que ela deve ter voltado para sua aldeia, outra pessoa disse que ela deve ter fugido do marido bêbado e outra cochichou que ela teria sido vendida. Os rumores eram abundantes, mas ninguém realmente sabia. ... Quando olho para trás, acho que nunca a considereei uma amiga. Sempre houve uma linha invisível entre nós. É a norma cultural e, quando criança, nunca houve um tempo em que isso não existisse na minha mente. Na verdade, eu era como todo mundo, treinada para enxotar uma criança imunda, treinada para simplesmente não me importar. Não tenho certeza se a culpa pode ser colocada em alguém. Somos criaturas de hábitos e nos preocupamos com nossas próprias famílias. Nas ruas de Bombaim, a apatia é comum, mas não é crime. (TRASI. *The story behind the book*, in: <https://www.amitatrasi.com/the-story-behind>. Tradução nossa)

Mukta, como personagem, em sua essência tem alguns elementos de Shaku, mas há muitas diferenças. Mukta está em um mundo de escuridão provavelmente muito mais profundo e emocionalmente excruciante do que uma vida que Amita Trasi jamais desejaria para Shaku. A autora diz imaginar a construção da amizade



de Tara e Mukta como aquela que seria possível “em um outro mundo”, experimentando um envolvimento emocional que não existiu. Entretanto, ela afirma ter envolvido Tara “em uma culpa mais profunda por sua ausência na vida de Mukta do que a que ela de fato sentiu; mas uma culpa que, segundo ela, deveria estar carregando, em algum nível, no seu inconsciente.

O romance se debruça, ainda sobre a Tradição Devadasi. O termo *devadasi* significa, em sânscrito, “serva de Deus”, e é um sistema de prostituição feminina que existe na Índia há mais de 5.000 anos. Oferecidas ao templo pelas famílias, são consideradas servas da deusa Yellamma e propriedade pública. Ou seja, nunca poderão casar ou ter vida própria, e ao atingir a maturidade física (entre 8 e 12 anos) devem iniciar a vida sexual, não podendo rejeitar um homem sob pena de recair a desgraça sobre os seus. Antes da chegada dos britânicos à Índia, essas mulheres eram cultuadas e protegidas, e gozavam de status no sistema de castas. Hoje, porém, essa tradição é vivida apenas por mulheres em situação de extrema pobreza, provenientes da casta dos “intocáveis”, a mais baixa na Índia. Além de se livrarem de pagar um dote ao futuro marido, essas famílias livram-se de uma boca para alimentar, e algumas mantêm a crença de que a menina terá uma profissão e poderá ajudar economicamente na casa.



Fig. 1. Fotografia da década de 1920 de duas devadasis em Tamil Nadu, no sul da Índia.

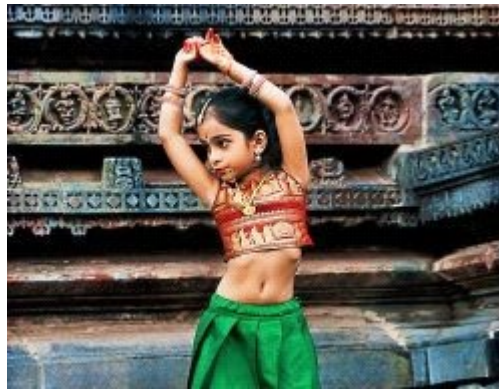


Fig. 2. Nos dias de hoje, a tradição representa um incentivo à prostituição infantil.

Em 1982 o sistema *devadasi* foi proibido pelo governo indiano, porém não foram feitos programas de reabilitação e reintegração social das vítimas. Assim, essas jovens marginalizadas foram procurar os prostíbulos das grandes cidades, e a lei acabou por contribuir com aquilo que se tentava evitar: a exploração sexual infantil.

Para Amita Trasi:

Há tantas garotas como Mukta que são sacrificadas no altar das tradições Devadasi que ainda atortentam algumas aldeias na Índia (mesmo que haja uma lei contra isso). Mukta me levou a um lugar em meu próprio coração que eu nunca pensei que existisse. Meu romance é uma intersecção dessas duas vozes. Para mim, a Tara que volta em busca de redenção representa a esperança de um amanhã melhor, para garotas como Mukta. Mukta é uma representação de uma vida forjada na feiúra do mundo. Se não tivéssemos pessoas como Tara na vida real, simplesmente não haveria esperança para essas crianças. ... É verdade o que se diz sobre escrever ficção - que há muita verdade nas histórias, e que muitas vezes elas são emprestadas da vida do autor. Escrever sobre a dor é uma das coisas mais difíceis de se fazer e espero ter feito justiça. Espero ter contribuído de alguma maneira para com aquela jovem que está nas ruas de Bombaim, com o rosto maquiado, esperando, contra a esperança, que alguém a ajude. (TRASI. *The story behind the book*, in: <https://www.amitatrasi.com/the-story-behind>. Tradução nossa)

## SOBRE O ROMANCE

O romance *Todas as cores do céu* (2017), de Amita Trasi, narra as memórias de duas garotas indianas, meio-irmãs, que vivenciam juntas, cada qual a sua maneira, histórias de vida marcadas por acontecimentos misteriosos e trágicos, envolvidos em conflitos culturais e sociais. Tara, de 8 anos, mora confortavelmente com os pais em um apartamento aconchegante, desfrutando de uma infância leve e cheia de aventuras. Sua vida é repleta de amor e carinho advindos de quem a rodeia, e sua única preocupação é a vida escolar. Mukta, com 10 anos, vive em uma aldeia no inte-

rior da Índia, em meio a superstições e misticismos oriundos de uma cultura fortemente ancestral. Criada por sua mãe e avó - ambas *devadasis* -<sup>03</sup> cujas trajetórias de vida Mukta tenciona reproduzir, ela tem sua vida marcada pela ausência de seu pai, assim como pela pobreza que a cerca, sem qualquer perspectiva de ascensão.

É no seu desenrolar que o romance vai tecendo uma ligação entre as duas crianças. Mukta, após ver sua mãe ser acometida por uma doença, fruto de uma vida de muita exploração e miséria, desespera-se à procura de seu pai numa missão sem sucesso. Acaba sendo levada a sua iniciação na cerimônia da deusa hindu *Yellamma* com o propósito de ser uma *devadasi*, apesar da firme oposição de sua mãe. A própria memória narrada, em especial por Mukta, é uma forma de resistência, seja pelo destino já traçado no ventre de sua *amma*, seja pela trajetória que a vida lhe impôs no regime de castas, assim como pelo ritual à deusa, que muitas meninas são submetidas em forma de grande devoção. Foi assim que ocorreu com sua avó e com sua mãe, e conseqüentemente, com ela.

Essa prática era muito comum nas aldeias por parte de famílias desafortunadas e consistia em “casar” meninas com a deusa como forma de culto, almejando bênçãos divinas em troca. Após o ato ritualístico, a garota então é levada a um local cuja finalidade é ser um local de prostituição infantil, mantido pela própria avó - consequência da degradação da tradição *devadasi* na Índia. Mas o destino põe em seu caminho um homem que a resgata desse lugar e a leva para morar com ele e sua respectiva família, uma esposa e a filha Tara em Mumbai. É nessa passagem do romance que é descrito o primeiro contato entre Mukta e Tara, fazendo florescer uma amizade baseada na cumplicidade e inocência infantil, mesmo com as diferenças impostas a elas.

Um aspecto interessante do romance é que ele é narrado sob a ótica das duas meninas, cuidadosamente datadas

---

03 JADOON, Aisha; NAQI, Ali; IMTIAZ, Uzma. *Five codes of Barthes: a post-structuralist analysis of the novel The colour of our sky* by Amita Trasi. *sjesr*, v. 3, n. 1, p. 243-250, 2020.

por capítulos que trazem informações dos decorrentes anos, alternando passagens e momentos experienciados pelas personagens. Para Ricoeur:

como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. ... É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. (RICOEUR, 2007, p. 40).

Tara vê sua vida se transformar quando sua mãe morre num violento ataque a bomba no centro de Bombaim (atual Mumbai), restando o lamento e a ira. Além disso, Tara suspeita que a morte da mãe poderia ter sido evitada por Mukta, criando uma espécie de rejeição que culmina com o desejo de que ela desapareça, o que acaba por ocorrer. O fato é que Mukta logo é sequestrada pelos vizinhos e entregue a um espaço de exploração de mulheres, onde passa a viver sob formas de violência inimagináveis. O tempo passa e Tara acredita ser a responsável pelo sumiço de Mukta, de quem sente saudades e sente arrependimento por ter-lhe atribuído a culpa pelo seu sofrimento. Logo, ela decide ir embora da Índia com seu pai, almejando esquecer o passado recente. Onze anos depois, Tara decide voltar sozinha à cidade natal, trazendo consigo a esperança de encontrar Mukta, pois deseja que a meia-irmã a perdoe pelos desentendimentos do passado. Aos poucos, o leitor vai se situando nos fatos sobre cada personagem, cujas histórias são opostas, mas deliberam caminhos que se cruzam com um desfecho surpreendente e inesperado. E mesmo quando tudo parece ter-se resolvido, as personagens criadas por Trasi resistem ao meio cultural em busca do que consideram seu bem-estar social.

Para entendermos melhor o curso que a narrativa toma, teceremos breves observações sobre a representatividade das mulheres indianas face a uma cultura patriarcal em que são sub-

jugadas e colocadas em situações de vulnerabilidade. Procedendo a essa análise, passamos ao estudo das trajetórias de vida enfrentadas pelas personagens em busca do reencontro e frente às memórias revisitadas à procura de se obter respostas para um conflito que ficou num passado não muito distante e que precisa ser resolvido. Para tanto, utilizamos um arcabouço teórico que permeia o conceito de memória, enquanto uma ferramenta de auxílio que visa ir ao encontro de algo já vivido, tendo como forma a simbologia e o fortalecimento de narrativas passadas.

### **A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NA LITERATURA INDIANA CONTEMPORÂNEA**

A literatura indiana vem ganhando espaço no cenário contemporâneo entre os leitores brasileiros, tornando-se conhecida e apreciada, talvez em consequência do grande sucesso e divulgação do cinema de Bollywood, que caiu no gosto do grande público. No âmbito acadêmico, embora se trate de uma literatura plurilíngue, observa-se também um crescimento do interesse nas pesquisas. Investigar sobre essa literatura é relacioná-la a tantas outras, haja vista a sua tradição literária ser de grande expansão. As narrativas indianas de língua inglesa contemporâneas tendem a abordar assuntos relacionados aos anseios da sociedade indiana, sobretudo, às representatividades femininas que há muito foram deixadas de lado por razões limitantes e patriarcais.

O épico conto indiano *Ramayana* apresenta o conceito de mulher ideal a partir da descrição de Sita, a bela e venerada esposa do guerreiro Rama. Sita é o modelo de mulher obediente ao marido, que o trata como se fosse um deus, sendo assim o protótipo que muitas mulheres devem seguir para agradar a seus companheiros, numa tradição perpetuada até os dias atuais:

Há diversas histórias protagonizadas por diferentes personagens femininas nas mitologias indianas, porém a passagem de Sita e Rama é uma das mais disseminadas na cultura hindu por estar relacionada à outras for-

mas de arte e rituais nacionais (como o maior feriado indiano, o Diwali, que acontece graças ao retorno de Rama ao seu reinado). (MANGHIRMALANI, 2017, p. 8).

A narrativa é composta por mulheres que carregam, sob a égide de seu gênero, o peso de uma sociedade que cultua o patriarcado e todas as formas de opressão que este pode perpetuar. A história reflete sobre a preservação de tradições milenares no contexto de uma sociedade moderna, e dos conflitos gerados por uma cultura religiosa que ainda demanda a fidelidade das mulheres à consagração de seus corpos a práticas ritualísticas, cujo significado já se perdeu nas malhas do tempo. Na narrativa, Trasi nos apresenta várias representações de mulheres indianas, cada qual carregando sua trajetória de vida e particularidades referentes ao seu círculo de sociedade, cultura e religiosidade.

Em seu livro *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Spivak (2010) discute sobre a marginalização do sujeito indiano de castas inferiores no contexto de uma sociedade colonizada, que mantém profundas diferenças socioeconômicas e culturais. A situação da mulher indiana é ainda mais crucial e dramática, sendo o seu apagamento ainda mais radical. Spivak aponta que a mulher indiana não pode falar por si mesma nem representar a si mesma, o que torna sua existência intolerável:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. (SPIVAK, 2010, p.157).

O enredo do romance destaca como todas as atrocidades tradicionalmente praticadas contra as mulheres num longo passado de exploração perpetuam-se até os dias de hoje, sob outras formas de subalternidade e crueldade. Enquanto o destino se apresenta

de forma divergente para as personagens do romance, a narrativa se constrói de modo a revelar as realidades de cada personagem:

Dois sentidos do termo “representação” são agrupados: a representação como “falar por”, como ocorre na política, e representação como “re-presentação”, como aparece na arte ou na filosofia. Como a teoria é também apenas uma “ação”, o teórico não apresenta (fala por) o grupo oprimido. De fato, o sujeito não é visto como uma consciência representativa (uma consciência que “re-presenta” a realidade adequadamente). (SPIVAK, 2010, p. 39).

Mukta, criança que sempre viu e sentiu a pobreza e todos os males sociais de perto, é retratada com “olhos que parecem esmeraldas”. A Amma, descrita como uma mulher linda, de “pele clara, cor de mel, era como ouro reluzente, e que os brancos dos seus olhos brilhavam como diamantes encrustados nesse ouro”. Sua beleza, porém, longe de ser objeto de vaidade, torna-se um risco e uma ameaça. Ela não deseja o mesmo destino de prostituição para a sua filha Mukta e busca um caminho diferente para ela, mas esbarra contra o poder de Sakubai - a avó de Mukta - personagem que adaptou as tradições aos próprios interesses e à necessidade de sobrevivência no meio rural, e se mostra favorável a continuação do ritual religioso para as mulheres de sua família. Assim, mesmo contra a vontade de Amma, ela entrega sua neta à iniciação das devadasis.

As personagens do núcleo familiar urbano apresentam-se mais modernas na aparência, porém, encontram-se no mesmo rol cultural, acatando indiferentemente a manutenção do sistema de exploração. Há várias críticas sociais e de gênero presentes no romance, dentre as quais a desigualdade social que se torna flagrante no relato dos tipos de moradias dos diferentes personagens, assim como no relato das formas de preconceito entre as castas.



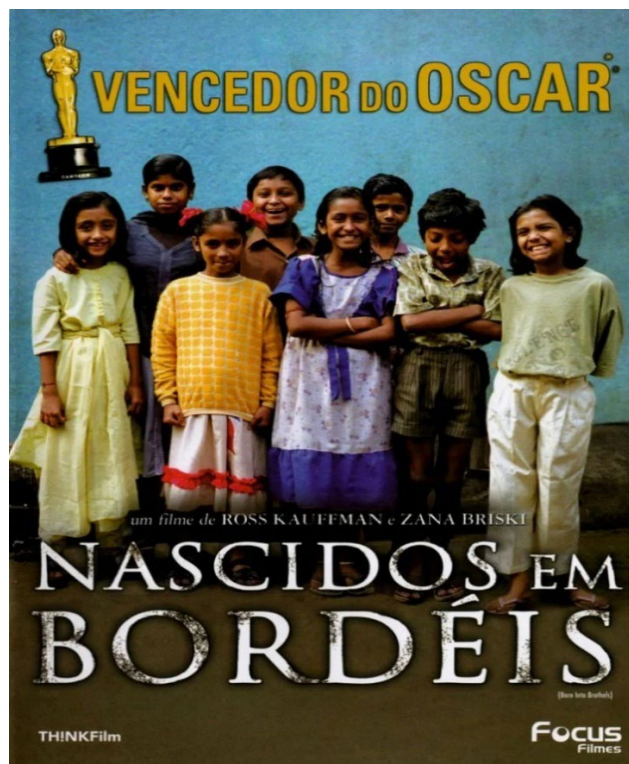


Fig. 3. No lugar miserável conhecido por seus prostíbulos, a fotógrafa Zana Briski pretendia fazer uma exposição sobre a vida das mulheres que dividiam a função de prostitutas e mães simultaneamente, mas mudou de foco, ao conhecer os seus filhos condenados ao mesmo destino desolador dos pais. A experiência de Zana é retratada no documentário *Nascidos em bordéis* (*Born into brothels: Calcutta's Red Light Kids*), de 2004, ganhador do Oscar de Melhor Documentário em 2005.

Algo semelhante ao relato da vida de Mukta nos bordéis de Bumbaim pode ser encontrado no documentário *Nascidos em bordéis*, com direção de Zana Briski, uma fotógrafa que registrou e documentou situações de crianças nascidas em âmbitos de exploração sexual de mulheres da cidade de Calcutá. Trata-se de um retrato da exploração, com relatos verídicos e imagens que revelam o cenário comum a que são sujeitas muitas mulheres e crianças diariamente, até mesmo como forma de sobrevivência:

As histórias importam, muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humani-

zar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (ADICHIE, 2019, p. 32).

A autora, enquanto mulher e ativista é um exemplo da importância dessa representatividade nos dias atuais, frente a um cenário que ainda é excludente em termos da visibilidade das mulheres indianas. A escritora, além de explorar um tema sensível, mostrando ao mundo faces de vivências a que muitas mulheres são submetidas ainda crianças, é ativista social do enfrentamento ao combate de exploração sexual infantil, chegando a trabalhar com algumas incorporações na denúncia desses casos e no resgate de vulneráveis.

### **O PAPEL DA MEMÓRIA COMO ELEMENTO DE RESISTÊNCIA NO ROMANCE**

As memórias sempre foram atreladas a algo que aconteceu num passado cuja lembrança se sucedeu. Por memória podemos entender ser uma competência de vivência ligada a alguma coisa que se tenha vivido ou presenciado em certo momento da vida, podendo ser uma memória coletiva ou individual, assim, “a resultante obrigação de lembrar faz de todo homem o seu próprio historiador” (NORA, 1996, p.10). Desse modo, no romance aqui apresentado, a autora explora as memórias vividas pelas personagens-narradoras, nos possibilitando acessar as recordações pelo viés de cada uma, que tentam entender como o passado se desenvolveu para um presente cheio de mistérios e indagações. Ambas recorrem às respectivas memórias como uma espécie de fortaleza, como forma recorrente de trajetórias vivenciadas pelas protagonistas, e exprimem o poder de reviver experiências passadas, mesmo que isso de alguma forma traga sofrimentos. Muito embora o trauma vivenciado por ambas possa estabelecer um fio condutor das memórias individuais, que trafegam por espaços e consonâncias distintas, é só na memória coletiva que podemos complementar

espaços lacerados, seja pelo desencontro, seja pela insuficiência de recordação. É o que reforça Hartman:

a memória, e especialmente a memória usada na narração, não é simplesmente um nascer póstumo da experiência, uma formação secundária: ela possibilita a experiência, permite que aquilo que chamamos de o real penetre na consciência e na apresentação das palavras, para tornar-se algo mais do que só o trauma seguido por um apagamento mental higiênico e, em última instância, ilusório. (HARTMAN, 2000, p. 223).

A forma como o romance é escrito nos revela os sentimentos de cada personagem, seja pelo medo, seja pela coragem, e até mesmo pelas inquietações vivenciadas pelas meninas, que cada uma a seu modo, relatam suas experiências de mundo guiadas pela lembrança. Inquietações essas que trazem como marca a vivência das duas enquanto puderam partilhar do mesmo ambiente. A história ficcional descreve lembranças de luta das personagens em busca de reestabelecerem um elo que fora rompido por questões adversas.

Pode-se de dizer que o romance é uma narrativa que alterna passagens do tempo e de narrador, pois ambas as meninas contam a história da infância até a vida adulta. São essas memórias vivenciadas e relatadas por Mukta e Tara, como uma espécie de diário, que nos trazem registros de uma vida melancólica e, por vezes, solitária. As memórias de ambas servem como uma espécie de “mapa” que as auxilia como guia que norteará cada trajetória em busca de respostas para entender como tudo se deu no passado compartilhado.

Sendo assim, o romance *Todas as cores do céu* é marcado por várias memórias que denunciam os contornos de vidas contrapostas, transportados por um longo período pelas personagens e seus contextos de vida. A circunstância familiar, em especial a de Mukta, já é em si um ato de uma recordação de um período passado e vivido por sua avó e sua mãe, num contexto de

uma resistência sofrida face ao destino imposto. Isso fica claro quando Mukta relata as vivências de sua infância com nostalgia:

Dizem que o tempo cura tudo. Não acho que seja verdade. À medida que os anos passaram, comecei a achar estranho como coisas simples ainda podem nos fazer lembrar de tempos terríveis ou como o momento que nos esforçamos tanto para esquecer se torna nossa lembrança mais nítida. (TRASI, 2017, p.11)

O mesmo ocorre com Tara, consumida por lembranças que a fazem reviver um passado que ela julga ter sido feliz e que não quer esquecer. Isso leva a personagem a procurar sua amiga, que no decorrer do livro descobre se tratar de sua irmã unilateral, e, assim, ela segue movida pela anamnese de sua infância ao lado de seus entes:

Conseguia ouvir o som da nossa risada, sentir o cheiro da minha infância - a comida que Aai costumava preparar e com a qual amorosamente me alimentava -, aquele perfume flutuante do açafão do pulao, de dal aromatizado com cúrcuma, os doces rasgullas. Não havia nenhum desses cheiros, claro, não mais. Só o que restava era um odor bolorento de portas fechadas, de segredos enterrados. (TRASI, 2017, p.10)

Essa evocação à memória se refere ao seio familiar de Tara, que diferentemente de Mukta, teve seu aporte assegurado mesmo após a trágica morte de sua mãe. O pai, tão ausente na vida de Mukta, se faz muito presente na vida de Tara até sua fase adulta, enquanto ambos vivem longe de sua terra natal. Apesar disso, seu destino é trágico: ele comete suicídio, provavelmente devido a um segredo guardado por tanto tempo e que se torna chocante no âmbito da história: ele também era o pai de Mukta, fato desconhecido por sua filha Tara, que contribui para aprofundar o drama patriarcal e suas complexas nuances.

A persistência da personagem em lembrar os momentos vividos e desenterrar segredos lhe dá a resistência necessária para ir em busca de sua irmã sequestrada, mesmo sem saber ao certo como começar tal busca. Sob essas conjecturas, as narrativas produzidas a partir das conflitantes memórias em jogo no romance representam para as personagens uma espécie de âncora, com finalidade de “apelar para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a própria força à força alheia. A arte teria a ver primeiramente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória” (BOSI, 2002, p. 118). Sendo assim “o impacto de um evento de súbito deixa efeitos destrutivos e duradouros no corpo, incapacitando-o em certos aspectos”<sup>04</sup> (SZTMPKA, 2000, p. 451). Para Tara é importante sempre rememorar sua trajetória para reconstruir um novo ciclo; para Mukta, revisitar suas memórias lhe dá forças para se manter no presente, cujo percurso foi traçado no passado. Isso nos é perceptível em vários momentos de sua fala:

lembranças eram amargas demais para serem recontadas, mas contei a ela sobre Sanjiv, sobre Sylvie, que sempre me ajudara, sobre o nascimento de Asha, sobre todas as melhores lembranças que, de algum jeito, conseguiam encobrir as piores. (TRASI, 2017, p.324)

É preciso dizer que é a partir de um encontro com um jornalista, o qual, disfarçado de cliente, consegue obter algumas informações sobre como se dá a vida das mulheres e crianças no recinto onde Mukta se encontra. Nessa altura da narrativa, a personagem está em cárcere privado, sem contato com o mundo externo, apenas tendo convívio com as demais mulheres na mesma situação, às quais ela relata suas lembranças da vida de outrora. É no desenrolar da narrativa que fica notório o quanto que as

---

04 No original: “the impact of a sudden event, leaving long-term, destructive effects on the body, incapacitating it in some important respect” (SZTMPKA, 2000, p. 451).

personagens recorrem às lembranças, as quais vão conduzir o leitor e permitir que ele possa se inteirar dos acontecimentos vindouros, revelando os assombros que as memórias das narradoras trazem à tona, apesar da crueldade que representa, para Mukta, o fardo de tais lembranças diante do seu presente cruel e impiedoso.

Um ponto de resistência no romance pode ser encontrado quando Tara retorna à Delhi e, ao adentrar de volta ao apartamento, lugar de grandes brincadeiras e confidências infantis, decide ir em busca de Mukta. O local possibilita uma volta ao passado e a redenção de um sentimento de culpa guardado há anos. Assim, o local torna-se o gatilho de um movimento de “desencaixotamento de um emaranhado de subterrâneos” (BACHELARD, 1993, p. 401), que contribui decisivamente para o desenlace da narrativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fraternidade é uma questão de almas originais: talvez só comece com a morte do pai ou de Deus, mas não deriva daí, é uma questão inteiramente diferente – todas as sutis simpatias da alma inumerável, do mais amargo ódio ao amor mais apaixonado. ... Para tanto é preciso uma nova perspectiva, uma comunidade nova, cujos membros sejam capazes de “confiança”, quer dizer, dessa crença neles mesmos, no mundo e no devir.  
Deleuze e Guattari

Em seu romance de estréia, Amita Trasi traz à superfície um tema delicado - a exploração sexual infantil na Índia -, refletindo como tal prática, ainda nos dias de hoje, impacta a vida de meninas de forma tão negativa, resgatando um assunto envolto em muitas polêmicas e situando o leitor no âmbito dos conflitos vivenciados, no plano ficcional, pelas duas narradoras de seu livro, que simbolicamente encarnam a profunda fratura de sua

casa e de seu país. No enredo, a autora transita pelas várias histórias de seus personagens, chegando a uma revelação impactante - a do entrelaçamento sanguíneo que une as duas irmãs, cujas realidades tão distintas se devem às escolhas muitas vezes perversas de um mesmo pai - colocado como símbolo do exercício do patriarcalismo na sociedade indiana. O pai que mantém, de um lado, uma família convencional e “feliz”, e é capaz de criar uma filha (da “luz”) com amor, liberdade e todas as oportunidades, é o mesmo pai que busca um bordel às escondidas e forja, no corpo de uma jovem desconhecida - porém sua conterrânea sofredora e explorada -, uma outra filha (“das sombras”) destinada a viver todas as dores, abusos, carências e frustrações destinadas ao “outro lado” da realidade indiana: o lado dos esquecidos da vida, ainda que filhos da mesma pátria e responsabilidades do mesmo genitor. Genitor este que, apesar do tratamento diferenciado conferido à luz e às sombras, mantém ambas as filhas no mesmo aviltante regime de mentiras e enganos.

O opróbrio que recai sobre este personagem - socialmente um benemérito de causas humanistas, quando na verdade é um hipócrita, um agente da exploração das mulheres e crianças que ele diz salvar - acaba se tornando muito pesado pela pena de Trasi, que o condena ao suicídio. Castigo? Redenção? Não é possível dizer, mas é um fato que a sua morte violenta exerce um efeito catártico na narrativa, purgando de certa forma os ecos deletérios dos relatos das infames memórias de que a história é constituída. A partir deste desenlace trágico, as duas narrativas paralelas encontram um lugar traumático comum que as une numa mesma percepção. Assim, o desvendamento e a compreensão, por ambas as personagens, dos interesses ocultos e dissimulados que perpassam suas histórias vividas em falsidade e erro são elementos capazes de propiciar a união de suas forças. É a revelação da verdade, mediante o exercício da memória partilhada, da empatia e do afeto, que pode resgatar a história das duas meninas e lançar uma esperança de luta por uma mudança real num futuro a ser construído. Amita Trasi, como tantas outras escritoras contemporâneas, age, assim, em defesa dessa literatura menor de que falam Deleuze e Guattari: escrevendo “por esse povo que falta”



## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Figurações do feminino na literatura indiana contemporânea, in: *Terra Roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários. Volume 9 (2007) – 1-124. ISSN 1678-2054 <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroja>
- CHANDA, Tirthankar. A descoberta das literaturas indianas, in: *Le Monde Diplomatique Brasil*, 2007. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-descoberta-das-literaturas-indianas/>
- DELEUZE e GUATTARI. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DE SOUZA, Geísa Pereira *et al.* *Cinema híndi: cultura hindu e recepção*. 2019.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma, in: NESTROVSKI, Arthur; JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. 2 ed. Lima: IEP, 2012.
- MANGHIRMALANI, Juliy. “A mulher ideal indiana – reflexões sobre a construção de identidade de gênero no cinema”, in: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s worlds congress* (Anais



eletrônicos). Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.

NORA, Pierre. Entre memória e história - a problemática dos lugares, in: *Revista do Programa de Estudos Pós Graduated em História e do Departamento de História da PUC/SP*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1981, p. 7-28.

\_\_\_\_\_. *Realms of memory: the construction of the French past*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

SOUZA, Maria Salete Daros de. *Desamores: a destruição do idílio familiar na ficção contemporânea*. São Paulo: Edusp, 2005.

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

SCHOLLAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari, in: *Ipotesi*, vol. 5, nº 2, jul/dez 2001, Juiz de Fora, Ed. UFJF, pp. 59-70.

SZTOMPKA, P. Cultural trauma: the other face of social change, in: *European Journal of Social Theory*. London, 2000, p. 451.

TRASI, Amita. *Todas as cores do céu*. São Paulo: Harper Collins Brasil, 2017.

\_\_\_\_\_. *The story behind the book*. Disponível em: <https://www.amitatrasi.com/the-story-behind>

***O SENHOR  
TOLERE, MODA  
É ARTE: GRANDE  
SERTÃO: VEREDAS NA  
PASSARELA DO SÃO  
PAULO FASHION WEEK***

**Giovana Lasalvia Teles**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/9431984399953156>



**RESUMO:** O presente trabalho busca analisar as relações intersemióticas e interartísticas existentes entre moda e literatura. Dessa forma, partindo do pressuposto de que Moda é arte, busca-se estudar como o romance do escritor brasileiro João Guimarães Rosa é adaptado na coleção do estilista Ronaldo Fraga, “A cobra: ri”, e que elementos artísticos sustentam essa transposição. Como embasamento teórico para essa discussão, utilizamos as reflexões sobre intersemiose, de Plaza; sobre tradução, de Benjamin; sobre adaptação, de Hutcheon, entre outros referenciais bibliográficos. A análise se detém sobre as criações do estilista apresentadas durante o desfile que ocorreu no São Paulo Fashion Week 2006/7, representadas aqui por imagens e pela análise da poética de Guimarães Rosa. O texto é uma adaptação do meu Trabalho de Conclusão do Curso de Letras na UFPE.

**PALAVRAS-CHAVES:** Moda; Arte; Literatura; João Guimarães Rosa; Ronaldo Fraga

**ABSTRACT:** The present work seeks to analyze the intersemiotic and interartistic relationships existing between Fashion and Literature. Thus, based on the assumption that Fashion is art, we seek to study how the novel by the Brazilian writer João Guimarães Rosa is adapted in the collection of the stylist Ronaldo Fraga, “A cobra: ri”, and what artistic elements support this transposition. As a theoretical basis for this discussion, we use the reflections on intersemiosis, by Plaza; on translation, by Benjamin; on adaptation, by Hutcheon, among other bibliographic references. The analysis focuses on the stylist’s creations presented during the show that took place at São Paulo Fashion Week 2006/7, represented here by images and by the analysis of the poetics of Guimarães Rosa. The text is an adaptation of my Final Paper for the Letters Course at UFPE.

**KEYWORDS:** Fashion; Art; Literature; João Guimarães Rosa; Ronaldo Fraga

## INTRODUÇÃO

O escritor brasileiro João Guimarães Rosa é reconhecido mundialmente por sua forma de fazer literatura. O autor recria o sertão utilizando neologismos e onomatopeias em seu texto, auxiliando para a construção de uma literatura que fala de tempo e de memória, marcando, assim, o imaginário do leitor com a criação da imagem de um sertanejo poético, uma vez que - dentro desta nova manifestação poética - as palavras exercem uma função original e moderna, entregando àquele que tem contato com ela muito mais do que apenas uma contação de história, mas sim a possibilidade de se traçar as veredas a partir da forma como é tecida a narrativa.

E falando em tecido:

Em 2006/7, o estilista Ronaldo Fraga trouxe para a passarela do São Paulo Fashion Week a história de amor contada pelo escritor Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. Famoso por seus desfiles com indumentárias originais e sua tendência de contador de histórias, o estilista é conhecido por sua criatividade e talento em conseguir juntar em seus espetáculos aspectos tanto visuais e estéticos como verbais, mostrando assim como a moda pode ser expressão artística, e como moda e literatura - que parecem ser tão distintas - podem ser observadas de modo mais próximo do que se imagina.

Na Idade Média, com o avanço das máquinas ligadas à produção de vestimentas, houve uma produção em série de novas peças, ou seja, a partir daquele momento um tecido seria utilizado para fazer várias peças da mesma modelagem, mudando apenas o tamanho. Porém, esse meio de produção que, a princípio, foi implementado como algo revolucionário e moderno, incomodou aqueles que defendiam a ideia de que as roupas também mereciam conter traços de individualidade e personalidade. A partir daí, ressaltou-se esse lado particular das roupas, fazendo com que se encarasse a moda como um material subjetivo que vai muito além da sua funcionalidade imediata de cobrir o corpo.

Segundo o livro dos símbolos, *tecelagem* significa criar, fazer algo a partir do indivíduo (RONNBERG, 2015), logo, o tecido se aproxima da linguagem à medida que as sintaxes formam texturas que saem se costurando como vários retalhos, prontos para formar um pano só. Então, *texto* e *têxtil*, palavras que partem da mesma origem, trazem à tona o significado de tecer, mostrando assim não somente a semelhança fonética que ambas têm, como também a perspectiva de que seus significados podem ter mais relações em comum do que se pensa.

Desse modo, ao compreender a arte como uma manifestação de linguagens que têm como principal objetivo, simultaneamente, a comunicação e a expressão, percebe-se que, além de sempre haver a preocupação de criar, as linguagens artísticas, por serem linguagens, continuam a exercer suas outras funções como informar, expressar, significar, explicar e reelaborar. Então, a moda e a literatura, por trazerem criações que dialogam com um público, e com um contexto situado, ambas trabalham na esfera da criação e adaptação, seja com a elaboração de desenhos e estampas, seja com a elaboração de palavras e descrições, interligando estas duas artes criativamente.

Para poder elaborar teoricamente sobre a adaptação interartística, utilizamos os estudos intersemióticos, que ajudam a entender essas transposições de signos e linguagens no universo artístico. Esse intercâmbio modifica, acrescenta e relaciona os diversos meios artísticos - como imagens, sons, objetos e poesias -, de modo que a arte seja entendida a partir de sua relação com outros elementos artísticos.

O presente trabalho tem como principal objetivo abordar como as peças do desfile “A cobra: ri”, do estilista Ronaldo Fraga, conseguem estabelecer relações diretas com a poesia de Guimarães Rosa no seu romance *Grande sertão: veredas*, pontuando quais elementos estéticos são usados para fazer essa adaptação. Assim, apresentaremos uma análise a respeito das características estéticas do desfile de Ronaldo Fraga, e como é possível traçar uma relação entre moda e literatura a partir da análise da coleção têxtil com o romance de Guimarães Rosa, estudando a relação interartística e intersemiótica que se encontram presentes, e como elas mostram um perfeito diálogo entre

os riscos dos croquis de Fraga e a poesia de Rosa. Pois assim como o sertão, a arte também está em toda parte.

**INTERSEMIOSE É UM NEGÓCIO MUITO  
PERIGOSO: SEMIÓTICA, TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO,  
INTERARTES E INTERMIDILIDADE**

A palavra *semiótica* é derivada da raiz grega *semion* que significa *signo*. Apresenta-se, então, como a ciência que estuda os signos. Como todo universo é atravessado por signos, a linguagem começa a ser entendida como um sistema de símbolos, ou sinais, instituídos como signo. Segundo Santaella, a semiótica enquanto ciência geral de todas as linguagens têm como principal objetivo o estudo dos modos de constituição de um fenômeno e como ocorre a produção de significado e de sentido a partir dele. Além disso, a autora ainda destaca como os indivíduos sociais são cercados de uma linguagem plural se comunicando e se orientando, portanto, não só com a linguagem verbal como também com as imagens, sinais, gráficos, objetos, sons, expressões, esculturas e poéticas, fazendo com que Santaella conclua que é possível trabalhar duas linguagens simultaneamente, difundindo-as e transformando-as em um novo sistema, tal qual busca fazer a intersemiose, que ao pé da letra quer dizer: o estudo das relações existentes entre os signos.

Entretanto, *semiótica* e *intersemiose* não são as únicas palavras que constroem uma relação consistente e importante entre imagem-palavra. A palavra *tradução* vem do latim *traductione* e significa, de modo geral, o ato de transmitir palavras, frases e obras escritas de uma língua para outra. Porém segundo Benjamin, *tradução* pode trazer outros significados e sentidos, uma vez que a tradução é uma forma, um molde que tem como finalidade conseguir expressar minuciosamente o relacionamento das línguas entre si. Entretanto, para Plaza, não é só a partir das línguas que ocorre o processo de tradução, mas também através de qualquer pensamento; ou seja, para expressar aquilo que está na consciência — como imagens, sentimentos e percepções — é necessário traduzi-las em forma de lingua-

gem, transmutando o signo em signo, fazendo com que qualquer consciência seja, portanto, uma tradução.

Desse modo, reforçando o conceito de que a *semiótica* é a ciência dos signos, a *tradução intersemiótica* oferece a concepção, segundo Aguiar (apud Plaza, 2010, p. 14), de que tal expressão é estudada como “prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história”. Traduzindo, assim, criativamente, diferentes sistemas, e interligando as estruturas, buscam a transformação das formas.

Entretanto, para que o presente estudo possa ser realizado de forma mais completa, faz-se necessário, também, a utilização do termo *adaptação*. Empregado por Linda Hutcheon, a autora investiga como a adaptação é utilizada para se referir ao ato de transcodificar um sistema de comunicação para outro. Ela aborda como as formas de adaptação podem ser usadas de modo a contar histórias ou mostrá-las, valorizando assim o seu valor estético:

Em primeiro lugar, vista como uma *entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver essa mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (HUTCHEON, 2011, p. 29)

Claus Clüver, por sua vez, defende que adaptar significa fazer mais do que traduzir. Implica em criar um novo meio no qual o conteúdo irá circular, fazendo com que a tarefa da adaptação

ganhe o sentido de reelaboração livre, ou seja, uma transformação responsável não só por produzir algo novo, mas por fazer releituras do material original por meio de outras mídias, dando-lhes novas interpretações, e ajudam nas diversas maneiras de ver a arte e compreender o mundo.

### **INTERARTES: A ARTE E A LITERATURA ESTÃO EM TODA PARTE, NA RUA, NA MODA E NO MEIO DO REDEMOINHO**

De acordo com Ramme, uma obra de arte é denominada desta forma a partir do momento em que o objeto consegue produzir no espectador um tipo único de experiência: a experiência estética. Desse modo, o objeto de análise deve ser capaz de emocionar profundamente, ao mesmo tempo que deve trazer um pensamento lógico e argumentativo de que: “não dispomos de outros meios para reconhecer uma obra de arte que o sentimento que ela suscita em nós’. E mais: ‘os juízos estéticos são, como diz o provérbio, uma questão de gosto; e os gostos, todos os admitem com orgulho, não se discutem’”. (RAMME apud BELL, 2007, s/p). Entretanto, segundo Costa, a arte utiliza uma teoria imitativa como hipótese de modo que, mesmo que o espectador esteja levando isso para o âmbito pessoal, ele consiga reconhecer aquilo como obra de arte, como o próprio comenta:

A teoria da imitação permite enxergar a diferença existente entre a imitação de um objeto e o objeto ao qual essa imitação se refere. É nessa diferença ontológica que sua teoria se assenta, postulando uma modificação estrutural no pensamento da arte como um todo, e não somente no pensamento da arte após a década de 1960. (COSTA, 2006, p. 83)

Assim, afastando-se do cenário da análise subjetiva da obra de arte *vs* a proposta estrutural da teoria imitativa, o filósofo francês Etienne Souriau, parafraseado por Praz, apresenta-se como o intermediário dessas duas fortes ideologias afirmando,



de forma extensiva e genérica, que: “A arte são todas as artes”. Logo, segundo o autor, é possível validar uma singularidade existente entre conhecimentos diferentes, como é o caso da pintura, música, escultura, dança, teatro, cinema e literatura, de modo que, apesar das inúmeras divergências que podem existir entre esses conhecimentos, há um ponto de convergência que os fazem trabalhar em prol de uma única arte. Sendo assim, a partir dessa compreensão, o estudo interartístico apresenta uma análise sobre a correspondência existente entre as artes, trazendo uma maior percepção destas quando colocadas em diálogo e, portanto, ampliando a visão dos diversos fenômenos estéticos tratando-os como um todo.

Ao tomar como exemplo e argumento os estudos feitos por Mario Praz, observa-se que a ideia da idealização de “artes irmãs” é encontrada de forma forte e enraizada na mente humana pelo fato de que este diálogo existe desde Antiguidade. Nesse período pode-se observar, por exemplo, como as diversas artes plásticas são inspiradas nas passagens da *Iliada* e da *Odisseia*, da mesma forma que o teatro de Sófocles e Eurípides eram traduções de textos dramáticos que, juntamente com os elementos picturais (cenários, figurinos, máscaras), gestuais, musicais auxiliaram para o engrandecimento estético da peça e proporcionaram o diálogo entre os recursos não-verbais.

Dessa forma, pode-se observar como os elementos verbais e não-verbais desenvolviam-se juntos em busca de uma narrativa em comum. Ao unir literatura e outras artes, é possível observar como a primeira mostra-se importante e - no caso do presente artigo - fundamental nesse processo intersemiótico e interartístico. Massaud Moisés, no seu *Dicionário de termos literários*, afirma que o termo *literatura* vem do latim *litteratura* e significa arte de escrever. No entanto, demorou um tempo para que esta conseguisse o título de arte, visto que, no início, a palavra a designava para o ensino do alfabeto e das primeiras letras. Até um pouco depois do século XVIII, a literatura passou a identificar a poesia e, portanto, passou a gozar de um sentido mais elevado como arte literária. Então, ao admitir a literatura como estatuto da arte, é possível estudá-la a partir de uma análise comparativa com outras peças artísticas, mas sem deixar de

explorá-la enquanto peça fundamental para a tradução intersemiótica. Observando assim, a literatura é uma arte que serve de matriz para a tradução das outras artes. Pedroso Jr., parafraseando Clement Greenberg, estuda a correspondência interartística ao longo dos séculos afirmando que:

Ora, quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo da arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhes os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções das demais. Disso resulta uma confusão das artes, pela qual as subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar a sua própria natureza no esforço por alcançar a arte dominante. (PEDROSO JR. apud GREENBERG, 2001, p. 46)

Dessa forma, é possível observar como, mesmo com o passar dos séculos, a literatura ainda exerce grande influência sobre as demais artes, mostrando como ela consegue, de forma visível, elaborar os processos de produção e recepção em si mesma, amparando sua comunicação com outras artes, e contribuindo para o encantamento estético da obra.

## **RONALDO FRAGA: DO TEXTO AO TÊXTIL**

Ronaldo Fraga é um estilista moderno, avesso às tendências já ditadas pelo mundo contemporâneo, e que tenta sempre conferir um aspecto de originalidade artística às suas produções. Formado em Estilismo na Universidade Federal de Minas Gerais, cidade onde nasceu; e pós-graduado pela *Parsons School* em Nova York, o mineiro leva para suas coleções a literatura e as outras artes que movem o seu trabalho, buscando um viés interdisciplinar entre vestuário e outros processos artísticos como forma de comunicação, resultando, assim, em diferentes interpretações do mundo moderno.

Autor dos livros *Moda, roupa e tempo* - Drummond selecionado e ilustrado por Ronaldo Fraga, que surgiu a partir da coleção de inverno de 2005: “Todo mundo e ninguém”, inspirada na obra de Carlos Drummond de Andrade; e *Caderno de roupas, memórias e croquis*, uma coletânea de 36 coleções a partir de um registro gráfico; ele também é responsável por coleções inspiradas em artistas como Arthur Bispo do Rosário, Zuzu Angel, Nara Leão e Guimarães Rosa. Fraga consegue, assim, imprimir sua marca como estilista a partir do diálogo com outras manifestações culturais, literárias e cinematográficas.

Em entrevista concedida em 2007 à jornalista Juliana Girardi, do *Jornal Gazeta de Povo*, Fraga fala de suas inspirações:

Tudo pode ser abordado por uma coleção de moda. A moda é um olhar sobre o tempo em que estamos vivendo. Há uma série de assuntos que gostaria de trabalhar, mas procuro selecionar coisas que me estimularam a olhá-las e pensá-las através da moda, mas que ao mesmo tempo possam trazer algo caro ao mundo moderno e à própria história da moda. (FRAGA, 2007)

Dentro das influências que podem ser encontradas no trabalho de Fraga, as referências ao barroco são muito presentes, uma vez que há a forte preocupação com detalhes e pequenas delicadezas, como aplicações e bordados. Além disso, outra forte característica de suas confecções são os ornamentos, responsáveis por compor grande parte de suas obras, como, por exemplo, na coleção *Em nome do Bispo*, inspirada em Arthur Bispo do Rosário, as roupas inacabadas com efeitos de tapeçaria, como cordas e linhas.

Fraga sempre buscou usar a moda como fonte de comunicação, mesclando-a com outras formas de arte e usando-a para expressar mensagens tanto estéticas como políticas, artísticas e poéticas, de forma a atingir o seu público e se expressar a partir de suas obras.

Em entrevista concedida às estudantes de *design* Gabriela Ordones e Maria Claudia Bonadio para a revista *Iara - Revista de moda, cultura e arte*, ele diz:

Eu entrei na moda, ou ofício da moda pelo desenho, pelo registro gráfico, pela possibilidade da construção de memória gráfica, pelo diálogo da memória gráfica para vestir. Hoje o que me dá mais prazer é, justamente, esse lugar que a moda permite como um vetor interdisciplinar, que sem dúvida alguma tem o poder de comunicação mais poderoso no mundo moderno e, com facilidade e, sem vergonha alguma, estabelece conversas e papos com todos os outros vetores de cultura. (BONADIO; PENNA, 2016, p. 171)

Fraga procura contar histórias por meio das roupas, elaborando para as peças contextos e significados que elevam a arte da moda a um patamar social e cultural mais amplo. Ele utiliza, assim, como inspiração para suas coleções, referências a sentimentos que podem remeter à memória de uma coletividade. É o que acontece com as peças cheias de significados e alusões literárias, confeccionadas para o espetáculo da coleção “A cobra: ri - uma estória para Guimarães Rosa”, desfile que pode ser considerado uma verdadeira *performance* artística e que fala não só sobre o romance de Riobaldo e Diadorim, como também da romântica relação existente entre arte, moda e literatura.

### **COBRA QUE RI, TAMANDUÁ QUE ABRAÇA E RIOBALDO E DIADORIM NA PASSARELA**

A mostra de verão da São Paulo Fashion Week de 2006/7 trouxe com o estilista Ronaldo Fraga uma homenagem ao cinquentenário da obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Assim, Fraga procurou harmonizar a linguagem da narrativa do sertão de Rosa com aspectos estéticos como cor, textura e contrastes

para contar a história de amor entre Riobaldo e Diadorim, e, principalmente, como ela se dá mediante uma tropa de cangaceiros.

Linda Hutcheon investiga como as adaptações podem ser vistas como palimpsestos - ou seja, como sobreposições de materiais e referências -, a partir de citações a uma ou mais obras reconhecíveis em outras plataformas, podendo agregar à adaptação outras manifestações artísticas, como cenário, música, expressão corporal, etc. Ronaldo Fraga trabalha com esse princípio, fazendo interagir elementos têxteis, gráficos e bordados no palco do próprio desfile, transformado em verdadeiro espetáculo. *A cobra: ri* - uma estória para Guimarães Rosa é, portanto, marcado por artes performáticas, exibindo as roupas como figurinos pensados para um teatro roseano em que o cenário e a trilha sonora também contribuem para criar um clima evocativo do romance e do cenário que o inspira.

Assim, a coleção apresenta uma narrativa visual que evidencia a estória de Riobaldo, jagunço que, para vingar a morte de seu chefe Joca Ramiro, traça um pacto com o demônio para obter proteção e sucesso na derrota de seu inimigo e traidor de seu chefe, Hermógenes. Entretanto, Riobaldo não contava que, no meio de sua travessia, haveria a enigmática relação de sua amizade e afeição por Diadorim - personagem feminina que se passa por um homem. Transvestido de Reinaldo, participa do bando de jagunços para vingar a morte do pai. Então, apegado a esse enredo e ao sertão de Guimarães, Ronaldo Fraga desenvolve sua coleção:

No emaranhado das estórias de Guimarães Rosa, questões centrais como o bem e o mal, Deus e o Diabo, a existência da alma, a coragem, o medo, o amor indecifrável... nos põe frente à natureza dos bichos e a natureza humana. Cresci ouvindo estórias do Vale do Urucuia e região, onde cobras sorriam, tamanduás abraçavam e cães adotavam filhotes de lobo. Hoje não sei exatamente se tudo me foi contado pelo meu pai ou lido da obra de Guimarães Rosa. Não importa, como ele próprio disse,

o sertão é um só, e por não ter portas e janelas, ele está em todo lugar. (FRAGA, 2015, pp. 192-193)

Começando pelo cenário (Fig. 1), Ronaldo Fraga convidou o fotógrafo e artista plástico Rodrigo Câmara para montar seu espetáculo de cores. Este usou para compor a passarela uma serragem azul e cinza, e raspas de couro que formavam o desenho de uma cobra enrolada no chão, com bichos, flores, caveiras e estrelas ao redor. É possível perceber que a cobra foi bem desenhada, contornada, de modo a que as modelos utilizassem o desenho como passarela, não ultrapassando os limites traçados pela imagem do réptil.



Fig. 1. *Cenário*. Fonte: Site do Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/664351382502787189/>

Segundo Soares e Mendonça, a passarela em forma de cobra não foi escolhida ao acaso, pois simbolicamente a cobra significa ameaça e perigo, sugestões reforçadas pela trilha sonora do desfile, composta por uma voz grave e misteriosa que citava frases do romance, e entre elas a mais prestigiosa: “Viver é um negócio muito perigoso”. A trilha sonora contribuiu, assim, definitivamente para criar uma atmosfera tensa para o desfile. É preciso lembrar que a música também é uma referência fundamental no próprio texto roseano, profundamente intersemiótico, manifestando-se através de citações a letras de canções e a sonoplastias diversas. Assim, o desfile



começa árido, e vai ganhando a leveza e cor do imaginário poético do escritor quando, com o avanço do espetáculo, é adicionada outra melodia que vai guiando o evento até o seu momento final, que consiste no desfecho da obra com citações de trechos que remetem ao amor de Riobaldo e Diadorim e, principalmente, à descoberta do seu maior segredo. Neste momento, observa-se uma mudança de cores no vestuário. As roupas passam de tons terrosos a iluminados (Fig. 2), e depois a tons azulados com céus estrelados (Fig. 3).



Fig. 2 e Fig 3. Fonte: Blog “Bonito me parece”. Disponível em: <http://bonitome- parece.blogspot.com/2010/11/critica-estetica-do-desfile-de-ronaldo.html>

Para recriar esteticamente o universo de Guimarães, Fraga usa também ao fundo de seu cenário as fases do sertão roseano com um degradê que mostra: o amanhecer, marcado por cores claras; o final do dia, que oscila as cores laranja e vermelho; e o anoitecer, marcado por um azul escuro. Em sua coleção há também elementos relacionados à beleza do sertão, pois, mesmo que este seja fortemente marcado como um ambiente seco e cheio de armadilhas, dentro do texto roseano, entretanto, é definido a partir da força e vivacidade que fez com que Fraga decidisse representá-lo com cores, texturas, bordados e aplicações em forma de pássaros, buritis e estrelas (Fig. 4).



Fig. 4. Cores, texturas e bordados. Fonte: Site observatória da diversidade. Disponível em: [http://observatoriodadiversidade.org.br/revista/wp-content/uploads/2015/09/Revista-ODC-002-2015\\_12.pdf](http://observatoriodadiversidade.org.br/revista/wp-content/uploads/2015/09/Revista-ODC-002-2015_12.pdf).

Para isso, a coleção traz uma oscilação entre tecidos leves e pesados - como musselinas, malhas de algodão, crepes e sarjas -, e uma combinação de cores que simulam o degradê representativo das paisagens do sertão, a partir de três momentos: o primeiro, composto por uma combinação de cores que remetem à roupa desbotada do sol da manhã (Fig. 5), usando para isso tonalidades como branco, amarelo, argila, salmão; o segundo, a representação do dia, com roupas em cores que mostram bem o sol que queima a pele do sertanejo trabalhador, como o laranja, vermelho e terra (Fig. 6); e, por fim, o sereno da noite, marcado pelas cores azul marinho, turquesa e charuto (Fig. 7).





Fig. 5. Sol da manhã; Fig. 6. Sol que queima a pele; Fig. 7. Sereno da noite.

Fonte: Blog “Bonito me parece”. Disponível em: <http://bonitomeparece.blogspot.com/2010/11/critica-estetica-do-desfile-de-ronaldo.html>

Com o objetivo de contar a história de *Grande sertão: veredas* através da linguagem da moda e da performance do desfile, Fraga criou elementos citacionais diversos em outros registros diferentes da escrita. Segundo Soares e Mendonça, além de elementos puramente estéticos, Fraga investiu apenas em modelos mulheres, utilizando de uma maquiagem que marca bem as

maças, com a intenção de retratar um pouco da face dos moradores do sertão. O cabelo é desgrenhado e preso, inspirado nos pássaros da serra mineira, com aplicações de buchas coloridas, formando verdadeiros ninhos (Fig. 8).



Fig. 8. Faces dos moradores do sertão. Fonte: Blog “Bonito me parece”. Disponível em: <http://bonitomeparece.blogspot.com/2010/11/critica-estetica-do-desfile-de-ronaldo.html>

Além disso, na textura das roupas da coleção, ele utiliza volumes sobrepostos a bermudas, shorts, calças e saias a fim de disfarçar as formas femininas, como na estética da personagem Diadorim, que usa roupa de jagunço ao longo do romance. Por isso, os *looks* masculinos também são apresentados pelas modelos femininas, com roupas que fazem referências sertanejas, mas alinhadas a uma linguagem universal que simboliza medo, coragem, beleza, dor e paixão - sentimentos presentes nas veredas áridas da vida. Assim é possível acompanhar o diálogo profícuo entre a moda e a literatura articulado com sensibilidade pelo estilista, que eleva o desfile a uma *performance* poética de grande beleza. Afinal, o sertão é o mundo.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Grazyella Cristina Oliveira de. Análise das traduções criativas de moda do estilista Ronaldo Fraga. *Revista Icônica*, v. 2, n. 1. pp. 3-20. Disponível em: [file:///C:/Users/Gica/Downloads/51-273-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Gica/Downloads/51-273-1-PB%20(2).pdf). Acesso em: 10 dez de 2018.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor, in: GAGNEBIN, Jeanne Marie (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. Cidade: Editora 34, 2011.
- CLÜVER, Claus. *Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media*. 2006, p. 18. Disponível em: <https://interartesufgd.files.wordpress.com/2015/11/inter-textus-inter-artes-inter-mc3addia-claus-clc3bcver.pdf>. Acesso em 10 dez 2018.
- FRAGA, Ronaldo. *Caderno de roupas, memórias e croquis*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- JEVEAUX, Mariana. Crítica estética do desfile de Ronaldo Fraga, Verão 2007 - “A cobra: ri”. Baseado nas teorias estéticas de Kant. *A vida é bela*, 2010. Disponível em: <http://bonitomeparece.blogspot.com/2010/11/critica-estetica-do-desfile-de-ronaldo.html>. Acesso em 10 de out de 2018.
- PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. Estudos interartes: uma introdução. Dourados: *Revista Raído*. v. 3, n. 5, p. 103-111. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/161>. Acesso em: dez 10.
- MENDONÇA, Míriam da Costa Manso Moreira de & SOARES, Ana Paula Vilela. Ronaldo Fraga: as veredas da moda em Guimarães Rosa. *Colóquio de moda*. Goiás. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/evento.php?cod=197&s=grosa>. Acesso em: 10 de out de 2018

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Disponível em: < <https://interartesufgd.files.wordpress.com/2015/11/teste-plaza-4.pdf> >. Acesso em 10 dez.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2010.



***ESSE CABELO,***  
**DE DJAIMILIA**  
**PEREIRA DE ALMEIDA:**  
**ENTRE ESPAÇOS E**  
**TEMPOS - AS RAÍZES**

**Isabela Lapa Silva**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/0946915631468293>



**RESUMO:** O presente artigo é o recorte de uma pesquisa de mestrado em torno da obra *Esse cabelo* - livro de estreia da escritora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida. Trata-se da história de uma mulher negra, fruto de uma família interracial, e de sua jornada em Portugal em busca de suas origens africanas. Ao indagar sobre seus cabelos crespos, a protagonista acaba se redescobrando nesse romance, que trafega entre a ficção e o ensaio. O texto reflete sobre o colonialismo português, a diáspora negra e seus desdobramentos no presente, perpassando por questões de raça e de gênero, e de como o passado colonial e imperialista impacta as vivências da narradora, bem como a sua autopercepção como sujeito negro que cresce num espaço da ex-metrópole. O embasamento parte de autores como Stuart Hall, Grada Kilomba, Boaventura de Sousa Santos, Walter Mignolo, Joana Henrique Gorjão, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVES:** Narrativa híbrida; Colonialismo; Diáspora; Djaimilia Pereira de Almeida

**ABSTRACT:** This article is part of a master's research on the work *Esse cabelo* - debut book by the Portuguese-Angolan writer Djaimilia Pereira de Almeida. It is the story of a black woman, the fruit of an interracial family, and her journey in Portugal in search of her African origins. When inquiring about her curly hair, the protagonist ends up rediscovering herself in this novel, which travels between fiction and essay. The text reflects on Portuguese colonialism, the black diaspora and its developments in the present, passing through issues of race and gender, and on how the colonial and imperialist past impacts the narrator's experiences, as well as her self-perception as a black subject who grows up in an area of the former metropolis. The foundation comes from authors such as Stuart Hall, Grada Kilomba, Boaventura de Sousa Santos, Walter Mignolo, Joana Henrique Gorjão, among others.

**KEYWORDS:** Hybrid narrative; Colonialism; Diáspora; Djaimilia Pereira de Almeida

## INTRODUÇÃO

No livro *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2017) conhecemos a narradora Mila e acompanhamos os caminhos que ela percorre em torno da pergunta mote da sua escrita: qual a origem do seu cabelo crespo? Essa interrogação a faz revisitare memórias da sua infância e juventude vividas em Portugal, assim como acessar histórias da sua família multicultural e interracial. Filha de uma mulher negra e de um homem branco, Mila nasceu em Luanda, Angola, e com três anos mudou-se para Lisboa. Lá, ela cresceu sobretudo rodeada por pessoas brancas, tal como seus avós paternos, com quem vivia. Nesse sentido, os cabelos crespos simbolizavam que algo a distinguia daquelas pessoas e, emaranhada na busca da origem desses fios, ela vai encontrando novos aspectos e faces de si mesma.

Livro de estreia da escritora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida, a narrativa gira em torno desse gesto da narradora de “embrenhar-se em si mesma” (ALMEIDA, 2015c, n.p.). Esse é apenas um dos pontos que indicam o entrelace entre autora e narradora e, por ter crescido nos arredores de Lisboa, as primeiras referências de Djaimilia estavam ali, naquelas terras portuguesas. Embora não seja o objetivo desse artigo explorar a dimensão autobiográfica da obra, é interessante pensar que Djaimilia menciona essa condição como um dos pontos cardeais do livro (ALMEIDA, 2015a, n.p.).

Trata-se de um romance escrito em primeira pessoa, com uma narrativa situada num entrelugar entre a ficção e o ensaísmo. As memórias são elementos que movem as reflexões e digressões de Mila, e elas vem de vários elementos, como objetos herdados, fotografias, vídeos caseiros, cheiros e espaços públicos e domésticos. Dentre esses aspectos destacaremos aqui a relação com as fotografias, que contribuem para o hibridismo da obra, e também o aspecto espacial, quando a experiência com o tempo é permeada pela fluidez do lembrar e da elaboração do texto.

Dessa forma, há na narrativa um desdobramento de questionamentos que vão envolvendo vários temas. É nesse caminho elíptico que se revelam aspectos da narradora que, de



outra forma, não seriam encontrados. A percepção da narradora sobre si vai se remodelando à medida que pensa como ocupa esses espaços e como eles a ocupam, entendendo-se também como um corpo de fronteiras, entre duas latitudes principais — Portugal e Angola. Mila percebe, desse modo, um atravessamento de histórias a partir dos seus cabelos, ou seja, trata-se de uma história que, por fim, fala de uma geopolítica.

Assim, entre ir e vir, presente e passado, a obra costura várias discussões atuais sobre identidade, autoimagem, pertença e diferença. A partir das memórias da narradora suscita-se o debate sobre a memória coletiva em torno do passado português e de seus apagamentos. Logo, a história de Mila mostra uma perspectiva íntima, revisitando a história de sua família, dos desdobramentos históricos, sociais e políticos da história desse país. Desse modo, busca-se evidenciar o ponto de vista da narradora sobre esse espaço lusitano, assim como as assimetrias sociais que nele se refletem nos e nos modos de vivê-los.

## HIBRIDISMO

*Esse cabelo* é um romance que resgata a elasticidade própria desse gênero, caminhando por um ensaísmo ao percorrer uma série de temas e empregando um tom especulativo. Esse caráter é comprovado pela recepção crítica da obra, o que comprova essa fluidez da narrativa, como, por exemplo, o que diz Isabel Lucas (2015c, n.p.), crítica literária do portal *Público*: “estreia literária que resiste a catalogações, misto de romance, memória e ensaio”. A crítica Cláudia Capela Ferreira, em texto para a *Revista Subversa*, reforça essa compreensão e enumera possibilidades de leitura: “[r]omance memorialístico, ensaio romançado, ensaio ficcionado e autoficção são noções sob as quais poderíamos, com alguma desenvoltura, perspectivar o texto desta jovem autora” (FERREIRA, 2018, n.p.).

O pesquisador e professor Antonio Marcos Pereira (2013), em estudo sobre a forma do romance-ensaio, afirma que esta pode ser lida como um sinal de readaptações do próprio gênero romance na contemporaneidade. Diante disso, em para-

lelo ao “tráfico autoficcional” (p. 52), que é tomado como referência das produções contemporâneas, o autor argumenta que também o diálogo entre ficção e ensaio compõe o panorama dessas criações. O autor ressalta ainda que, na origem sua origem, o romance se propunha a dialogar com outros gêneros e que as alterações na sua composição acompanharam as mudanças no tempo, bem como os circuitos de leitura e os modos como são feitas as conceituações das formas literárias. O mesmo acontece no caso do ensaio, ainda que este seja sempre uma forma que apresenta grande variedade de manifestações.

Em síntese, ele diz “a rede de crenças e pressuposições que sustentava, antes, o desenvolvimento do gênero romance hoje se hipertrofiou e esgarçou, oferecendo assim à observação interessada esse tráfico intensificado com o gênero ensaio e com outros gêneros e formas de escrita” (PEREIRA, 2013, p. 54). Dessa maneira, corroborando com o que defende Pereira, narrativas como a de *Esse cabelo* são objetos de análise interessantes para investigar, analisar e compreender as criações literárias contemporâneas, assim como os modos de leitura dessas narrativas híbridas de difícil classificação.

Na obra, a pergunta sobre uma origem — do cabelo crespo, e por metonímia, da própria Mila — surge de modo crítico e reflexivo; ao optar por uma autobiografia dos seus cabelos, a narradora adentra um espaço escorregadio que a faz deslizar à medida que acessa não somente suas memórias, mas também as dos seus. Esse lugar também contém as várias matrizes culturais de Mila, que é filha de uma mãe negra angolana e de um pai branco português. Sob a perspectiva de um “entre” que envolve a narrativa, o livro também se encontra num entrelugar de gêneros, já que o romance assume uma dimensão ensaística

O hibridismo nessa narrativa se configura sobretudo em meio as digressões da narradora-personagem, que em meio a memórias, reflete sobre si e uma variedade de temas que atravessam sua vida. A intertextualidade entra nessa dinâmica quando a narradora menciona leituras de textos de Claude-Levi Strauss, Nietzsche e Ramalho Ortigão, por exemplo. Ao relembrar, por exemplo, o traslado feito com sua mãe até um salão de

beleza, nas suas férias, Mila traça uma relação com uma cena das páginas de Ortigão:

Embora não partíssemos do Cais do Sodré nem fôssemos à praia, mas arranjar o cabelo à outra margem, essa ida ao Barreiro cintila nas páginas de Ramalho Ortigão sobre as praias do Tejo. Vejo-a insolitamente aí, turvada pelo século vinte, pela rede de transportes públicos, condição de possibilidade da história dos salões africanos. “Há peixinhos que amam seus filhos”, escreve Ramalho falando da minha mãe e de mim: trutas que enterraram os seus ovos numa cova. Perdemos o último barco: só pode ter sido isso. Perdemos o último barco e passámos a noite no cais, iluminadas ambas a gás, e ao frio, deformando os penteados contra um banco de madeira. (Ou terá sido um sonho?). (ALMEIDA, 2017, p. 23-24)

Sendo assim, pode-se dizer que o romance é experimental em seu formato, ou seja, nas escolhas do ato de narrar. Há um movimento de ir e vir entre tempos e lugares que acompanha as digressões de Mila. O diálogo do texto com as imagens das fotografias de família no livro também configuram o hibridismo da obra. Além disso, Mila toma essas referências como meios de reflexão no seu processo de autorreconhecimento e das negociações que permeiam sua autoimagem.

De um modo geral, a obra é muito imagética, pois recorre a várias metáforas para falar desse corpo de uma mulher negra em fronteiras. Nesse sentido, é interessante pontuar o comentário de Djaimilia a respeito da estrutura do livro: “comecei por imaginar escrever um livro com a estrutura de um álbum de fotografias de família: imagens que podem ou não ter sido captadas, que podem ou não ter existido” (ALMEIDA, 2015b, n.p.). Logo, a fotografia participa da composição da obra, sendo lida não simplesmente como documento que testemunha um tempo e um espaço, mas também como meio de atualizar percepções, renegociar discursos e símbolos e criar uma narrativa para si de modo crítico.

Ao folhear os álbuns da família, Mila reflete sobre a passagem do tempo e sobre aquilo que se toma como história nos movimentos da memória.

Vejo-nos nas fotografias como um templo ou uma ponte romana; uma torre mourisca; catacumbas; um *Ford* dos anos dez; uma das primeiras avionetas. Isto não quer dizer apenas que coincidimos com o que permaneceu, mas que a vida do passado como a reencontramos corresponde à monumentalização do que vivemos enquanto matéria esquecível. O que não era digno de ser lembrado tornámo-lo nós monumento, como se deixar cair no chão um gelado, apanhar o cabelo num rabo-de-cavalo para uma fotografia tipo-passe ou desmontar uma bicicleta fosse agora a nossa Alcácer Quibir, o nosso cerco de Lisboa, a nossa travessia transatlântica, o nosso Tarrafal, mesmo que cercos, travessias, cárceres e batalhas que nunca previmos virem a fazer história. “Estamos a fazer história”, ouço-nos dizer, e penso que o espírito deste dito está nos antípodas de tudo o que podemos saber enquanto vivemos. (ALMEIDA, 2017, p. 59-60)

Ao dizer que a “vida do passado corresponde à monumentalização do que vivemos enquanto matéria esquecível”, a narradora-personagem faz pensar nos significados que são atribuímos àquilo que se é possível lembrar da história de cada um. Muitas vezes esses episódios são tomados como grandiosos, pois representariam a “versão estimável do quanto fomos” (p. 61) e das ruínas as quais temos acesso e que, assim, buscamos reconstruí-las com o que temos disponível. Dessa forma, conforme aponta Maurice Halbwachs (2016), ao discutir o conceito de memória coletiva, as ações de lembrar e esquecer passam por uma dimensão social. Sendo assim, nos lembramos coletivamente, daí a importância dos esteios dos afetos familiares, da memória pública partilhada.

No livro, são vários os momentos que a narradora remete a imagens — como lembranças de propagandas (em frascos de produtos, nas ruas, na televisão) —, que parecem instantâneas e vão sendo resgatadas à medida que ela escreve. Há também referências a fotografias de documentos pessoais, como passaportes e identidades; a fotografias presentes em álbuns de família ou dispersas pela mobília da casa, em porta-retratos; e ainda há menções a imagens de vídeos caseiros, nesse caso, imagens em movimento, alteradas pela interferência do tempo no suporte em que se encontram.

É válido destacar a presença de duas imagens que são interpostas no fluxo da narrativa, interrompendo-o e lançando novos sentidos sobre o que é dito. A primeira se trata de uma imagem de Elizabeth Eckford. A fotografia surge logo após a narradora abrir o capítulo anunciando que aquela seria uma das poucas imagens em que está penteada. Porém, o estranhamento surge no momento em que ela diz quando e onde a foto foi retirada: “setembro de mil novecentos e cinquenta e sete. ... É talvez estranho que, sendo um autorretrato meu, tenha sido capturado por outra pessoa, à entrada do Liceu Central de Little Rock, no Arkansas, muito antes de eu ter nascido ...” (ALMEIDA, 2017, p. 93). Percebe-se, desse modo, que o diálogo que se estabelece entre palavra e imagem não é uma correspondência direta. Isso porque a imagem que Mila diz ser uma *radiografia de sua alma* é, na verdade, a foto de outra pessoa. Assim, opera-se uma desestabilização no momento em que imagem é e não é a personagem, propondo uma leitura de imagem que olha para além do que está dado, como índice.



Fig. 1. Elizabeth Eckford e Hazel Bryan, Little Rock, Arkansas, EUA, setembro de 1957. Fonte: ALMEIDA, 2017, p. 94

Mila diz ainda que o livro dos seus cabelos é a “legenda e salvamento” dessa imagem (ALMEIDA, 2017, p. 94). Ou seja, a biografia dos seus cabelos ganha outra dimensão ao se relacionar com a história daqueles que aparecem na fotografia, em um outro contexto, que, por sua vez, também ganha novos sentidos ao ser posta como algo tão íntimo da narradora. Nesse duplo gesto, Mila aponta as várias possibilidades de percepções de si em outras representações — “ainda mais estranha e difícil de explicar é a circunstância de eu ser todas as pessoas do retrato ao mesmo tempo” (ALMEIDA, 2017, p. 93). E também mostra outras leituras de uma imagem que retrata um episódio histórico, um marco na luta pelos direitos civis nos EUA, mas que ao mesmo tempo fala de sua experiência com seus cabelos, sendo uma jovem luso-angolana vivendo em Portugal.

Há ainda, nesse movimento de tomar essa fotografia como uma imagem de si, um dado interessante de que comenta Marianne Hirsch (2012b, p. 30, tradução nossa). Ela discute o conceito de pós-memória:

“Pós-memória” descreve a relação que a “geração depois” carrega com o trauma pessoal, coletivo e cultu-

ral daqueles que vieram antes — com experiências que eles “lembram” somente por meio de histórias, imagens e comportamentos com as quais cresceram” (HIRSCH, 2012b, p. 5, grifo do autor, tradução nossa).

Pensando esse conceito dentro da obra, percebe-se que a narradora, ainda que não tenha sido testemunha direta de episódios traumáticos do passado português, como as Guerras Coloniais e o Salazarismo, ela vive a herança desses eventos por meio de memórias de seus familiares. Nesse sentido, Hirsch (2012b) aponta que, muitas vezes, diante de experiências traumáticas coletivas, tomam-se de empréstimo imagens públicas, da história, como uma forma de elaboração das dores do trauma, “até mesmo as mais íntimas transmissões familiares do passado são, ao que parece, mediadas por imagens e narrativas públicas”. São dores muitas vezes indizíveis, irracionais, como aponta Kilomba (2019) comentando sobre o racismo. Desse modo, a imagem passa a compor um arquivo pessoal de sentidos sobre si mesmo, podendo ser também uma forma de se ver a partir de outros ângulos, enxergar novos aspectos, aceitar feridas.

A outra imagem, do comediante Eddie Cantor encenando o que seria um personagem negro, surge num trecho em que a narradora discute sobre si e suas *máscaras*, já nas últimas páginas do livro.



Fig. 2. *Eddie Cantor*. Fonte: ALMEIDA, 2017, p. 142

A foto em questão é intitulada como *Eddie Cantor*, que foi uma celebridade nas primeiras décadas do século XX. Ele, que era judeu, foi ator, comediante e cantor, sendo um dos mais conhecidos atores a utilizar *black face* nos Estados Unidos (GIMBEL, 2022).

Na imagem, pode-se perceber como os lábios são marcados como grandes e volumosos. Tais representações estavam normalmente veiculadas em programas de humor e entretenimento, ridicularizando a aparência de negros e negras. Observa-se ainda o uso de luvas brancas, que remete ao que diz Grada Kilomba (2019) sobre as simbologias do emprego dessa peça de roupa por parte de pessoas negras. A autora diz que “a necessidade de regular a distância física de pessoas negras e de definir as áreas que elas mesmas podem usar, revela uma dimensão muito importante do racismo cotidiano relacionado a fantasias do contágio racial” (KILOMBA, 2019, p. 167). Dessa forma, esse código de vestimenta imposto - o uso das luvas brancas - representava uma expansão das políticas segregacionistas do espaço.

A imagem fala ainda sobre se ver como esse outro, a Mila que teria crescido em Angola, a jovem negra africana, como um “rosto duplicado” (ALMEIDA, 2017, p. 140). E é justamente



desse rosto que ela sente saudades. A imagem do *blackface*, que é prova do racismo, trazendo uma *máscara* de um negro, dialoga com as inquietações que a narradora sente ao pensar sobre o que não foi. Essa outra Mila chega para ela já com camadas de estereótipos, ao mesmo tempo que, como constata ao final da narrativa, isso também faz parte dela; novamente a protagonista traz o jogo do olhar — como se a imagem a olhasse, ao que ela conclui: “o rosto de que sinto saudades, o mesmo que julgo não ser o meu, não me anuncia senão a mim” (ALMEIDA. 2017, p. 141).

A reprodução das duas imagens dentro do fluxo da narrativa faz pensar sobre os propósitos da autora de *revelar* a violência dessas representações, trazendo, com imagens que remetem a uma história exterior à narrativa, a amplitude dessa história *macro*, entre dois continentes, mas também da história da Europa e da sociedade ocidental, assim como da atualidade da história *micro*, a história do cabelo de Mila, bem como da sua existência singular, contraponto a esses achatamentos da subjetividade e de uma autoimagem.

## UMA GENEALOGIA NAS RAÍZES DO CABELO

Como visto, *Esse cabelo* é uma obra feita de memórias na qual o cabelo crespo da narradora é o fio condutor, de modo que a premissa da construção de uma genealogia permeia toda a narrativa, recheada de lembranças e afetos. A narradora se escreve enquanto revisita memórias, inscrevendo-se na história dos seus. Nesse movimento particular, Mila também acessa a história das relações coloniais presentes na origem do mundo moderno. O subtítulo do livro faz referência — não à toa — a um “cabelo crespo que cruza fronteiras”, em menção à mobilidade que acompanha Mila, própria do seu entrelugar de luso-angolana e de sua família composta por diferentes etnias.

Esse espaço pouco definido é um lugar de identidades diaspóricas e permite o questionamento de definições fechadas sobre o lugar de origem. De acordo com Stuart Hall (2013), essas identidades são construídas num contexto que envolve processos de migração forçada por questões políticas, as quais refletem

relações sócio-históricas de poder entre países, povos e etnias. A partir do estudo das relações entre os povos caribenhos com o Reino Unido, Hall discute como essas identidades trazem à tona conceitos-chave que estão na base da modernidade, tais como nação, nacionalidade e identidade.

Hall (2013) discute como as identidades diaspóricas estão ligadas a um resgate de memórias e histórias associadas à origem africana, seja este um processo consciente ou inconsciente. O teórico também aponta como a recriação dessa África – nos termos movediços da diáspora — faz repensar uma ideia estática de tradição e de identidade, sobretudo no contexto globalizado atual, no qual as referências se cruzam a todo instante. Dessa maneira, considerando a diáspora em termos mais fluidos e abertos de cruzamentos e de novas formas a partir desses contatos, as identidades tornam-se um importante mecanismo de afirmação e de resistência contra a invisibilização e os apagamentos.

Mila vive essa condição diaspórica na sua família, pois cresceu com seus avós paternos brancos e, posteriormente, seus avós maternos negros, vindos de Angola, também se mudam para Portugal. Seus pais — que no livro não são nomeados — separam-se e Mila encontra sua mãe, uma mulher negra, nos verões, ao visitá-la em Luanda ou ao receber suas visitas em Lisboa. Não é mencionado se sua mãe também se casa pela segunda vez, mas seu pai, um homem branco, também se muda para Portugal e, mais tarde, se casa novamente com uma mulher branca. Entretanto, o que se destaca é que Mila cresce em meio ao esquecimento de suas outras raízes e memórias, principalmente às relacionadas ao passado dos seus avós maternos, já cresce sobretudo com seus avós paternos, brancos, sua família portuguesa.

Nessa configuração familiar, os avós paternos de Mila são Manuel e Lúcia, ambos brancos. O avô Manuel, incentivador de Mila nas letras, é engenheiro. Ele se muda para Moçambique para trabalhar na área de construção civil e leva consigo a avó Lúcia, professora, que conheceu ainda em Portugal, mas que, por sua vez, nascera no Congo. Nesses deslocamentos, o pai de Mila conheceu a mãe dela.

Ainda do lado paterno, Mila descobre outras heranças e origens que são pouco comentadas. A personagem menciona uma herança judaica da mãe do seu avô Manuel, presente em alguns traços fisionômicos, tais como olhos, narizes, e cabelos, herança da sua mãe. A narradora também menciona uma tri-savó de Macau, casada com um general, do qual pouco se sabe, mas que Mila percebe nos olhos amendoados de algumas de suas primas portuguesas. É interessante ver como a narradora nota essas heranças e como elas se entrelaçam na família até culminar nela que, por sua vez, também possui traços de outras origens pela via materna.

Os cabelos de Mila representam o indicativo de uma diferença entre os seus, encontrada nas memórias e histórias que ela revisita. Considerando a perspectiva da narradora, pode-se dizer que seus cabelos crespos sintetizam um *sentir-se deslocada* e, ironicamente, ela elege os cabelos da avó Lúcia como sua primeira origem. Uma das ocupações favoritas de Mila quando jovem era, justamente, penteá-los: “O seu cabelo exalava um perfume a antiguidade que jamais reencontrei: um cheiro a Feno de Portugal, tabaco e oleosidade, que aprendi a adorar” (ALMEIDA, 2017, p. 30).

Esse gesto de intimidade é determinante para a constituição de Mila, pois tal reflexão sensorial é relacionada ao seu lugar no mundo: “Esse cheiro foi o primeiro lugar de onde julguei ter origem, muito antes da imagem mental de pedras da praia, projecção de uma metáfora cruel. Costumo pensar que este cheiro é tudo o que posso dizer sobre a minha identidade” (ALMEIDA, 2017, p. 31).

Em se tratando dos avós maternos, ou seja, dos que vieram de Luanda, as circunstâncias são diferentes das em que vivem seus avós paternos. Em Angola, Castro Pinto, o avô de Mila, já não vivia nas melhores condições, e em Portugal também não conseguiria exercer seu ofício de enfermeiro. Pelo contrário, ele teve que trabalhar de forma precarizada na área da limpeza para sustentar sua família. Mila compara tal ocupação a um trabalho escravo, em decorrência da intensa carga horária e do desgaste do avô: “Sob a camisa e as calças velhas, bem podia ter regressado de autocarro de um campo de algodão, o

meu avô, seco e musculado, abdominais definidos, incoerentes” (ALMEIDA, 2017, p. 41). Além disso, outras dificuldades agravavam a vida do avô materno, como o tratamento inconcluso do filho e o adoecimento da sua esposa, Maria da Luz que, ainda jovem, sofreu uma trombose na perna que a imobilizou. Assim, ela nunca chegou a conhecer Lisboa, de fato; apenas conheceu “por ouvir dizer”, como diz a narradora.

Mila fala pouco sobre as origens da avó Maria da Luz, uma “negra fula”, uma mulher sentada à janela a observar a vida e ouvir histórias do que acontecia fora daquela que era sua Portugal, sua casa em São Gens. Segundo religiosos que ajudavam sua avó, é com ela que Mila se parece. E, mais importante, a avó Maria é quem se orgulha dos cabelos da neta. Sua avó branca, ao contrário, costuma dizer: “Então Mila, quando é que trata esse cabelo?” O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala” (ALMEIDA, 2017, p. 42).

Nesses caminhos, ao iniciar a narrativa, Mila elenca alguns pontos da sua história e das pessoas nela envolvidas que poderiam servir como marcos da biografia do seu cabelo. Em outras palavras, a história não precisaria necessariamente começar com ela, pois nos territórios de seus cabelos há muitas outras experiências e questões. Assim, esta escolha é motivo de autoquestionamento ao longo da obra e reflete de que forma os cabelos constituem o fio condutor das memórias que revisita.

Entretanto, a conexão cabelo-cabeça-corpo é revelada aos poucos e, conforme a narrativa se desenvolve, *esse cabelo* pode ser percebido como metáfora para muitas questões da vida de Mila, além de se relacionar a outras histórias e constituir ponte para reflexões: “A verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indireta da relação entre vários continentes: uma geopolítica” (ALMEIDA, 2017, p. 10).

## CAMADAS DE EXCLUSÃO

Conforme definido por Edward Said, o exílio trata de uma condição de separação traumática que gera uma dor irremediável,

acompanhada de um “sentimento de alienação constante” (2001, p. 44). Tal condição tem como premissa um *dentro* e um *fora*, o que é base a da própria construção de nações e de suas fronteiras. Esse estado, tão contemporâneo, abarca em si tanto motivações externas — que provocaram esse deslocamento — quanto motivações internas — o sentimento de não pertencimento.

Sendo assim, é possível aproximar a diáspora da condição do exilado, pois o exílio indica um deslocamento de um lugar considerado casa/lar, o que provoca uma perda fundamental de si, ou seja, daquilo que se tem como referência espacial e temporal (SAID, 2001). Entretanto, conforme apontado, novos sentidos sobre si são produzidos a partir do lugar de identidade diaspórica (HALL, 2013) e, dessa forma, diferentes fontes culturais permitem novas expressões do que é *local* e *estrangeiro*. Logo, o mesmo ocorre com o exílio, uma vez que é preciso se reinventar nesse outro lugar para o qual foi necessário migrar.

No entanto, essa releitura de si mesmo não exclui o estigma de ser esse *outro*, esse que *vem de outro lugar*, ou ainda que não é *o original*. Segundo Hall (2013), os mitos que fazem parte da construção da ideia de nação e de cultura nacional são elementos coesivos muito fortes e, por isso, conferem o título de cidadão a apenas alguns.

Na obra *Esse cabelo*, a narradora Mila diz ter passado por um longo período de esquecimento dos seus cabelos, isto é, das raízes que não eram portuguesas. Por ter crescido em um meio com privilégios, acesso à educação e boas oportunidades, esse apagamento conflitava com suas experiências capilares, que remetia uma diferença fundamental aos olhos da sociedade, ser uma mulher negra, mestiça, vivendo em Portugal. A reflexão tem início em seus cabelos e caminha até um corpo destoante, mas contribuiu para trazer à consciência percepções que ela já tinha e desconfortos que já sentia.

A personagem viveu e construiu seus laços em Portugal, e apesar de ter vivido em um meio democrático, sobretudo com seus avós paternos, isso não a impedia de sentir e perceber o fantasma do imperialismo português. Segundo Joana Henriques (2016), há um apagamento do violento passado lusitano, disfarçado sob a exaltação das glórias e descobertas dos portugueses.

A jornalista diz que ainda persiste uma narrativa do povo português sobre a existência de um “bom colonizador” (2016, p. 11), conciliador e integrador das raças. Tal discurso busca encobrir a sociedade racista portuguesa que, por sua vez, também se atualiza na dinâmica contemporânea de Portugal.

Por isso, ao falar que foi por “exaustão da percepção” que Mila se viu como alguém diferente na maior parte dos círculos que frequentava, é possível inferir que seu lugar era questionado continuamente, como em uma pergunta implícita do que ela estaria fazendo ali (ALMEIDA, 2017, p. 81). Essa sensação de estar errada vem sobretudo da cor da sua pele, o que está associado ao que Mila gradativamente acessa de sua ancestralidade e de seu registro de angolana, ou melhor, de luso-angolana.

Em *Memórias da plantação*, Grada Kilomba (2019) relata a história de Alicia, uma mulher afro-alemã que é frequentemente questionada sobre sua *real* origem. A entrevistada fala sobre a inadequação que essa mulher sente no território alemão, como se houvesse uma contradição natural entre ser negra e alemã. Conforme Kilomba aponta — corroborando com Gilroy — há uma desconexão entre a construção de *raça* e de *nacionalidade*, pois a *raça negra* está sempre lá, do outro lado da fronteira. Formas contemporâneas de racismo indicam não somente a inferiorização do negro, mas também (e sobretudo) uma “incompatibilidade com a cultura nacional” (2019, p. 112). Essa diferença cultural — que, por sinal, é construída — não é aceita no espaço da nação, ou seja, nos moldes harmônicos e hegemônicos nos quais ela foi pensada.

Kilomba (2019) relata um pouco de sua própria experiência ao contar que viveu uma segregação espacial em Lisboa. Ela comenta que a rua em que morava chegou a ser chamada de “rua dos Macacos”, ou “República das Bananas”, no que se pode verificar uma associação entre negros e macacos. Esta animalização reforça a desumanização atribuída à cor da pele, que é um critério visual arbitrário escolhido pela branquitude para a construção da *raça negra*.

Além disso, Kilomba aborda como essas construções racistas também criam a separação entre o que é nacional/territorial e o que é “alheio”. Nesse sentido, naquela rua habitaria

*aquela raça* que não é portuguesa. A “europeidade” do português é incompatível com os negros, de modo que nem mesmo o fato de terem nascido nesses territórios é suficiente para integrá-los ao ambiente (KILOMBA, 2019, p. 112). Assim, o exílio é condição que acompanha a própria construção do negro pelo branco. Em outras palavras, o branco se constrói em oposição a esse *outro* que, por sua vez, é vinculado a uma série de imagens negativas por meio da desumanização (KILOMBA, 2019).

Conforme apontado, o lado materno da família de Mila é negro. É interessante notar que tanto seus avós quanto sua mãe vivem numa dimensão de solidão, sobretudo nos silêncios que carregam consigo. O avô vai para Lisboa ao enxergar uma chance de oferecer melhor tratamento a seu filho, mas esse desejo se frustra lentamente perante uma certa insistência do tempo em lhes mostrar que quem eles são não garantiria nem mesmo essa oportunidade.

Longe do país onde cresceu e no qual era enfermeiro, Castro Pinto teve de adaptar-se àquelas novas condições, sem portas abertas para sua chegada. Símbolo disso é o fato de que anos se passaram sem que suas malas fossem desfeitas. Trata-se de uma importante imagem para se pensar o lugar de não pertencimento de corpos negros, pois conforme aponta Grada Kilomba (2019, p. 56), “(n)o racismo, corpos *negros* são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão ‘*fora do lugar*’ e, por essa razão, corpos que não podem pertencer”. Esse impedimento acompanha tais corpos desviantes onde quer que estejam; ao contrário de corpos brancos que “(...) são construídos como próprios, são corpos que estão ‘no lugar’, ‘em casa’, corpos que sempre pertencem. Eles pertencem a todos os lugares: na Europa, na África, no norte, sul, leste, oeste, no centro, bem como na periferia” (2019, p. 56)

Pode-se dizer que a imagem da mala representa essa impossibilidade de *chegar*, de fato, ali, em Portugal. As expectativas dos avós maternos de Mila se chocaram com aquela realidade de invisibilização e de poucas oportunidades. De acordo com a protagonista, a passagem pela Covilhã — pensão onde muitos africanos doentes, entre imigrantes de diferentes origens, esperam tratamento — e pelo bairro clandestino no qual foram morar, São Gens, indica essa ausência de acolhimento. É



possível inferir que Mila vivenciou certa experiência de pertença por meio do outro lado da sua família, branco, ainda que seu cabelo fosse constantemente uma inconveniência (ALMEIDA, 2017). Mesmo assim, as malas que não são desfeitas indicam e perpetuam uma experiência de não pertencer.

Outro aspecto relevante é que em meio à diferença entre suas experiências em Lisboa e as dos seus avós, a narradora faz uma digressão a respeito da possibilidade de certos *luxos* por ela cogitados:

O amor ao supérfluo ajuda a entender o que somos. Regresso aqui revendo a única flor que alguma vez encontrei em São Gens, a casinha de telhado de zinco dos meus avós maternos nos arredores de Lisboa: uma rosa artificial comida pelo sol. Aquém de um certo limiar de privilégios, a dedicação apaixonada a coisas de outro modo dispensáveis pode não chegar a ter lugar. Satisfeitas as condições básicas de sobrevivência, porém, a entrega ao supérfluo distingue a nossa humanidade. (ALMEIDA, 2017, p. 39).

A flor de plástico faz refletir sobre a *artificialidade* das raízes cultivadas ali por seus avós. A cena descrita mostra o embaraço que seu avô escondia, pois gostaria de se dedicar a um jardim, como se esta fosse uma atividade “supérflua”. Essa flor tampouco pode murchar, uma vez que está presa em sua condição falsa, artificial, algo que remete ao momento em que Mila comenta que seu primo a chamou de “angolana mais que falsa” (ALMEIDA, 2017, p. 31). Similarmente, seus avós maternos seriam considerados *falsos portugueses* aos olhos de uma visão fechada de nacionalidade e de nação, ainda que eles e toda a sua família sejam reflexo de uma história portuguesa marcada por violência e segregações.

Portugal tornou-se “afinal, o primeiro país a transportar pessoas escravizadas de África para as Américas, ou seja, o grande iniciador daquela que ficou conhecida como uma das maiores atrocidades da história mundial” (HENRIQUES, 2016, p. 14). Pode-se dizer, assim, que a narrativa da família de Mila con-



tém em si a história de uma relação entre países e das circunstâncias criadas e desdobradas a partir dessas relações geopolíticas.

Nesse sentido, além da atribuição de raça, é possível inferir que a classe social também pesa sobre esses avós maternos. Por cuidar sozinho da sua esposa doente, Castro Pinto não poderia se dar ao *luxo* de ter um jardim. Em contrapartida, ao caminhar por Lisboa, Mila nota que as senhoras portuguesas podem se dedicar com paixão aos jardins nas suas varandas, o que a leva à conclusão de que tanto possuir quanto admirar esses jardins é um privilégio, um privilégio de cidadania. A narradora considera esses gestos “loucura”, pois somente os que possuem a condição de “cidadão” podem realizá-los em meio à cidade, ou seja, para os demais, esse gesto deixa de ser incluído na dimensão das *normalidades* e passa a ser repreendido. Assim, Mila reflete que:

Loucura e cidadania plena aproximam-se então de forma inesperada. O medo de a cultura de um país poder sucumbir às mãos dos imigrantes reflectia-se, em todo o seu ridículo, na toada elegíaca dos espirituais bakongo cantados para si mesmo pelo meu avô Castro no autocarro que o levava à Cimov, temendo a curiosidade dos passageiros e que eles pensassem que falava sozinho, tomando-o por louco. (Disse-me estar a dar as boas-vindas à morte, quando lhe perguntei porque cantava.) Temer ser tomado por louco é contudo sinal de não se estar em casa. (ALMEIDA, 2017, p. 40).

Nesse trecho, é pertinente a aproximação que a narradora faz com a própria ideia de loucura: tal qual a cidadania, a loucura também é circunstancial e, por extensão, pode-se pensar sobre a identidade cultural. Mila observa, portanto, que é possível admirar-se com a atividade supérflua associada ao jardim e atrelada, ainda, a uma sensação de “estar em casa”. Em um paralelo com seus cabelos, ela comenta que, por anos, admitiu um descuido conveniente. Todavia, tal descuido também seria um esquecimento de uma parte de si, similar ao que ela viu em seus antepassados, “descendo de gerações de alienados” (ALMEIDA, 2017, p. 12).

## GEOPOLÍTICA INSCRITA NO CORPO E NO ESPAÇO

Na obra *Esse cabelo*, a narradora escreve para investigar quais seriam as origens de seus cabelos e de sua ascendência. Por meio dos cabelos crespos da protagonista Mila, a narrativa perpassa problemáticas que vão do micro ao macro em relação ao sujeito e ao seu lugar dentro da sociedade. Sendo assim, a experiência da personagem com os espaços configura-se como um importante meio de entrada dessas memórias atravessadas pela mentalidade colonial portuguesa. Dessa forma, o livro analisa as várias dimensões de um corpo negro que busca meios de se narrar.

Nesse sentido, considerando os aspectos já discutidos sobre diáspora e exílio, é possível abordar o conceito de colonialidade. Segundo Walter Mignolo, esse conceito foi cunhado pelo pesquisador peruano Anibal Quijano, no final da década de 1980. O autor argentino menciona que o colonialismo fala de um período histórico de invasão e exploração entre o fim do século XV e começo do século XVI, por parte de nações europeias; a colonialidade, por outro lado, “nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje (...)” (MIGNOLO, 2017, p. 2). Em outras palavras, as colonialidades são faces indissociáveis das modernidades.

Mignolo (2017) também aponta que a concepção de mundo eurocentrada e ocidentalizada surge por volta de 1500, quando a ordem econômica do capitalismo passou a se desenvolver de forma mais sistêmica e global. Na esteira dessa nova ordem seguiu-se uma “revolução científica” no campo epistemológico, o que originou uma narrativa complexa da modernidade. Logo, os dois eixos — do campo econômico e do campo do conhecimento — “(...) cabem dentro do discurso progressista e correspondem à retórica celebratória da modernidade — ou seja, à retórica da salvação e da novidade, baseada nas conquistas europeias durante o Renascimento” (MIGNOLO, 2017, p. 4). O autor complementa que para embasar essas retóricas modernas, o lado mais perverso dessa lógica promovia práticas econômicas que “dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava

o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis” (MIGNOLO, 2017, p. 4).

Desse modo, considerando a colonialidade como uma estrutura macro, pode-se dizer que ela perpassava e ainda perpassa diversos aspectos da vida em comunidade. Consequentemente, está presente nas relações e nos modos de ver e existir no mundo, assim como nas vidas particulares dos indivíduos. Nesse sentido, não poderia ser diferente com a personagem Mila, pois a colonialidade tem como base um projeto de exploração e subjugação que, em certo aspecto, sempre fez parte da história humana, mas que na condição de sistema global ganha grande impulso com a investida na expansão marítima que, por sua vez, levou à invasão e dominação de novos terrenos, viabilizando a apropriação das matérias-primas desses locais. Conforme indicado por Mignolo (2017), esse sistema não se sustentaria sem uma mentalidade fortemente fundamentada na legitimação de tais ações, ou seja, sem uma mentalidade que confirmasse distinções, imposições e outros mecanismos para “justificar” a inferiorização, a desumanização e o aniquilamento de outros povos.

Nessas dicotomias, Portugal ocuparia um lugar tenso: embora seja um país europeu, dentre os demais países do continente, ainda seria tratado como uma nação *menor* em decorrência de sua economia fragilizada. O projeto colonial deu vazão a esse desejo de se imaginar grande, com propósitos divinos de cristianizar e expandir as rotas do mundo, conforme apontado por Eduardo Lourenço (2016) Ele argumenta que “argumenta que “poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal” (2016, p. 92). Após o 25 de Abril, com o processo de redemocratização, e o fim das colônias em África, esse desejo não se dissipou, de modo que Portugal continuar a negociar meios de se imaginar centro. Essa tese é defendida por Boaventura de Sousa Santos (2013, p. 83), que fala do “desenvolvimento intermédio ou semiperiférico” de Portugal, que após o fim das Guerras Coloniais buscou ingressar na União Europeia, numa tentativa de entrar para o grupo das nações mais desenvolvidas. Essa postura aponta para um não enfrentamento de questões históricas e sociais que se perpetuam no território

português. Conforme aponta a pesquisadora Sheila Khan (2015, p. 23), reconfigurar essas dicotomias e “escutar outras vozes e narrativas, outros saberes e conhecimentos que, legitimamente, compõem o grande *puzzle* histórico de Portugal” é algo urgente frente aos desafios do mundo contemporâneo, destacando a questão da crise atrelada aos movimentos de migração.

A autora também destaca que a política interna do país em relação a esses *outros* que *invadiram* os territórios da metrópole portuguesa é a de assimilação. Em outras palavras, os assimilados são “todos aqueles que poderiam, em termos aceitáveis e de acordo com ideia de progresso e de civilização, ler, escrever e comportar-se idoneamente como um português” (KHAN, 2015, p. 24). Pode-se dizer, assim, que tal postura promove um esquecimento por parte desses indivíduos migrantes no que diz respeito aos seus locais de origem. Além disso, resulta em uma espécie de silenciamento ou ocultamento da história colonial portuguesa, o que perpetua uma relação de hierarquias de poder, uma vez que a assimilação requer um enquadramento no que se considera um conjunto de comportamentos portugueses.

É válido pensar essa discussão em *Esse cabelo* a partir dos diferentes destinos de Mila e de seus amigos e familiares negros. Mila viveu várias fases da sua mocidade no bairro clandestino de São Gens, localizado nos subúrbios de Lisboa, um lugar bem diferente da Oeiras burguesa em que moravam seus avós brancos. Pode-se perceber que o que seria comumente invisibilizado é, de certa forma, revisto pelos olhos da narradora na própria organização urbanística daquele bairro sempre em reforma. Como uma trama que se perpetua, a colonialidade legou uma “cidade truncada” (ALMEIDA, 2017, p. 43) aos que são também “despojos do império” (ALMEIDA, 2017, p. 18), que ali moram, ou seja, aos sujeitos coloniais que vivenciam as tensões associadas ao estar no espaço da metrópole. Sobre como a colonialidade age no mundo ocidentalizado, Sheila Khan (2015, p. 39) menciona uma “cartografia abissal do mundo das experiências humanas”, de forma que um lado se estabelece por meio do sacrifício de outro, pois “o modelo de racionalidade ocidental arroga-se o direito de exclusão e marginalização” (KHAN, 2015, p. 39).

As rotas que a protagonista faz pelos salões de beleza também revelam aspectos da colonialidade. Mila diz que “Visitar salões tem sido um modo de visitar países e aprender a distinguir feições e maneiras, renovando preconceitos” (ALMEIDA, 2017, p. 110) porque muitos dos que atuam como cabeleireiros são profissionais que migraram para Portugal em busca de uma vida com mais oportunidades. A protagonista continua: “O Senegal são umas mãos hidratadas, Angola um certo desmazelo, uma graça brutal, o Zaire um desastre, Portugal uma queimadura de secador, um arranhão de escova (...)” (ALMEIDA, 2017, p. 110).

Nesse sentido, Khan (2015) destaca que esses *outros rostos* que Portugal recebe em seus territórios desestabilizam os modos homogêneos de *ser português*. Entretanto, conforme Mila mostra, esses salões comandados por imigrantes que vêm do outro lado da linha abissal — isto é, os *outros* — surgem em localidades distantes, nos subúrbios, em espaços apertados e possuem pouca estrutura. Assim, são presenças “ignoradas e marginalizadas não obstante a existência de uma profilaxia politicamente correcta de Portugal como país ‘lusotropicalista’ e, como tal, multicultural” (KHAN, 2015, p. 43).

O primeiro salão destaca-se dentre os vários episódios das relações políticas com os cabelos de Mila. Ela relembra que esse espaço ficava nos subúrbios de Lisboa em uma rua íngreme, em Sapadores. Esta lembrança ocorre após andar por aquele lugar novamente após uma mudança de bairro e por meio dos sentidos olfativos. Trata-se de uma memória traumática que vem à tona com o cheiro dos produtos químicos milagrosos colocados em seu cabelo. A narradora nota, então, uma associação do cuidado com um determinado tipo de cabelo. Em outras palavras, é como se a constituição do cabelo crespo não fosse uma possibilidade entre os vários tipos de fios, mas um indício de descuido ou, ainda, de uma feminilidade desleixada e de um asseamento associado com classe. Dessa forma, na condição de mulher negra, cuidar dos cabelos era uma cobrança constante na vida de Mila, seja para se adequar ao padrão estético de uma branquitude hegemônica que exige uma beleza feminina de fios lisos, uma beleza tida a partir de um padrão branca; seja para se mostrar limpa “o suficiente” ou para se obter um *status* de

elegância e luxo, uma vez que o salão de beleza é um local associado aos que têm mais dinheiro. Esses rituais marcaram a vida de Mila e sua relação com o próprio cabelo e constituíram, ao mesmo tempo, um ponto de encontro da memória de suas origens e de resistência a elas.

Assim, a personagem tem uma noção de autocuidado que se vincula à dor, pois uma questão profunda lhe atravessava por meio de seus cabelos: a experiência do racismo. Kilomba (2019, p. 161-162) explica que “(...) a agonia do racismo é, portanto, expressa através de sensações corporais expelidas para o exterior e inscritas no corpo”. Dessa forma, pode-se dizer que a sensação de Mila sobre se considerar sempre inadequada é, portanto, fruto desse *racismo cotidiano*. A autora também aponta que o cabelo único dos negros foi tratado como “o mais visível estigma da negritude” (2019, p. 126), de modo que “uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos *senhores brancos*, mas o cabelo não, que acabou se tornando símbolo de ‘primitividade’, desordem, inferioridade e não-civilização” (2019, p. 127). Observa-se, portanto, que esse estigma é bastante sentido ao longo da vida de Mila, configurando uma experiência que ela tentou esquecer por muito tempo — o que não foi possível, uma vez que o trauma a interpela no presente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Esse cabelo* a narradora-personagem percorre suas memórias, costurando tempos ao buscar se compreender como uma mulher negra que cresceu longe do local onde nasceu, nos arredores de Lisboa. Nesse movimento de rememorar, o aspecto espacial desempenha papel importante, pois vai falar dessas dessa compreensão de entrelugar, cheia de tensões. Em outras palavras, o livro é conduzido pelas memórias de Mila e dos seus, e os espaços surgem nessas lembranças como âncoras de momentos e afetos partilhados. Nesse contexto, esses espaços, tomados aqui não só no seu caráter físico, mas também subje-

tivo e conceitual, constroem as origens — e aqui pensadas no plural — da protagonista.

Logo, “a origem” não é simplesmente um marco em uma linha histórica, segundo as percepções de Mila. Ela não é uma concepção simples e não é algo que se possa retornar, como uma visita ao local em que se nasceu, por exemplo. Para a protagonista, isso não a ajudaria na compreensão de si mesma. A identidade diaspórica da narradora a coloca nessa posição que não encaixa com concepções fechadas de nacionalidade e de nação, como é apontado por Hall (2013). Pensar essas origens é uma espécie de reconstrução que ocorre por meio de sua escrita, na revisitação e atualização das memórias. Ao escrever, a protagonista também reconstrói a história dos seus familiares e realiza então uma espécie de colagem para o desenvolvimento de sentidos em torno de si mesma.

Ao dialogar com essas memórias familiares, Mila também aborda o passado português, ressuscitando o debate em torno da história oficial desse país e de seus silenciamentos em prol da manutenção de uma imagem idealizada de si, como aponta Eduardo Lourenço (2016). Por meio da narrativa, também se revela como esse passado não é tão distante e como ele se atualiza no presente com a sombra permanente da colonização, do racismo e do machismo. Numa conversa íntima e sincera da narradora consigo mesma, a personagem costura várias camadas de narrativas, numa linha tênue que parte de um olhar particular, que fala também com o coletivo.

Os entrelaces entre temáticas e questionamentos configuram, portanto, uma obra densa e complexa. As metáforas e imagens construídas pela narradora são os ganchos que permitem a progressão da história, ainda que a problemática da origem trace uma rota elíptica e cheia de interrogações. Nesse sentido, passado e presente constituem um horizonte móvel para as inquietações da narradora que, por meio da escrita, permite o reposicionamento de seus olhares para afinar as percepções sobre si mesma e sobre a história ao seu redor.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

\_\_\_\_\_. [Entrevista] Djaimilia Pereira de Almeida. [Entrevista cedida a] Gianni Paula de Melo. *Suplemento Pernambuco*, Recife, 30 de setembro de 2016. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1694-entrevista-djaimilia-pereira-de-almeida.html>. Acesso em: 03 out. 2021.

\_\_\_\_\_. Djaimilia Pereira de Almeida - “Vivi o cabelo como um drama intenso que se foi tornando uma comédia”. [Entrevista cedida a] Diogo Vaz Pinto. *Jornal N*, Oeiras, 05 de setembro de 2015a. Disponível em: [https://ionline.sapo.pt/artigo/410289/djaimilia-pereira-de-almeida-vivi-o-cabelo-como-um-drama-intenso=-que-se-foi-tornando-uma-comedia-?seccao-Mais\\_i](https://ionline.sapo.pt/artigo/410289/djaimilia-pereira-de-almeida-vivi-o-cabelo-como-um-drama-intenso=-que-se-foi-tornando-uma-comedia-?seccao-Mais_i). Acesso em: 10 out. 2021.

\_\_\_\_\_. Eu mesma - entrevista a Djaimilia Pereira de Almeida. [Entrevista cedida a] Marta Lança. *Buala*, Lisboa, 16 de setembro de 2015b, Cara a Cara. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/eu-mesma-entrevista-a-djaimilia-pereira-de-almeida>. Acesso em: 05 out. 2021.

\_\_\_\_\_. Uma rapariga africana em Lisboa. [Entrevista cedida a] Isabel Lucas. *Público*, Lisboa, 02 out. 2015c, Ípsilon, Entrevista - livros. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/10/02/culturaipsilon/noticia/uma-rapariga-africana-em-lisboa-1709352>. Acesso em: 09 out. 2021.

FERREIRA, Cláudia Capela. “A arte de pentear” [Das Áspides de Cleópatra]. *Revista Subversa*, 28 de janeiro de 2018. Disponível em: <http://revista-subversa.com/coluna/a-arte-depentear- das-as->



pides-de-cleopatra/. Acesso em: 17 out. 2021.

GIMBEL, Steve. *Eddie Cantor and Black Lives Matter*. Jewthink, [S.l.], 31 jan. 2022. Disponível em: <https://www.jewthink.org/2022/01/31/eddie-cantor-and-black-lives-matter/>. Acesso em: 22 abr. 2022.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Orgs.). *Estudos de memória: teoria e análise cultural*. Braga: Edições Húmus, 2016, p. 17-50.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior, in: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 27-55.

HENRIQUES, Joana Gorjão. *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo*. Lisboa: PÚBLICO Comunicação Social S.A.; Fundação Francisco Manuel dos Santos; Edições tinta-da-china, 2016.

HIRSCH, Mariannne. *The generation of post-memory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8257>. Acesso em: 16 out. 2021.

KHAN, Sheila. *Portugal a lápis de cor: a sul de uma pós-colonialidade*. Coimbra: Edições Almedina, 2015.

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

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad. de Marco de Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 34, n. 94, junho, p. 1-18, 2017. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yr-Mjh7tCZVk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2021.

PEREIRA, Antonio Marcos. Híbridões do romance no século XXI: o caso do romance ensaio. *Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras - UFES*, n. 24, p. 40-62, 2013, Dossiê Romances do Século XXI. Disponível em:

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio, in: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 43-55. *E-book*.

SANTOS, Boventura de Sousa. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal, in: SANTOS, Boventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 14 ed. São Paulo: Cortez, 2013, p. 69-96.



**A POESIA  
PERFORMÁTICA  
DE STELA DO  
PATROCÍNIO EM *REINO*  
*DOS BICHOS E DOS*  
*ANIMAIS É MEU NOME***

**Luiza Moreira Dias**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/5594178837032446>



**RESUMO:** Stela do Patrocínio, nascida em 1941, negra, carioca e interna desde os seus 21 anos na instituição psiquiátrica Colônia Juliano Moreira, é vista como profeta do seu tempo. Autora do livro *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*, tornou-se fonte de inspiração para várias obras de arte da atualidade, a exemplo das produções de outro interno, o artista plástico Arthur Bispo do Rosário, cujo museu de arte contemporânea se encontra hoje naquela instituição em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. À parte a qualidade estética e a profundidade filosófica de suas reflexões, a arte de Stela do Patrocínio influenciou o campo da saúde mental no que diz respeito às práticas de cuidado, pois suas obras confirmam a importância de valorização da capacidade criativa e do resgate da liberdade. Na década de 1980, com os avanços da luta antimanicomial, as ações culturais, educativas e artísticas tornaram-se pontos fundamentais na criação de novas práticas de cuidado e no movimento de desinstitucionalização. Neste artigo buscamos analisar brevemente a força expressiva da poesia de Stela do Patrocínio a partir das teorias do imaginário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imaginário; Loucura e genialidade; Arte e terapia; Poesia; Stela do Patrocínio.

**ABSTRACT:** Stela do Patrocínio, born in 1941, black, from Rio de Janeiro and intern since she was 21 years old in the psychiatric institution Colônia Juliano Moreira, is seen as a prophet of her time. Author of the book *Kingdom of Animals and Animals is My Name*, she draws attention for the ways of her thinking through words. The records of his speeches are a source of inspiration for several works of art today, such as the productions of another intern, the plastic artist Arthur Bispo do Rosário, whose contemporary art museum is now located at that institution in Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Aside from the aesthetic quality and philosophical depth of her reflections, the art of Stela do Patrocínio influenced the field of mental health with regard to care practices, as her works confirm the importance of valuing creative capacity and rescuing freedom. In the 1980s, with the advances in the anti-asylum struggle, cultural, educational and artistic actions became fundamental points in the creation of new care practices and in the deinstitutionalization movement. In this article we seek to briefly analyze the expressive power of Stela do Patrocínio's poetry, from the theories of the imaginary.

**KEYWORDS:** Imaginary; Madness and genius; Art and Therapy; Poetry; Stela do Patrocínio.

*A saúde é a compensação dos improdutivos.* O que há de mais característico e importante na humanidade é a doença. Rousseau disse bem: *l'homme est un animal malade*. Corretíssimamente o disse. Hoje corrigiria para melhor: *o homem é um animal histérico*. Toda a superioridade da humanidade é histérica – neurose do domínio, da expressão, da admiração – o guerreiro, o poeta, o apóstolo. Loucos geniais. ... Shakespeare não era um homem são. Um homem são não escreve *King Lear*. Nem mesmo um homem inteligente o faz; esse escreve artigos de fundo e domina pela conversa em salas. A literatura pertence aquela parte da vida de cada um que é individual e oculta. Por isso o exercício da arte é anormal, porquanto é a expressão do que, normalmente, fica inexpresso.

Fernando Pessoa. *Escritos sobre gênio e loucura*. 2006, p. 333

A loucura e o hospício, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, vão além do puramente episódico e sua carga de notação social é irrelevante. Trespasa esses motivos correlatos, proliferando em variações caprichosas, a noção de isolamento, expressa com superior ironia na sintaxe grotescamente ordenada que esteriliza a expressão de Maria de França quando interna. A decisão de povoar o hospício com escritores, reconhecíveis, embora despojados de seus nomes, integra-se nesse motivo. Fora de cogitação, parece-me, a hipótese de que os atira numa casa de loucos para sugerir, neles, uma percepção inidônea do real. A dissociação entre consciência e realidade, aí, manifesta-se na linguagem postíca e idealizante dos românticos. Ou seja: a romancista, como é próprio da caricatura, expressa com a deformação de certos traços e a mescla de emblemas transparentes, sua atitude em face do modelo. Solidária, sarcástica ou ambígua.

Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, 1976, p. 182

Eu sou Stela do Patrocínio  
 Bem patrocinada  
 Estou sentada numa cadeira  
 Pegada numa mesa nega preta e crioula  
 Eu sou uma nega preta e crioula  
 Que a Ana me disse

...

Meu nome verdadeiro é caixão enterro  
 Cemitério defunto cadáver  
 Esqueleto humano asilo de velhos  
 Hospital de tudo quanto é doença  
 Hospício  
 Mundo dos bichos e dos animais  
 Os animais: dinossauro camelo onça  
 Tigre leão dinossauro  
 Macacos girafas tartarugas  
 Reino dos bichos e dos animais é o meu nome  
 Jardim Zoológico Quinta da Boa Vista  
 Um verdadeiro jardim zoológico  
 Quinta da Boa Vista  
 Stela do Patrocínio

## INTRODUÇÃO



Stela do Patrocínio

Especulações em torno da loucura povoam os escritos e produções artísticas de todos os tempos. A ideia de que a criatividade surge da liberação do inconsciente de suas amarras psíquicas também é comum, e inclusive reforçada, em certas épocas, pelo uso deliberado de substâncias químicas de efeito psicotrópico, que agem principalmente no sistema nervoso central, alterando a função cerebral e temporariamente mudando a percepção, o humor, o comportamento e a consciência. Na doença mental, porém, tais alterações parecem estar presentes, em diversas medidas, em consequência de distúrbios orgânicos. Artistas tidos como “estranhos” pela natureza de seu comportamento e de sua produção, a exemplo de Fernando Pessoa, revelam ideias muito peculiares sobre o tema. O famoso criador dos heterônimos tem entre a sua prole um sujeito chamado Antonio Mora, concebido como um filósofo interno no sanatório Casa de Saúde de Cascais, em Portugal, onde redige uma obra complexa iluminada pela ideia de que:



Nós realizamos, modernamente, o sentido preciso daquela frase de Voltaire, onde diz que, se os mundos são habitados, a terra é o manicômio do universo. Somos, com efeito, um manicômio, quer sejam ou não habitados os outros planetas. Vivemos uma vida que já perdeu de todo a noção de normalidade, e onde a higidez vive por uma concessão da doença. Vivemos em doença crônica, em anemia febricitante. O nosso destino é o de não morrer por nos termos adaptado ao estado de perpétuos moribundos. (MORA, 2006)

Já o escritor Osman Lins, famoso pelo autocontrole calculista que por toda a vida tentou imprimir a sua obra experimental, concebe seu último romance como uma devastadora crítica especular e irônica - porque parcial, afetiva e anódina de um biólogo - à obra literária de sua amante falecida: um texto mimeografado mas nunca publicado, cuja narradora seria a personagem Maria de França, uma nordestina miserável, com problemas mentais, capturada na epopeia de sua luta para obter uma pensão por invalidez do INSS. Neste romance abissal, narrado a partir do *falatório* da protagonista, o biólogo, alter-ego do autor, vai aos poucos sucumbindo à sua influência insana, tornando-se ele mesmo um quixotesco *loco-cuerdo*, como resta explícito no discurso que finaliza o seu diário crítico, no qual se destaca a ênfase na oralidade que norteia a obra:

Lê-ô-lá. Ela me dá o braço, somos uma vez, entramos, entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato, vamos por aí, ela e eu, o Bácia, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero, às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero. (LINS, 1976, p. 218)

Nessa infindável galeria de alienados que atravessam a história literária de todos os tempos e lugares, é preciso assinalar que o próprio gênero por excelência da modernidade – o romance – nasce com o fictício fidalgo Alonso Quijano, mais conhecido como o Dom Quixote de la Mancha, personagem principal do livro (1605/1615) de Miguel de Cervantes, que narra a história de um homem de meia idade, magro, feio e desdentado, que se põe em campo a viver aventuras construídas na sua imaginação trans-tornada pelos efeitos da leitura excessiva das novelas de cavalaria medievais. Curiosamente, suas observações sobre a vida moderna, decadente e despojada de valores autênticos, são permeadas de uma mordaz sabedoria atemporal e de uma inegável verdade que asseguram a sua permanência entre os clássicos.

A exemplo da personagem osmaniana Maria de França, Stela do Patrocínio (1941-1992), paciente interna da Colônia Juliano Moreira (Jacarepaguá/RJ), produziu sua obra poética utilizando-se da oralidade - o *falatório*. A partir da mediação de terceiros que objetivavam aplicar arte como terapia no ambiente manicomial, Stela pôde gravar seus pensamentos, respondendo a perguntas realizadas no período entre 1986 e 1988. As transcrições desses áudios, que sugeriam pausas poéticas e utilizavam-se de recursos poéticos como metáforas, figuras de linguagem e figuras de pensamento foram feitas postumamente por Viviane Mosé, que também organizou e selecionou o que viria a ser publicado em formato de livro de poemas pela Azougue Editorial, em 2001. A natureza desses poemas acusa a presença de uma mente arguta, mordaz, sarcástica, às vezes debochada, que independente dos distúrbios psíquicos que acometiam a autora acaba por produzir um efeito especular, revelando as incongruências e fragilidades de um sistema cuja suposta sanidade é rasurada na própria fala do louco, assim como acontece com os discursos do Quixote e com as reflexões de Mora.

João Queiroz de Araújo e Ana Maria Jacó-Vilela<sup>01</sup> comentam que duas experiências se destacam na investigação da rela-

---

01 ARAÚJO E VILELA. “A experiência com arte na Colônia Juliano Moreira na década de 1950”, in: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 25(2), Apr-Jun 2018. Disponível: <https://>

ção entre atividades artísticas e saberes psicológicos. Na primeira delas, inaugurada nas décadas iniciais do século XX, a arte passou a ser alvo de pesquisas no campo da assistência psiquiátrica por meio de Osório César (1895-1979), médico do Hospital do Juquery, em Franco da Rocha, São Paulo. Seu trabalho tinha como foco a leitura psicanalítica das pinturas produzidas por internos. Com o passar dos anos, atividades artísticas foram sendo incorporadas a alguns serviços do hospital como ferramenta terapêutica, aliada à cura pelo trabalho. A outra experiência ocorreu no antigo Centro Psiquiátrico Nacional (CPN), localizado no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Lá, sob a coordenação de Nise da Silveira (1905-1999), o ateliê de pintura e modelagem se destacou em relação às outras atividades da Seção de Terapêutica Ocupacional (STO), em meados da década de 1940. A partir dessa iniciativa, Nise da Silveira percebeu que as atividades artísticas poderiam ser uma via de acesso ao mundo interior dos esquizofrênicos por meio da leitura que o psiquiatra poderia fazer das imagens que brotam do inconsciente.

Apesar dessas duas experiências serem as de maior visibilidade quando se busca investigar esse tema, ao realizar uma pesquisa sobre o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBRAC) foi possível constatar que atividades de expressão artística estiveram presentes também em outras instituições psiquiátricas no período em torno da década de 1950, como é o caso da Colônia Juliano Moreira (CJM). Desta instituição surgem dois personagens significativos para a reflexão sobre a loucura e a criação artística, que são Stela do Patrocínio e Arthur Bispo do Rosário, ou: “A louca e o santo de Jacarepaguá”, segundo João Queiroz de Araújo e Ana Jacó<sup>02</sup>:

---

doi.org/10.1590/S0104-59702018000200002.

02 ARAÚJO E JACÓ. “A louca e o santo de Jacarepaguá: uma análise das narrativas sobre a vida e a obra de Stela do Patrocínio e Arthur Bispo do Rosário”.

Disponível: [http://www.encontro2017.abrapso.org.br/trabalho/view?ID\\_TRABALHO=964](http://www.encontro2017.abrapso.org.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=964)

Na antiga Colônia Juliano Moreira (CJM), instituição psiquiátrica localizada no bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, viveram Stela do Patrocínio e Arthur Bispo do Rosário, diagnosticados como esquizofrênicos. Naquele depósito de indigentes, eles conseguiram não só manter suas identidades preservadas, como também tiveram suas histórias de vida e suas obras conhecidas para além dos muros do hospital. A biografia de Stela do Patrocínio ainda possui muitas lacunas, mas os poucos registros realizados de sua fala têm despertado interesses múltiplos nos campos da história da psiquiatria, da filosofia e da poesia. Sabe-se que nasceu em 9 de janeiro de 1941 e que foi internada em 1962, no antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, sendo transferida para a CJM em 1966. Em 1986, seu “fala-tório” chamou a atenção das artistas Neli Gutmacher e Carla Guagliardi, que trabalhavam em um ateliê no Núcleo Teixeira Brandão. A partir do encantamento pela forma peculiar com que Stela do Patrocínio discursava, as artistas decidiram registrar sua fala, o que resultou na gravação entre os anos de 1986 e 1988 de duas fitas cassetes. Ainda em 1988, algumas dessas falas foram transcritas em pequenos quadros e apresentadas na exposição *Ar do subterrâneo*, montada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Após 30 anos vivendo internada na CJM, Stela do Patrocínio faleceu em 1992. Anos depois, ao ter contato com estas fitas, a filósofa e poeta Viviane Mosé decidiu transcrever e organizar aquelas falas no livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, publicado em 2001, revelando a poesia presente em Stela do Patrocínio.

Já Arthur Bispo do Rosário, foi internado no hospício da Praia Vermelha em dezembro de 1938 e transferido para a CJM um mês depois, permanecendo lá por 50 anos não consecutivos. Ex-marinheiro e pugilista, Bispo do Rosário conquistou certos privilégios na instituição por auxiliar os enfermeiros a conter outros pacientes. Foi desta forma que conseguiu guardar em sua cela objetos do cotidiano do hospital e outros recolhidos pelos pátios da instituição. Ao longo de sua vida, estes objetos foram usados para cum-

prir a missão que lhe foi dada por anjos naquela noite de dezembro que terminou com sua reclusão em um hospício: reconstruir o mundo para apresentar a Deus no dia do juízo final. No espaço de sua cela, pôde produzir e guardar centenas de objetos que chamariam a atenção de curiosos, artistas e críticos de arte. Porém, foi em 1989, poucos meses após a sua morte, que Bispo do Rosário foi alçado ao patamar de artista, consagrado por meio da exposição *Registros de minha passagem pela Terra*, realizada no Parque Lage, no Rio de Janeiro. O reconhecimento da qualidade artística de sua obra levou seus trabalhos a representar o Brasil na Bienal de Veneza, já em 1995. As duas histórias trazem casos excepcionais de pessoas que passaram pelo internamento quando a estrutura médico-manicomial ainda estava fortemente presente no Brasil, mas que, todavia, conseguiram receber algum reconhecimento social por meio da arte.

Robert Burton escreveu no século XVII que “todos os poetas são loucos”, uma visão compartilhada por muitos desde então. Tal visão - ainda que atraente para alguns, e independentemente de sua precisão - tende a equiparar psicopatologia com expressão artística. Uma suposição comum, por exemplo, é que dentro dos círculos artísticos a loucura é algo normal. Parece contraintuitivo que a melancolia possa estar associada à inspiração artística e à produtividade. Os estados maníacos mais brandos e suas energias ígneas parecem, à primeira vista, estar mais obviamente ligados. A dor extrema das melancolias mais profundas e os lados mais suaves, mais reflexivos e solitários das mais brandas podem ser extremamente importantes no processo criativo. A hipomania e a mania muitas vezes geram ideias e associações, impulsionam o contato com a vida e com outras pessoas, induzem energias e entusiasmos e lançam sobre a vida percepções imprevistas. A melancolia, por outro lado, tende a forçar um ritmo mais lento, esfria o ardor e põe em perspectiva os pensamentos, observações e sentimentos gerados nos momentos mais entusiasmados.

Segundo Kay Redfield Jamison:

What remains troubling is whether we have diminished the most extraordinary among us – our writers, artists, and composers – by discussing them in terms of psychopathology or illnesses of mood. Do we – in our rush to diagnose, to heal, and perhaps even to alter their genes – compromise the respect we should feel for their differentness, Independence, strength of mind, and individuality? Do we diminish artists if we conclude that they are far more likely than most people to suffer from recurrent attacks of mania and depression, experience volatility of temperament, lean toward the melancholy, and end their lives through suicide? I don't think so. (JAMISON, 1993, p.259)

Interessante para uma reflexão sobre os limites entre a criação artística e a doença mental na obra de Stela do Patrocínio talvez seja o primeiro livro de Georges Didi-Huberman, *Invenção da histeria* (2015), no qual, partindo do fascínio exercido pelas fotografias de pacientes históricas que compõem a iconografia do asilo *La Salpêtrière*, publicada entre 1875 e 1880, abre as vias que serão exploradas ao longo de sua obra. Os clichês do célebre hospital apresentam uma visibilidade extrema e quase escandalosa, permanecendo, contudo, indecifráveis. A dor e o gozo dessas pacientes são expostos em imagens por vezes atrozes e muitas vezes belas, enigmáticas e sedutoras. O ato inaugural da psicanálise consistirá em lhes dar voz – e ouvir suas fantasias e memórias.

### **CAMINHOS PELO IMAGINÁRIO: UM BREVE PERCURSO TEÓRICO**

As teorias acerca do imaginário lançam perspectivas interessantes de leitura da poética de Stela do Patrocínio, bem como se apresentam como fundamentos possíveis para uma análise dos

escritos da poeta carioca. Isso pelo fato de que tal campo teórico rompe com uma lógica cartesiana e positivista de análise científica; questão essa que a própria composição de Stela instaura em sua centralidade.

Do texto “Estudos do imaginário: a iniciação como método” (2018), de Ana Barros e Malena Contrera, dois pontos me chamam a atenção: o primeiro consiste na afirmativa de que é preciso contaminar-se a ponto de confundir-se com o objeto de análise quando se trata de uma observação a partir dos estudos do imaginário; e o segundo refere-se à questão complementar de que uma análise pautada nas possibilidades do imaginário requer a presença ativa de um corpo, no sentido de que é necessário um observador ativo, que interfere e modifica o seu próprio objeto. Ao pensar na poesia de Stela, posso afirmar que seu *falatório* se apresenta em condição de performance, visto que a poeta não chegou a escrever propriamente nenhum de seus versos, pois os registros-fonte de sua poesia consistem em gravações de sua voz que, somente postumamente, vieram a ser organizadas no livro de poemas *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* (2001), transcrito e idealizado por Viviane Mosé.

No artigo “Mil janelas: teóricos do imaginário” (2000), Monique Augras realiza um percurso interessante pelas teorias do imaginário de modo que o texto me serviu como porta de entrada para pensar acerca de diferentes perspectivas que poderiam ser inseridas nesse campo de pesquisa. Segundo Augras (2000), o surgimento do conceito de “imaginário” esteve atrelado a uma acepção negativa do termo, quando, por exemplo, teóricos como Sartre e Lacan apresentaram a ideia de imaginário como um estado ilusório em oposição ao real. É significativo pontuar como as noções de imaginário nas obras dos autores mencionados relacionam-se com uma leitura bastante recorrente do *falatório* de Stela enquanto consequência de uma mente em estado de vulnerabilidade. Quando, há um tempo atrás, encaminhei um e-mail para o responsável pelo acervo do Museu Bispo do Rosário, no Rio de Janeiro, e perguntei sobre a possibilidade de acesso aos áudios nos quais eu poderia ouvir a “poesia” de Stela, o mesmo me respondeu que não se tratava de “poesia”, pois Stela “apenas se expressava daquela maneira”. Desde então, percebi o

dilema central que a obra de Stela parece lançar - poesia ou não? - e o qual se deve tentar equilibrar para que a fruição estética da fala de Stela também seja possível.

Ainda a partir do recorte introdutório realizado por Augras, o teórico Gaston Bachelard nos é apresentado como um autor que pôs em cheque a visão sartreana do imaginário enquanto um modo de alienação. Para Bachelard, portanto, a potência poética e criativa configura-se como um elemento irreduzível a modos de conhecimentos racionais e lineares, e esse postulado me leva justamente ao paradoxo que não pretendo explorar cegamente: o limite entre testemunho e poética existente no *falatório* de Stela do Patrocínio. A mim interessa a leitura de uma poética resistente e subversiva que recompõe e recria o ambiente hostil do manicômio mas que também transcende esse espaço e essa condição.

Ao realizar uma análise geral da obra de Gaston Bachelard, Augras aponta para dois momentos importantes da produção do filósofo: um mais ligado às noções científicas e racionalistas, e um outro dedicado à investigação da criação poética. É nesse segundo momento que se situa a obra *A poética do espaço* que utilizarei, pontualmente, como importante aporte para a leitura-apresentação da poesia de Stela.

Um outro teórico do imaginário imprescindível para a empreitada de traçar um breve recorte acerca do tema é Gilbert Durant que, por sua vez, elaborou um pretensioso estudo visando uma espécie de integração das ciências humanas e sociais a partir do conceito fundamental de imaginário. Em sua obra fundadora: *As estruturas antropológicas do imaginário* (1960), Durand, em consonância com a ideia principal de Bachelard de perseguir a complexidade do símbolo, busca compreender de modo bastante denso as composições imagéticas no sujeito biológico e cultural que é o ser humano.

Em *A imaginação simbólica* (1993), para recorrer especificamente a uma obra de Durand, o referido autor busca esclarecer diversos conceitos atrelados à estrutura da linguagem e do imaginário a fim de abarcar de um modo mais aprofundado a noção de símbolo: “O símbolo é, como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria



natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível.” (DURAND, 1993, p. 11). É essa linguagem simbólica do indizível que busco percorrer na leitura da poesia de Stela, observando pausas, não-ditos e silêncios como elementos fundamentais para a composição das imagens.

## VOZ E PERFORMANCE NO ESPAÇO CIRCUNSCRITO

No artigo “A poesia oral à luz da performance: ideias de Ruth Finnegan e Paul Zumthor em perspectiva” (2018), Frederico Fernandes retoma alguns estudos dos pesquisadores em questão para pensar as especificidades da poesia oral. Conforme observado, a ideia de poesia oral só se sustenta se relacionada ao ato performático e, portanto, atrelada a uma série de elementos a exemplo dos sons, ritmos, linguagem corporal, etc. No caso de Stela do Patrocínio e sua obra, como seus poemas escritos resultam de uma transcrição a partir dos áudios deixados pela poeta; as questões relacionadas à voz são de extrema relevância para esse exercício de leitura e crítica.

Um outro aspecto que me chama atenção no artigo de Fernandes consiste no apontamento de que a poesia oral enquanto objeto de estudo tenderia a atrair, sobretudo, o olhar de uma crítica de linha sociológica, visto que, tradicionalmente, a cultura oral mantém uma relação mais ampla com toda uma cadeia social e econômica. Aqui é imprescindível pontuar que os estudos em questão levam em conta um contexto eurocêntrico e percorre o caminho de uma tradição poética. No caso de Stela, entretanto, a lógica oral se dá desvinculada de uma lógica coletiva mais ampla pois desenvolve-se em um contexto de marginalização e violência. Ainda assim, porém, a voz de Stela ecoa e transcende o espaço manicomial ainda que o tematize.

No artigo em questão, Fernandes contrapõe os estudos de Ruth Finnegan às pesquisas de Paul Zumthor acerca da poesia oral. Para ambos, o conceito de gênero pode acarretar noções restritivas em relação à poesia oral e, também, para os dois autores a poesia oral encontra-se fortemente relacionada

com a performance. Zumthor, em seus estudos, parte de um aprofundamento na poesia oral medieval para elaborar conceitos relacionados à vocalização e a mediação. No caso de Stela do Patrocínio, por exemplo, temos acesso a sua obra a partir de gravações em áudio ou a partir da transcrição de seus poemas em textos escritos; isso significa que não temos, portanto, como acessar uma presença performática vocal pulsante e original, mas sim um registro e uma reprodução. Há, em contrapartida, a partir do registro, a possibilidade de uma análise mais minuciosa de determinados elementos, ainda que não dotados dessa presença primeira.

No artigo “Poema-partitura e poéticas vocais” (2013), Annita Costa Malufe e Silvio Ferraz partem do emblemático *Un coup de dés*, de Mallarmé, para pensarem na relação existente entre poesia e performance. Segundo os autores, há uma espécie de musicalidade da fala na escrita de determinados textos literários, os quais, a partir de seus próprios elementos linguísticos, direcionam o leitor para uma leitura performática, ou seja, uma leitura ativa, única, e dotada de presença corpórea. Para eles:

No prefácio a *Un coup de dés*, a ênfase de Mallarmé é dada no ato da leitura, sugerindo que o poema seja lido como uma partitura. A espacialização das palavras na página e o jogo com a tipografia, a partir da viração de tamanhos, o uso do itálico, o negrito ou as caixas altas, teriam como função guiar a leitura, em especial aquela que fosse feita em voz alta (...).” (MALUFE; FERRAZ; 2013, p. 115).

O poema-partitura funcionaria, portanto, como a indicação de uma leitura performática ao apresentar elementos gráficos ao longo das páginas que funcionam como direcionamentos possíveis para uma leitura em voz alta. Os poemas de Stela, por sua vez, já nascem em uma composição vocal, e o texto verbal, posterior à fala poética, busca acompanhar o ritmo próprio e a sonoridade da palavra poética vocalizada.

## A FALA DE STELA

Como já foi dito, Stela do Patrocínio viveu praticamente toda a sua vida internada na Colônia Juliano Moreira, instituição psiquiátrica do Rio de Janeiro, local onde hoje funciona o Museu Bispo do Rosário. No final da década de 80, começaram a ocorrer uma série de intervenções na instituição que tinham como objetivo icentivar a produção artística dos internos que ali viviam. Foi, portanto, a partir de algumas dessas oficinas, coordenadas pela artista plástica Neli Gutmacher, que os textos de Stela foram gravados em fitas cassetes e, por isso, ficaram registrados e hoje encontram-se no arcevo do museu. Apenas posteriormente, em 2001, os áudios foram escutados pela pesquisadora e filósofa Viviane Mosé e vieram a compor o livro *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*, única obra de Stela.

Assim como o campo dos estudos do imaginário se opõe a uma lógica cartesiana e linear de análise, a noção de loucura enquanto dicotomia, como oposição à razão, apresenta uma carga negativa próxima ao observado por AUGRAS (2000) quando ela menciona a concepção de imaginário explorada por Sartre e, posteriormente, por Lacan. Isso significa que imaginário e loucura (na acepção mais comum) caminham lado a lado e dialogam com o delírio e o ilusório. E isso é, justamente, o que os eleva e os complexifica.

A poesia de Stela, então, poderia direcionar uma análise para complexos infinitos debates acerca da relação entre linguagem e sujeito, ou sobre arte e testemunho, por exemplo; no entanto, o caminho para ler essa poesia trará sempre o desafio de uma busca por não racionalizá-la nem categorizá-la, na tentativa de apreensão da potência estética fundadora de seu canto e de sua voz.

Viviane Mosé, na apresentação do livro *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*, justifica e explica o processo de transposição da fala de Stela - ouvida nos registros dos áudios - para a composição escrita e projeto do livro. Segundo a pesquisadora, elementos como pausas, respirações e ritmo, de modo geral, foram levados em consideração nesse desafio de trazer para um

formato escrito em versos a poesia falada de Stela. Mais recentemente, a poeta e pesquisadora Bruna Beber, que escreveu a dissertação *Uma encarnação encarnada em mim - cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio* (2021), discorda em alguns aspectos da transposição realizada por Mosé, sobretudo no que diz respeito a ideia defendida por Mosé de que o texto escrito não acompanha a totalidade da fala e da performance; e propõe, em contrapartida, um texto que seja também partitura do canto e da voz de Stela, ou seja, a palavra que acompanha a grandiosidade da performance.

Como dito, a poesia de Stela põe o leitor em contato com dilemas teóricos; no entanto, me interessa tocar em certos pontos contextuais e políticos sem que se perca o caráter estético fundamental da linguagem da poeta. Em *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* é inevitável pensarmos na recomposição poética do espaço do manicômio, espaço no qual Stela se encontra quando profere seu *falatório*. Referência espacial direta que a poeta transforma e transcende. Na parte I do livro, intitulada: “Um homem chamado cavalo é meu nome”, encontramos os seguintes versos:

O hospital parece uma casa  
 O hospital é um hospital  
 (PATROCÍNIO, 2001)

Enquanto o primeiro verso aponta para a imagem da casa, como num lapso ou no embalo de um desejo oscilante, o segundo o nega e reafirma a verdadeira condição de um ambiente inóspito: que é o de ser apenas hospital. No livro *A poética do espaço*, Bachelard traz a seguinte afirmação: “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1998), e aponta a casa como espaço no qual o sujeito dá vazão a seus sonhos e a sua imaginação. Nesse sentido, o hospital dos versos de Stela abriga pelo aprisionamento e protege pela violação dos corpos:

É dito: pelo chão você não pode ficar

Porque lugar de cabeça é na cabeça  
 Lugar de corpo é no corpo  
 Pelas paredes você também não pode  
 Pelas camas você não vai poder ficar  
 Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar  
 Porque lugar de cabeça é na cabeça  
 Lugar de corpo é no corpo  
 (PATROCÍNIO, 2001)

O espaço composto é, portanto, um local de vigilância, de enquadramento e de normatização. A própria composição linguística aponta para um espaço que recusa a imaginação e a metáfora, pois: “o hospital é um hospital”, o hospital não pode ser algo mais do que isso. Ainda assim, a voz de Stela continua e recompõe esse ambiente, ainda que seja expondo imagens desagradáveis.

Para Bachelard, a casa é o espaço que permite a integração do sujeito e onde há garantia para o devaneio e para a imaginação. Na voz de Stela, o espaço aparece como local fragmentário, embora haja, também, uma espécie de memória anterior à vivência no hospício:

Meu passado foi um passado de areia  
 Em mar de Copacabana  
 Cachoeira de Paulo Afonso  
 Bem dentro da Lagoa Rodrigo de Freiras  
 O futuro eu queria  
 Ser feliz  
 E encontrar a felicidade sempre  
 E não perder nunca o gosto de estar gostando  
 O que eu penso em fazer da minha vida  
 É encontrar a felicidade, ser feliz  
 Ficar gostando e não perder o gosto  
 Ser feliz  
 Encontrar a felicidade  
 E não perder o gosto de estar gostando  
 (PATROCÍNIO, 2001)

Os versos acima consistem em uma espécie de quebra das composições imagéticas do espaço hostil e desagradador que aparece recorrentemente no *falatório* de Stela. De modo geral, há imagens que remetem à violência e ao controle institucionalizado dos corpos - sobretudo na parte “VII - Botando o mundo inteiro pra gozar mas sem nenhum gozo”, mas há, também, a reivindicação do sonho, do delírio e do devaneio a partir da potencialidade da própria palavra falada, cantada e performatizada pela poeta.

Na última parte do livro, intitulada “VIII - Procurando falatório”, nos deparamos com uma voz poética consciente de sua própria linguagem. *Falatório* é um termo que Stela utiliza para definir seu próprio texto literário, sua expressão, sua fala. A ideia de “procurar o falatório” aponta para uma espécie de exercício, de prática de escrita; como a poeta que insiste nas palavras, que esgota o processo para então recomeçá-lo:

Eu já falei em excesso em acesso muito e demais  
 Declarei expliquei esclareci tudo  
 Falei tudo que tinha que falar  
 Não tenho mais assunto mais conversa fiada  
 Já falei tudo  
 Não tenho mais voz pra cantar também  
 Porque eu já cantei tudo que tinha que cantar  
 Eu cresci engordei tô forte  
 Tô mais forte que um casal  
 Que a família que o exército que o mundo que a casa  
 Sou mais velha que todos da família  
 (PATROCÍNIO, 2001)

A poeta e pesquisadora contemporânea Annita Costa Malufe vem, há algum tempo, pesquisando a relação entre performance e escrita poética. Para Annita, algumas escritas carregam uma potência performática na materialidade do próprio texto verbal; algo que poderíamos apontar como uma espécie de partitura, uma indicação de como o texto deveria ser lido. Ancorada nos estudos do fundamental teórico da performance, Paul Zumthor, Annita desenvolve relevantes análises de poetas contemporâ-

neos e suas escritas intersemióticas, a exemplo da leitura realizada em sua tese de doutorado *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2008), e de outros artigos que seguem a mesma investigação.

No caso de Stela, a materialidade de seu texto é posterior à performance, pois ocorre da transposição realizada por Viviane Mosé após a escuta dos registros em áudio. Por esse motivo, justamente, a palavra pode acompanhar o canto e a voz, na medida de suas especificidades. Por isso, também, Bruna Beber, em seu artigo “O contracanto de Stela do Patrocínio” (2020), propõe uma outra versão de um dos textos de Stela - o qual não irei explorar aqui -, com novas possibilidades de cortes e uma nova disposição na página. Em termos gerais, a ideia de ressaltar tais pesquisas contemporâneas tem como objetivo ressaltar as possibilidades de leitura e escuta que a obra de Stela carrega. O texto transposto no livro organizado por Mosé não se esgota. As teorias do imaginário lançam chaves e caminhos de leitura que podem potencializar as imagens composta pela poeta. E, por fim, a investigação das relações entre palavra e performance podem ampliar o canto de Stela para além de uma perspectiva que considere sua fala como delírio.

## REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monique. “Mil janelas: teóricos do imaginário”, in: *Revista Psicologia Clínica*, 2000, p. 207-131.

ARAÚJO E JACÓ. “A louca e o santo de Jacarepaguá: uma análise das narrativas sobre a vida e a obra de Stela do Patrocínio e Arthur Bispo do Rosario”. Disponível em: [http://www.encontro2017.abrapso.org.br/trabalho/view?ID\\_TRABALHO=964](http://www.encontro2017.abrapso.org.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=964)

ARAÚJO E VILELA. “A experiência com arte na Colônia Juliano Moreira na década de 1950”, in: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 25(2), Apr-Jun 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702018000200002>

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BEBER, Bruna. *Uma encarnação encarnada em mim - cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio*. UNICAMP, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*. Charcot e a iconográfica fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Carlos Aboim de Brito revisada pelo Gabinete Técnico de Edições 70, LTDA, 1993.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JAMISON, Kay Redfield. *Touched with fire*. Manic-depressive illness and the artistic temperament. New York; Free Press Paperback, 1993.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.



MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. UNICAMP, 2008.

MARTINS, Ana Tais. “Estudos do imaginário: a iniciação como método”, in: *Imag(em) inário: imagens e imaginário na comunicação*. Porto Alegre: Imaginalis, 2018, p. 22-36.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2001.

PESSOA, Fernando. *Escritos sobre gênio e loucura*. Edição de Jerônimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

**NÃO HÁ FIM  
NESSE CAMINHO  
DE ANDARILHO: UMA  
RESENHA CRÍTICA DE  
A ESPERA, DE KEUM  
SUK GENDRY-KIM**

**Maria Gabriela Wanderley Pedrosa**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/4797383469010054>



**RESUMO:** Texto vencedor do segundo lugar no Concurso de Resenhas de Literatura Coreana em 2021, realizado pelo Consulado Geral da Coreia em São Paulo e organizado pela ARA Cultural, empresa que agencia e traduz literatura coreana para o Brasil, esta resenha ocupa-se de um trabalho da autora sul-coreana Keum Suk Gendry-Kim, que retorna ao catálogo da editora Pipoca & Nanquim no Brasil. Em 2020 foi publicado *Gramma*, eleita a melhor novela gráfica pelos jornais *The New York Times* e *The Guardian*, e esse ano temos o prazer de ler *A Espera*. Felizmente, o público brasileiro tem a oportunidade de ler a tradução de Yun Jung Im, principal tradutora do coreano para o português, detentora da sensibilidade estética necessária para destrinchar a poética memorialista de Keum Suk Gendry-Kim. A trama contempla uma precisa observação sobre as narrativas de pessoas que atravessaram a Guerra das Coreias (1950 – 1953), tornando a memória o personagem principal, o ímã que une todas as pontas da novela. Dividida em dez capítulos, a narração é alternada entre Gwijá, sobrevivente da Guerra, e sua filha mais jovem Jiná, uma escritora, mostrando a relação entre mãe e filha que finda por espelhar, na verdade, em um ruidoso diálogo entre a antiga Coreia, que guarda resquícios de processos traumáticos, e a nova Coreia, globalizada, que silenciosamente se afasta das marcas violentas. Com um tom biográfico, Keum Suk Gendry-Kim se preocupa em entrelaçar essas duas faces e reviver ficcionalmente esse traumático momento história coreano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Coreana; Memória; Novela Gráfica

**ABSTRACT:** Second place winning text in the Korean Literature Review Contest in 2021, held by the General Consulate of Korea in São Paulo and organized by ARA Cultural, a company that manages and translates Korean literature to Brazil, this review deals with a work by South Korean author Keum Suk Gendry-Kim, who returns to the catalog of publishing house Pipoca & Nanquim in Brazil. In 2020 *Gramma* was published, elected the best graphic novel by *The New York Times* and *The Guardian*, and this year we are pleased to read *A Espera*. Fortunately, the Brazilian public has the opportunity to read the translation by Yun Jung Im, the main translator from Korean to Portuguese, who has the necessary aesthetic sensibility to unravel the memorialist poetics of Keum Suk Gendry-Kim. The plot contemplates a precise observation on the narratives of people who went through the Korean War (1950 – 1953), making memory the main character, the magnet that unites all the ends of the novel. Divided into ten chapters, the narration alternates between Gwijá, a survivor of the War, and his youngest daughter Jiná, a writer, showing the relationship between mother and daughter that ends up mirroring, in fact, a noisy dialogue between ancient Korea, that keeps traces of traumatic processes, and the new Korea, globalized, that silently moves away from the violent marks. With a biographical tone, Keum Suk Gendry-Kim is concerned with intertwining these two faces and fictionally reliving this traumatic moment in Korean history.

**KEYWORDS:** Korean Literature; Memory; Graphic Novel

O boom das Histórias em Quadrinhos (HQ's) no Brasil aconteceu, de fato, da década de 2000 em diante, com a injeção de políticas públicas governamentais no mercado editorial brasileiro, que, à época, focavam massivamente nas adaptações literárias. Esse movimento aprofundou o estigma de arte menor que as HQ's sempre carregaram, principalmente durante esse período em específico no Brasil, tratando o gênero como um produto secundário, deficiente de certa "originalidade".

No entanto, essa conjuntura foi se movimentando contrariamente ao cisma criado por meio de um dos braços dos quadrinhos, as novelas gráficas, que começaram a ganhar mais espaço nas livrarias e nas estantes, uma vez que os artistas incitaram a exploração de temas e estéticas, em sua maioria, mais complexas.

Um marco foi a novela gráfica *Daytripper*, de 2011, publicada pela Panini Books concebida pelos quadrinistas gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá. Aclamada pela crítica, a novela gráfica foi vencedora de vários prêmios no *Eisner Awards* (o Oscar dos quadrinhos).

Daí foi se desenhando um novo espaço criativo no Brasil, dando margem ao espraiamento de outras formas de quadrinhos, expandindo novas formas estéticas, furtando-se de se dedicarem somente às charges, às tiras, aos álbuns, às fanzines e, até mesmo, aos mangás.

O momento lançava luz às novelas gráficas. O que começou com uma movimentação interna, foi possibilitando uma maior entrada de obras internacionais no mercado editorial brasileiros voltados aos quadrinhos, principalmente no tangente às novelas gráficas com temáticas políticas e autobiográficas.

Como exemplos, é citável *Bordados e Persepólis*, de Marjane Satrapi; *Maus - A história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman; *Habibi*, de Craig Thompson; *Palestina*, de Joe Sacco; e *O mundo de Aisha: A revolução silenciosa das mulheres no Iêmen*, de Ugo Bertotti. Esses são apenas alguns dos que pululam nas prateleiras, sendo bem recebidos tanto pelo público quanto pela crítica. Dentro dessa nova seara que se mostra pro-fícua, a autora sul-coreana que vem galgando um espaço importante nesse *hall* é Keum Suk Gendry-Kim.

A autora sul-coreana tem várias obras, a maioria ainda não lançadas em português, que exploram assuntos importantes à

memória coletiva coreana. Keum Suk Gendry-Kim pode ainda ser desconhecida para o público brasileiro, mas suas obras mostram um grande poderio de vendas, uma vez que já tiveram traduções para o francês, o italiano, inglês e japonês, a título de exemplo.

As novelas gráficas de Keum Suk Gendry-Kim se inscrevem num espaço-tempo com especificidades, referente à cultura coreana, no entanto, como a própria relata no posfácio à edição, “este não é um relato que se restringe à história da Guerra da Coreia, ou dos coreanos, ou da minha mãe, uma vez que famílias separadas não são exclusividade da Guerra da Coreia” (s.p., 2021).

Essas atrocidades que acontecem vão deixando rastros e vítimas. Daí reside a força da voz de Keum Suk Gendry-Kim: trazer, mesmo com as especificidades culturais próprias à Coreia, um tema universal, que não se restringe a um momento específico, mas sim, a um sentimento compartilhado por pessoas que passam por esses trágicos acontecimentos, independente da língua, ou do espaço geográfico que ocupam. Por isso, alguns teóricos defendem a urgência e o desejo desses sobreviventes de narrar, uma vez que, por meio da narração, o sobrevivente intenta renascer.

Contudo esse *relegare* às vezes perde-se num labirinto mnemônico; o narrador pode ver um novelo e, ansiosamente, ir puxando, puxando, puxando... Até não se encontrar mais. No caso de *A espera* o que desencadeia o desenrolar do novelo memorialístico de Gwijá é o momento em que observa um menino brincando com um cachorro chamado “Meia”, porque é daí em diante, ela lembrará do cachorro que ela tinha na infância, coincidentemente chamado “Meia”, e levará o leitor aos flashbacks de momentos da sua vida.

Aos leitores é narrada a história de Gwijá, desde 1937 a 2020, entre falas do passado e do presente, comum às narrativas mnemônicas, desde quando morava em Gapsan, na Coreia do Norte. Passamos pela colonização japonesa, pela libertação da Coreia e pela Guerra entre as Coreias.

É a iminência dessa última que faz Gwijá sair do Norte e migrar para o Sul junto a um grupo de andarilhos, a fim de fugir dos soviéticos – que são retratados nos quadrinhos sem olhos e

com os rostos nebulosos. No meio do caminho, seu marido carregava o filho mais velho e ela uma bebê. Os dois se encontram e o resto da vida de Gwijá vai ser marcada por esse sumiço.

Nesse sentido, “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SELINGMANN-SILVA, p. 69, 2008). *A espera* traz literalmente no título o mote da trama. *Sperare* é o termo em latim para a nossa palavra *esperança*; daí também vem a derivação para o verbo *esperar*, que significa ter de “aguardar, ter esperança”. O núcleo desse verbo não deixa fresta para inércia. Assim, em todas as páginas da novela gráfica, estaremos nos confrontando com uma espera inquietante e ao mesmo tempo esperançosa.

A cada novo quadro e fala, fica mais latente o questionamento que lança a própria autora no posfácio à obra: “o quanto será que entendemos da dor e agonia de alguém que nem sabe se o seu ente querido está vivo ou morto?” (GENDRY-KIM, 2021, s.p.), semelhante às inquietações que traz Susan Sontag em *Diante da Dor dos Outros*, quando declara que guerras despedaçam e separam um mundo construído. Isso fica claro na personagem da mãe.

Separada em dez capítulos, de *Saindo da cidade à vídeo-carta da mamãe*, *A espera* revisita diversos tópicos caros à história coreana, no entanto, a autora aqui utiliza de símbolos para se referir a eles. A imaginação, aqui, se mostra como o *medium* para enfrentar o testemunho do trauma. Algumas obras trabalham com esse tema, também, por exemplo, recentemente, foi traduzido a obra *Atos humanos*, de Han Kang, que fala sobre o massacre de Gwangju, nele podemos ver um movimento semelhante em relação ao narrar um trauma, mas nessa novela gráfica é pertinente dizer que as imagens são extremamente necessárias. Há uma recorrência das imagens da natureza<sup>01</sup>, que

---

01 É possível que leitores mais interessados na literatura coreana possam relacionar o tema da maternidade retratado pela novela gráfica, bem como nas imagens literárias criadas, com o livro *Por favor, cuide da mamãe*, de Shin Kyung-Sook, já traduzido para o português.

aparecem em diversos quadros, principalmente, nos que entrelaçam às pessoas às raízes das árvores.

Um dos quadros mais bonitos de Gendry-Kim são os que entrelaçam os cabelos, às raízes de árvores e à terra natal: “a paisagem da minha vila natal fica me vindo à cabeça. Vejo em sonhos a minha época de mocinha, quando os japoneses capturavam meninas a torto e a direito e eu ficava escondida na montanha com minha mãe” (GENDRY-KIM, p. 44, 2021).

Essa árvore com raízes bem marcadas explora as profundezas de onde se enterram, metaforicamente, as memórias. Não só da filha, mas principalmente da mãe, e da Jeongsun, que tem a oportunidade de reencontrar a irmã, num encontro promovido pela cruz vermelha coreana. Todas essas personagens femininas em destaque, nos faz repensar um aspecto basilar da cultura coreana: o poder matriarcal na história coreana.

A maternidade é uma temática que vem ganhando espaço na literatura feminina coreana contemporânea, da década de 1990 para cá, muito em razão do contexto de opressão ao qual essa maternidade foi imaginada pelo poder patriarcal coreano. A maternidade vai aparecer como duplo signo: embebida de força, mas uma força dada por um poder superior masculino.

O próprio provérbio “mesmo se as mulheres forem fracas, as mães são fortes” transparecem um destino imutável, refletindo num sacrifício em *continuum* por parte dessas mulheres. Principalmente, no período posterior à colonização japonesa, a imagem de auto sacrifício maternal veio como uma epítome para a nação atravessar tempos estranhos. Além disso, há uma valorização entre a relação da *mãe-e-filho*, relegando à relação *mãe-filha* um lugar secundário.

É por aí que essas autoras contemporâneas, e aqui inscrevo Keum Suk Gendry-Kim, parecem buscar uma problematização nesse conceito de “poder materno” e de tudo que vem com agregado a ele, principalmente na sua representação no imaginário cultural coreano. Em *A Espera* temos um movimento semelhante: a alternância do ponto de vista é entre mãe e filha.

O começo da narração vem com a filha, culpada, explicando sua partida, revelando alguns aspectos da sua relação com a mãe – uma mulher que teve uma vida difícil, se sacri-

ficando em prol dos filhos – buscando compreender as razões pelas quais a mãe fez o que fez (*por que ela dançou a dança da expectativa dessa sociedade?*).

Essa troca de pontos de vistas é uma forma, também, de justapor dois imaginários geracionais de mulheres coreanas, a fim de observar as possíveis alternativas que existem por trás de uma visão de mundo centrada na figura masculina.

A mãe Gwijá representa, nesse plano, a antiga geração de mulheres que tinham limitadas oportunidades de vida; à elas eram confiadas a dedicação necessária para construir um lar sólido e feliz, deixando de lado a sua própria subjetividade, sonhos e desejos. É o que vemos durante as falas de Gwijá quando relata que não podia comer determinadas comidas ou ir à escola, pelo fato de ser mulher. Esses “privilégios” eram dados aos homens, os ditos “pilares”.

Por outro lado, a filha Jiná representa essa geração mais nova, capaz de obter mais realizações profissionais, ganhando prêmios literários – mesmo que não tenha conquistado um teto seu, talvez uma referência implícita ao texto basilar de Virginia Woolf, *Um teto todo seu* de 1929 –, estudando, realizando-se como algumas outras mulheres da família não tiveram a oportunidade. O fato também das duas terem nomes (Gwijá e Jiná) – algumas narrativas não trazem os nomes dos personagens – diz ao leitor que ali existem duas subjetividades, duas identidades, dois mundos, e que ali elas não estão brincando nos papéis designados à elas, mas sim, relatando as suas histórias, angústias e culpas.

Duas mulheres, duas narrativas, duas Coreias: o espelhamento indica a mescla entre passado e presente. “Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente” (SELIGMANN-SILVA, p. 69, 2008). No entanto, é necessário trazê-la à tona para que essa história, de um passado não tão distante, não caia no esquecimento, não só dos coreanos, mas de uma humanidade que dia após dia enfrenta guerras e mais guerras.



**REFERÊNCIAS**

ELFVING-HWANG, Joanna. The maternal feminine and female genealogies, in: *Representations of femininity in contemporary South Korean women's literature*, 2010.

GENDRY-KIM, Keum Suk. *A espera*. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2021.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro. *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis*, 2014.

SÁ, Joane Leôncio de. *O romance gráfico autoral brasileiro: entre os rótulos e a legitimação*. Tese de doutorado, UFPE, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, 2008.

# A VIDA EM MOSAICO OU O *ESPELHO PARTIDO,* DE MARQUES REBELO

**Mariângela Alonso**

Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

<http://lattes.cnpq.br/6565601802489976>



**RESUMO:** Este artigo visa a discussão do procedimento narrativo da *mise en abyme* e a composição em mosaico presentes na trilogia *O espelho partido*, de Marques Rebelo. Escrita na forma de diário, a obra abrange o período do Estado Novo, no plano nacional, e a ascensão do nazifascismo, no plano internacional. Nesse grande mosaico, sobressai o reaproveitamento de temas e personagens da ficção anterior do autor, reforçando a ideia de obra monumental e única. O arsenal teórico conta com os estudos de Lucien Dällenbach (2001; 1979) acerca do tema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marques Rebelo; *O espelho partido*; *mise en abyme*; mosaico

**ABSTRACT:** This article aims to discuss the narrative procedure of the *mise en abyme* and the mosaic composition present in the trilogy *O espelho partido*, by Marques Rebelo. Written in the form of a diary, the work covers the period of the Estado Novo, at the national level, and the rise of Nazi-fascism, at the international level. In this large mosaic, the reuse of themes and characters from the author's previous fiction stands out, reinforcing the idea of a monumental and unique work. The theoretical arsenal includes studies by Lucien Dällenbach (2001; 1979) on the subject.

**KEYWORDS:** Marques Rebelo; *O espelho partido*; *mise en abyme*; mosaic

**Cerâmica**

*Os cacos da vida, colados, formam uma estranha  
xícara.*

*Sem uso,*

*ela nos espia do aparador.*

Carlos Drummond de Andrade

**INTRODUÇÃO: O MOSAICO**

O poema citado na epígrafe no início deste artigo compõe a última parte da obra *Lição de coisas*, publicada em 1962 pelo mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Mais especificamente, o poema em questão, *Cerâmica*, veio a lume em 1967, cinco anos depois da primeira edição, quando o poeta o inseriu na coletânea.

Econômico ao modo de um epigrama, o poema sintetiza a brevidade da vida e a observação perspicaz do tempo, a partir da meditação sobre “os cacos da vida” e seus efeitos na trajetória do eu-lírico. Nele, a “estranha xícara”, formada com a junção dos cacos, ultrapassa o mero significado de objeto cotidiano, provocando pelo estranhamento a transfiguração da cena em instante deflagrador e inédito. Para além da simples descrição estática, a ação de espiar nos coloca diante da eterna procura e abre caminhos para o imaginário da pena drummondiana, sinalizando sua elaboração poética.

De modo exemplar, os versos abalam as formas, no que tange tanto ao gênero quanto ao objeto quebrado e descrito, viabilizando uma tensão dramática que apresenta a potência do que à primeira vista parece estar imóvel, porém, vibrando secretamente na captação da cena. A tensão diz respeito à efusão lírica, que procura na constatação dos cacos e de sua colagem, modos exequíveis de transformação desse universo naturalizado. Assim, *Cerâmica* encarna a tela da natureza morta, mantendo a pulsação de uma vida em mosaico, reinventada a partir dos cacos.

Salta à vista o tema de uma existência fragilizada, resultado da reunião de restos e resíduos, os quais apontam para os efeitos visuais de um mosaico. Proveniente do grego, o termo mosaico (*mousaikón*) é relativo às musas e suas obras e denota organização e combinação de cores, materiais e figuras, além de criatividade e paciência (LAVAGNE, 1988). De acabamento minucioso, o mosaico é formado por diferentes materiais (teselas) e formatos, tais como fragmentos de vidro, plástico, porcelana, papel, cerâmica, mármore, granito, marfim, miçangas, azulejos, dentre outros.

Como símbolo apropriado para a existência, o mosaico permite a alegoria da instabilidade provocada pela dor e a ideia da fragmentação que perde a conformação original. Nessa dinâmica, o todo passa a ser construído por meio de rearranjos que se confrontam com os limites da experiência, em constante reinvenção. A arte do mosaico marcou presença na antiguidade greco-romana, bizantina, bem como em Portugal e Espanha. Na época moderna ressalta-se o nome de Antoni Gaudí (1852-1926), arquiteto e artista catalão, que deixou sua marca em prédios e parques da cidade de Barcelona.



Fig. 1: Mosaicos no Parque Guell, Barcelona, Espanha. Antoni Gaudí. Fonte: <https://archtrends.com/blog/arquitetura-de-gaudi/> (acesso em 31/10/2021)

No âmbito brasileiro, destaca-se Roberto Burle Max (1909-1944), renomado artista plástico e paisagista, criador das famosas

“ondas” do calçadão de Copacabana, Rio de Janeiro. Ele repaginou os desenhos originais dos calceteiros portugueses, realçando seus matizes na medida da ampliação do calçamento. Nesse projeto, foi mantido o paralelismo com as ondas do mar, já implantado na reforma de 1929 pelos calceteiros habilitados no Brasil. No canteiro central da Avenida Atlântica e no piso junto aos edifícios, Burle Marx aplicou novos desenhos, utilizando pedras pretas e vermelhas (basalto) e brancas (calcáreo).



Fig. 2: As “ondas” do calçadão de Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil. Burle Marx.

Fonte: <http://www.artenarede.com/mosaicos-brasileiros/> (acesso em 30/10/2021)

A vida em mosaico parece ser também o mote da ficção de Marques Rebelo (1907-1973), especialmente no que tange à trilogia de *O espelho partido: o trapicheiro* (1959), *A mudança* (1963) e *A guerra está em nós* (1968). Romance cíclico e inacabado, *O espelho partido* constituía-se primeiramente em um projeto que previa a escrita e a publicação de sete volumes, dos quais apenas os três citados vieram a lume, devido à morte do autor.

O enredo se constrói a partir do diário de Eduardo, um escritor carioca, e abrange desde o início do ano de 1936 até meados de 1944. No exercício da escrita, o personagem procura revisitar episódios de sua vida, através das redes de referências evocadas subjetivamente.

Conforme discutido exaustivamente pela crítica, a trilogia oscila quanto às formas de diário ou romance, como

nota Mário Frungillo: “[...] o diário de Eduardo é uma ficção de Marques Rebelo. Antes disso, contudo, é também uma ficção do próprio Eduardo. Temos a ficção de uma ficção, feita com os materiais da vida, e até com material tirado dos jornais da época” (2001, p. 83). Trata-se, portanto, da ficção de uma ficção, escrita com materiais autobiográficos e sociais. Escrita na forma de diário, a obra abrange o período do Estado Novo, no plano nacional, e a ascensão do nazifascismo, no plano internacional.

Ademais, a obra aproxima-se do chamado *roman à clef*, devido ao material autobiográfico utilizado, com pessoas e fatos reais tratados de forma fictícia. Embora traga à tona essas questões, a trilogia de *O espelho partido* não procura conciliá-las ou resolvê-las, o que dificulta sua classificação em diário ou romance. Esse procedimento revela o aspecto ficcional dos eventos, os quais são explicitamente apresentados como representações e integra a trilogia rebeliana numa variedade de gêneros, ao modo de um *embrayeur* genérico (DÄLLENBACH, 1979) - quando o romance incorpora diferentes gêneros e acaba por tornar-se multigenérico.

Nesse grande mosaico, sobressai o reaproveitamento de temas e personagens da ficção anterior do autor, reforçando a ideia de obra monumental e única. Dos cacos que restam desse espelho partido, cabe ressaltar a presença das figuras femininas, as quais ele revisita pela memória a partir de sentimentos mistos, como amor, afeto, indiferença, ódio, curiosidade, etc. Pertencentes a diferentes classes sociais, estas mulheres revelam-se deslocadas e aprisionadas em um cotidiano alienante, com caracterizações e abordagens duplicadas a cada episódio ou obra, ao modo das famosas bonecas russas ou matrioscas, colocadas umas dentro das outras. Essa construção espelhada guarda um estratagema frequente na obra de Marques Rebelo, qual seja, o procedimento narrativo da *mise en abyme*.

Oriunda da heráldica, a expressão *en abyme* constitui o coração do brasão. Trata-se da imagem de um escudo acolhendo em seu centro uma réplica ou miniatura de si mesma. No campo literário, o procedimento narrativo da *mise en abyme* foi sistematizado em 1891 pelo escritor francês André Gide (1869-1951), indicando noções de vertigem, profundidade e espelhamento.

Mais do que um mero motivo estrutural, a composição em mosaico é fundamental para compreendermos a construção da obra rebeliana, bem como o contexto histórico e social de sua época. Partindo dessas premissas, o presente artigo visa a discussão da composição em mosaico e do procedimento narrativo da *mise en abyme* na trilogia *O espelho partido*, de Marques Rebelo. Para tanto, recorreremos aos estudos de Lucien Dällenbach (2001), bem como de outros teóricos que se debruçaram sobre o tema. Detalharemos a seguir.

## O MOSAICO E O ESPELHO

Em *Mosaïques: un objet esthétique à rebondissements* (2001), um dos últimos estudos de Lucien Dällenbach, o teórico suíço discorre sobre o significado histórico da estrutura do mosaico em nossos sistemas modernos de pensamento, baseando-se na percepção dos fenômenos sociais. O estudioso procura formular uma história estética, lexical e simbólica da forma-chave do mosaico como uma espécie de espelho, mostrando que a *mise en abyme*, muito mais do que uma simples estrutura, é um motivo sócio histórico que permite dar sentido ao mundo. Nesse viés, a metáfora do mosaico surge em momentos em que a sociedade se vê em instabilidade e em processos de ruptura. Como o próprio estudioso afirma na apresentação do livro:

Este livro nasceu de uma observação: depois de um eclipse que se poderia pensar final, fiquei surpreso que o mosaico emergisse das sombras na segunda metade dos anos noventa, e, acima de tudo, reaparecesse em plena luz do dia com uma vitalidade tão conquistadora que se torna praticamente impossível ler um ensaio sobre o que quer que seja, abrir o seu jornal, ligar sua televisão, ou mesmo dar um passo na rua, sem que esse velho conhecido se lembre teimosamente de suas boas lembranças. Esse sucesso pode, sem dúvida, ser explicado pelo fato de que tudo neste mundo agora é um mosaico,



e basta um computador para fazer esse tipo de produto em um instante. Mas não podemos supor que a onda e a captura que estamos testemunhando também se devam às propriedades do próprio mosaico? Se ela dispõe hoje de um potencial de sedução e uma força de resposta quase irresistível, não deveria antes de tudo ser devido às suas polaridades internas, aos seus valores associados e aos bens acumulados de uma rica história em reversões como em metamorfoses? É o caminho que exploro neste livro, tomando a arte e a literatura como os principais campos de investigação. (DÄLLENBACH, 2001, prefácio não paginado)<sup>01</sup>

A partir disso, podemos perceber o processo do mosaico como centrais na criação artística ou, mais geralmente, na vida cultural. Longe de ser apenas uma tautologia, o conceito de mosaico proposto por Dällenbach (2001) oferece um modelo estético que sintetiza a linguagem e as disposições formais de Marques Rebelo em sua trilogia. Além disso, como veremos, o mosaico responde ao desejo de harmonização do diverso no qual cada diversidade é valorizada.

Dällenbach (2001) concebe o mosaico como uma espécie de modelo estético híbrido, atuando em campos diversos, tais como o antropológico, o sociológico, o político, bem como o pictórico e o literário. Na Antiguidade, o mosaico não era considerado uma arte verdadeiramente original, mas sim uma técnica que pretendia imitar a pintura. Por volta da segunda metade do século XVIII o mosaico sofre um declínio, voltando a se manifestar por volta dos anos 90 com ainda mais força do que antes, concebido como uma arte autônoma.

O conceito desenvolvido nasce, portanto, dessa ressurreição. Observando que a figura atualmente se aplica a uma infinidade de objetos e disparidades, como bairros híbridos, associações, sites, etc. - o teórico revisita o termo e seus novos

---

01 Todas as citações dos originais em língua estrangeira foram traduzidas por nós.

objetivos estéticos, pois o objeto sofre uma modificação e agora é parte da doxa contemporânea.

O estudioso traça a história do conceito a fim de determinar o que distingue o mosaico no sentido próprio (a obra de arte da Antiguidade) daquele no sentido figurado (mosaico moderno). Enquanto o mosaico no sentido próprio se concentra mais no todo, ou seja, na unidade da obra, o segundo exalta a “descontinuidade dos constituintes”, sua heterogeneidade. O mosaico oferece-se como solução ao caos ao designar um todo em fragmentos:

Pois se ele articula claramente a questão do Um e do múltiplo, do geral e do particular, o mosaico como modelo também tem interesse em empurrar o problema central da ordem e da desordem para uma posição central, trazendo-lhe uma solução. (DÄLLENBACH, 2001, p. 57)

Ao longo do estudo, os constituintes do mosaico como objeto estético são explicitados e discutidos em diálogo com a obra literária. Uma de suas principais características é o caráter aleatório e imprevisível, que se opõe, portanto, à linearidade, homogeneidade e coerência. Segundo Dällenbach (2001), o cosmo permanece unificado pelas suas leis e sua singularidade não é absoluta. Trata-se de uma singularidade que recobre a multiplicidade.

Do mesmo modo, em *O espelho partido*, é possível dizer que o uno representa uma infinidade de pluralidades. É possível afirmar que o narrador Eduardo, assim como o cosmo, encontra-se em um intenso processo de dispersão. Com efeito, o mosaísta é antes de tudo um britador de placas, vidros, cerâmicas e, por extensão, um britador de narração, de ritmo, história e narrativa. Uma segunda característica deriva dessa aleatoriedade que se concretiza na recusa em concluir e na ambição de criar algo novo.

A figura artística final permitindo grande liberdade (imagem, cor, textura), permutação, combinações, arranjos e substituições são comuns entre as tesselas. Do ponto de vista retórico, essa interação entre as tesselas personifica a liberdade de

cada autor diante das palavras e das diferentes figuras de linguagem. Finalmente, o mosaico é também um gesto de recuperação, uma vez que os materiais utilizados são, na maioria das vezes, de segunda mão. A intertextualidade ou a *mise en abyme* encarnam, do ponto de vista literário, esse gesto de recuperação. O mosaico como objeto estético, portanto, simboliza a pluralidade.

O mosaico oferece, como modelo literário, uma solução para a harmonia do diverso, articulando as questões do uno e do múltiplo, do geral e do particular, da ordem e da desordem. Dällenbach (2001) destaca que o mosaico é o único modelo que permite a Balzac (1799-1850) não apenas denunciar as divisões sociais, mas também mostrar e discutir as razões da fragmentação social.

De forma análoga, a obra literária rebeliana é considerada em seu desejo de ilustrar toda a abundância do diverso. Usar o mosaico como estética nos permite considerar essas diferenças como um todo. Este todo em questão sustenta a sociedade em pedaços, ou seja, o mundo recomposto no qual valores históricos, culturais e linguísticos se unem. Em outras palavras, o mosaico permite uma síntese de elementos heterogêneos e estabelece um quadro formal que permite encenar as diversidades e ilustrar os laços que as unem. Assim, é possível pensarmos o espelhamento das personagens femininas de *O espelho partido*.

As mulheres formam um conjunto vertiginoso que dá corpo e força ao relato de Eduardo. Sem ter necessariamente uma ordem de aparição, essas personagens são evocadas por Eduardo e encerram, em si mesmas, efeitos de segmentação, ao mesmo tempo em que criam continuidades, que acabam integrando o relato, funcionando, como uma linha divisória e, paradoxalmente, como uma linha de continuidade.

O mosaico oferece uma estrutura coerente na qual as diversidades podem interagir sem desaparecer. Na verdade, parece encarnar o compromisso ideal, para usarmos as palavras de Dällenbach (2001), entre ordem e desordem, cosmos e caos, totalidade e fragmentos, singular e geral, local e global. O mosaico literário, tanto temática quanto formalmente, oferece a possibilidade de uma unidade descontínua, paradoxal e plural.

Como figura, o mosaico mantém uma relação específica entre fragmentos e totalidade, cuja particularidade “[...] consiste

em constituir uma reunião mais ou menos estável de elementos múltiplos, variados, mesmo descontraídos [...] formando-se uma unidade” (DÄLLENBACH, 2001, p. 40).

Embora a descrição de Dällenbach (2001) não vise diretamente o objeto literário, pode-se ver nela uma metáfora da cultura e mais especificamente de *O espelho partido*, já que o universo desta trilogia é constituído por elementos provenientes de todos os imaginários presentes em pequena escala, da sociedade brasileira dos anos 30 aos anos 60. Com efeito, a trilogia revela-se como uma espécie de vórtice da obra de Marques Rebelo, ao captar os vários aspectos da vida brasileira, sem negligenciar o que ocorre mundialmente.

As personagens femininas podem ser tomadas como uma instância fundamental para o desenvolvimento da linha espiral que rege o funcionamento esquemático dessa narrativa. Assim, a natureza de algumas das mulheres de obras anteriores continuará na essência narrativa de *O espelho partido*, acompanhando o cotidiano do escritor Eduardo. A lembrança das mulheres exerce na trilogia um papel decisivo, que justifica sobremaneira a epígrafe de George Moore (1852-1933), repetida obsessivamente nos três tomos: “A memória de todo homem é um espelho de mulheres mortas”.

A propósito, em cada um dos três tomos a epígrafe de Moore surge acompanhada por outras epígrafes que trazem o motivo do espelho em versos de Raul de Leoni (1895-1926), Lêdo Ivo (1924-2012) e Olavo Bilac (1865-1918). Tais epígrafes parecem ter uma espécie de dupla chave ou função, qual seja esclarecer e antecipar o texto, ao mesmo tempo em que criam enigmas para os leitores. Por isso mesmo, a leitura da trilogia é um permanente desafio, apontando para várias direções, como um traçado que se abre em múltiplas veredas, com idas e vindas, em volutas e caleidoscópicas.

Nesse périplo introspectivo, é interessante observarmos as paragens do narrador em torno de algumas das personagens femininas visitadas. Logo nas primeiras páginas de *O trapicheiro* surge Luísa. Eduardo a conhece num momento conturbado de crise no casamento com Lobélia, com quem romperá. Luísa será sua segunda esposa, fato já anunciado pela lingua-

gem assertiva e premonitória: “[...] adivinhei-a como se na fosforescente massa de uma nebulosa antevísse o universo, claro e úbere, silente e apaziguante, que se formaria num futuro milenar” (REBELO, 2002, p. 11). Porém, Eduardo não será fiel a Luísa, assim como não fora a Lobélia, com quem tivera dois filhos. Esse primeiro casamento é caracterizado por sentimentos híbridos de Eduardo em relação à figura feminina, como ódio e indiferença, ao mesmo tempo.

A inconstância se faz presente no comportamento amoroso do personagem e se revela como uma duplicação da caracterização das mulheres que passaram por sua vida, como podemos observar no registro do dia 17 de março de 1936: “Descobri hoje com surpresa que as mãos de Luísa, quando sem esmalte nas unhas — não tivera tempo!, são as mãos de Tatá” (REBELO, 2002, p. 38). Logo, por meio das associações livres e especulares, Eduardo estabelece um elo entre as mulheres de sua vida:

Não, não sabes, *Luísa*. Não és, como *Catarina*, uma alma dançante. Não és, como *Estela*, leve, dócil cintura que eu manejava como leme nas vertiginosas figurações da valsa moribunda, suplantada pelos ritmos forasteiros de que *Tatá* era antena captora e guia escrupulosa, não tão leve nem tão dócil quanto *Aldina*, que trazia no sangue oitavão o saracoteio da terra, marcado em cada compasso suarento pela saudade surda e profunda da perda liberdade africana. (REBELO, 2002, p. 19, grifos nossos)

De *Oscarina* (1931), obra de estreia do autor, à trilogia, todas as descrições sobre as mulheres confirmam a prática da escrita rebeliana como um mosaico, isto é, como uma imagem composta por peças cujo sentido completo se dá somente quando colocadas juntas. Com tais premissas, e, em função das exigências contidas na própria obra de Marques Rebelo, notamos a especularidade contida na caracterização das mulheres, o que condiz com o processo narrativo mediado pelo procedimento da *mise en abyme*, o qual desvela os artifícios do texto rebeliano.

A título de exemplo podemos citar a cabrocha Oscarina, personagem da coletânea de título homônimo. Pode-se dizer que nessa obra já estão, de forma embrionária, temáticas e propostas que o autor desenvolveria posteriormente, a partir dos tipos humanos e ambientes mobilizados. Além disso, confere destaque à personagem negra, que dá título à coletânea.

Oscarina encarna o perfil sedutor e liberal, vivendo com o personagem Jorge um relacionamento livre da formalização do casamento. Sua caracterização denota sensualidade e uma nova linguagem por parte do narrador, de modo a marcar transformações na trama. Dessa forma, aparece como uma mulher provocante, que samba nos salões e procura, aos poucos, manipular Jorge em suas vontades. A linguagem é trabalhada com termos que remetem a uma esfera de sensualidade e satisfação dos prazeres: “— Você tem de sair à paisana, benzinho. [...] Você tem de sair — batia o pé [...]. Caía na dança. Oscarina suave acremente nos seus braços, reclamava quando ele apertava demasiadamente” (REBELO, 1973, p. 35). Os atributos de Oscarina estão de acordo com o estereótipo da mulher brasileira ou mais especificamente carioca, conforme Luciano Trigo: “[...] concreta, carnal, com sangue nas veias e pródiga em curvas, no corpo e no temperamento” (1996, p. 40).

O desdobramento da personagem feminina negra continua na coletânea *Stela me abriu a porta* (1942), especialmente no conto homônimo. Stela é uma moça de origem humilde, moradora de uma “casinha de três cômodos” na ladeira do Rio Comprido, que exerce a função de auxiliar de costureira num modesto ateliê. Diferentemente de Oscarina, Stela foge ao estereótipo da mulher carioca sensual por ser melancólica e contida, com traços muito mais elegantes que propriamente sensuais: “Tinha as pernas e os braços muito longos, e uma voz ligeiramente rouca. Falava com desembaraço, mas escolhendo um pouco os termos, não raro pronunciando-os erradamente” (REBELO, 1942, p. 11-12). Como se vê, a variedade de construção desdobra e amplia as personagens, permitindo diversas possibilidades de representação da problemática feminina.

Nesse mosaico de mulheres cabe ainda citarmos a mulata e prostituta Rizoleta, de *Marafa*, num movimento aná-

logo ao da caracterização de Oscarina. Seu fim trágico envolve doença, loucura e suicídio, ao atear fogo em si, completando a sina traçada por sua classe social: “As vozes chamavam, chamavam! ... Ela embebeu o vestido em álcool e atacou fogo. Saiu como uma estrela pela rua gritando!” (REBELO, 2012, p. 249).

De modo semelhante, a prostituição e o destino trágico encontram continuidades na caracterização da protagonista Leniza, de *A estrela sobe* (1939), romance mais famoso do escritor. Leniza ambiciona abandonar o espaço doméstico para se tornar cantora de rádio. Ela é oriunda do mesmo ambiente suburbano das outras personagens femininas. Porém, almeja a fama, deixando de lado a inocência do bairro da Saúde, onde mora e acaba por se prostituir, após vivenciar a realidade cruel do mundo das cantoras: “O remorso lhe apontou: para que insistir? Tudo passara mesmo. Seu destino era outro. Era caminhar, caminhar sempre, subir sempre...” (REBELO, 2001, p. 114).

A natureza dessas questões pode ser complementada com as formulações de Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade* (2010). No capítulo intitulado “O prestígio do novo”, ele destaca quatro traços da modernidade a partir da opinião do poeta Charles Baudelaire (1821-1867) sobre as obras do pintor Constantin Guys (1802-1882): o não-acabado; o fragmentário; a insignificância ou perda de sentido e a autonomia. Para nosso estudo, esse último traço é importante por trazer a questão da reflexividade ou circularidade, que exige do artista uma consciência aguda e crítica: “A obra moderna fornece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a autorreferencialidade” (COMPAGNON, 2010, p. 30). Assim, o estudioso arremata lembrando a “dobra da dobra” de que dizia o poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) e o entrelaçamento das funções poética e crítica, a partir da obra de Baudelaire: “*self-counsciounness* que o artista deve ter de sua arte” (COMPAGNON, 2010, p. 30).

Outrossim, a *mise en abyme* contida nas duplicações de personagens femininas e a estrutura em mosaico fazem de *O espelho partido* uma trajetória consciente de Marques Rebelo. Ao contrapor diferentes mulheres, o autor permite que em sua narrativa diferentes nuances sociais sejam justapostas, bem como diferentes valores, crenças e ideias:

O narrador do romance volta-se para o passado para dar a medida da profundidade das transformações trazidas pela época. E volta-se para o futuro angustiado com as perspectivas sombrias que se abriam diante de seus olhos. (FRUNGILLO, 2001, p. 247).

Com isso, o autor viabiliza a negação de um modelo unívoco de personagem feminina, na medida em que amplia os seus perfis problemáticos. Esse procedimento permite a representação de diversas possibilidades da existência feminina frente ao meio social da década de 30 à década de 60 (a prostituta, a cantora, a cabrocha, a suburbana, a funcionária pública, a aristocrata, etc.).

A retórica de *O espelho partido* está repleta de processos como metáfora, comparação, humor e digressões que conduzem o leitor a um turbilhão de anedotas, fatos históricos e ficcionais que, no final, detalham a complexidade da sociedade carioca e brasileira. Tal configuração prefigura o mosaico: “a técnica da fragmentação - tão frequente no romance do século XX - pode ser vista como uma resposta paradoxal à necessidade de apreender uma realidade tão vasta em sua totalidade” (FRUNGILLO, 2001, p. 245).

Dällenbach (2001) enfatiza que os escritores que rompem com uma narrativa mais ou menos linear encontram no mosaico um modelo eficaz. De fato, o espaço narrativo da trilogia, longe de ser linear, é um lugar onde uma variedade de mulheres se encontram com a voz do narrador Eduardo, permitindo-lhe recompor, nos estreitos limites da página, uma comunidade diversa e fragmentada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Lucien Dällenbach, o mosaico visa “[...] a constituição de uma totalidade sem precedentes e, portanto, ainda por inventar” (2001, p. 62). Por possuir um grande número de peças de tamanho irregular, seu contexto de origem pode ser heterogêneo e as substituições são possíveis. O teórico ainda sublinha que



“[...] escritores que rompem com uma narração mais ou menos linear [encontram] no mosaico um modelo particularmente interessante” (DÄLLENBACH, 2001, p. 55).

No nível formal, a escrita de *O espelho partido* evoca as tesselas de mosaicos no sentido em que é composta por diferentes instâncias narrativas, diferentes gêneros e espelhamentos. Conforme indicara Mário Frungillo (2001), sendo também o diário de um escritor, a trilogia toma conta do ambiente literário em que o autor se insere, revelando as fortes crises e apelos ideológicos do período.

Como vórtice da ficção de Marques Rebelo, *O espelho partido* assume o lugar do imprevisível e do aleatório. Através da *mise en abyme*, sua narração assume o aspecto espelhado e multiforme do mosaico, alternadamente espiral e cristalina.

Basicamente, o mosaico é construído com materiais recuperados, assim como o texto rebeliano, que, por meio da ciranda de personagens femininas, esculpe sua própria personalidade. É precisamente graças ao seu caráter aleatório e heterogêneo que o modelo estético do mosaico “opera uma síntese do heterogêneo” (DÄLLENBACH, 2001, p. 164), tal como a obra literária permite reunir em si um todo resultante do caos, numa tessitura que nos enreda.

Para finalizar, evoquemos o mosaico e façamos dele um convite a pensar *O espelho partido*, de Marques Rebelo. Em seguida, escutemos as palavras do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906), retomadas por Dällenbach (2001). Permeada por sucessões de camadas de tinta fluida, as telas de Cézanne permitiam que as paisagens se tornassem um abstrato mosaico de cores a nossos olhos:

A beleza [do mosaico] não reside na natureza mais ou menos nobre e preciosa dos materiais utilizados, mas nas relações qualitativas que os componentes da pintura mantêm entre si — e na multiplicação dessas relações. (CÉZANNE apud DÄLLENBACH, 2001, p. 97)

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: dez livros de poesia*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 279.

COMPAGON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Tradução Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *Mosaïque: un objet esthétique à rebondissements*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

\_\_\_\_\_. Intertexto e autotexto. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

FRUNGILLO, Mário. *O espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp/IEL, 2001.

LAVAGNE, Henri. *Il mosaico attraverso i secoli*. 2. ed. Ravenna: Longo Editore, 1988.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. (Col. Prestígio).

\_\_\_\_\_. *O trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

\_\_\_\_\_. *Stela me abriu a porta*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1942.

\_\_\_\_\_. *Oscarina*. São Paulo: Clube do Livro, 1973.

\_\_\_\_\_. *Marafa*. Introdução de Otto Maria Carpeaux. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

TRIGO, Luciano. *Marques Rebelo: mosaico de um escritor*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. (Col. Perfis do Rio).



**REPRESENTAÇÃO  
CULTURAL/  
RELIGIOSA NA OBRA  
*UM SONHO NO CAROÇO  
DO ABACATE, DE  
MOACYR SCLiar***

**Roberto Belo**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/6802228658083141>



**RESUMO:** Este trabalho procura analisar a representação cultural/religiosa das diversas identidades presentes na obra *Um sonho no caroço do abacate*, do escritor Moacyr Scliar, tentando compreender a complexidade das identidades do povo brasileiro e a questão da diversidade cultural/religiosa no país. O método principal de investigação utilizado foi a Análise do Discurso de linhagem francesa, explorando os elementos textuais e discursivos a partir dos Estudos Culturais e das teorias da colonialidade. Entendemos cultura como algo dinâmico e histórico, capaz de integrar as raízes históricas e as novas configurações que surgem no meio social. Chegamos à conclusão de que a pluralização do campo religioso permite a abertura de outras identidades religiosas “não-cristãs”, como afro-brasileiras, “nova era”, espíritas, budistas, islâmicas, judaicas etc., mesmo havendo ainda, no Brasil, a predominância de cristãos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diversidade cultural e religiosa; Pós-colonialismo; Moacyr Scliar

**ABSTRACT:** This work seeks to analyze the cultural/religious representation of the different identities present in the work *Um sonho no caroço do abacate*, by the writer Moacyr Scliar, trying to understand the complexity of the identities of the Brazilian people and the issue of cultural/religious diversity in the country. The main method of investigation used was the French Discourse Analysis, exploring the textual and discursive elements from Cultural Studies and coloniality theories. We understand culture as something dynamic and historical, capable of integrating the historical roots and the new configurations that arise in the social environment. We came to the conclusion that the pluralization of the religious field allows the opening of other “non-Christian” religious identities, such as Afro-Brazilian, “new age”, spiritists, Buddhists, Islamic, Jewish, etc., even though there are still in Brazil, the predominance of Christians.

**KEYWORDS:** Cultural and religious diversity; Post-colonialism; Moacyr Scliar

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O Brasil tem sido considerado um país multicultural. Não se pode falar de uma cultura brasileira como se houvesse uma unicidade que corporificasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro, até mesmo porque é quase inexistente haver uma uniformidade em sociedades modernas e menos ainda em sociedades de classes. Toda uma diversidade de povos e etnias contribuiu para a formação e constituição da nossa identidade nacional. Assim, não existe uma cultura homogênea, mas um mosaico de diferentes culturas juntas; e a religião é um desses elementos preponderantes na história. A identidade cultural do Brasil é constituída pela identidade cultural de várias tribos indígenas, de vários povos africanos, de vários povos europeus, entre outros povos, cada um com suas peculiaridades. A nossa complexidade identitária está na mestiçagem cultural que carregamos e isso é um traço caracterizador marcante da nossa gente, embora não tenha isso se dado de forma pacífica, mas sob dura mutilação cultural, escravização e eliminação física do “outro” (CANDAUI, 2013; FANON, 1968; MEMMI, 1977).

O reconhecimento desse pluralismo cultural/religioso no país se deu ao longo do tempo, e, após muitas guerras. Tanto que ainda hoje alguns livros, sobretudo os de histórias, revelam uma visão positivista dos acontecimentos, escamoteando os verdadeiros heróis que construíram o Brasil, como os índios e os negros. Apesar da marcante influência dos nossos colonizadores europeus, não foi possível exterminar de todo, ainda bem, as características dos povos indígenas e africanos de nossa identidade.

Nesta perspectiva, este trabalho procura analisar a representação cultural/religiosa das diversas identidades presentes na obra *Um sonho no caroço do abacate*, do escritor Moacyr Scliar, tentando compreender a complexidade das identidades do povo brasileiro e a questão da diversidade cultural/religiosa brasileira.

Trabalharemos a partir dos ideais do pós-modernismo, que privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras do discurso cultural; embora saibamos que tanto o pós-

-estruturalismo quanto o pós-modernismo pertençam a campos epistemológicos distintos. Enquanto este se preocupa com as mudanças de épocas, mas não apenas isso, àquele centra-se, sobretudo, na linguagem e nos processos de significações.

Nosso estudo está embasado na teoria pós-colonialista, que tem como objetivo fundamental analisar o complexo movimento das relações de poder entre as diferentes nações que constituem a herança econômica, política e cultural da conquista colonial europeia. Trata-se de um movimento que procura investigar como determinados lugares e sujeitos são construídos como subalternos em relação aos que são tidos como superiores e desenvolvidos. Parte da ideia central de que “o mundo contemporâneo, no momento mesmo em que supostamente se torna globalizado, só pode ser adequadamente compreendido se considerarmos todas as consequências da chamada ‘aventura colonial europeia’” (SILVA, 2017, p. 125). Mas, como sabemos, a teoria não se limita a analisar apenas as situações dos países dessa contemporaneidade, volta-se também no tempo para historicamente considerar toda as articulações da expansão imperial europeia desde o século XV.

Bhabha (1998, p. 239) diz que as perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de diversos lugares, intervindo diretamente nos discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos, formulando ainda revisões críticas em torno de questões de diferenças culturais, autoridade social e discriminação política no intuito de mostrar as situações antagônicas e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade. Ora, ainda segundo Bhabha, a perspectiva pós-colonial que vem sendo desenvolvida pelos historiadores e críticos literários abandona aquela tradição da sociologia do subdesenvolvimento ou da teoria da “dependência” para um discurso emancipatório. Há que se pensar a cultura como um lugar híbrido para se formular discursos contextualmente coerentes. E, nesse sentido, “os discursos críticos pós-coloniais exigem formas de pensamento dialético que não recusem ou neguem a outridade

(alteridade) que constitui o domínio simbólico das identificações psíquicas e sociais” (BHABHA, 1998, p. 242).

Um dos papéis principais numa análise de cunho pós-colonialista é compreender como se dá o processo de construção da identidade do “outro”, questionando os modelos e padrões estabelecidos como referencial, superior e reivindicando “a inclusão das formas culturais que refletem a experiência de grupos cujas identidades culturais e sociais são marginalizadas pela identidade europeia dominante”, como explica Silva (2017, p. 126). A teoria pós-colonial, assim como as teorias pós-moderna e pós-estruturalista, analisa as relações de poder e de saber que incluem uns e excluem outros em posições de dominação e/ou posições tidas como importantes e relevantes num determinado contexto cultural-político-social, diferenciando-se, entretanto, pelo fato de focar as relações de poder entre nações. É importante destacar que os analistas pós-colonialistas trabalham numa concepção materialista de representação, focando o discurso, a linguagem, o significante, mas não a imagem mental, a ideia, o significado.

## O DISCURSO LITERÁRIO E A POSIÇÃO DE SUJEITO

O século XX surge com a derrocada da modernidade, cujos princípios cartesianos foram tremendamente abalados, ainda mais com as revelações da física quântica – um outro universo se abriu assustadoramente devido sua complexidade, tendo, p. ex., a concepção de sujeito *versus* objeto revista pela filosofia e pela psicanálise.

O trabalho de análise do discurso literário não se trata de explicar o que as obras significam, mas sim em tentar mostrar em que condições o fato literário é possível, considerando que os autores e obras podem se abrir à interpretação (MAINGUENEAU, 2016, p. 323). A base desse tipo de análise está no plano da enunciação, que possibilita refletirmos sobre o funcionamento enunciativo, que é o discurso, e seus efeitos de sentido sob diversos aspectos, sobretudo na circulação sociointerativa.



Dada a imensa e complexa multiplicidade de correntes científicas, ainda mais no campo das ciências humanas e sociais, nunca é demais lembrar que, ao analisar ou interpretar obras literárias, faz-se necessário optar por uma teoria e/ou um método, essa escolha evidentemente não deve ser aleatória, mas de acordo com os objetivos e intenções traçadas. Nesse sentido, Compagnon (2010, p. 26) diz o seguinte: “A teoria da literatura é uma lição de relativismo, não de pluralismo: em outras palavras, várias respostas são possíveis, não compossíveis; aceitáveis, não compatíveis... Na pesquisa literária, “mais é menos”, motivo pelo qual devemos escolher.

Reconhecemos e esclarecemos que o discurso literário tem suas especificidades próprias, diferenciando-se daquela ideia das instituições sociais representadas pelos mais diversos discursos heterogêneos – judiciais, religiosos, médicos etc., ou seja, reconhecemos que o discurso literário não opera no mesmo patamar prático, objetivo, imediato que tem, por exemplo, a justiça (*eu juro falar a verdade*), o religioso (*eu te batizo*), a receita médica etc. O literário acontece numa contínua subversão de si mesmo. Nesse território ora inflamado, ora minado, não existe uma verdade nem uma mentira, mas verdades e mentiras, ou verdades que são mentiras e vice-versa. Trata-se de uma descontinuidade contínua, de um paradoxo próprio do fazer literário.

Analisar discursos, a partir da Análise do Discurso (doravante AD), na perspectiva de Maingueneau, é mergulhar também nas malhas da psicanálise. Vê-se não apenas as instabilidades da personagem, mas também suas perversões, seus desejos mais íntimos que a tudo se impõe. Há certa complementariedade em relação à pragmática. Como sabemos, os estudos literários fazem em certa medida os mesmos questionamentos da psicanálise: lembremo-nos, p. ex., de Freud quando questionou Sófocles sobre o *complexo de Édipo* ou mesmo de Lacan, que analisou E. Allan Poe no seminário sobre *A carta roubada*; como aponta Ravoux-Rallo (2005, p. 219) “a psicanálise e a crítica literária fazem a mesma coisa: interpretam. E o fenômeno da interpretação é o pressuposto básico: interpretar é procurar sentido ou, decerto com mais exatidão, dar sentido”.

## PLURALISMO CULTURAL/RELIGIOSO NA LITERATURA

A questão da diversidade cultural brasileira e de como ela é (ou não) representada e reconhecida nos documentos curriculares oficiais, nos materiais didáticos e nas práticas educativas dos cotidianos escolares vem sendo crescentemente pesquisada e debatida em diversos trabalhos acadêmicos nos últimos anos. A grande maioria desses trabalhos vem sendo desenvolvida em diálogo com os debates internacionais contemporâneos a partir de perspectivas como os Estudos Culturais, o Multiculturalismo, o Pós-colonialismo, a Descolonização e a Teoria do Discurso.

Todavia, como observa Candau (2013), a problemática da diversidade/diferença cultural assume aspectos e nuances bastantes próprias nos contextos latino-americanos, e especialmente brasileiro, uma vez que se trata de países de constituição colonial pré-moderna, de formação fortemente multicultural, mas com uma reconhecida história de violência, subjugação, inferiorização e negação contra grupos e tradições culturais até recentemente desprezados pelo conhecimento oficial como as tradições indígenas, de matriz africana, camponesas e das periferias urbanas.

Diante dessa realidade, os atuais Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) indicam diretamente a questão da pluralidade cultural como um dos temas transversais a serem trabalhados no ensino fundamental, embora essa indicação não represente necessariamente uma ênfase prática na temática. Assim como os Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio (PCNEM) indicam a contextualização cultural e a estruturação de uma identidade cultural como aspectos importantes das competências a serem desenvolvidas pelo currículo de Língua Portuguesa.

Apesar desse reconhecimento e do conjunto significativo de trabalhos que vêm sendo desenvolvidos sobre as relações entre educação e diversidade cultural no Brasil, poucos estudos têm dedicado sua atenção especificamente à questão da diversidade religiosa no campo da educação. Duas razões que podem ajudar a compreender essa lacuna são, em primeiro lugar, a persistência

da tradição iluminista na academia, a qual tende a impor um tabu sobre o tema “religião”, considerado como tema que não poderia/deveria ou teria relevância para ser estudado pela ciência; e, em segundo lugar, certa confusão entre a defesa da laicidade da educação e a adoção de uma concepção determinista e normativa de secularização social (OLIVEIRA, 2011), assumindo que a defesa da laicidade da educação implica a negação do reconhecimento da presença e atuação das crenças e identidades religiosas nos espaços públicos e, especialmente, escolares.

Esse processo de negação e interdição da temática torna-se ainda mais grave diante do forte movimento de mutação e de pluralização que o campo religioso brasileiro tem vivenciado nas últimas décadas (BURITY, 1997; OLIVEIRA, 2009). Fenômenos como a relativa fragilização da hegemonia católica na cultura nacional, a fragmentação e recomposição das identidades religiosas tradicionais, o aumento ostensivo da população evangélica/pentecostal – sobretudo nas periferias urbanas e entre professoras/es de escolas públicas – assim como da população “sem religião”, a globalização de diversas identidades religiosas – especialmente de matriz oriental e espiritualista – e os crescentes movimentos de afirmação e demanda por reconhecimento das religiões de matriz africana e indígena, entre outros, já apresentam implicações significativas para o campo curricular e para a realidade das escolas, as quais precisam ser seriamente analisadas e discutidas pelas pesquisas e debates educacionais.

A literatura enquanto artefato cultural, quer seja ela classificada como clássica, popular, infantojuvenil ou outra – é necessariamente atravessada pelos elementos e lógicas – símbolos, personagens, representações, conceitos e crenças, inclusive religiosas – que permeiam o horizonte imaginário de uma comunidade linguística. No contexto brasileiro, caracterizado pela absoluta hegemonia católica na constituição da cultura e da própria identidade nacional, as tradições literárias dominantes também se encontram fortemente embebidas pelo – embora não reduzidas ao – imaginário religioso cristão- católico, inclusive como referência para a interpretação de outros símbolos e tradições religiosas.

É possível destacar, por exemplo, a forte presença da temática religiosa em escritores/as tão diversos quanto Gregório de Matos, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Vinícius de Moraes, Ariano Suassuna, Adélia Prado, Ruth Rocha, entre outros. Torna-se imprescindível, portanto, analisar como essas tradições literárias estabelecidas passam a ser (re)interpretadas e (re)apropriadas no contexto cultural brasileiro no decorrer desse crescente movimento de dinamização e pluralização religiosa.

Diante dessa complexidade social em que vivemos, entendemos que a religião diz respeito a todas as pessoas de uma dada comunidade, tendo em vista a relação e inter-relação dos membros entre si, conforme aponta Crawford (2005, p. 26): “não podemos definir a religião como um assunto privado, já que ela acontece numa comunidade e tem regras para a interpretação dos textos sagrados e para o regulamento da conduta de seus membros”. Nesse sentido, é fundamentalmente necessário reconhecer a dimensão social daquilo que denominamos religioso/sagrado/espiritual, identificando seus movimentos e entendendo sua relação com o meio, pois, já é consenso na literatura científica de que as religiões vêm ao longo do tempo se reinventando, construindo e desconstruindo signos e significados nas diversas instituições, como família, escola, igreja, governo etc.

Diversos trabalhos na área de Letras, Educação e Ciências da Religião vêm sendo desenvolvidos por linhas e grupos de pesquisas em todo o Brasil e, sobretudo, na América Latina sobre a influência do fator religioso na sociedade como um todo. No caso específico da presença da religião/sagrado/espiritual na literatura tem-se algumas referências, tais como “*A bailadora Andaluza*”, de Waldecy Tenório (1996), que analisa o conjunto da obra poética de João Cabral de Melo Neto; Luana Golin (2015) e Eduardo Noguchi (2012), que investigam densamente a obra de Dostoiévski; Mauro Baptista (2009), que explora Franz Kafka; Antonio Cantarela (2010), que investiga a obra do moçambicano Mia Couto; entre tantos outros projetos de qualidade e rigor científico naquilo que se propuseram a fazer, partindo de autores como Machado de Assis, Manuel Bandeira, João Guimarães Rosa, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo

Mendes, Carlos Drummond, etc., que foram objetos de análise de diversos pesquisadores. Há também alguns trabalhos interessantes sobre a representação religiosa em histórias em quadrinhos (BRAGA JUNIOR & REBLIN, 2015).

Analisaremos, portanto, o tratamento dado, pelo autor, aos símbolos e elementos religiosos presentes em sua obra, tendo em vista que os textos literários constituem uma referência privilegiada para a investigação sobre até que ponto e como a questão das identidades e diferenças religiosas vêm sendo trabalhada e/ou manifesta no contexto da cultura brasileira. Pretendemos analisar, assim, como as tradições literárias estabelecidas passam a ser (re)interpretadas e (re)apropriadas no contexto literário brasileiro no decorrer desse crescente movimento de dinamização e pluralização religiosa, sabendo que “na clássica distinção da sociedade em três níveis – econômico, político e cultural -, a religião situa-se na esfera cultural. Ela é seu coração, sua alma, seu íntimo, sua fonte vital. Tem no interior da cultura certa autonomia, regras próprias de exprimir-se” (LIBÂNIO, 2011, p. 87), como revela Terry Eagleton (2003, p. 16): “se existe uma história e uma política ocultas na palavra ‘cultura’, há também uma teologia”.

## **SCLIAR, UM EXEMPLO DE BRASILIDADE**

Moacyr Scliar nasceu em Porto Alegre, RS, em 23 de março de 1937, tendo falecido nessa mesma cidade em fevereiro de 2011, aos 73 anos, de um acidente vascular cerebral (AVC). Seus pais, José e Sara, eram europeus que migraram para a América em busca de melhor sorte. Judeus, haviam sido vítimas de perseguições em sua terra natal, e o Brasil se apresentava como nação acolhedora, que de modo amistoso e promissor recebia os que a procuravam. Ele passou a maior parte da infância no Bom Fim, bairro porto-alegrense onde se instalou a maioria dos judeus que escolheu a capital do Estado para morar. Foi alfabetizado pela mãe, que era professora primária. Médico atuante no campo da saúde pública, formado pela UFRS, em 1962. Na década de 1970, cursou pós-graduação em medicina, em Israel, e também se tor-

nou doutor em Ciências pela Escola Nacional de Saúde Pública. A temática do conjunto da sua obra literária é fortemente influenciada pelo judaísmo e pela experiência da emigração, bem como pela visão social resultante de sua experiência como médico de Saúde Pública. Autor caracterizado pelo seu agudo senso de humor, tendo mais de setenta livros nos mais variados gêneros. Segundo Regina Zilberman, na página oficial do autor: “Moacyr Scliar pertenceu à geração de judeus brasileiros, cujos pais deixaram a Europa nas primeiras décadas do século XX, buscando na América a oportunidade não apenas de progredir social e financeiramente, mas – e sobretudo – de encontrar uma terra acolhedora onde não fossem vítimas do preconceito e do racismo”. (Disponível em: <<http://www.moacyrscliar.com/sobre/o-escritor/>>. Acesso em 10/12/2017.).

Scliar recebeu os principais prêmios literários do país, como o Jabuti, com o qual foi agraciado quatro vezes. Está entre os autores brasileiros mais lido no exterior, tendo sido traduzido em pelo menos quatorze idiomas e se tornado tema de diversas teses de doutoramento e dissertações de mestrado no Brasil e no exterior, sobretudo na França, onde tem mais de dez títulos traduzidos. Sua escrita tem preferência pelo fantástico e pelas narrativas curtas, tendo muitas das suas histórias sido ambientadas em sua cidade natal. Humanista atento aos problemas sociais do seu país, sobretudo às questões relacionadas à desigualdade e ao preconceito. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL), em 2003.

## CONHECENDO O ROMANCE

Mardoqueu Stern, filho de judeus lituanos, de uma família simples, conhece Carlos no Colégio Padre Juvêncio, frequentado por filhos de fazendeiros e de industriais. Carlos era negro. “Como eu, Carlos fora admitido graças ao padre Otero. O pai dele, consultor jurídico de uma grande estatal, tinha sido transferido de Salvador para São Paulo. Era um homem que ganhava bem, e queria colocar o filho num bom colégio, mas encontrava dificuldades – por razões óbvias.” Entre os dois nasce uma grande

amizade. Porém, juntos, enfrentam a discriminação, a injustiça e a incompreensão.

A respeito dessa comovente história, o autor, Moacyr Scliar, descendente de emigrantes judeus russos, comenta: “Minha infância e minha juventude foram marcadas pela sombra do preconceito. Não estou só me referindo à cor da pele. Estou me referindo a ideias, a sentimentos, a emoções”. Deseja, assim, compartilhar com os jovens leitores uma história sobre esperança, amizade e amor, conforme sinaliza o texto de divulgação.

Segundo a editora responsável pela publicação, os temas principais dessa obra são *preconceito*, *amizade* e *amor* e os temas transversais: *ética* e *pluralidade cultural*. Há no discurso oficial de divulgação do livro uma tentativa de invisibilizar a religião como um dos temas principais, inclusive não se faz nenhuma referência à religião enquanto objeto de estudo, como tema problematizador, nem mesmo no *Projeto de Leitura*, que é um encarte didático especialmente elaborado pela Assessoria Pedagógica da Editora Global e que se destina às escolas para ser explorado pelos professores.

A equipe pedagógica da editora não apresenta nenhum posicionamento crítico referente aos elementos religiosos presentes nesse romance infantojuvenil. Isso é lamentável do ponto de vista pedagógico e causa um estranhamento enorme, tendo em vista a vasta quantidade de referência religiosa que o autor nos apresenta e que poderia servir de tema problematizador na escola ante a diversidade cultural/religiosa do povo brasileiro.

## ANÁLISE DA OBRA

O autor inicia suas proposições discursivas partindo de dados genealógicos dos personagens, confundindo-se em vários momentos com a sua própria história familiar. Questionado sobre essa suposição autobiográfica em seu livro, Scliar ressalta que há sim um viés autobiográfico nas obras literárias em geral, mesmo entre os autores mais experientes. “Eu tive a sorte de nascer no Brasil. Se meus pais não tivessem emigrado, se tivessem ficado na Europa, como muita gente de nossa família, eu



poderia nem ter nascido. (...) A intolerância gera mais intolerância. Não estou só me referindo à religião ou à cor da pele. Estou me referindo a ideias, a sentimentos, a emoções. Eu queria escrever sobre estas coisas. Não para dar lições, mas simplesmente para compartilhar com os leitores estas experiências. E também pelo prazer de contar uma história. Que é feita de lembranças pessoais, e é feita também de confiança e esperança. (SCLIAR, 2002, p. 7)

A religião aparece como um dos elementos principais que constitui o *ethos* do personagem protagonista e narrador da história - Mardoqueu, assim como da sua família e do seu povo desde as primeiras páginas. A tradição religiosa dos judeus é problematizada fora do contexto territorial e social judaico, confrontando-se diretamente com outras culturas e posicionamentos de crenças. É por esse movimento dialógico que o autor mobiliza diversos discursos em torno do preconceito e da intolerância, possibilitando o leitor refletir sobre questões de identidade, tradição, modernidade, cultura, política etc. A representação do Outro é questionada a todo instante, tanto do/pelo narrador como dos/pelos personagens, tomando-se por base uma determinada idealização pessoal ou coletiva, mas sem nenhum conhecimento de causa referente ao desconhecido. Questiona-se através do senso comum, de grupos isolados, que, pelo preconceito, constroem uma identidade negativa do outro, justificando-se por experiências específicas que são tomadas como gerais. Vejamos abaixo dois trechos, um ilustra a diáspora judaica e o antissemitismo (1), outro a tradição religiosa e a construção do Outro com base em critérios próprios, da diferença (2). A mãe do protagonista tem repulsa pelo colégio não judaico, apenas por ele não ser judaico, e não sendo judaico, ela define uma identidade negativa para esse colégio:

1. Como muitos outros, meus pais, judeus lituanos tinham emigrado para o Brasil em busca de uma vida melhor. ... Gente pobre, eles haviam passado necessidade; meu pai lembrava um inverno rigoroso no qual todas as refeições do dia se resumiam em três batatas – podres,



muitas vezes. E ainda havia a ameaça dos tanques dos antissemitas, que periodicamente invadiam a aldeia, surrando, ferindo – e às vezes matando – os judeus. 2. Voltando para casa, anunciou que eu iria mudar de colégio. Quando minha mãe soube que se tratava do Colégio Padre Juvêncio, teve um ataque. Meu pai não era um homem religioso, mas ela vinha de uma família de rabinos, e não podia suportar seu filho num colégio góí, não judaico. Porque góí, para minha mãe, era sinônimo de malignidade. (SCLIAR, 2002, pp. 9, 10, 16)

Scliar nos chama a atenção para o fato de que, para além dos costumes e tradições, a religião pode estar dentro do ser humano e manifesta-se na interação com o próximo através dos nossos sentimentos. Segundo a narrativa, o pai do personagem principal foge das questões ditas “religiosas”, mas, diante de determinadas circunstâncias, vê-se perturbado com os mais profundos e legítimos sentimentos, como é o caso da culpa. O narrador constrói um discurso humanístico para esse pai, que, mesmo alheio aos rituais e tradições do sagrado, vê-se embebido e atravessado por uma filosofia existencialista e humanista da vida.

Notemos na passagem a seguir que não é o pai propriamente que se redime, talvez não seja nem essa a sua intenção, mas um terceiro - o narrador, que fala por ele, que identifica essa remissão no personagem do pai, quer dizer, o íntimo silêncio do pai mobiliza suas ações, gerando, porém, uma série de reflexões naqueles que o cercam, independentemente de suas palavras. Nesse caso, o sentido é construído de fora para dentro, podendo variar de sujeito para sujeito, é algo dado, mas não gratuitamente (1). Observemos também, três movimentos articulados discursivamente nessa passagem: a ridicularização como ferramenta de opressão, a naturalização do sofrimento e o reconhecimento de si. Esse reconhecimento aparece de forma negativa, inferiorizada e caricaturada com a subversão do sufixo *-zinho* ao substantivo *judeu*, conforme a situação de enunciação apresentada (2):

1. Meu pai me acompanhou no primeiro dia de aula. Insisti em que ele não fosse, aquilo só iria me complicar. Mas ele insistiu. Provavelmente estava com sentimento de culpa, e como todas as pessoas culpadas queria fazer algo para se redimir. Fomos. ... 2. E não só por causa da gozação. Gozação era o de menos; bem ou mal, eu podia aguentar, já estava acostumado. Mas o pior estava por vir, eu sabia. Afinal, eu tinha atrás de mim a experiência de séculos de perseguição e sofrimento, à qual se acrescentava a minha modesta contribuição; vez por outra – no sábado de Aleluia, com certeza – éramos perseguidos por bandos de garotos que vinham de outros bairros não para malhar o Judas, para malhar a nós. E malhavam bem: numa dessas ocasiões fui parar no pronto socorro com o braço quebrado. Estava claro que eles não riam só do nome. Estava claro que eles riam do judeuzinho. (SCLIAR, 2002, pp. 18, 22)

No trecho que segue, o autor enaltece os conhecimentos relacionados à religião, acentuando dois pontos importantes do personagem Mardoqueu: i) a dedicação e o sucesso do protagonista e ii) a importância do tema/disciplina para a formação humana (1). Ao se afastar da tradição religiosa do seu povo, o narrador-personagem suspende as convicções alimentadas no seio familiar, deixando em evidência a materialidade das coisas, a racionalidade do seu pensamento enquanto sujeito. Estamos diante de diversas vozes constituidoras desse discurso liberal de Mardoqueu (2).

A figura de Cristo, p. ex., aparece como um elemento que pode ser ressignificado de acordo com as intenções do interlocutor. Não há, nesse caso, uma identidade fixa, mas diversas contingências que lhe dão legitimidade. Ainda nesse trecho, percebem-se outros elementos discursivos a serem analisados, uma vez a força enunciativa do narrador, que se apresenta sob múltiplas ordens, deslocando e realocando os conceitos, como a morte e ressurreição de Cristo e a importância do Cristianismo para a humanidade. É interessante apontar que o narrador assume

posição de acusador e de acusado ao mesmo tempo, de forma complexa e muito bem elaborada pelo autor (3).

1. Enquanto isso, eu ia progredindo. Minhas notas eram as melhores, os professores me elogiavam – até mesmo o de Religião: eu sabia tudo sobre o Novo Testamento. 2. O tema me perturbava, contudo: Cristo na cruz. (Bem, mas o que queria eu? Jeová criando o mundo? Não resolveria: eu não era muito chegado à divindade judaica, distante, misteriosa, imprevisível – e que, ademais, não admitia ser retratada.) 3. Desenhar Cristo não me seria fácil. No Bom Retiro, Jesus era uma figura pouco presente, mas ali, no colégio, fazia parte do cotidiano. Para mim, um penoso cotidiano; constantemente eu era lembrado de que meus antepassados tinham acusado Cristo, que meus antepassados tinham pedido a morte de Cristo. Uma culpa que insensivelmente eu ia assumindo – e ampliando: eu era o réu. Eu tinha vendido Jesus por trinta moedas, eu o tinha conduzido preso, eu o havia crucificado. Aqueles imensos cravos que o fixavam na cruz? Eu os pregara, manejando a marreta com cruel diligência. E a dor terrível que ele sentira, quando o ferro lhe transfixara as carnes, essa dor fora eu quem lhe infligira. E não adiantava fingir inocência. Cada vez que, em aula, se falava na morte de Cristo, olhos acusadores voltavam-se para mim: foi você, judeu Mardo, foi você quem matou o Divino Mestre, você queria se livrar dele porque preferia a usura à verdadeira fé. Forno crematório era pouco para os meus crimes; eu tinha de queimar para sempre nas chamas do inferno – onde o meu lugar estava reservado, o próprio diabo esperando-me, impaciente. (SCLIAR, 2002, pp. 27, 28)

O discurso cristão é fortemente ressaltado pela figura do personagem do Padre Otero e do colégio jesuíta. O discurso da tolerância, da compreensão e do amor ao próximo é apresentado como algo inerente à mensagem de Cristo, ou seja, o Padre

Otero, como bom representante de Deus aqui na Terra, deixa claro que esses valores são cristãos e devem invadir o coração de todos, independentemente da crença, pois, o amor divino e o amor fraternal são a verdadeira demonstração de Cristo nas pessoas. O silêncio dos alunos diante das palavras do padre pode representar, nesse contexto, sujeição e obediência, mas também reconhecimento e/ou aceitação do discurso elaborado.

- Eu – disse o padre Otero, levantando-se. Foi até o microfone. Estava obviamente feliz com o resultado do concurso; elogiou-me, disse que a minha premiação mostrava o quanto o colégio tinha avançado no caminho da tolerância e da compreensão. A mensagem de Cristo, bradou, não se dirige só aos cristãos, dirige-se a todos. Os alunos ouviam em silêncio. (SCLIAR, 2002, p. 29)

Scliar nos apresenta, em determinado momento, o discurso subversivo do personagem antagonista - Felipe, pois, embora o narrador se apresente em primeira pessoa, ele se reporta a um terceiro, que age não por si, mas por outrem, - a Palavra de Deus -. Diversas vozes voltam a se entrelaçar na narração, deixando o ato enunciativo complexo e sobrecarregado do ponto de vista autoral e identitário. Trata-se o discurso da apropriação da autoridade divina a serviço da opressão e perseguição. De forma camuflada e subversiva, o antagonista intimida e questiona qualquer um que se oponha a seus desejos de maldade. Até mesmo o padre se vê desarmado para combater tamanha astúcia. A crítica levantada pelo autor não é nova, mas sempre revisitada pelos estudiosos: a utilização da religião para interesses próprios, para a submissão do Outro. Vejamos:

Mas os bilhetes continuaram aparecendo. No quadro de avisos, na porta de uma sala de aulas, até no banheiro. Nunca eram dirigidos contra mim; tratava-se de trechos do Novo Testamento: “Ai daquele que trai o Filho do Homem! Seria melhor para este que não tivesse nas-

cido”. O que deixava o padre Otero desconcertado. Ele não poderia se manifestar contra uma passagem de Mateus, embora soubesse bem o que estava por trás daquilo. Felipe era realmente esperto. (SCLIAR, 2002, p. 30)

Observemos esta outra passagem do texto onde a representação do sagrado é tomada como algo folclórico, ficando a sua consagração (ou não) a critério do interlocutor, que, como o narrador, pode reconhecer facilmente a pertença de origem da manifestação observada. Trata-se evidentemente de um jogo discursivo cujo objetivo é mesmo proporcionar dupla ambiguidade, deixando livre o sentido que se quer dar. No entanto, ante as mobilizações linguísticas (cenário: “todo decorado com *objetos do folclore*”; distanciamento/o “outro”: “*sua gente*”; ironia: “*Carlos sorriu*”; coisificação/objeto: “*não acredita nisso*” e “*trouxe estas coisas*”), o discurso do autor funciona, aqui, de forma tendenciosa:

A família morava num apartamento em Pinheiros. Edifício antigo, mas bem conservado. O apartamento era grande, e todo decorado com objetos do folclore baiano, estatuetas, quadros, e até uma foto impressionante, mostrando uma moça em transe. - Sua gente é do candomblé? – perguntei. Carlos sorriu: não, meu pai não acredita nisso, acha que é superstição, mas como gosta de folclore, trouxe estas coisas. (SCLIAR, 2002, p. 36)

Esse tipo de posicionamento discursivo parece não contribuir positivamente para o reconhecimento e pertencimento das religiões de matriz africana e afro-brasileira, tendo em vista sua trajetória de perseguição e resistência. Tomar o ato sagrado como folclórico é subverter o real sentido da crença, é agir de forma arbitrária contra a fé, individual e/ou coletiva. Entendemos que a religião pode contribuir para a permanência e fundamentação do folclore, mas não o contrário. Ademais, essa discussão também não é nova, com a ascensão e a democratização das políticas

públicas voltadas para as questões culturais, as problematizações se voltam em torno do que se constitui (ou não) profano e sagrado.

Um ponto interessante de se notar é a concepção mono-teísta do personagem principal, que diante de determinadas situações apela para todos os deuses, mas ficando evidente que se trata das faces de um único Deus - o Deus da *Torá* e da *Bíblia*, que se metamorfoseia em diferentes momentos. O ato de jurar presume um pacto, mas não é o juramento em si mesmo que devemos nos atentar, e sim a dimensão existencial do jurador, que reconhece a desnecessária pluralidade de nomes para um ente sagrado e o conflito entre o deus judaico, do *Antigo Testamento*, e o deus cristão, do *Novo* (1, 2).

1. Como vai, disse ela, sorrindo. Aproximou-se e me beijou. Juro por Deus, qualquer Deus, o do Antigo, do Novo ou do Novíssimo Testamento, que quase desmaiei.  
2...O tempo passava, eles não apareciam, e eu rezava (a quem? A Cristo? A Jeová?) para que nada tivesse acontecido. (SCLIAR, 2002, pp. 38, 42)

No diálogo que segue, confirmamos que o discurso da demonização do Outro está diretamente atrelado à profunda falta de conhecimento da religião alheia, ficando as justificativas para determinado discurso de ódio e preconceito no campo da ignorância ou, em último caso, no plano da arbitrariedade das ideias. Observemos o deslocamento de um terceiro para compor a cena, servindo este terceiro como lugar de refúgio desse tipo de discurso: “*a minha vizinha dizia...*”, numa tentativa de legitimar o ato e ao mesmo tempo livrar-se da responsabilidade. Trata-se muitas vezes de um movimento aparentemente banal e sem sentido, como nas brincadeiras, mas profundamente organizado dentro da lógica de deslegitimação e apagamento do Outro. Isso pode ser combatido a partir de um lento processo didático e consciente do problema, exigindo de nossa parte intervenção direta na problematização do ato.

Comparado com a Bahia, o Bom Retiro não podia ser um cenário muito esplendoroso. Mas ela me fazia perguntas, queria saber como era a vida numa comunidade judaica: - A minha vizinha dizia que os judeus têm parte com o demônio... - E eu tenho? - Não sei – ela ria. – Mas se você tem, eu quero ter também. Pensou um pouco e acrescentou: - Se a gente por acaso casar, eu me converto ao judaísmo. Se você quiser, claro. (SCLIAR, 2002, p. 47)

O autor também questiona a função da religião (ou da crença) na vida do ser humano. Esta passagem do livro se refere a um dos momentos mais dramáticos, no qual a representação de uma religiosa mãe se apresenta de forma indignada com as posições do seu filho, que desconsidera a tradição religiosa da família. Vejamos:

1.Ergueu os olhos para o teto: - Mas por quê, Deus meu? O que fiz para merecer este castigo, Deus meu? Eu não fui, por acaso, uma boa mãe? Eu não cuidei desse filho? Eu não lhe dei de comer? Eu não passei noites em claro junto à cama dele quando estava com pneumonia e o doutor Finkelstein disse que ele precisava de muita atenção? Hein, Deus? Eu não fiz tudo que uma boa mãe deve fazer? Responda, Deus! Se eu errei, diga onde errei, Deus! Diga! Sem levar muita fé naquela tentativa de comunicação com as altas esferas, meu pai correu para ela: - Por favor, Ida. ...2.Eu queria que meu filho cursasse a escola judaica aqui no Bom Retiro. Queria que ele aprendesse nossa religião, nossas tradições. ...3.Eu aprendi a valorizar o judaísmo. O judaísmo representa alguma coisa, você sabe? Representa alguma coisa. Se não para você, pelo menos para os nazistas. Eles mataram milhões por causa do judaísmo. Eles queriam matar a mim, e a seu pai, por causa do judaísmo. Então eu queria conservar esse judaísmo. ... 3.Deixou-se cair numa poltrona soluçando. Ajoelhei-me diante dela: - Mamãe, pelo amor de Deus! Ergueu a cabeça, como se

tivesse sido atacada por uma serpente: - Deus? Não fale em Deus, ouviu? Você não é digno de falar em Deus! Você renegou o nosso Deus! Oh, Senhor, uma mulata. Já não bastava ser góí, tinha de ser mulata. (SCLIAR, 2002, pp. 55, 56, 58)

O discurso de penitência tão característico dos cristãos se faz presente nesse trecho, além da lei da barganha. O dualismo certo x errado, verdadeiro x falso, judeu x gentio, santo x profano é problematizado pelas proposições enunciativas, quando a mãe descobre que seu filho está namorando uma garota que não professa a mesma fé dos judeus, tratando-se de uma pessoa gentia, de um góí. E, segundo as convicções da matriarca, isso é abominável, gerando um sentimento nela de culpa e revolta. Chamamos ainda a atenção a recriação da figura divina de acordo com as necessidades pessoais, quer dizer, a projeção de um deus que age de acordo com as nossas vontades, os nossos desejos.

O discurso de “autoridade” da mãe de Mardoqueu pode facilmente representar o discurso autoritário de alguns líderes religiosos da atualidade, homens e mulheres que se atêm mais aos costumes e tradições que ao entendimento do amor (de Deus) que se manifesta na humanidade. Ela persegue veementemente o filho para que siga os preceitos judaicos, mesmo que isso signifique a morte da identidade dele enquanto sujeito. O filho, que é o protagonista e narrador dos fatos, se configura um crente desobediente na representação de um adolescente, que extrapola os limites impostos e as regras muitas vezes desnecessárias, contradizendo o senso comum.

Esse tipo de fiel, entretanto, sofre insistentemente pressões de todas as ordens, sobretudo de descrença pelo grupo hegemônico, que tenta a todo custo deslegitimá-lo enquanto filho de Deus, demonizando-o. Assim, fica claro que se tem uma construção unilateral da figura divina, e que quem não está do lado de cá, é um inimigo *a priori*. Aí está uma das raízes do preconceito, discriminação e intolerância por parte de alguns grupos e movimentos que se autodenominam representantes de Deus/do Sagrado na terra.



Scliar, nessa novela, apresenta um desfecho final não muito convincente, levando em consideração as ações e reações das personagens ao longo da história; ainda mais quando essas ações estão profundamente enraizadas em tradições religiosas. Como pode alguém que ocupa uma posição autoritária mudar de posição inexplicavelmente de forma aleatória e repentina? Os pais de Mardoqueu, que eram contra o namoro do rapaz, aparecem, agora, no final da história, simpatizantes com a namorada do filho e sua família, que eram gentios. Todavia, por tratar-se de um romance infantojuvenil e de forte caráter humanista, a quebra abrupta do enredo, sobretudo na finalização torna-se entenedível, pois a fantasia da criação possibilita essa licença poética, dependendo das intenções do autor, afinal, trata-se de um texto literário e não de um relatório documental. Ademais, a obra está destinada a um público específico, leitores iniciantes, que podem desconhecer fatos históricos ainda não apresentados, como os dois mil anos de opressão, discriminação e violências físicas sofridas pelo povo judeu na Europa. E isso justificaria muitas ações da personagem. O autor, embora não pretenda transmitir lição de moral, e esse livro não segue uma linha moralista, deixa transparecer que “a verdadeira” religião é aquela a que a todos comove: o amor. Essa visitação dos pais de Mardoqueu ao cunhado do rapaz no hospital pode significar que, independentemente dos costumes e das tradições, o que deve prevalecer é o amor ao próximo.

*Um sonho no caroço do abacate* é uma obra instigante e completa, com enredo sólido. É um livro político e humanista. Faz referência a Monteiro Lobato, Jorge Amado, Robert Louis Stevenson, Herman Melville e Caymmi. Toca em diversos assuntos sensíveis aos adolescentes, inclusive questões de sexualidade. Do ponto de vista discursivo, trata-se também de diversas práticas inerentes às religiões cujos principais conceitos e situações da vida religiosa são discutidos pelo autor. O livro finaliza apontando que a felicidade está lá em algum horizonte construído por todos e aberto à pluralidade e à diversidade de todas as ordens - encontrar esse lugar é, talvez, o mistério maior que move a todos nós.

Por fim, ao analisar a obra do escritor gaúcho Moacyr Scliar, colocamo-nos diante de um *campo*, usando esse termo de Bourdieu, discursivo de resistência, de luta, o qual se manifesta pela presença de diversas identidades culturais/religiosas dos personagens, inclusive sob o viés da ironia e do aguçado humor: judeus, católicos, evangélicos, religião de matriz africana e afro-brasileira, ateus etc. Nesse sentido, vemos a representação do sagrado, da religião como um processo central na formação e produção da identidade cultural e social, pois, é fundamentalmente através da representação que construímos a identidade do Outro e, ao mesmo tempo, a nossa própria identidade. Foi através da representação que o Ocidente, ao longo da trajetória de sua expansão colonial, construiu um “outro” como supostamente irracional, inferior e como possuído por uma sexualidade selvagem e irrefreada. Visto como uma forma de conhecimento do Outro a representação está no centro da conexão saber-poder, conforme apontam alguns críticos (BHABHA, 1998; BOSI, 1995; FANON, 1968; SILVA, 2017).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que não existe uma cultura/religião melhor que outra, nem mais verdadeira. Todas são culturas. Todas são religiões. E, cabendo aqui as *não-religiões*, quer dizer, aqueles sujeitos que não acreditam em nada que remeta ao sagrado ou não tenham nenhuma ligação com instituição ou grupo religioso do modo tal qual se conhece normalmente. Há quem afirme que a questão religiosa acompanha as pessoas desde a origem do Universo, independente daquilo em que acreditam (ou não), pois o homem *a-religioso* é resultado de um processo de dessacralização da existência humana. O *homo religiosus* faz parte da história da humanidade e da constituição do ser humano moderno (ELIADE, 2008, p. 27).

Últimamente tem-se observado que a hegemonia de alguns grupos culturais/religiosos, como os conservadores, tem contribuído, muitas vezes, para a disseminação de preconceito, discriminação, subjugação e desigualdades. E que as escolas têm

permitido e cultivado, mesmo que despercebidamente, práticas conservadoras e arbitrárias, que nos destroem enquanto povo e nos deprime enquanto sujeito. Assuntos diversos, tais como sexualidade, gênero, racismo, religião etc., que não são tematizados oficialmente no currículo regular, mas que acabam sendo discutidos contraditoriamente no *currículo oculto*, porque fazem parte da realidade escolar e de toda a sociedade. São temas sensíveis e caros à escola, mas que necessitam urgentemente serem contemplados oficialmente entre todos, deixando a marginalidade educacional e tomando posição relevante na educação escolar.

Acreditamos na educação *intercultural* como uma das saídas para o combate dessa concepção assimilacionista e essencialista presentes no plano da cultura, além da interação entre os diversos grupos culturais/religiosos, pois as culturas não devem ser vistas como algo fixo, dotado de uma essência pré-estabelecida. Entendemos cultura como algo dinâmico e histórico, capaz de integrar as raízes históricas e as novas configurações que surgem no meio social. Devemos, pois, lutar contra essas práticas obsoletas que nos fazem ser iguais ao outro, ou melhor, nos obrigam a parecer iguais, como critica Bhabha (1998, p. 134) “quase o mesmo, mas não exatamente”. Não podemos esquecer que o Brasil foi colonizado à base do genocídio, infelizmente, por isso tanta desigualdade, indiferença e desrespeito com o diferente.

O pluralismo religioso tornou-se um desafio nesse início de século para a teologia e estudiosos da religião. Teixeira (2012) é enfático ao dizer que “o pluralismo religioso deixou de ser compreendido como um fenômeno conjuntural passageiro, um fato provisório, para ser percebido na sua riqueza como um pluralismo de princípio ou de direito”. O campo religioso brasileiro está em constante mudança/alteração, por isso uma reinterpretação dos fatos é importante para se entender como se dá essa mudança, saindo a religião do plano meramente simbólico e entrando nas explicações mais propriamente sociológicas. Desde o “descobrimento” do Brasil, a Igreja Católica esteve à frente das questões educacionais e religiosas, influenciando os demais setores políticos e econômicos que movimentavam o país. Nesse período a Igreja ainda atuava fortemente no processo de cristianização, sobretudo no combate à Reforma Protestante.

O alvo principal eram os índios e os negros e qualquer um que confessasse outra fé. Hoje mais do que nunca há uma necessidade de se dialogar com o diferente, combater o preconceito, a discriminação, a intolerância e as injustiças.

O pluralismo religioso tem contribuído para a configuração de um espaço cultural e simbólico mais diversificado sem sombra de dúvidas, ainda mais quando se tem a ruptura da ideia hegemônica do catolicismo; entretanto, a quebra desse monopólio religioso católico não quer dizer a neutralidade das relações de poder que se operam, uma vez que as identidades e práticas religiosas não são autônomas e estáveis, mas deslocadas pelas mudanças sociais e/ou pelas disputas e negociações hegemônicas entre os discursos. Não é algo desorganizado e sem sentido, mas algo que tem coerência dentro do seu sistema. O pluralismo não passa despercebido pelas instituições, até mesmo as tradicionais se veem na obrigação de se adequarem ao sistema social apresentado.

## REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Mauro R. *As múltiplas religiosidades na literatura de Franz Kafka*. (Tese de Doutorado em Ciências da Religião). 285f. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.
- BELO, Roberto. Identidades e pluralismo cultural/religioso no Brasil, in: Júlia Figueredo Benzaquen et al. (Org.). *Alternativas possíveis: educação, diálogos de saberes e outras epistemologias*. Recife: Editora da UFRPE, 2016.
- BERGEZ, Daniel et. al. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo; Martins Feitos, 2006.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BRAGA JUNIOR, Amaro & REBLIN, Iuri A. *Religiosidades nas histórias em quadrinhos*. Leopoldina: ASPAS, 2015.
- BURITY, Joanildo. *Identidade e política no campo religioso*. Recife: Ipespe/UFPE, 1997.
- CALIMAN, Cleto. (Org.). *A sedução do sagrado: o fenômeno religioso na virada do milênio*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CANDAU, Vera M. Multiculturalismo e educação: desafios para a prática pedagógica, in: MOREIRA, A; CANDAU, V. *Multiculturalismo*. Diferenças culturais e práticas pedagógicas. Petrópolis: Vozes, 2013.
- CANTARELA, Antonio. *O caçador de ausências*:

o sagrado em Mia Couto. Tese de Doutorado em Letras/Literatura. 184f. Pontífica Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2009.

COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRAWFORD, Robert. *O que é religião*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 2003.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

FERRAZ, Salma et al. *Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia*. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB, 2008.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GIL, Antonio C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.

GIROUX, Henry A. *Atos impuros: a prática política dos estudos culturais*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

GLYNOS, Jason; HOWARTH, David. *Logics of critical explanation in social and political theory*. London/New York: Routledge, 2007.

GOLIN, Luana Martins. *O Evangelho segundo Dostoiévski: uma abordagem intertextual da imagem de Cristo no romance*. (Tese de Doutorado em Ciências da Religião). Faculdade de Humanidades e Direito, Programa da Pós Graduação em

Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LIBÂNIO, João B. *A religião no início do milênio*. São Paulo: Loyola, 2011.

LOPES, Alice. Teorias pós-críticas, política e currículo, in: *Educação, sociedade e cultura*, n. 39, pp. 7-23, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2016.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

NOGUCHI, Eduardo. *Revolta, niilismo e religiosidade: a antropologia filosófica de Dostoiévski*. Tese de Doutorado em Ciência da Religião. 209f. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2012.

OLIVEIRA, Gustavo G. *Pluralismo e novas identidades no Cristianismo brasileiro*. 2009. 401 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

\_\_\_\_\_. Gustavo G. As identidades cristãs e o currículo no Brasil In: Anais do 1º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação - 4º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, São Leopoldo: ULBRA, 2011.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth. *Métodos de crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RICHARDSON, Roberto J. *Pesquisa social: métodos e técnicas*. São Paulo: Atlas, 1999.

SALVADOR, Tomaz T. da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currí-*

culo. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SAMUEL, Albert. *As religiões hoje*.  
São Paulo: Paulus, 1997.

SANTOMÉ, Jurjo Torres. *O curriculum  
oculto*. Lisboa: Porto Editora, 1995.

SANTOS, Joel M. Literatura e religião: a relação  
buscando um método, in: *Revista Horizontes*, Belo  
Horizonte, v. 10, n. 25, p. 29-52, jan/mar. 2012.

SCLIAR, Moacyr. *Um sonho no caroco do  
abacate*. São Paulo: Global, 2002

SILVA, Tomaz Tadeu. *Documentos de iden-  
tidade*. Uma introdução às teorias do cur-  
rículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SPERBER, Suzi Frankl. (Org.). *Presença do sagrado  
na literatura: questões teóricas e de hermenêu-  
tica*. Campinas: Publiel; Unicamp, 2011.

TEIXEIRA, Faustino. Pluralismo religioso: desa-  
fio para a teologia do século XXI. In: *Notícias  
Instituto Humanitas Unisinos*, 14 jan. 2012.  
Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/505706-pluralismo-religioso-desafio-para-a-teologia-doseculo-xxi>>. Acesso em: 27 mai. 2015.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora anda-  
luza*. A explosão do sagrado na poesia de João  
Cabral. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.





**“PASSAR PARA  
A MARGEM DA  
LÍNGUA”: O ENCONTRO  
INESPERADO ENTRE  
ELENA FERRANTE  
E MARIA GABRIELA  
LLANSOL**

**Tatianne Santos Dantas**

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

<http://lattes.cnpq.br/6561580477467394>



**RESUMO:** No entrelaçamento do brincar infantil presente no livro *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, de Maria Gabriela Llansol, *A filha perdida*, de Elena Ferrante e do filme *The lost daughter*, dirigido por Maggie Gyllenhaal, este artigo aborda a fragmentação do corpo e a aquisição da escrita dentro de uma perspectiva de dissolução das margens. Acompanhada de elementos conceituais presentes nas obras e com o auxílio da psicanálise, o texto abre possibilidades para pensar em um movimento *moebiano* entre o corpo e a escrita através da brincadeira com bonecas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo fragmentado; Escrita; Margem; Psicanálise.

**ABSTRACT:** Intertwining the playing present in the books *Lisboaleipzig 1: the unexpected finding of the diverse*, by Maria Gabriela Llansol and *The Lost Daughter*, by Elena Ferrante, and in the film *The lost daughter*, by Magige Gyllenhaal, this article addresses the fragmentation of the body and the acquisition of the writing from the perspective of the dissolution of the margins. Conducted by conceptual elements featuring in those works and the theoretical approach of Psychoanalysis, this work offers the possibility of contemplating a *moebian* movement encompassing body and writing in the dynamic of playing with dolls.

**KEYWORDS:** Fragmented body, Writing, Margin, Psychoanalysis.

## O JOGO DO EU/TU/ELA

*a brincar com uma gasta boneca de trapos,  
 enfronhadas no jogo do eu/tu/  
 ela, que repetíamos, e repetíamos,  
 até que os pronomes,  
 e o que eles representavam, se des-  
 tacaram da sua massa amorfa*  
 Maria Gabriela Llansol

O trecho na epígrafe deste artigo encontra-se no livro *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. Antes de escrever *O livro das comunidades*, passo inaugural do que ela chama de sua textualidade, Llansol criou e conduziu uma escola em Lovaina, na Bélgica, que ficou conhecida como Escola da Rua de Namur. A escritora foi para a Bélgica na condição de exilada; seu marido, Augusto Joaquim, desertou do exército ao se recusar a ir para a Guerra Colonial. O exílio traz para a escritora uma experiência que parece marcar sua obra e a criação de uma escola que pretendia experimentar novas práticas de educação, um lugar onde as crianças estudavam todas juntas, e executavam tarefas como fazer pão e plantar na horta, consideradas parte do aprendizado infantil, mas também da construção poética da autora.

Além disso, Llansol recebia muitas crianças problemáticas. Tive contato com uma pernambucana que, no fim dos anos 1960 precisou se exilar porque estava sendo perseguida pela Ditadura Civil-Militar no Brasil. Ela foi parar em Lovaina e sua filha, que tinha na época dois anos de idade, foi aluna de Llansol na Escola da Rua de Namur. Menciono essa pequena nota biográfica porque quero trazer, com Llansol, uma imagem que parece surgir a partir do início de um processo de escrita, e que guarda parentesco com o encontro de Elena Ferrante com

Cecília no ensaio que abre o livro *I margini e il dettato*<sup>01</sup>. Ferrante coloca nesse texto que o olhar para o que ultrapassa a margem veio das suas primeiras experiências aprendendo a escrever. De maneira muito semelhante, Llansol situa como um dos pontos originários de sua escrita, o encontro que teve com as crianças na Escola da Rua de Namur.

No livro em que descreve os primeiros contatos com as crianças, a escritora portuguesa afirma que, para ela era muito importante, “a mesmo título que a aquisição de conhecimentos, o desbloqueio afectivo das crianças” (LLANSOL, [s.d.], p.127). Ser capaz de tomar a palavra, exprimir sem vergonha o que estava sentindo, era um dos principais objetivos da Escola. No entanto, nem sempre era fácil, e é nesse sentido que ela começa a contar do encontro com um “pequenino ser dominicano” que falava um francês muito precário e chegava sempre chorando. Llansol diz que sente uma proximidade muito grande com a criança porque, assim como ela, a pequena parece entender o *logos de ser só*. No entanto, mesmo depois de muito investimento, a criança não se abria, seu isolamento só piorava com o passar do tempo. Até que os pais decidem tirá-la da Escola. Numa última tentativa, “tentando desesperadamente abrir caminho para a palavra”, como consta na epígrafe, Llansol senta no chão do sótão com uma gasta boneca de trapos, repetindo o jogo do *eu/tu/ela* até que algo se destaca da massa amorfa.

---

01 O livro *I margini e il dettato* é a reunião de quatro textos inéditos da escritora Elena Ferrante. Lançado em 17 de novembro de 2021 na Itália, o livro é composto por quatro ensaios: os três primeiros são resultado de aulas ministradas nas *Umberto Eco Lectures* na Universidade de Bologna e o último um ensaio sobre Beatrice na obra *Divina Comédia* de Dante Alighieri escrito para o encerramento de uma conferência de italianistas. As três primeiras aulas estavam programadas para acontecerem em 2020, mas com o atravessamento da pandemia de covid-19, só tivemos acesso a elas em 2021. Como Elena Ferrante é uma escritora que não aparece com o corpo, só através da escrita, para dar voz ao seu texto a atriz italiana Manuela Mandracchia se apresentou no teatro fazendo uma performance de leitura dos ensaios contidos no livro. A leitura foi transmitida ao vivo pelo Youtube e pôde ser acompanhada em todo o mundo.

A criança, que se chamava Isabelinha Fernandez, consegue falar sobre o que mais a atemorizava. Llansol não nos diz o que foi compartilhado por Isabelinha, isso permanece como um segredo, mas sabemos que depois dessa partilha, ela começou a brincar normalmente com os outros.

O ponto que me interessa aqui é que Llansol vai colocar esse acontecimento como o vórtice da sua escrita, o acontecimento que torna possível o surgimento de *O livro das comunidades*, primeiro volume da sua trilogia *Geografia dos rebeldes*. “O texto a que me refiro está na origem de *O livro das comunidades*”, afirma a escritora, sendo o texto justamente o que saiu da boca da criança nesse jogo de tripartição – entre eu/tu/ela. Não sabemos que texto é esse porque ela segue sem dizer o que foi, mas temos muito nítida a noção de que essa é a origem da textualidade, a palavra que se destaca da massa amorfa funda uma maneira de escrever que vai acompanhá-la por toda a vida.

Quem está minimamente familiarizado com a obra de Elena Ferrante sabe que um dos seus principais *leitmotifs* é a brincadeira com as bonecas. Em *A filha perdida* (2016), Leda está na praia passando suas férias quando uma família napolitana chega tirando a paz do lugar. A narradora imediatamente se interessa pelo par mãe e filha composto por Nina e Elena, ficando atenta aos movimentos que a menina faz com o corpo da mãe e o corpo da boneca. Em determinado ponto, Elena se perde da mãe e toda a praia se mobiliza para procurá-la. Quem a encontra é Leda, só que, ao devolver a menina à mãe, comete o ato impensado de roubar a boneca. Quando fala desse ato, a narradora o situa como o ponto originário de um vórtice:

Depois, de repente, pensei ter feito uma coisa feia, não intencional, porém feia. Um gesto como aqueles que acontecem no sono, quando você se vira na cama e deruba a luminária da mesinha de cabeceira. Não tinha a ver com pena, não se tratava de um sentimento generoso. Senti-me como uma gota que escorrega ao longo de uma folha depois da chuva, impelida por um movimento claramente inevitável. Estou tentando encontrar justificati-

vas, mas elas não existem. Sinto-me confusa, os meses de leveza talvez tenham acabado, temo a volta dos pensamentos rápidos demais, *imagens vorticosas*. O mar está se tornando uma faixa roxa, chegou o vento. Como é mutável o tempo...Pela primeira vez após muitos meses me senti sozinha (FERRANTE, 2016, p. 56, grifo meu)

Como fica perceptível no trecho acima, a narradora começa a ser invadida por *imagens vorticosas* depois de ter cometido o gesto feio, não intencional, daqueles que acontecem quando se está dormindo, de roubar a boneca de Elena. Aqui já é possível pensar na *mise-en-abyme*, uma vez que a escritora escolheu colocar na menina o seu nome que, por sua vez, é também o nome da narradora da tetralogia napolitana, Elena Greco. Mas por que Elena Ferrante não coloca o seu nome na narradora de *A filha perdida*, mas sim na menina que sofre com o roubo da boneca? Esse é um ponto interessante para lançar ao formular a pergunta sobre a *mise-en-abyme* na construção da autora Elena Ferrante. Talvez na tentativa de formar a imagem do fractal, ter Elena como a segunda personagem nomeada de acordo com sua escolha de pseudônimo venha a calhar. Volto a isso depois. Agora quero permanecer no lugar do roubo, no ponto que traz para a narradora as *imagens vorticosas* que, por sua vez, a direcionam para formular a pergunta: *O que é uma boneca para uma criança?*

Essa é uma pergunta que leva Leda a uma digressão, a lembrar-se de quando suas filhas eram pequenas e ela, numa tentativa de aproximação, presenteia a mais nova com sua boneca de infância - boneca que sua mãe tinha lhe dado de presente. A menina, que se chama Bianca, se apossa do brinquedo e o despreza, sentando em cima dela enquanto brinca com sua própria boneca. Leda vê a cena e fica com muita raiva, a recrimina por estragar uma coisa tão querida da sua infância. É um momento de muita tensão porque parece que a narradora, uma mulher adulta, está no mesmo lugar da criança que se vê magoada porque algo que lhe era muito caro foi estragado. Um dano que não era irreparável, se torna irreparável, e Leda se coloca no lugar de alguém que não tem mais reparos, assim como a boneca. Em

um movimento de raiva, outro gesto impensado, atira a boneca pela janela:

Observei-a voar rumo ao asfalto e senti uma alegria cruel. Enquanto ela caía, pareceu-me um ser asqueroso. Fiquei apoiada na grade não sei por quanto tempo olhando os carros que passavam em cima dela, trucidando-a. Depois percebi que Bianca também observava, ajoelhada, com a testa junto às barras da varanda. Então a peguei no colo, e ela se deixou levar sem resistir. Beijei-a por muito tempo, apertei-a contra mim como se quisesse fazê-la voltar para dentro do meu corpo. Você está me machucando, mamãe, está doendo. Deixei a boneca de Elena em cima do sofá, deitada de barriga para cima (FERRANTE, 2016, p. 60)

É perceptível como nesse trecho três tempos cronológicos se intercalam a ponto de se tornarem um só. Leda criança com a sua boneca, Leda adulta com a sua filha e Leda mais velha roubando a boneca de Elena. A aparição da boneca funciona na narrativa como um elemento que “modifica a imagem do tempo” (FERRANTE, 2017, p.114), para utilizar uma fórmula já mencionada por Elena Ferrante ao falar da *frantumaglia*<sup>02</sup>. A narradora sente uma dor insuportável que causa uma espécie de acronia, trazendo um amontoado de lembranças, e lançando-a para o futuro, vislumbrando a boneca roubada<sup>03</sup>.

---

02 A *frantumaglia* é uma palavra que a escritora herda da sua mãe, usada para designar uma sensação de fratura, despedaçamento, quando se sentia invadida por contradições insuportáveis que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*.

03 Algo interessante de se mencionar é que parece haver um eco do papel da boneca em *A filha perdida* com as *madeleines* de Marcel nos livros de *Em busca do tempo perdido*. A comparação da tetralogia napolitana com os romances de Marcel Proust foi bastante feita pela



No livro não fica evidente o despedaçamento da boneca no asfalto. Em italiano, a escritora usa o verbo *macellandola*, que tem relação com abate que se faz no açougue. Ou seja, há um indicativo de esquartejamento, corroborado pela imagem do filme *The lost daughter*, adaptação do livro de Elena Ferrante dirigida por Maggie Gyllenhaal, lançado no final de 2021. Na cena, Leda segue o ímpeto e atira a boneca pela janela, de maneira muito semelhante à descrita no livro. Há um sutil movimento consciente para jogar e ir embora; no entanto, parece que uma força maior atrai Leda para olhar o que vai acontecer com a boneca. Ela cai e, no momento em que se choca com o asfalto, o corpo se quebra em vários pedaços. A câmera não mostra o corpo fragmentado, apenas o exato momento da fragmentação; ela se volta para o interior do apartamento, para acompanhar Bianca se aproximando lentamente de Leda a fim de ver o que aconteceu com a boneca. Nós, enquanto espectadores, somos deixados com a imagem não exclusivamente de Leda ou Bianca ou do corpo da boneca: em um jogo muito engenhoso, a diretora nos deixa olhando para um espaço que se desenha *entre os corpos das duas a olhar para o corpo despedaçado da boneca*.

.....

crítica no período inicial da publicação dos livros. Por se tratar de uma narrativa de memória composta por muitos livros, parecia inevitável associar um ao outro e a própria Ferrante não negava quando perguntada a respeito. Na minha leitura, consigo aproximar o processo de resgate da memória feito por Marcel ao que acontece nesse romance, no sentido de que a presença da boneca acaba com qualquer referência cronológica da narradora. Porém, há uma diferença crucial: enquanto para Marcel a *madeleine* traz lembranças agradáveis e, aparentemente, mais estáveis, com Leda essas lembranças vêm como um redemoinho, como foi mencionado, e isso parece ter uma relação com a falta de possibilidade simbólica de escrever aquela experiência.



Fig. 1. Plano de *The lost daughter* (00h36min10s)



Fig. 2. Plano de *The lost daughter* (00h36min14s)

Assim como é no jogo do eu/tu/ela que Maria Gabriela Llansol localiza o início da sua textualidade, também na cena descrita em *A filha perdida* algo nesse sentido se desenha. No filme, de maneira semelhante ao que acontece no livro, permanece a sensação de que, ao atirar a boneca pela janela, Leda e Bianca estão no mesmo tempo e lugar, ambas são crianças observando a fragmentação do corpo da boneca. Nesse ponto da narrativa parece

que há uma encenação da fórmula que a narradora desenha em outro momento: “uma mãe não é nada além de uma filha que brinca” (FERRANTE, 2016, p.152).

Antes de descrever o jogo de eu/tu/ela com a boneca, Llansol nos apresenta um conceito que permeará toda sua obra: a *sobreimpressão*. Apesar de não ter como objetivo explorar aqui o conceito com toda a densidade que lhe é própria, parece importante falar do seu surgimento, na tentativa de amarrar o que estou tentando aproximar nas duas escritoras. Sobre o ponto de origem da sua textualidade, Llansol afirma:

Quando me concentro para ver em que momento o meu jogo de espelhos se estilhaçou - jogo a que se resume a vida da maioria, a maior parte do tempo -, acorrem, de súbito, à minha consciência duas imagens vibrantes. Estava eu de visita ao *béguinage* de Bruges quando, de súbito, tive a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo. Havia as mulheres beguinhas, ao lado dos portugueses descobridores de novos mundos, tornados oportunistas e comerciantes de especiarias; havia rebeldes ocultos mas já no rasto da liberdade de consciência; havia místicos com um pensamento; havia o mundo anónimo que, sem parrança, não deixava de fluir. Estas paragens atraíam o tenro; o novo; o audacioso; o potente. Como uma morada do que está de passagem. Geograficamente, era a encruzilhada do espiritual, num sítio ainda vazio, em que eu perguntava a mim própria em português, em português e não em qualquer outra língua: “*O que se passou aqui? O que é que aqui, no que se passou continua a passar?*” (LLANSOL, [s.d.], p.126-127, grifo da autora)

Essa é a maneira como a escritora traduz o que, logo depois, chama de *sobreimpressão*: a paisagem na qual uma morada de imagens, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, procura manifestar-se. À cena já descrita com a menina Isabelinha

Fernandez, Llansol junta essa outra da visita ao *béguinage* de Bruges, como a localização do momento em que seu jogo de espelhos se estilhaçou. Ela destaca que, na maior parte do tempo, a vida da maioria das pessoas se resume a jogar esse jogo e, nessa afirmação, Llansol parece alinhada com o psicanalista Jacques Lacan e sua formulação a respeito do estádio do espelho. Trazendo de maneira breve, Lacan afirma que antes de perceber a imagem do corpo como uma unidade, a criança é um organismo fragmentado - é possível fazer uma analogia com a imagem da boneca se despedaçando no filme *The lost daughter* -, durante os primeiros meses da vida, é assim que o bebê parece estar em relação com seu corpo<sup>04</sup>.

O que Lacan chama de estádio do espelho é a percepção que essa criança passa a ter, a partir do olhar do Outro, que seu corpo forma uma unidade relativamente coesa. O olhar do

---

04 Na coluna de 08 de setembro de 2018 do livro *L'invenzione occasionale* intitulada *Infanzie felici*, Elena Ferrante também nos traz notícias do estádio do espelho quando comenta sobre sua neta. Ela começa dizendo que não possui nenhuma imagem sua como recém-nascida, na sua primeira fotografia já tinha dois anos. Algo diferente acontece com sua neta, constantemente filmada e fotografada pelos pais e, em cujos vídeos e fotos, é possível fazer “um impressionante documentário sobre a instabilidade do corpo desde o nascimento – na maneira como ele se forma e se desforma (*sul loro continuo formarsi e sformarsi*), como eles exploram as possibilidades num esforço para entender o que devem se tornar, mas nunca encontram uma forma fixa. Isso sem mencionar o engatinhar, o aprendizado para ficar em pé, a atenção que eles prestam à linguagem, a manipulação dos objetos: existe muito a se pensar quando diante desse enorme amontoado de imagens familiares” (p.73). Nesse texto Ferrante está descrevendo com precisão o que é uma criança tentando adquirir essa imagem do corpo próprio e é notável que ela use o movimento contínuo de formar e desformar, tão presente em toda sua obra. Vale destacar também o uso do contínuo, que sugere uma aproximação com a fita de *Moebius*, não é uma forma que evolui para uma desforma ou vice-versa, a forma e a desforma parecem o mesmo lado de uma fita de *Moebius*, onde o sujeito vai caminhar por toda sua vida.

Outro faz com que os pedaços se juntem sob o invólucro da pele<sup>05</sup> e o sujeito invente uma ficção chamada Eu com a qual passa a se relacionar e existir. No entanto, a psicanálise lembra algo que Llansol parece corroborar no excerto acima. É no jogo do espelho que a maioria passa a maior parte do tempo, uma vez que é no jogo de reconhecimento e desconhecimento através do olhar do Outro que se baseia a existência da maioria das pessoas.

Llansol localiza as duas cenas em que seu jogo de espelhos se estilhou como aquelas que estão na origem da sua textualidade. Uma envolve o jogo com a criança e a boneca e a outra uma experiência física de abolição do tempo cronológico, algo aos moldes do que Jorge Luis Borges escreve no conto *O Aleph*, e Elena Ferrante traz com a *frantumaglia* e a *smarginatura*, duas palavras-conceito que permeiam sua obra e trazem elementos para pensar o tempo a partir dessa abolição.

Aqui vou fazer um exercício de imaginar essas duas cenas entrelaçadas por uma fita de *Moebius*, como já foi dito, uma construção topológica que permite atravessar o lado direito e o avesso sem precisar passar por uma borda. Para Llansol é como se a cena da abolição do tempo estivesse ligada ao jogo do *eu/tu/ela* e a sua escrita se desse nessa tentativa de permanecer nesse lugar sem sofrer com o corpo despedaçado. Importante dizer que na brincadeira com Isabelinha e a boneca, o que se destaca dessa massa amorfa<sup>06</sup> são justamente os pronomes e suas representações, a designação dos sujeitos *eu e tu*, e do objeto *ela*.

---

05 Lembrando que a pele é o maior órgão do corpo humano, responsável por proteger o corpo.

06 No livro infantil de Elena Ferrante, *La spiaggia di notte* (2007), a narradora é uma boneca abandonada na praia pela sua dona, uma menina de cinco anos chamada Mati. Ao contrário do que acontece em *La figlia oscura* a boneca Celina é deixada na praia porque o pai de Mati traz um gato e ela se esquece do brinquedo. O livro fala dos perigos que Celina atravessa passando uma noite sozinha na praia e uma cena em especial parece conversar com isso que se destaca da massa amorfa no texto de Llansol: um homem com uma mão de gancho a enfia na garganta de Celina para roubar-lhe as palavras e deixa-la muda. Nas ilustrações de Mara

De maneira semelhante, o trecho de *A filha perdida*, lido junto com o filme, parece apontar para esse movimento: a presença da boneca traz a abolição do tempo, a *frantumaglia*. Quando Leda joga a boneca pela janela e a câmera dá a ver para o espectador o espaço entre as duas, é do *eu e tu* que se trata. *Ela* está no chão, um corpo despedaçado de onde se desprenderam os pronomes e as representações. Em outro momento de sua obra é possível pensar esse jogo a partir da tetralogia napolitana, uma vez que o início da amizade que é mote para a composição da história mais conhecida de Elena Ferrante também começa com o deixar cair uma boneca no porão.

### ENTRE O CORPO E A ESCRITA, DISSOLVER AS MARGENS

No ensaio *La pena e la penna*, que abre o livro *I margini e il dettato*, Elena Ferrante descreve a relação com uma menina chamada Cecília através do gesto de escrita. Ela não nos diz quem é a criança, o que deixa ambígua a sua existência além da ficção, mas o que vemos desenhado ali no ensaio é um jogo muito parecido com o das bonecas já descrito em Llansol, Ferrante e no filme de Gyllenhaal. Em um texto chamado *Reflexões sobre a passagem do oral ao escrito* (2007), Eric Bidaud traz algumas colocações sobre a aprendizagem da leitura e escrita para as crianças que me permite fazer uma aproximação entre a brincadeira com as bonecas, a leitura e a escrita. Parece que, junto com as personagens de Elena Ferrante e as figuras de Maria Gabriela Llansol, estou engatinhando para dar os primeiros passos numa construção que não traga o jogo com as bonecas como um processo anterior à aprendizagem da escrita. Se a brincadeira de *eu/tu/ela* está no vórtice de uma paisagem do corpo feminino na

---

Cerri as letras vão escapando pela boca da boneca até que ela diz: “As palavras, de mãos dadas, seguem em grande velocidade rumo à superfície do Mar. Só tenho tempo de prender na boca a última que me sobra: mamãe. Com os dentes bem juntos em torno de mamãe, vou subindo, subindo, subindo” (FERRANTE, 2007, p.32)

obra de Elena Ferrante, significa que ela está sempre voltando e se reinaugurando a cada nova volta dada em torno do espiral. Parece que para formalizar essa cartografia é preciso ter sempre por perto essa noção de que não se trata de um jogo que fica no passado quando se aprende a ler e a escrever. Retomo a pergunta de Maria Gabriela Llansol: “*O que se passou aqui? O que é que aqui, no que se passou continua a passar?*”<sup>07</sup>

Em seu texto, Bidaud (2007, p. 196) apresenta o delicado movimento de aprendizagem da escrita e como isso se passa no corpo de maneira que se pode falar que, ao aprender a ler, a criança executa um forçamento corporal. Esse forçamento tem a ver com o que já mencionei, sobre a escrita ser uma espécie de desapossamento do sujeito, nos moldes do que Elena Ferrante tão bem sublinhou a partir da citação de um trecho do livro de Italo Svevo, *A consciência de Zeno*: “Ler e escrever é reconhecer o que eu digo, o que pode permanecer sob a forma de marcas: *sem mim*. De certa forma, não sou proprietário de minhas palavras, quanto ao saber que elas contêm, e posso me angustiar ao pensar que esse saber está indo embora, em direção aos outros”.

Por isso, na aprendizagem da leitura e da escrita há uma passagem para um outro lado do rio, no sentido de que é aberta a possibilidade de habitar um território novo. Nessa passagem, surge um sujeito inesperado, aquele que sabe ler e escrever e, talvez, em uma cultura falocêntrica haja a inferência de que esse forçamento corporal promove uma espécie de apagamento do corpo anterior, aquele que não sabia ler e escrever, mas que brincava. Não parece ser esse o caso com essas escritoras. Bidaud (2007, p. 198) também afirma, se utilizando dos estudos de J. Bergès (2005) que, ao aprender a ler e escrever, a criança se

---

07 Em *Inquérito às quadro confidências*, terceiro volume dos diários de Maria Gabriela Llansol, ela traz uma construção muito valiosa sobre o vórtice que me ajuda a pensar essa paisagem: “Porque a ordem é arbitrária no vórtice que irradia raios e corpos. É como andar entre um tempo des-nascido. Talvez a frase de que não me lembro seja, afinal, um há esquecido – ou porque o seu tempo foi anulado, ou porque eu fui acolhida por outro espaço” (LLANSOL, 2011, p. 92).



afasta do idioma único falado entre ela e a mãe, que aqui chamo de língua materna, mas tendo em evidência que é algo muito mais íntimo do que a língua com a qual aprendemos a nos comunicar com os outros.

A língua materna, nessa instância, é o que Elena Ferrante traz com a *frantumaglia*, uma palavra que sozinha não significa nada, mas que, na sua literatura está no vórtice, como origem das suas narradoras e, também, cria uma imagem de si, lembrando do que ela diz sobre tecer a si própria quando cria suas personagens. Bergès (2005) (apud Bidaud, 2007, p.198) nos diz que na passagem da aprendizagem da leitura e da escrita trata-se “de perder a língua materna, de perder o corpo a corpo com a mãe”. Há um “registro da perda vinculada ao escrito: perda da voz materna, perda até mesmo das sensações de sua presença: o odor, os ruídos, o tato...”.

O que parece estar em pauta nas questões trazidas por Bidaud (2007) é uma passagem do imaginário ao simbólico, sendo o primeiro a ligação que se estabelece com a imagem do corpo unificado e o segundo o aprendizado da leitura e da escrita. No entanto, ao contrário do que uma psicologia da aprendizagem parece sugerir, aqui acompanho o pensamento de Jacques Lacan, de que não há uma ruptura com o imaginário quando se passa ao simbólico, o sujeito surge de um enodamento entre imaginário, simbólico e uma terceira instância que o psicanalista chamou de real<sup>08</sup>. Se não há uma passagem em termos evo-

---

08 O real é uma noção lacaniana que se aproxima daquilo que não pode ser dito na linguagem, mas que só pode se apresentar através dela. Penso que ninguém formulou tão bem a noção de real do que o escritor francês Georges Pérec quando afirma “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou” (1995, p. 54). O real é aquilo que não pode ser dito na linguagem mas que está o tempo todo provocando a sua existência, um magma vulcânico que, eventualmente, pode entrar em erupção. As noções de imaginário, simbólico e real atravessam toda a elaboração de Jacques Lacan sobre o sujeito do inconsciente e é interessante ressaltar que em um primeiro momento ele acreditava que o imaginário seria um registro mais pobre e que, ao passar para o simbólico, o sujeito ascenderia a algo mais elaborado. Essa suposta evolução está presente quando Lacan escreve o ensaio do estádio do espelho. No entanto, a ideia começa a cair quando o psicanalista apresenta o



lutivos é possível pensar numa escrita que guarde o movimento moebiano entre um e outro. Bergés (2005) (apud Bidaud, 2007, p. 331) coloca que “a passagem ao escrito necessita uma mudança de orientação psíquica na criança, uma renúncia ao princípio de prazer e uma submissão à regra”, ou seja, para traçar as letras e escrever de modo legível uma palavra é preciso estar submetido à lei, à ordem, ou ao que Freud chama de princípio da realidade.

No entanto, o que Elena Ferrante parece dizer no ensaio *La pena e la penna* é que a sua poética está muito mais voltada para aquilo que foge à margem, o pedaço de letra que escapa à ordem, do que ao que permanece dentro das margens da página. É o *smarginare* ou *desmarginar-se* que a interessa. Ferrante sabe que não é possível fazer isso sem passar pela aprendizagem da escrita e leitura que Bidaud (2007) e Bergés (2005) elaboram e talvez o que ela esteja nos dizendo é que a proposta de sua operação de escrita (e leitura) é a de não esquecer o que está na origem do vórtice, ou seja, poder fazer voltas em torno dele sem se preocupar em seguir uma linha reta. Seria essa a paisagem do corpo feminino que ela cartografa? Uma paisagem em que não há uma perda do corpo a corpo com a mãe, mas uma tentativa de brincar com ele, escrevê-lo, esmiuçar essa língua fora da ordem?<sup>09</sup>

.....

entrelaçamento entre real, simbólico e imaginário a partir da figura do nó borromeano. A elaboração que ele faz disso é complexa, não interessa aprofundá-la na discussão que estou trazendo aqui, mas é interessante manter também junto com a psicanálise a ruptura com a evolução de um registro a outro.

09 Aqui cabe citar um dos fragmentos de *O prazer do texto* de Roland Barthes (2010) em que ele apresenta essa brincadeira com o corpo da mãe como algo que se faz com a língua materna nos moldes que Elena Ferrante faz com *frantumaglia* e a *smarginatura* e não com a linguagem, que parece estar mais ligada à ordem da lei: “Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer (Lacan, a propósito de Sade). Entretanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (remeto a Pleyner, sobre Lautréamont e sobre Matisse): para o glorificar, o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua, e a opinião pública solta-

\*\*\*

Para finalizar, gostaria de trazer uma outra cena com as bonecas. Além de *A filha perdida* e do infantil *La spiaggia di notte*, Ferrante traz as bonecas como um elemento narrativo fundamental da sua principal obra, a tetralogia napolitana. Há uma ligação entre esses livros feita através da figura da boneca enunciada pela própria autora em uma das entrevistas de *La Frantumaglia*:

antes vem a experiência de *A filha perdida*. Se nos primeiros dois livros que publiquei quase me assustava o fato de reconhecer a mim mesma na escrita ..., nesse terceiro livro tive medo de ter ido longe demais, como se eu não conseguisse governar o mundo de Leda de acordo com a praxe das primeiras duas histórias. Percebi tarde que o gesto de roubar a boneca e a fascinação exercida em Leda pela mãe da menina roubada não tinham, tecnicamente, volta. Aqueles dois elementos – o fundo obscuro da relação mãe-filha e uma amizade em botão igualmente obscura – levavam-me sempre mais longe na exploração da relação com-

.....

ria grandes gritos, pois ela não quer que se “desfigure a natureza”. É de se destacar como Barthes aponta certamente que essa desfiguração do corpo materno provoca gritos na opinião pública e um caso com Elena Ferrante pode ilustrar essa revolta muito bem: em 2002 seu livro *I giorni dell'abbandono* teve a publicação proibida na Suécia pela editora Bromberg, alegando que o comportamento de Olga em relação aos filhos é moralmente reprovável. Como resposta a essa proibição, Ferrante escreve um ensaio chamado *Como é feia essa menina* em que ela retoma um trecho de *Madame Bovary* no qual Emma fala para sua filha Berthe: “É estranho como essa criança é feia!”. No texto ela destaca como a palavra francesa *laide* significa parecer feia para a própria mãe e como ler esse trecho aos 14 anos mudou sua maneira de ler. Ali ela encontrou uma fala que poderia ser ouvida da boca de sua mãe e diz que passa a usar sempre esse método ao ler uma personagem feminina: é possível deslocar aquelas palavras para a boca da minha mãe, das minhas tias, das mulheres que conheço? É uma resposta muito engenhosa para uma proibição que diz querer preservar a moral da literatura e também penso na *frantumaglia* e *smarginatura* como indícios dessa poética de desfiguração do corpo materno. Quem aguenta olhar para o corpo da mãe em pedaços?

plicada que se cria entre mulheres. A escrita trazia para si coisas indizíveis, tanto que eu mesma as apagava no dia seguinte porque me pareciam importantes, mas jogadas em uma rede verbal que não conseguia sustentá-las. Se Leda não conseguia dar solução àquele ato – algo em que ela cada vez mais atolava: ela, adulta, roubar a boneca de uma menina -, eu me afogava com ela, escrevendo, e não conseguia sair com ela do redemoinho, como havia feito com Delia e Olga. No final, a história se completou e, em meio a muitas aflições, publiquei-a. Mas, durante alguns anos, continuei a rodeá-la, eu sentia que devia voltar ali. Não é por acaso que, quando iniciei a Série Napolitana, meu ponto de partida foram duas bonecas e uma intensa amizade feminina capturada no momento do seu surgimento. Eu achava que ali havia algo que devia ser novamente articulado. (FERRANTE, 2017a, p. 295-296)

Ferrante elabora uma separação entre o que é inaugurado com seu terceiro romance e os dois anteriores. Apesar deles terem muitos pontos em comum, em *A filha perdida* o ato impensado de uma mulher adulta ao roubar a boneca de uma menina cria um redemoinho de difícil saída. Aqui Ferrante diz como a escrita traz para si coisas indizíveis, numa formulação semelhante àquela feita por Georges Pérec citada anteriormente, de que o indizível não está escondido na escrita, é antes aquilo que a desencadeou. No caso desse romance, a rede verbal disponível não consegue sustentar aquilo que a escrita desencadeia; há um movimento da autora de jogar fora o que escreve. O romance deixa um resto que está na origem da tetralogia napolitana, um livro bem diferente dos anteriores, nas palavras de Ferrante, um livro que “não precisa abrir caminho como as outras histórias em meio à *frantumaglia*, ou seja, em meio a uma porção de materiais incoerentes” (FERRANTE, 2017a, p. 296). Será que o fato de *A amiga genial* não precisar abrir caminho em meio à *frantumaglia* tem a ver com o desenho feito pela escritora a partir da *smarginatura*? O que existe *entre* esses romances que desencadeia algo novo em sua obra?

Vale a pena marcar que *A filha perdida* é o único livro em toda a obra ficcional<sup>10</sup> de Elena Ferrante em que aparece a palavra *frantumaglia*. Em uma conversa com Nina, que está falando de uma sensação de *scombussolamento*, algo próximo de perder a bússola, a narradora diz que sua mãe tinha uma palavra para isso, chamava de *frantumaglia*. Nina parece entender a sensação mesmo sem saber do que se trata a palavra e há aqui um movimento semelhante ao que acontece com o ato impensado de roubar a boneca: algo se passa no silêncio<sup>11</sup>, no não-dito, para abrir um caminho diverso na narrativa. É como se nessa sensação de reconhecimento de Nina ao ouvir a palavra *frantumaglia* ecoasse o ato impensado de Leda roubando a boneca que, por sua vez, ecoa o ensaio em que Elena Ferrante fala do pedaço de letra que ultrapassa a margem da página.

É também esse eco que parece ressoar em *L'amica geniale*, como a própria Ferrante diz, é a partir de duas bonecas e dos primeiros passos de uma intensa amizade feminina que surge o livro. Lila e Lenù já se conhecem na escola e costumam brincar na área comum do bairro onde moram, mas sempre à distância. Até que um dia, começam a conversar através das bonecas:

---

10 Mesmo entendendo Elena Ferrante como uma personagem acredito que é possível separar dentro de sua obra o que é ficcional e não-ficcional ou, melhor dizendo, os livros que criam outras personagens além de Elena Ferrante e aqueles que estão destinados a criar Elena Ferrante.

11 Em um livro de Maria Gabriela Llansol (2013, p.17) chamado *Um beijo dado mais tarde* há um pequeno trecho que auxilia a pensar nesse silêncio. Uma menina chamada Témia está deitada na cama da avó e, situada em dois tempos, entrevê o que aconteceu antes dela nascer. Há um momento em que ela enuncia: “Havia, todavia, uma noite debaixo da língua da minha avó, um não-dito”. Uma noite debaixo da língua da minha avó é a maneira mais poética que encontro para falar desde o lugar da *frantumaglia*.

Os pequenos não sabem o significado do ontem, do anteontem, nem de amanhã, tudo é isto, agora: a rua é esta, o portão é este, as escadas são estas, esta é a mamãe, este é o papai, este é o dia, esta, a noite. Eu era pequena e, no fim das contas, minha boneca sabia mais que eu. Eu falava com ela, ela, comigo. Tinha uma cara de celuloide com cabelos de celuloide e olhos de celuloide. Usava um vestidinho azul que minha mãe costumara num raro momento feliz e era linda. Já a boneca de Lila tinha um corpo de pano amarelado, cheio de serragem, e me parecia feia e suja. As duas se espreitavam, se mediam, estavam prontas a fugir de nossos braços se vissem um temporal, se trovejasse, se alguém maior e mais forte e de dentes afiados as quisesse agarrar. (FERRANTE, 2015, p. 22)

Assim como em Llansol e no trecho de *A filha perdida* que explorei, aqui a presença da boneca causa uma espécie de ruptura na linha do tempo. A narradora faz questão de dizer que para as crianças não existe a marcação cronológica em passado, presente e futuro, tudo acontece no instante e só ele existe. A boneca, nesse sentido, sabe mais do que ela, atua como uma espécie de objeto através do qual é possível experimentar o mundo sem precisar se machucar. São as bonecas que estão prestes a fugir caso um temporal comece ou um ser com dentes afiados apareça para agarrá-las. Lenù segue dizendo que costumava colocar sua boneca, Tina, e Lila, a sua Nu, no cimento, entre as barras de uma abertura que dá para o porão, e nesse lugar as duas encenavam uma conversa. As duas praticam uma espécie de jogo através das bonecas, “o que Lina dizia a Nu, eu escutava repetia em voz baixa a Tina, mas com pequenas modificações” (FERRANTE, 2015, p. 22).

Um dia, sem nenhuma explicação, as duas trocam as bonecas. Ao ter nas mãos a boneca de Lenù, Lila não pensa duas vezes: “ela, assim que recebeu Tina, a empurrou para além da grade, deixando-a cair na escuridão” (FERRANTE, 2015, p. 23). Lenù não se faz de rogada e, tendo a boneca de Lila nas mãos, joga através da fresta repetindo a frase que inscreve a amizade

das duas para o resto da vida: “aquilo que você fizer, eu também faço”. É como se a queda das bonecas criasse um espelho entre as duas que se tornam uma espécie muito peculiar de duplo uma da outra<sup>12</sup>. Assim como na narrativa de *A filha perdida*, em que a leitora não vê o momento do roubo da boneca, na tetralogia também é interdito o que acontece depois da queda. Lila e Lenù descem ao porão para procurá-las mas não as encontram. Como o porão onde as bonecas desaparecem é o de um mafioso conhecido no bairro, dom Achille, elas se dirigem até ele a fim de recuperá-las, mas ele não sabe do que as meninas estão falando. No lugar das bonecas, dom Achille dá a Lila e Lenù um valor em dinheiro para que comprem outras, mas Lila decide comprar o livro *Mulherzinhas*, de Louisa May-Alcott. A partir daí ela vai criar o desejo de tornar-se escritora que reverbera em Lenù, que, como sabemos desde o início, conseguiu esse feito, contra todas as adversidades que a situação de pobreza e violência as colocava.

Muitos outros desdobramentos são possíveis a partir dessa relação, que serão melhor abordados em trabalhos posteriores. O que gostaria de marcar no nesse artigo é que além do espelho ou através do espelho, o que parece se desenhar com o desaparecimento das bonecas é o vórtice que origina a escrita de Elena Greco, narradora da tetralogia, que, por sua vez, reverbera o de Elena Ferrante, nossa autora ausente. Há um processo muito similar ao que Maria Gabriela Llansol coloca como sendo o início da sua textualidade: um jogo de *eu/tu/ela* envolvendo uma boneca. Um jogo que estilhaça o tempo cronológico e as imagens pré-definidas, e parece ser o vórtice de uma escrita que aponta para paisagens *desmarginadas*.

---

12 Explorei a relação entre Lila e Lenù e o conceito de duplo na psicanálise no capítulo “Esse quarto vazio em que tudo permanece” da minha dissertação de mestrado intitulada *Ali onde está o assombro: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante*.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- BIDAUD, Eric. Reflexões sobre a passagem do oral ao escrito. In: COSTA, Ana. RINALDI, Doris (orgs). *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- FERRANTE, Elena. *A filha perdida*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- \_\_\_\_\_. *I margini e il dettato*. Rome: Edizioni e/o, 2021.
- \_\_\_\_\_. *La Spiaggia di notte*. Rome: Edizioni e/o, 2007.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Editora Rolim, [s.d.]
- \_\_\_\_\_. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- The lost daughter*. Longa-metragem. Direção Maggie Gyllenhaal. Produção Charlie Dorfman; Maggie Gyllenhaal; Osnat Handelsman-Keren; Talia Kleinhendler. Companhias Produtoras Endeavor Content, Pie Films, Samuel Marshall Productions. Estados Unidos, 2021. 121 min. Cor.

# O VIDEOGAME E AS METÁFORAS DA LEITURA: O VIAJANTE, O DETETIVE E O ARQUEÓLOGO

**Victor Vítório de Barros Correia**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/4748381981705254>





**RESUMO:** A leitura é enriquecida na metáfora de que o mundo é um livro a ser lido, percorrido no espaço e no tempo na busca por compreensão, como podemos ler em Paul Ricoeur (1997), Antoine Compagnon (2001) e Alberto Manguel (2017). A leitura do mundo desdobra-se em outras metáforas, como a do viajante, do detetive e do arqueólogo. A dimensão espacial dessas metáforas é especialmente pertinente ao estudo dos videogames que se baseiam em mover-se por mundos virtuais construídos em variadas formas narrativas e seus sentidos de tempo e espaço. Veremos isso em nossa viagem por aspectos de jogos como a progressão e a emergência, os mundos abertos e os simuladores de caminhada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leitura; Metáfora; Videogame; Tempo e espaço

**ABSTRACT:** Reading is enriched in the metaphor that the world is a book to be read, traveled through space and time in the search for understanding, as we can read in Paul Ricoeur (1997), Antoine Compagnon (2001) and Alberto Manguel (2017). The reading of the world unfolds in other metaphors, such as the traveller, the detective and the archaeologist. The spatial dimension of these metaphors is especially pertinent to the study of video games that are based on moving through virtual worlds constructed in various narrative forms and their senses of time and space. We will see this in our journey through aspects of games such as progression and emergence, open worlds and walking simulators.

**KEYWORDS:** Reading; Metaphor; Video game; Time and space

## LEITURA

Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon trata de questões recorrentes à reflexão literária que resistem às respostas e, transitando entre os extremos que as centralizam ou refutam, permanecem indeterminadas. A indeterminação é uma provocação que contribui para o eventual retorno ao palco da teoria desses temas radicalmente defendidos e atacados.

Mas é ainda essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão ao gosto dos literatos – fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação – que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface (COMPAGNON, 2001, p. 138).

Uma dessas supostas antíteses está no texto e no leitor, o que tem algo de surpreendente por surgir de uma área que tem como pressuposto a prática da leitura. Compagnon aborda os dilemas teóricos que desdobram a questão do leitor: até onde vai a liberdade do texto e a do leitor? A obra se realiza na significação da escrita ou na da leitura? Qual dos dois tem autoridade (tirânica?) sobre o outro? A teoria vê-se acuada “entre as duas teses extremas que têm a seu favor uma certa consistência teórica, mas que são claramente exacerbadas e insustentáveis” (COMPAGNON, 2001, p. 164). O autor vislumbra o problema: “No horizonte, surge uma interrogação difícil: a leitura real poderia constituir um objeto teórico?” (COMPAGNON, 2001, p. 153).

Para além das aporias espinhosas da teoria, há outra via de acessar o assunto e comunicá-lo: a metáfora. É dessa via que trataremos aqui, não como se fosse a única, mas por sua pertinência, sendo a metáfora tão central à prática da literatura e à própria linguagem.

## METÁFORAS DA LEITURA

Antes de tudo, a própria leitura é entendida por uma metáfora, segundo os idiomas latinos. O verbo “ler” significa “decifrar através do reconhecimento de um determinado código”, “interpretar”, “dar sentido”<sup>01</sup>, mas sua origem está no latim *legere*, que quer dizer “colher”: pela percepção, colhemos e coletamos aquilo que está ao redor, para nosso entendimento.

Como poderíamos, então, prender a leitura ao sentido dos textos escritos? Falamos de ler os sinais, o contexto, o ambiente, os vestígios, os dados, as estatísticas, o DNA, a linguagem corporal, o comportamento, os sintomas, o caráter, as condições atmosféricas, as estrelas, o futuro, a partitura, a literatura. Em analogia ao nosso próprio funcionamento cognitivo, chamamos de leitura as aferições e processamentos de dados de máquinas e softwares.

A leitura é uma operação de acesso para a compreensão, e, no seu sentido amplo, integra nossa existência: “As sociedades humanas são baseadas nessa suposição: de que somos, até certo ponto, capazes de compreender o mundo em que vivemos” (MANGUEL, 2017, p. 13). Para Paul Ricoeur, a leitura é fruto da busca por coerência de compreensão, o que leva o leitor a reconfigurar a obra (e o mundo) a partir de sua interação dialética com o texto (1994; 1997; COMPAGNON, 2001, p. 130).

Paul Ricoeur, repetidas vezes, compara a leitura, enquanto atividade sintética, a um jogo<sup>02</sup> que envolve tensões dialéticas entre o horizonte de expectativa do texto e do leitor, entre os pontos de vista transformados ao longo da leitura, entre as perguntas sucessivas que redistribuem os horizontes, entre as desorientações da obra e sua refiguração pelo leitor, entre as

---

01 <https://dicionario.priberam.org/ler>

02 Nas referências a Ricoeur, jogo é entendido no sentido amplo, no qual, por definição, *video game* está incluído.

coerções narrativas da retórica do texto e os desvios da leitura (1994, p. 118; 1997, p. 288, 293).

Sob a ótica da busca (jogo) por reconhecimento e compreensão, cabem à leitura as metáforas do leitor como caçador, detetive e arqueólogo, aqueles que podem perceber, decifrar e seguir os rastros. Assim, diz Compagnon, “o signo de reconhecimento na ficção remete ao mesmo modo de conhecimento que a pegada, o indício, a marca, a assinatura e todos os demais signos que permitem identificar um indivíduo ou reconstruir um acontecimento.” (COMPAGNON, 2001, p. 132).

O rastro é um signo que não aponta para sua própria presença, mas para a ausência de outra coisa, que é o verdadeiro alvo da busca (a pegada aponta ao animal que a deixou, as ruínas apontam para o passado, o diário aponta à escritora, a cicatriz do homem aponta à ama que aquele é Ulisses). Jeanne Marie Gagnebin diz que “O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo” (GAGNEBIN, 2009, p. 113). Ela cita Emmanuel Lévinas:

O detetive examina como signo revelador tudo o que ficou marcado nos lugares do crime, a obra voluntária ou involuntária do criminoso; o caçador anda atrás do rastro da caça; o rastro reflete a atividade e os passos do animal que ele quer abater; o historiador descobre, a partir dos vestígios que sua existência deixou, as civilizações antigas como horizontes de nosso mundo. Tudo se dispõe em uma ordem, em um mundo, onde cada coisa revela outra ou se revela em função dela. (LÉVINAS apud GAGNEBIN, 2009, p. 113-4).

Nessa semelhança da busca da compreensão, a metáfora da leitura do caçador é renovada na do detetive moderno. Nos casos dos *videogames*, como veremos depois, também é muito pertinente a metáfora do leitor como arqueólogo. Assim como a metáfora do caçador, do detetive e do arqueólogo, a metáfora do via-

jante também tem base na observação do espaço e da disposição das coisas – a *mise-en-scène* – que leva a uma compreensão. As três imagens são definidas pela busca, pela atenção e pela interação com o meio através da curiosidade. Seguiremos agora com o viajante.

## A METÁFORA DO LEITOR VIAJANTE

Se a metáfora parece pouco rigorosa, nisso está sua vantagem instrumental: a flexibilidade que se alia ao entender, comunicar, aprofundar e renovar, o que colabora com sua durabilidade. Uma das metáforas longevas é a do leitor como viajante, presente na *Epopéia de Gilgamesh* (séc. XVIII a.C.), em Virgílio (séc I a.C.), nas *Confissões* de Agostinho (séc. IV), na *Divina Comédia* de Dante (séc. XIV) e no ciberespaço do século XXI (MANGUEL, 2017). Outra metáfora de deslocamento espacial da leitura está nas acusações de escapismo, no sentido de alienação da vida imediata. Tolkien, por sua vez, diz que “usando o escape dessa forma, os críticos escolheram a palavra errada e, ainda mais, estão confundindo, nem sempre por erro sincero, o Escape do Prisioneiro com a Fuga do Desertor” (2006, p. 68). Para ele, o escape pela leitura é uma busca por liberdade, o que é um tema relevante, por exemplo, nos longos confinamentos durante a pandemia de covid-19 que começou em 2020.

Uma metáfora desdobra-se em outras: podemos pensar que a leitura é uma viagem porque o livro é um mundo – e vice-versa, o mundo é um livro. Alberto Manguel trata disso em *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*: “Sociedades letradas, sociedades baseadas na palavra escrita, desenvolveram uma metáfora central para designar a relação percebida entre seres humanos e seu universo: o mundo como um livro que devemos ler” (MANGUEL, 2017, p. 14).

Mais uma vez, compreensão e leitura são aproximadas.

O livro é um mundo através do qual podemos viajar porque o mundo é um livro que podemos ler. [...] A metáfora

do mundo como livro confirma adequadamente nossa impressão de que o espaço ao nosso redor comporta significado e de que cada paisagem conta uma história, iluminando o ato da leitura com o sentido de decifração não apenas das palavras na página, mas do próprio mundo. Mundo e texto, viagem e leitura, são imagens concomitantes, facilmente evocadas na imaginação. Tanto a viagem como a leitura se desenrolam no tempo, tanto o mundo como o texto definem um espaço. A vida como uma viagem é, como vimos, uma das nossas mais antigas metáforas; já que ler é uma jornada através de um livro, a imagem conecta todas as três atividades, de modo que cada uma delas – ler, viver, viajar – se alimenta das outras e ao mesmo tempo as enriquece. (MANGUEL, 2017, p. 46, 55)

Dessa maneira, a interação da leitura é entendida como um processo de construção de significados através do tempo e de espaço. A narrativa faz o tempo fluir de maneiras diferentes, ora rápido e breve, em direção ao futuro, ora demorada, estendendo o presente fugaz. Mantém-se linear, conectando um fio cronológico, como via Aristóteles, ou compõe peças de quebra cabeças que são montadas pelo outro. Alterna-se em tempos distintos conforme sua vontade e engenhosidade, ou mesmo os confunde todos juntos.

Se a leitura significa uma forma de ordenamento e compreensão, a metáfora da viagem não quer dizer apenas que o leitor é levado a outros lugares pela imaginação. Mais a fundo, quer dizer que, no ato da leitura, a própria compreensão está em movimento. Compagnon (2001) e Ricoeur (1997) explicam que, para Roman Ingarden e Wolfgang Iser, a leitura é baseada em expectativas e lembranças e na modificação destas à medida que o leitor descobre, atualiza e ressignifica sua compreensão. O leitor não tem acesso ao todo do texto, apenas uma parte por vez, o que torna a leitura um processo de avanço espacial texto adentro, uma geografia do texto. O avanço, sendo uma sequência de partes, precisa acontecer sucessivamente no tempo, mas não está amarrado

à linearidade: “a leitura caminha ao mesmo tempo para a frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então” (COMPAGNON, 2001, p. 152).

A pessoa familiarizada com *videogames* já deve imaginar a relação com o que foi dito até agora. Jogo também são lidos e em muito mais que um sentido.

## LENDO JOGOS

É difícil definir exatamente os *videogames* por que representam uma mídia, um meio no qual outras coisas encontram forma para sua manifestação. Isso quer dizer que *videogames* são imensamente heterogêneos e variam em diversas dimensões. Cada tentativa de delimitar com exatidão mostra-se reduzida após ser desafiada pelas exceções. Se não podemos encerrar o objeto na definição, podemos ao menos tentar descrevê-lo em um dos traços mais gerais: a interação.

Segundo Katie Salen e Eric Zimmerman (2012), um jogo funciona através de sistemas de regras para mediar a finalidade central, a interação do jogador. As interações entre o jogo e o jogador acontecem em vários níveis, desde a leitura e interpretação dos elementos que formam o jogo e seu discurso, até a forma explícita e direta que é mais associada ao *video game*: o jogador participa dos sistemas como agente do jogo (SALEN; ZIMMERMAN, 2012).

Paul Ricoeur define o agente como o responsável pela ação ao intervir nas circunstâncias. Para Ricoeur, agir é interagir e, com isso, formar uma relação de intersignificação (1994, p. 88-90). Nos jogos, a agência do jogador o possibilita tomar escolhas, interferir e modificar o que é representado, produzir resultados e, com isso, fazer emergir os sentidos do jogo. Chama-se de jogabilidade – ou seja, o modo de jogar – a amplitude de interação explícita (LEMOS, 2020). Sendo central à obra, a jogabilidade também é um componente da leitura do jogador.

Seguindo a historicidade da literatura de Roger Chartier, Adriana Falqueto Lemos (2020) defende que o *video-game* está inserido na tradição móvel das narrativas e é por ela

influenciado, de maneira que os processos cognitivos e afetivos de interpretação do jogador convergem com aqueles da recepção do leitor. Assim como o livro, o *videogame* é um mundo policódice que deve ser lido de maneiras plurais e complexas: dos elementos visuais aos comportamentos, da intertextualidade cultural ao design de dificuldade, até a música faz parte da leitura do jogador e contribui para a elaboração narrativa.

É na relação entre leituras e interações que o jogador se envolve com o jogo. Lucia Santaella (2009) chama de imersão representativa a experiência subjetiva do jogador ao explorar um mundo paralelo autônomo, que, por sua vez, mapeia a presença do jogador e reage a ele sistemicamente. Quanto mais estreita é a conexão entre o jogo e o jogador, maior é a imersão, resultando em graus de interação perceptiva e psicológica.

Semelhantemente, Adam Millard define imersão como:

[...] o processo contínuo através do qual forjamos uma conexão com jogos ao longo do tempo. Quanto mais imersos estamos em um jogo, mais em sincronia estamos com ele, o que faz com que nossas descobertas mais significativas, que sejamos mais aptos a simpatizar com os personagens e a visão de jogo do desenvolvedor é comunicada com mais clareza” (MILLARD, 2021).

Para ele, há três fontes de imersão: a imersão espacial que vem do design de mundo evocativo e coerente, a imersão narrativa que vem da empatia e envolvimento com os personagens e a história, e a imersão mecânica, que vem da conexão do jogador aos ciclos de jogabilidade e seus sistemas de funcionamento, as mecânicas.

As noções de espacialidade e movimento são importantes ao *videogame* e Henry Jenkins (2004) compara com as narrativas de viagens: a *Odisséia* de Homero, os trajetos inusitados de Jules Verne, as fantasias de J. R. R. Tolkien, as andanças de Jack London e Jack Kerouac. Jenkins sugere a ideia de arquitetura narrativa nos jogos: os diversos elementos da história e do mundo são constituídos pela organização espacial e cognitiva que é explorada



e lida pelo jogador para compor sua compreensão. O cenário, as distâncias, a atmosfera, os objetos, o tema visual, a movimentação do jogador e os objetivos de sua presença, tudo pode ser objeto de leitura no plano narrativo. Uma grande parte dos jogos, afinal, baseia-se no deslocamento através de um espaço imaginário que é o palco da experiência. Esse espaço pode representar todo um sistema solar, como em *Outer Wilds* (2019), ou um planeta com continentes e cidades, como em *Final Fantasy VII* (1997), ou um bairro em diferentes momentos de um período de 30 anos, como na série *Yakuza* (2005-2020), ou ainda a intimidade de um único casarão, como em *Gone Home* (2013).

Idealmente, tudo é legível e deve fomentar o potencial da compreensão (ou dúvida) do jogador, que observa e absorve, como um viajante, ou um detetive e um arqueólogo.

## O ARQUEÓLOGO E O DETETIVE

Os *videogames* são fascinados pela arqueologia. Isso é amplamente representado na figura do aventureiro saqueador do tipo Indiana Jones (que tem seus próprios jogos), como Pitfall Harry em *Pitfall* (1982-2008), Pato Donald em *Quack Shot* (1991), Lara Croft em *Tomb Raider* (1996-2018) e Nathan Drake em *Uncharted* (2007-2017).

Além dos caçadores de tesouros alheios, há jogos com arqueólogos estudiosos em que a jogabilidade é movida pela compreensão, como *Outer Wilds* (2018), no qual se explora um sistema solar completamente aberto e não linear cuja progressão é inteiramente baseada no conhecimento adquirido nos achados da antiga civilização local, e *Heaven's Vault* (2019), que também se passa com uma arqueóloga-filóloga que viaja entre diferentes planetas, com a particularidade de que o conhecimento investigado é a tradução de um idioma antigo que o jogador deve desvendar gradualmente por meio de diálogos, contexto e comparação de suas descobertas.

Esses são arqueólogos diegeticamente literais, mas a arqueologia como uma metáfora da leitura é ainda mais comum em jogos uma vez que os vestígios e ruínas antigas são celebradas

nesse meio. Há diversos jogos que transcorrem em meio a ruínas antigas de povos desconhecidos que seduzem a curiosidade dos jogadores, como *Journey* e *Shadow of the colossus* (2005), ou mesmo jogos que se passam no futuro sobre as ruínas do nosso mundo contemporâneo, como *Horizon Zero Dawn* (2017), *Nier: Automata* (2017) e a série *Fallout* (1997-2018).

Praticamente qualquer RPG de fantasia tem momentos de exploração arqueológica. Um caso relevante é o da trilogia *Dark Souls* (2011-2016), que leva o protagonista criado pelo jogador a decadentes terras distantes cuja glória antiga ainda desponta opressiva e melancolicamente entre os rastros de suas construções, sociedades, criaturas, conflitos, filosofias e religiões. Esses jogos são marcados pela construção de narrativas ambientais que transmitem apenas fragmentos ao jogador, como se fossem peças de quebra-cabeças que nunca estarão completos.

No contexto de romances modernos, Paul Ricoeur chama de “estratégia de decepção” ou “estratégia de frustração” a abordagem de intencionalmente estruturar a obra como um sistema fragmentário e lacunar que se coloca como obstáculo à busca de coerência do leitor. É uma retórica que desafia a leitura.

Essa estratégia consiste em frustrar a expectativa de uma configuração imediatamente legível. E em colocar sobre os ombros do leitor a tarefa de configurar a obra. [...] Ao contrário de um leitor que corra o risco de se entediar com uma obra didática demais, cujas instruções não dão lugar a nenhuma atividade criadora, o leitor moderno ameaça dobrar sob o peso de uma tarefa impossível, quando lhe é pedido que supra a carência de legibilidade maquinada pelo autor (RICOEUR, 1997, p. 289).

Esse é mais um dilema que atravessa o amadurecimento dos jogos e da relação com seus públicos. Há críticas a jogos com listas de objetivos explícitos e repetitivos, guiados por linhas de GPS em mapas repletos de marcadores de pontos de interesse, o que fere a surpresa, a descoberta e a própria noção de viagem.

Comparo com o que Alberto Manguel diz do imediatismo da *internet* no qual “Não precisamos viajar em direção a nada porque tudo aparece de repente”, (2017, p. 60).

Por outro lado, a retórica que se arma para desafiar de frente a leitura é uma visão arriscada que pode minar a motivação narrativa do jogador e fazê-lo desistir ou seguir adiante sem saber ou se importar com o porquê. No caso de *Dark Souls*, A narrativa lacunar dispersa pelo mundo deu frutos e incentivou o desenvolvimento de comunidades que debatem suas leituras e interpretações em fóruns e preenchem vastas enciclopédias *online*. No pólo oposto, para muitos o jogo é referência de obscuridade para esconder o vazio de sentido e história ao ponto dos jogadores precisarem transferir a busca por coerência do jogo para as enciclopédias.

Mesmo quando os personagens não estão interessados na reflexão histórica, a metáfora do arqueólogo está no jogador, aquele que lê o mundo do jogo e o atravessa em suas viagens. Seja na total ausência de explicação de *Shadow of the Colossus*, a narrativa pictórica dos murais de *Journey* ou os fragmentos de *Dark Souls*, o jogador é um leitor arqueólogo que lê a relação do lugar com o tempo. Como rastros, os artefatos e ruínas falam de uma ausência, a qual intriga e atrai o jogador. Ultimamente, é para o jogador que são criados esses mundos historicamente evocativos em seus mistérios e provocações cativantes que imbuem o espaço com temporalidade: o lugar está próximo, mas ao mesmo tempo distante.

A leitura e interpretação de rastros também é familiar à figura do detetive. Para Jenkins (2004), a trama de detetive é, na verdade, duas histórias que se passam em tempos diferentes: “uma mais ou menos cronológica (a história da investigação em si) e a outra, contada radicalmente fora de sequência (os eventos que motivaram e levaram ao assassinato)”. É, portanto, um conto embutido em outro, uma metahistória: a história de como outra história passada foi compreendida. Disto temos a metáfora do detetive: a própria leitura é uma história de seguir os rastros na busca por compreensão. Essa imagem é enriquecida pela retórica do primeiro conto de detetive, *Assassinatos da Rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe (s.d.), que justifica em seu início: “o

analista se glorifica naquela atividade moral que desembaraça e deslinda. Encontra prazer até mesmo nas ocupações mais triviais que lhe permitam exercer seus talentos. Ama os enigmas, os paradoxos e os hieróglifos” (s/d, p. 2). Essa justificativa não aponta apenas ao detetive protagonista, mas ao apelo cognitivo oferecido ao próprio leitor, que passa a ser um detetive secundário. E é exatamente nesse ponto que temos uma diferença entre a história de detetive no livro e no jogo: a agência interativa. Nos livros de Sherlock Holmes é ele quem desvenda o caso e o revela a Watson e ao leitor, impressionados por tamanha inteligência. Os meios não pertencem ao leitor.

O *videogame*, por sua vez, é munido da relação identitária entre o jogador e os personagens que este controla, bem expressa no uso da primeira pessoa: “consegui”, “perdi”, “encontrei”, e até “morri”. O alvo é que o jogador possa ser Holmes em ação. Para isso, o jogo precisa fornecer os meios para que o jogador possa chegar a uma conclusão através de suas próprias capacidades de detecção e dedução – embora seja difícil que o próprio jogo não o conduza até lá, como nos interrogatórios *L.A. Noire* (2011): funcionam por tentativa e erro e só acabam quando a resposta programada é alcançada. Diversos jogos de *point and click* usam o tema da investigação detetivesca, como *Grim Fandango* (1998) e *Broken Sword* (1996-2013), assim como jogos de escolhas narrativas, como *The wolf among us* (2015) e *Disco Elysium* (2019). Há casos excepcionais como o de *Return of the Obra Dinn* (2018), em que o jogador deve estudar uma série de rastros diferentes para identificar nome, sobrenome e causa da morte de cada uma das 60 pessoas a bordo de um navio. Os sistemas de jogo tornam inviável o sucesso por tentativa e erro. A leitura dos rastros cabe totalmente ao leitor-jogador-detetive, que se glorifica em desembaraçar a rede da narrativa e resolver o enigma narrativo.

Mesmo se o jogo não tem um detetive, o jogador pode assumir o papel, como em *Gone home*: a jovem protagonista vai para a casa nova da família após uma longa viagem e não encontra os pais e a irmã. Ela e o jogador percorrem os vários cômodos e corredores e investigam fotos, anotações, cartas e objetos

que aos poucos revelam o motivo das ausências e também várias histórias paralelas da família.

Não é preciso uma estrada, ruína ou crime para que a narrativa possa ser vista como um movimento rumo à coerência do espaço e do tempo. O viajante, o arqueólogo e o detetive são metáforas vivas do imaginário da narrativa e representam a operação de compreensão movida nas muitas formas de leitura. Veremos a seguir alguns desdobramentos das narrativas de *videogames*.

### O ORDENAMENTO DA AÇÃO: PROGRESSÃO E EMERGÊNCIA

Paul Ricoeur, estudando o *muthos* de Aristóteles (também grafado *mythos*, que pode ser chamado de história, intriga, enredo), o define como o agenciamento dos fatos. Consiste em uma operação que ele descreve como tessitura, composição e configuração, ou seja, dar forma. Essa operação “[...] extrai de uma simples sucessão [de eventos] uma configuração” e “[...] compõe junto fatores tão heterogêneos quanto agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados, etc. (RICOEUR, 1994, p. 103)” Dessa maneira, “compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 1994, p. 70). Segundo Compagnon diz de Ricoeur, “A intriga é linear, mas seu vínculo interno é lógico mais que cronológico, ou ainda, da sucessão dos acontecimentos a intriga faz uma inteligibilidade.” (COMPAGNON, 2001, p. 130).

No entanto, podemos considerar que, se basta que o vínculo interno seja lógico, a linearidade não precisa estar na estrutura, mas no resultado dela: a coerência refigurada na compreensão da leitura. O *videogame* é uma mídia plenamente intersemiótica e versátil, repleta de símbolos e espaços virtuais processados em tempo real. Em tese, tudo lhe é possível, limitada apenas pela criatividade e a capacidade de execução técnica dos criadores. Carrega, portanto, grande potencial de não linearidade – basta que o vínculo interno seja lógico.

De forma similar à visão de composição da intriga, para Jesper Juul (2019), os jogos têm duas estruturas narrativas bási-

cas: a progressão e a emergência. A progressão baseia-se no agenciamento intencional dos fatos que permite que o jogador avance nos objetivos e no mundo do jogo, o que atribui à experiência como um todo o aspecto de linearidade determinada. A emergência é a experiência que não é pré-determinada pelo criador e, originada pelas interações entre os diferentes sistemas, assume formas mais ou menos livres através do ato de jogar.

Henry Jenkins (2004) trata da emergência na dimensão narrativa, o que dá ao assunto maior carga subjetiva e, portanto, maior liberdade dinâmica à experiência do jogador em fazer emergir sentido a partir de sua leitura e agência no jogo. Por exemplo, Jenkins fala das narrativas embutidas vindas dos elementos que não fazem parte da encenação explícita construída pelos criadores, mas foram deixadas como pistas – rastros – que incitam a leitura curiosa e hipotética da compreensão do jogador. Mais uma vez, vemos semelhança ao entendimento da leitura segundo Ricoeur quando ele considera que em meio ao pano de fundo das histórias estão outras histórias ainda não narradas que *emergem* nas refigurações da leitura (RICOEUR, 1994, p. 116). Temos aqui outra metáfora de movimento espacial para a narrativa: emergir, vir do fundo à superfície, de dentro para fora, o oposto de afundar (em latim, *mergere*).

Como a progressão e a emergência podem ser situadas no movimento do tempo pelo espaço, os dois conceitos podem tratar da viagem empreendida pelo jogador no mundo do jogo.

Tomemos como exemplo a progressão da sequência ascendente em *Celeste* (2018). É uma viagem de escalada, uma alegoria revelada nos diálogos. A protagonista Madeline quer chegar ao topo da montanha do título, que alcança o céu, para enfrentar seus problemas de ansiedade e depressão que tentam – e conseguem – levá-la de volta ao fundo. Toda a subida é difícil e, portanto, em coesão, impõe desafio tanto para a protagonista (no enredo) como para o jogador (na jogabilidade). Eles enfrentam a queda e seus medos antes de poder retomar em ascensão triunfal.

A progressão carrega em sua estrutura definida de começo-meio-fim o rumo da compreensão, como vimos em

Ricoeur. A sequência é linear, mas sua coerência é formada e atualizada no tempo da leitura.

No dilema do encontro entre a progressão e a emergência, podemos considerar o caso dos jogos de mundo aberto.

## **O DILEMA DA ABERTURA NA EMERGÊNCIA**

O molde do jogo de mundo aberto é o espaço não linear de grandes proporções que pode ser explorado total ou parcialmente pelo jogador. Seguindo a falácia de “mais é sempre melhor”, jogos de mundos abertos tornaram-se tendência de mercado por supostamente prover melhor custo-benefício entre o preço e a duração proporcionada. Um dos resultados disso foi a sensação de vazio e incoerência em mundos abertos que não beneficiam ou até atrapalham a proposta da obra que os carrega como um peso desnecessário.

A estrutura de muitos jogos de mundo aberto é estranha. A maioria deles dá ao jogador mapas enormes que contêm inúmeras atividades para se engajar, mas a progressão não está de forma alguma atrelada a elas. O progresso tipicamente envolve completar uma série de missões do enredo principal e em muitos casos parece quase como se os desenvolvedores criaram o que poderia ser um jogo linear e o colocaram dentro de um grande mapa, o que leva à sensação de que a missão principal e o mundo aberto estão desconectados um do outro (RAZBUTEN, 2022).

Parte disso se deve ao emprego contraditório de duas noções de tempo diferentes. O primeiro é o tempo do enredo, que costuma manter a narrativa de progressão baseada na linearidade de causa e efeito: um evento leva a outro em cadeia sequencial cronológica. Cada etapa deriva da anterior como se a sucessão fosse imediata e, às vezes, urgente.

O segundo é o tempo emergente do mundo aberto que permite ao jogador guiar-se por sua própria vontade e desviar do caminho de A para B até que deseje retornar ao rumo do enredo. A contradição está quando B sucede a A de forma imediata no enredo, mas, no movimento do jogador, esse tempo pode ser dilatado indefinidamente pela tentação de explorar o mundo – que foi criado exatamente para isso! Se não resolvida, a incoerência afeta o envolvimento do jogador com um elemento ou o outro, mas isso acontece pela dificuldade em conferir ao enredo a mesma abertura dada à geografia, sob o risco do jogo não conseguir manter o controle da narrativa e ela resultar desconexa ou sem o desenvolvimento que talvez fosse mais facilmente alcançado sob a linearidade da progressão.

Alguns jogos contornam esse problema ao estabelecer seu objetivo central no longo prazo: desde o começo, o próximo passo determinado é o último e só poderá ser dado quando personagem e jogador estiverem preparados. Essa estrutura faz com que as viagens de exploração e investigação do mundo aberto não sejam interrupções da linha narrativa, e sim o verdadeiro propósito do jogo, permitindo ao jogador perceber quando sua compreensão e habilidade bastam para finalmente cumprir o objetivo central. Isso acontece exemplarmente em *The legend of Zelda: Breath of the wild* (2017), *Outer Wilds* (2019), *A short hike* (2019) e *Elden ring* (2022), jogos em que, ao invés da urgência, há o crescimento através da jornada. Esses mundos existem como totalidades orgânicas; são de uma só vez lugar e momento, estrada e destino.

## O DILEMA DA INTERAÇÃO NARRATIVA

Jenkins aponta que, em questão narrativa, geralmente há dois formatos: ou o jogador participa da narrativa ao executar a ação, ou ele testemunha o jogo executá-la por si só (2004). Mais uma vez, há um dilema entre essas duas opções, mas não devemos assumir que apenas a execução da ação é interativa. Vimos que Paul Ricoeur tratou da interação da leitura textual que torna o leitor um agente. Ou seja, mesmo aquele que testemunha a ação



também interage com o texto através do seu processo de refiguração e compreensão no espaço e no tempo.

Como a interação dos jogos pende mais para a atenção ao jogador enquanto agente executivo do que agente testemunhal, paira a dúvida: quando um jogo perde seu caráter de jogo para tornar-se outra coisa? Quão “jogável” e interativo é o ato de mover-se pelo mundo em busca de compreensão, lendo, observando e investigando? Como dito, o que define o *videogame* não é exato e não há linha divisória clara, mas podemos mencionar um caso de gênero limítrofe que, ainda que não permita uma resposta, enriquece a pergunta: o simulador de caminhada (*walking simulator*).

## ANDARILHOS, CURIOSOS E TURISTAS

Antes de ser acolhido como o nome de um gênero, chamar um jogo de simulador de caminhada não tinha intenções elogiosas ou mesmo de descrição neutra. Era uma acusação de tédio, lentidão e baixa interatividade ao jogo *Dear Esther* (2012). A protagonista começa em uma ilha cinzenta ao entardecer e a interação consiste em andar pelo ambiente enquanto um narrador lê cartas que falam de sua experiência no lugar. Não há botão de correr, tudo tem que decorrer lentamente enquanto o jogador avança pela ilha ouvindo a narração fragmentada e evocativa. Em *Everybody is gone to the rapture* (2015), o jogo seguinte do mesmo estúdio, foi adicionado um botão de correr – na verdade, apenas uma caminhada vigorosa – devido à natureza não linear do cenário, o que envolve, além de idas, retornos a certos espaços.

Apesar do nome, não é a caminhada em si que detém o foco do simulador de caminhada. Em diversos jogos o movimento é central à experiência como a maior parte do gênero de plataforma, por exemplo; no rumo oposto, o que guia o gênero simulador de caminhada é menos o movimento e mais o cenário e os traços que transmitem sua sensação de lugar. A atenção não é voltada ao destino, mas aos detalhes e ao percurso que dá forma ao todo. A velocidade, nesse caso, tem o potencial de

macular a absorção do ambiente pelo jogador porque a pressa tende a concentrar no objetivo futuro, cega ao momento.

É comum ao gênero que a protagonista seja a única pessoa no local, como em *Gone Home* (2013), *The Vanishing of Ethan Carter* (2014), *Firewatch* (2016) (a outra pessoa é importante, mas está presente apenas como uma voz no *walkie talkie*). Há apenas o lugar e os rastros deixados como vazios que cabem aos jogadores preencher em seu próprio ritmo e interesse, como um recorte do momento, uma suspensão do tempo na qual existem apenas o olhar e a consciência do jogador que vaga em contemplação e reflexão. *Everybody's gone to the rapture* traz esse viés no próprio título: *todos se foram no arrebatamento*. A protagonista indefinida caminha por uma vila interiorana desprovida de habitantes, dos quais restaram apenas os rastros: as bicicletas e a barraca de acampar em um quintal, cartazes em um quadro de avisos, lenços sujos de sangue sobre uma cama – e também os vestígios sobrenaturais de diálogos sem rostos, apenas vozes das pessoas que habitavam o lugar. Sem personalidade nem objetivo claro, a protagonista é entendida como uma projeção do jogador intrigado, o qual projeta nela suas próprias motivações e move-se pela curiosidade do mistério, observando. Ele caminha pela metáfora do viajante e investiga pela metáfora do detetive.

O simulador de caminhada é como uma vertente atualizada do *flâneur*, tipo de personagem francês do século XIX: “o ocioso que vagueia pelas ruas sem pressa, olhando, vendo, refletindo”, um “explorador permeável” e “onividente”, notando “quantidades imensas e atordoantes de detalhes variados” (WOOD, 2012, p. 55-6).

O *flâneur*, assim entendido como observador/curioso/visitante/turista, também encontra seu espaço nos vastos jogos de mundos abertos, como na série *Assassin's Creed*, cuja proposta está na ambientação histórica da Grécia de Sócrates, o Egito de Cleópatra, a Veneza do Renascimento, a Paris da Revolução Francesa, entre outros. O deslumbre de detalhes atíca a curiosidade do jogador-viajante e o convida a perambular e se perder para poder se encontrar novamente. A ideia de turismo histórico é tão clara que os títulos mais recentes possuem um modo chamado Discovery Tour que retira o combate, o enredo e

os objetivos definidos para deixar o jogador explorar livremente o mundo do jogo sem amarras ou interrupções, além de incluir tours guiados em locais específicos para fins didáticos.

É notável também o modo de fotografia que permite ao jogador parar o tempo, fazer ajustes e mover a visão da “câmera” para compor e capturar uma imagem. Esse é um recurso muito apropriado ao nível de detalhes e exuberância que a tecnologia permite aos jogos recentes e é comum ao ponto de ser esperado nas grandes produções. O modo de fotografia é um indício de como os jogos são convidativos à contemplação estética do espaço e da ação, o que reforça a ideia de que, de alguma maneira, tal contemplação é uma das muitas formas válidas de leitura, interação e envolvimento entre o jogador e o jogo.

## PRÓXIMA PARADA

É marcante como o *videogame* é uma mídia heterogênea, mesmo quando não mencionamos os jogos abstratos e damos atenção apenas aos que possuem aspirações narrativas. Com nossa viagem pelo espaço e o tempo através do agenciamento dos fatos, refiguração e compreensão, interação e imersão, progressão e emergência, podemos ver como as teses de leitura são importantes ao *videogame* e, ainda mais, como a falta de definição, apesar da angústia teórica, é ricamente produtiva porque não permite que as fronteiras sejam estabelecidas. O próprio jogo é um mundo aberto que podemos percorrer, observar e explorar sem um destino em mente, apenas em busca de novas trilhas e horizontes.

## REFERÊNCIAS

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001;
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009;
- JENKINS, Henry. Game design as narrative architecture. In WARDRIP-FRUIIN, Noah (org.). *First Person: new media as story, performance and game*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press, p. 117-120, 2004; Disponível em: <<https://web.mit.edu/~21fms/People/henry3/games&narrative.html>>. Acesso em: 08/06/2022;
- JUUL, Jesper. *Half-real: vídeo games entre regras reais e mundos ficcionais*. São Paulo: Blucher, 2019;
- LEMOS, Adriana Falqueto. *Literatura e video-game*. Vitória, ES: Pedregulho, 2020;
- MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre, a traça*. São Paulo, Edições SESC São Paulo, 2017;
- MILLARD, Adam. *What does “immersion” actually mean?* Vídeo ensaio. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/5DANwfCoGWI>>. Acesso em: 13/07/2022;
- POE, Edgar Allan. *Assassinatos na rua Morgue*. S.d. Disponível em: [https://www.lpm.com.br/artigos-noticias/arquivos/trilogia\\_poe\\_assassinatos.pdf](https://www.lpm.com.br/artigos-noticias/arquivos/trilogia_poe_assassinatos.pdf)
- RAZBUTEN. *The structure of open-world games is weird*. Vídeo ensaio. 2022. Disponível em <<https://youtu.be/3UBhy2nDlxw>>. Acesso: em 13/07/2022;
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa - tomo I*. Campinas: Papirus, 1994;
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa - tomo III*. Campinas: Papirus, 1997;
- SALEN, Katie; ZIMMERMAN, Eric. *Regras do*

*jogo: fundamentos do design de jogos: principais conceitos: volume 1.* São Paulo: Blucher, 2012;

SANTAELLA, Lucia. O proxismo da auto-referencialidade nos games. In: SANTAELLA, Lucia; FEITOZA, Mirna (Orgs.). *Mapa do jogo: a diversidade cultural dos games.* São Paulo: Cengage Learning, 2009;

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas.* São Paulo: Editora Conrad do Brasil, 2006;

WOOD, James. *Como funciona a ficção.* São Paulo: Cosac Naify, 2012;

SEÇÃO 2  
CONTOS  
E POEMAS



# **EDITORIAL**

# **CONTOS**

# **E POEMAS**

**Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Malthus Queiroz**



Na primeira edição de *O arco e a lira*, Octavio Paz nos diz: não há nada mais evasivo e indefinível do que o poético. Decerto: desde que a poesia foi percebida como fruto do gênio criador, incontáveis mundos de diferentes matizes se apresentaram aos leitores — um singular que se manifesta plural. Louvar a pluralidade do poético é reafirmar seu caráter furtivo, arredio às exigências da conceituação, hóspede no deleite da apreciação, da contemplação, da maturação.

Apreciar, contemplar e maturar são também os verbos da criação literária. A matéria? Praticamente tudo: uma pintura em cores chapadas, o abraço demorado de despedida, as notas de um antigo blues, a foto solitária entre árvores desnudas, um texto que nos toca... Em algum ponto, imagens se transformam em palavras, sons e ritmos alcançam cores, o gesto se concretiza em metáfora. Eis novamente o poético: miscelânea de signos e códigos, essencialmente *intersemiótico*.

Esta seção da revista *Intersemiose* é dedicada à criação literária. Esperamos que agrade ao leitor e contribua para esse imenso plural-singular que é a literatura. Nela, podem ser encontrados os poéticos de Camila Alexandrini, Camillo José, Eudes Martins, Geórgia Alves, Iaranda Barbosa, Malthus de Queiroz, Paulo Gustavo, Sidney Nicéas e Sônia Marques, esta ilustrada por Eliane Lordello.

Boa leitura a todos!

**Camila Alexandrini**

# 07.09.21

Até a Lua  
ida e volta  
e mais meia  
os corpos enfileirados de brasileiros e brasileiras  
um cordão sangrento  
na atmosfera da Terra.

A pandemia matou  
os jovens negros  
as mulheres trabalhadoras  
es sujeites à margem.  
O pandemônio assinou embaixo.  
A vacina chegou atrasada  
no lugar dela, fuzis  
600 mil vidas  
sem voltas.

E se contássemos também  
os corpos das populações indígenas  
as vidas arrancadas de África  
as histórias não contadas do povo  
os amores assassinados pelo ódio  
as trans-feridas para a vala  
quantas voltas dariam?

A resistência não para  
enganam-se os que pensam vivermos uma distopia  
a luta é histórica.  
Acendemos velas  
entoamos hinos  
organizamos manifestações

escrevemos versos revoltos  
desafiamos a lógica do capital  
transamos ao meio-dia.

Não somos astronautas  
Nosso pé está fincado na mãe-terra.  
Mas, se fôssemos, o que veríamos?  
Planalto Central invadido por bois  
que assolam o terreno infértil.  
A Amazônia em chamas  
com festas clandestinas a preço de dólar.  
As baleias jubarte encalhadas no litoral  
sem rota tampouco saúde.  
O preço do feijão valendo mais  
que bala no cartucho.

Em solo brasileiro  
aterrizou a catástrofe  
e do alto de seus mandatos  
enviaram qualquer proposta  
para Marte.  
Todos os projetos em defesa dos direitos humanos  
explodiram no ar  
minutos depois de lançados ao espaço.  
E todos eles, juntos, da bandeira,  
aplaudiram de pé o desfile das forças armadas.

Catástrofe 21

Deveria ser o nome deste foguete

E ele daria

três

dois

um

Voltas e meia ao redor da Terra

anunciando o fim dos tempos.

O projeto que deu certo

é o Brasil que muitos querem.

Às margens do Guaíba

derrama este 7 de setembro em água

de chuva

de lágrima

de raiva.

As mensagens que chegam da II Marcha das Mulheres Indígenas

alertam

“Busquemos equilíbrio pra resistir com amor”.

Há de se continuar.

Da cabine da spaceship

Vê-se um Brasil que ainda está aqui.

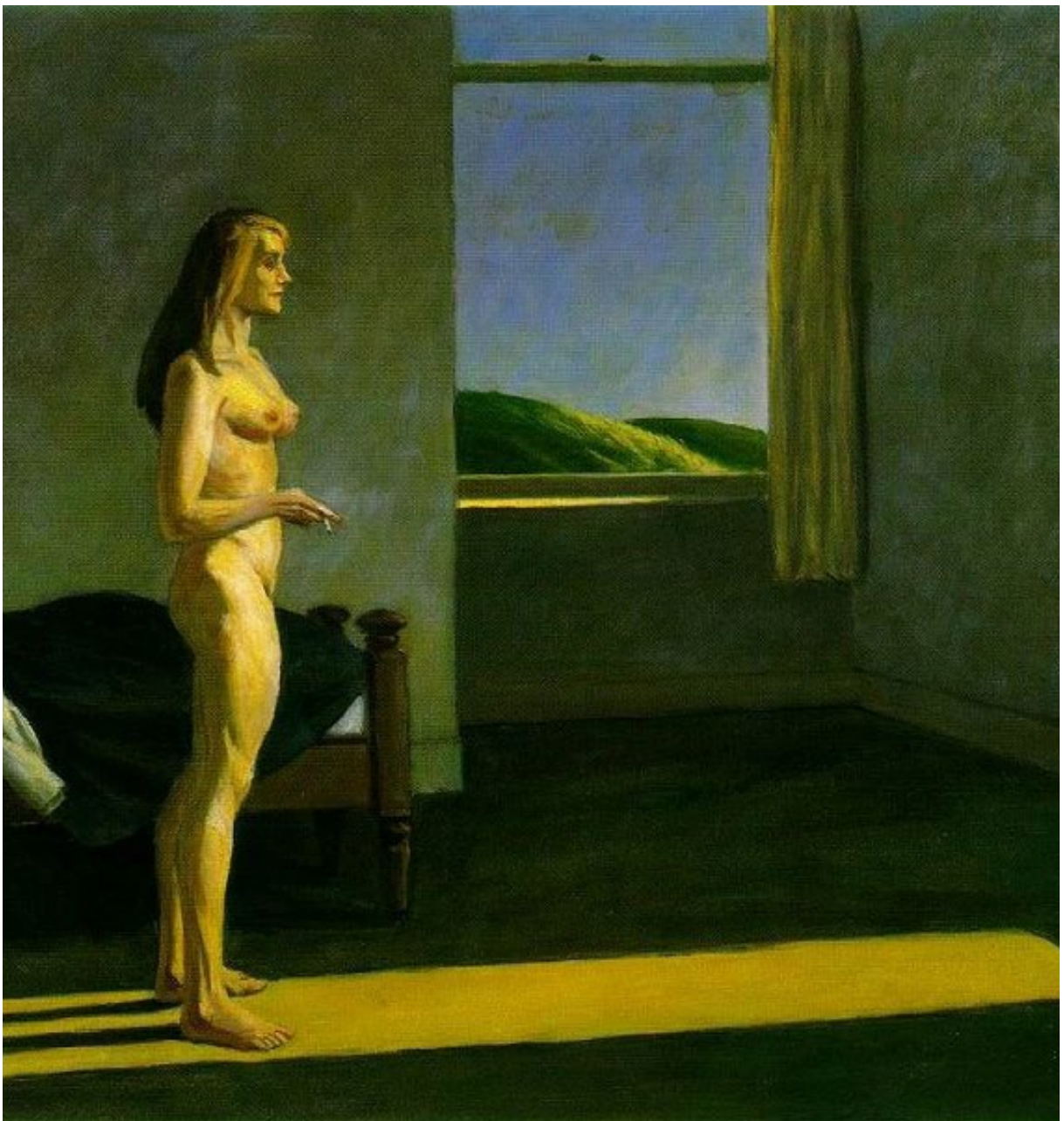
E não,

não desistiremos.

#forabolsonaro

**Camillo José**

# A WOMAN IN THE SUN, 1961



A WOMAN IN THE SUN, 1961

A woman in the sun, Edward Hopper, 1961

como uma  
secreta eternidade

amplificada  
no silêncio volúvel

de abelhas invisíveis

a trajetória do sol  
em decadência

germina a silhueta  
do mundo

nos origamis de tua pele.

antecedes  
a sede, o susto

e a momentânea estrutura  
dos castelos de areia

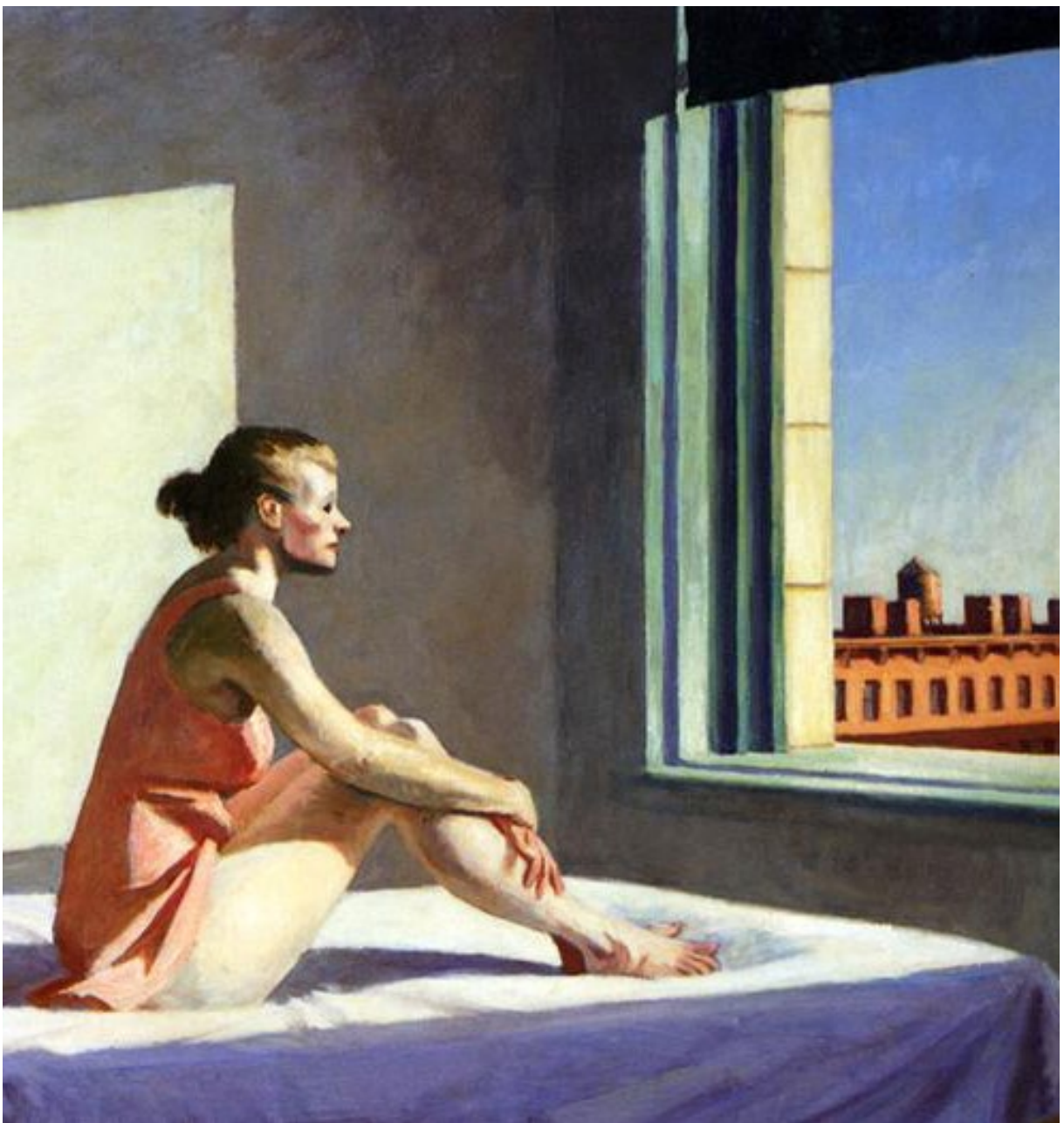
: paixão silvestre  
pelas coisas inconscientes

, incendiária quimera

na relva inabitável  
das fotografias.

Camillo José

# MORNING SUN, 1952



MORNING SUN, 1952

Morning Sun, Edward Hopper, 1952



falemos de tessituras,  
da matéria porosa  
precursora de orvalhos,

da elástica terminologia  
do sal em aquiescência;

falemos da aerodinâmica  
dos corpos coexistentes

(os nomes que habitaram  
as plantas da tua infância)

da solitude implícita  
nas pequenas associações

da mimesis irrevogável  
da nossa memorabilia;

da mitologia do hálito  
ao alcance do flanco,

da ausência de crase  
na gramática oceânica  
dos amores infravermelhos;

dos mecanismos de fala  
enquanto espuma  
a recompor hemisférios,

da partitura em teus astros  
quando minguentes  
sobre as conchas da minha mudez.



**Eudes Martins**

# AVOIR

Como pássaros  
Em meio  
Aos canaviais.

Vivo solto,  
A voar.  
Sonho voador.

Canto  
Como quem  
É feliz  
No matagal.

O que eu  
Tenho  
Não se possui,  
Se liberta.

Link para ouvir o poema:

[https://drive.google.com/file/d/1F8sHPjqAPICOk9aHjVxA\\_Fw9FB4PNv5r/view](https://drive.google.com/file/d/1F8sHPjqAPICOk9aHjVxA_Fw9FB4PNv5r/view)

**Eudes Martins**

# TÃO SENSUAL QUANTO O ESPÍRITO

Quero  
Teus pelos  
E a derme

Que ser nenhum  
Ousou  
Tocar.

São teus  
Sussurros  
Mais elegantes  
Que os gemidos.

Feita de palavras  
E de poemas  
Que não consigo  
Traduzir.

**Geórgia Alves**

# NEM A VIDA, NEM A MORTE

Faziam amor com agá maiúsculo. Faziam dos dias o sol da noite. Fizeste de mim o que bem, bem mesmo, quisemos. O que quero contar não é sobre a vida nem a morte. Não é sobre passado ou futuro. É puro presente. Não é de leite, nem líquido. Não é água, nem fogo. Não é nem sobre nascer ou morrer. É o que está entre os dentes toda vez que prendo uma palavra.

Toda vez que invento a norma. Toda vez que desrespeito uma lei. Quais são as leis do universo para viver bem? Quais são as leis da vida para se morrer em paz? O que a dor representa se o meu braço dói quando meu coração é o que importa? No pequeno apartamento onde está neste exato instante, teu corpo pede o que deseja o meu. E nada disso será senão o desato de nenhum nó. Nos tornamos frios e sensatos. E a vida não existe mais, e a morte em paz será adiada para sempre.

E viveremos cem anos para que alguém escreva no jornal, que não existe mais:

“viveu uma vida longa e próspera”.

Urubus sobrevoam esta página. Não é um conto. Não é crônica. Meu modo de ser é. Não sou dado ao tempo ou à brevidade. Sou novelesca no meu ser científico. E científica num romance. Quero que nem a vida nem a morte sejam mais que este instante. O momento exato em que toquei seu dedo indicador e nos fundimos.

Meu joelho tocou seu joelho.

Nosso encontro não se deu porque preferi continuar uma rosa com meus espinhos. E não enxergar da tua varanda o sol nascer vermelho. Quem quiser ir contigo à boa vista sou

eu, não meu corpo. Este não enxerga mais, senão com a ajuda dos óculos. Lacrimejam por nada. Derramam fluidos por tudo. E não olham mais a face do amor.

O que esperam eu não sei.

Nem em vislumbre. E o homem passará a modernidade inteira com uma palavra presa.

Insurgente.

Iaranda Barbosa

# GOTA D'ÁGUA

Capitão abriu os olhos pela manhã e resmungou. Finalmente a Quarta-feira de Cinzas chegou. Finalmente o inferno desse Carnaval vai terminar. Povo desocupado. Bando de putas, viados, drogados, favelados e marginais. Mataria todos se pudesse e higienizaria a cidade, acabaria com essa escória. Todo ano a mesma coisa. Serviço diário, calor, sujeira, som alto, multidão e aquele fedor. Ahhhrrg. Era o pior de tudo. A catimba de mijo e suor em todos os pontos da cidade. Mas pelo menos agora acabou. Só daqui a 300 dias, quando o ciclo da imundície e da depravação com as malditas prévias vai dar início a um novo pesadelo.

Olhou para o par de coturnos ao lado da cama e sentiu os pés formigarem junto com algo pegajoso entre os dedos. Sudorese esquisita, deve ser o cansaço, murmurou. Afinal, há meses não havia parado um único fim de semana. Trabalhou duro em todos os serviços, principalmente no último sábado. O pior de todos os dias. Maldito bloco. Mais de um milhão de pessoas naquelas vias estreitas, naquele sol escaldante, praguejou. Tentou de todas as maneiras trocar a escala, mas foi impossível. O contingente está no limite. Batalhão e tropa completos na rua, ouviu de seu superior. Mas passou, estava livre, iria tomar um banho e aproveitar o dia para fazer nada. Remoía esses planos quando sua esposa entrou no quarto dizendo:

– Acabei de ver no jornal que quatro rapazes foram obrigados pela polícia a pular no rio durante o desfile do bloco, no sábado. Três sobreviveram e um continua desaparecido. Que tristeza. A maré tava alta. Estão procurando o corpo entre os galhos do manguezal. Também pode tá enterrado na lama. Você viu algo?

– Não. Mas pra que se preocupar? É menos um pra fazer arrastão, cheirar loló e dançar feito cachorro no cio.

– Era um adolescente... Os outros estão internados. Só hoje conseguiram falar por causa do trauma e da poluição que infeccionou a pele e os rins.

– Tsc. Besteira. O café já tá pronto?

A esposa de Capitão olhou em silêncio para ele e depois para o par de coturnos ao lado da cama. Movimentou a cabeça afirmativamente e saiu do quarto.

À mesa, percebendo que o marido estava com a testa molhada, perguntou quase sabendo a resposta:

– Você tá com calor?

– Quando é que aqui não faz calor?

Devolveu a pergunta levantando-se e retornando em direção ao quarto.

Ao percorrer com o olhar o corpo do marido, notou a camisa encharcada nas costas e manchas arredondadas e escuras nas áreas das axilas. Estranho, logo ele, tão fissurado em limpeza. Abriu a boca para fazer o comentário, mas optou apenas por vê-lo afastar-se e deixar atrás de si marcas pegajosas no chão e um forte cheiro adstringente.

Capitão deitou-se. O formigamento dos pés subia em direção às pernas, que lhe pareceram inchadas, como acometidas pela elefantíase. Sentiu comichões por todo o corpo e uma protuberância na garganta, que lhe impedia de respirar. O peito parecia que iria explodir, os olhos queriam saltar das órbitas, a cabeça latejava, o nariz ardia, a pele do rosto inflava, pequenas lacerações já começavam a aparecer, sentia o maxilar extremamente aberto e, na iminência de gritar, viu a mulher parada na porta do quarto, de braços cruzados. Mal ouviu a sua voz:

– Vai dormir o dia todo? O almoço tá pronto.

Levantou-se com dificuldade. A boca amargando, os dentes doloridos, a língua espessa.

Ao chegar à cozinha, a mulher reparou os cabelos dele estranhamente pegados ao couro cabeludo e muito suor escorrendo pelas laterais do rosto. Teve a sensação de que ele estava com a pele escurecida e com olheiras profundas, resultantes de noites em claro. Estaria doente?

– Você tá bem?

Mas Capitão permaneceu calado. Sentou-se e passou todo o almoço olhando fixamente para o prato. O aroma da comida não o apetecia, o estômago parecia cheio, o alimento aparentava ser pastoso e de sabor repugnante. Até a disposição para segurar os talheres era ausente, pois sentia seus braços cansados, como se tivessem nadado horas contra uma correnteza fraca, mas contínua.

Levantou-se e saiu tropeçando e deixando marcas úmidas de suas mãos nas paredes do corredor.

No fim da tarde, a mulher sentiu um cheiro de maresia. Percorreu a casa e parou diante do quarto. Olhou para baixo e viu que saía pela fresta da porta um líquido escuro e espesso. Entrou e encontrou minúsculos siris que fervilhavam em uma enorme poça de lama bem no meio do cômodo. Fitou demoradamente o par de coturnos ao lado da cama. Saiu e em seguida voltou com balde, esfregão e desinfetante.

**Malthus Queiroz**

# TRAVESSIA

Desta rua, quanto tempo não havia ainda,  
Eu queria alcançar o outro lado.  
Mas a rua era uma ponte infinda,  
E o dia acabava sempre inacabado.

Não sei se o que me era desejado  
Era mesmo aquilo que eu queria.  
Se ambicionava propriamente o outro lado  
Ou queria mais a travessia.

Quando, enfim, cheguei ao outro lado,  
Vi que outro lado não havia,  
Que o lado de lá fora apagado  
Enquanto o de cá se destruía.

E entre um lado mudo e um olvidado  
Vão meus passos, como se fossem passo alheio  
Por esta rua de abril imaginado  
Onde o silêncio é vasto, e o horizonte, meio.



**Malthus Queiroz**

# ISTO

Isto que sinto  
Que é sem nome  
— pois não há que date ou resuma —  
Isto que é gigante  
No universo dos elementos indenotos

Este isto  
Que só entendo quando sinto  
E que foge quando o penso

Isto que é de rubro indefinido  
E que só eu sei rubro  
Pois não há que me conteste

Isto pode ser fogo instinto  
chama lua vinho  
gosto tato hálito  
desejo do teu gozo  
corpo ávido  
hábito, ventania

Pode também ser tudo isso misturado  
E pode mesmo ser só uma poesia.

**Paulo Gustavo**

# CANÇÃO DO EXÍLIO HOJE

Minha terra tem exílios  
Onde cala o sabiá.  
Permita Deus que o silêncio  
Fale tanto quanto o mar.

Em cismar sozinho, insone,  
Espero a noite passar.

Minha terra tem vestígios  
De um país por inventar.

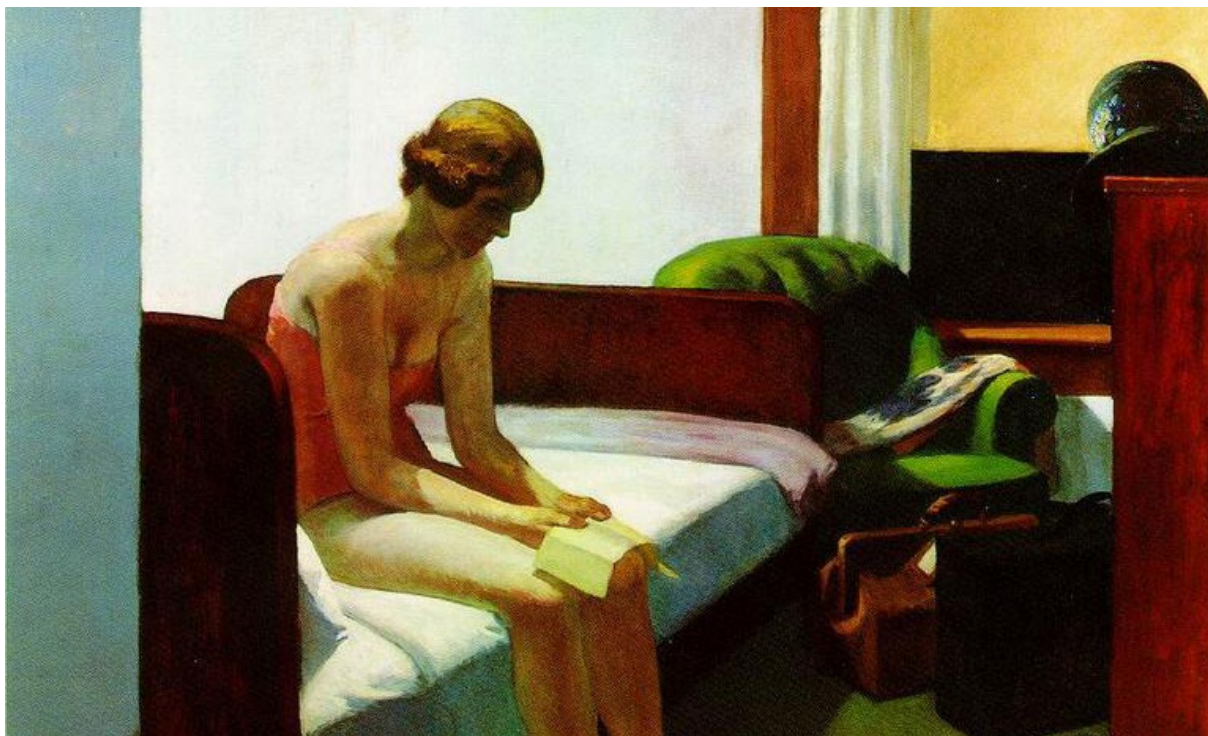
CANÇÃO DO EXÍLIO HOJE

Paulo Gustavo

# QUARTO DE HOTEL

(Inspirado na pintura homônima de Edward Hopper)

*Para Romero Pereira*

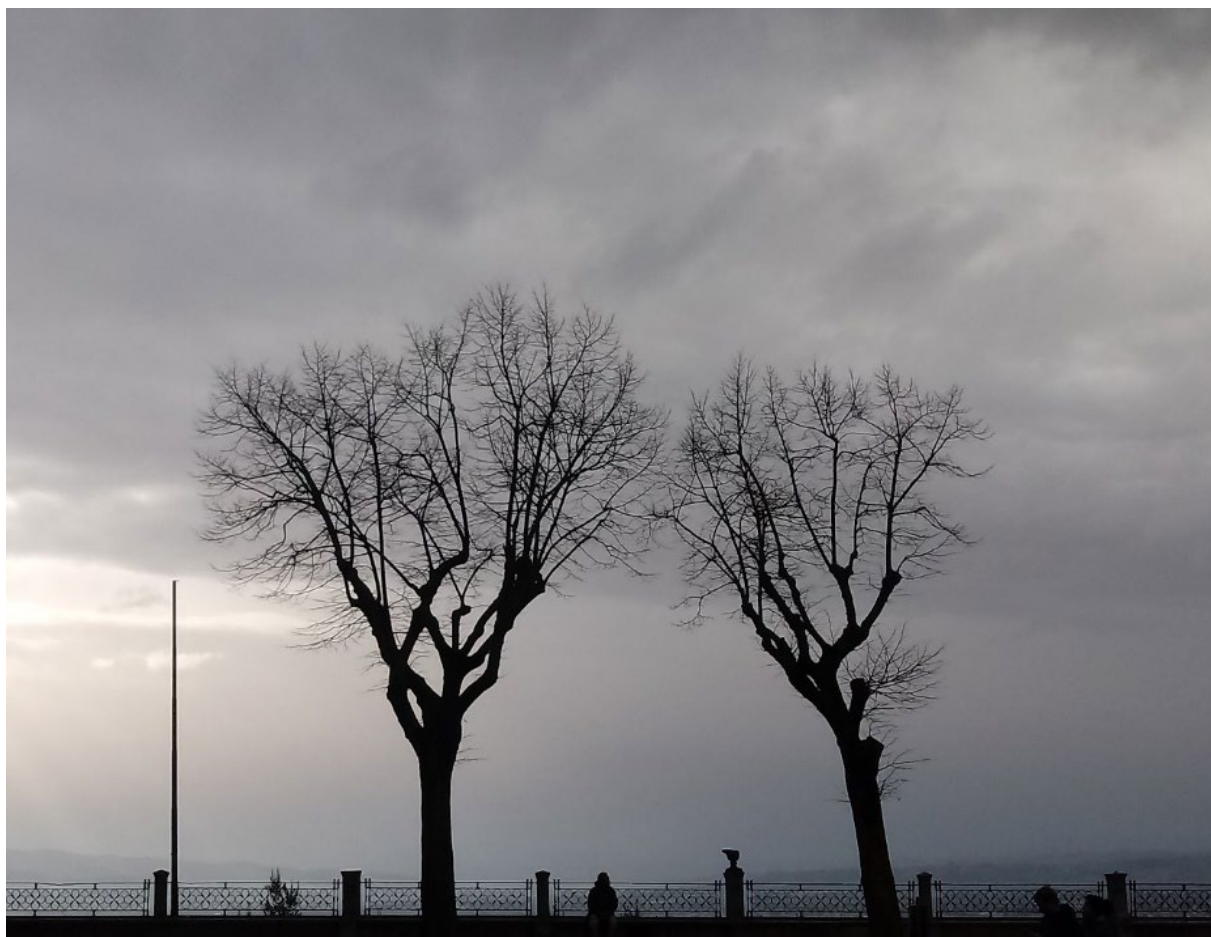


Quarto de hotel. Edward Hopper. 1931.

Toda a noite sofri a lua.  
Lá fora não sei que pássaro  
Bicava as horas,  
Que grande fome pulsava nas sombras.  
Só em mim  
As pontes resplandeciam,  
Só em mim secavam as águas.

**Sidney Nicéas**

# O VELHO (E EU)



O VELHO (E EU)

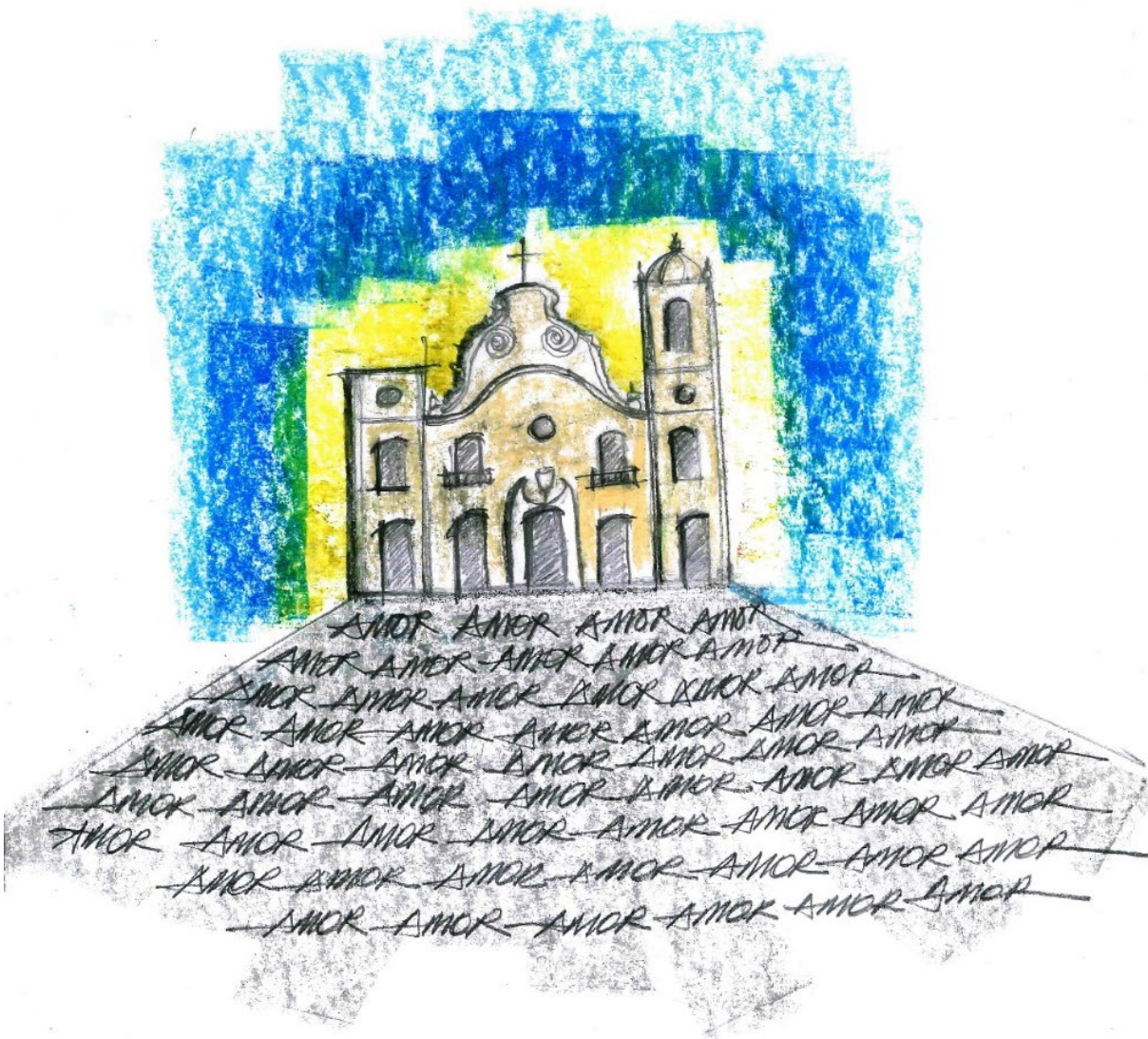
Foto: Malthus Queiroz. Assis, 2018.

Numa esquina de sonhos  
pedradas  
o homem varria  
os corpos;  
fazia calor e lembranças  
serpenteavam algodões  
na cabeça:  
aqueles caixões de um dia,  
a terra sobrestado, forçosa,  
o nada lambendo tudo...  
não,  
os corpos na rua agora  
eram outros (nós),  
os tanques  
as fardas  
os sangues  
as balas  
a mesma inação da maioria,  
as estocadas no coração  
de quem nunca escapou da  
miséria humana;  
naquela esquina nenhum sonho  
sobrevive:  
o velho ansiava por  
vida  
– tantos anos se amontoaram  
desde tantos outros isolamentos seguiram  
e nada,  
nada havia mudado,  
nada...  
a  
(minha)  
esperança  
é uma pá de terra  
envelhecida.



Sonia Marques

# AMPARO



AMPARO

Ilustração de Eliane Lordello para o poema Amparo, de Sonia Marques

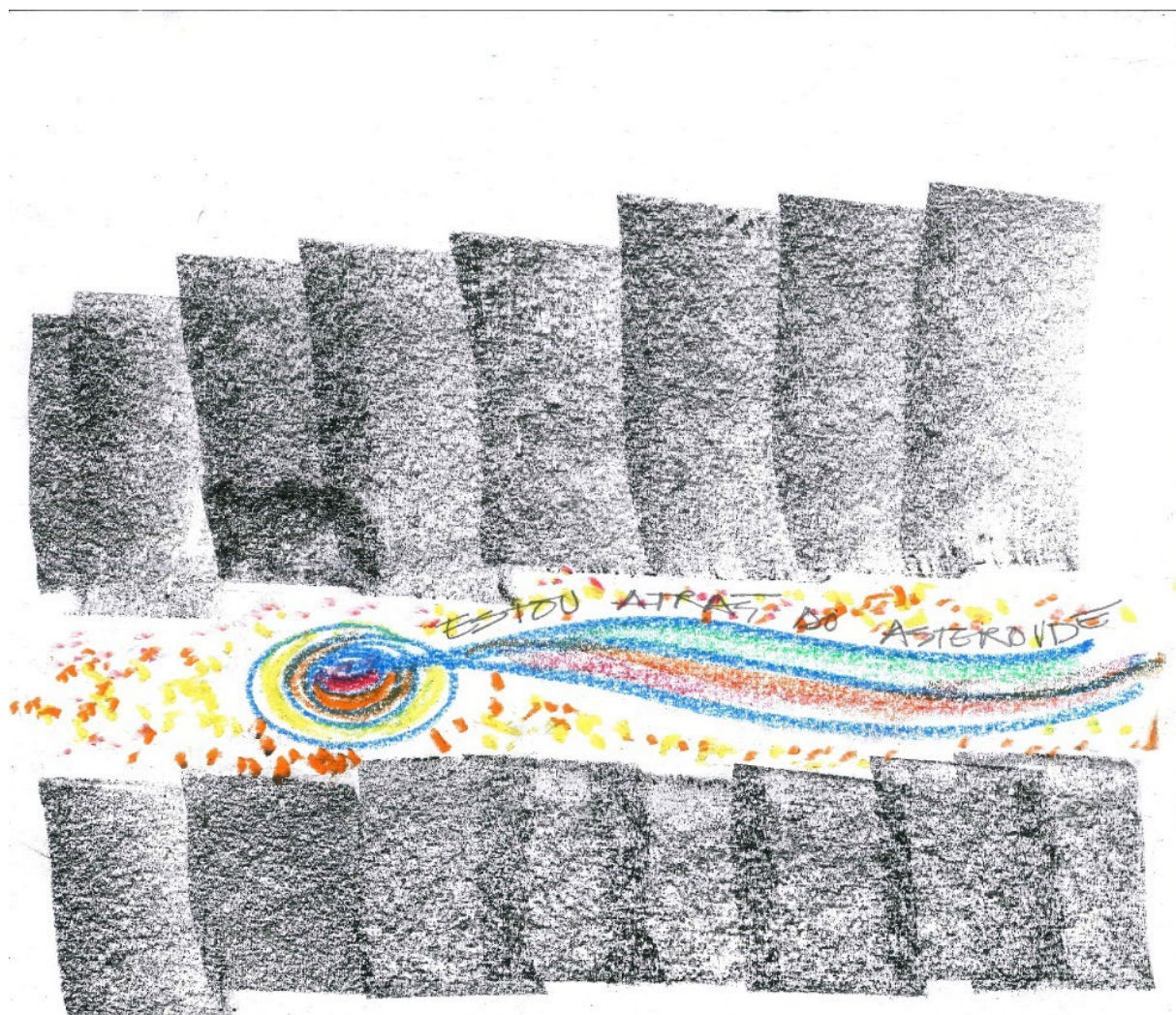
A Rua do Amparo  
é larga e sinuosa  
e desemboca  
em generoso largo  
onde jogamos os baldes  
da esperança

Ágora amiga  
adro perfeito  
onde se dança  
aí ficamos  
não ultrapassamos os balcões  
ignoramos  
o que deles se alcança

Mas nos outeiros  
do Carmo  
nas encostas  
a manhã no parto  
se avizinha  
lenta e mansa  
como quem vai embora

Sonia Marques

# E. T.



E. T.

Ilustração de Eliane Lordello para o poema E.T., de Sônia Marques



Eu vivo noutro planeta  
e não vim para esta terra  
para dizer que o rei está nu

Não vim insultar ninguém  
não vim para viver mandando  
o mundo tomar no cu

Não quero ferir ninguém  
e nem ter faca na bota

É que a paciência é pouca  
cedo  
ela logo se esgota

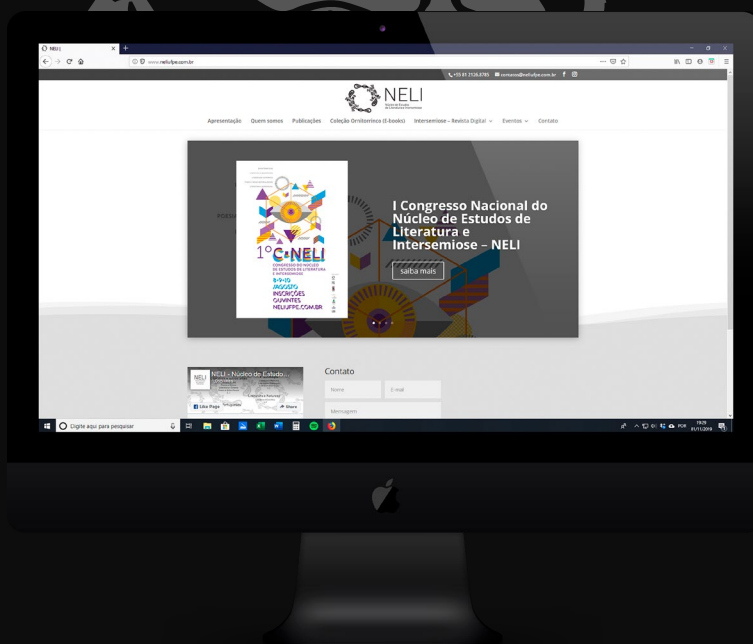
É que sou de outro planeta  
e onde vejo maçaneta  
é na verdade  
ferrolho  
Aqui nem sei distinguir  
quem é cego  
ou é caolho

Eu procuro ser gentil  
Perguntei: quem é você?  
Ela disse: sou um til  
o chapéu do meu marido  
Eu disse: Não faz sentido  
Não pensei fosse agressão  
Mas eu sou de outro planeta  
e como o pequeno príncipe  
estou atrás do asteroide

quero este mundo mais não







*visite o nosso site*  
***neliufpe.com.br/***



CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – DEPARTAMENTO DE LETRAS  
R. ACDO. HÉLIO RAMOS, S/N - CIDADE UNIVERSITÁRIA, RECIFE - PE, 50740-530