

ISSN 2177- 3424



Rascunhos CULTURAIS

Revista do Curso de Letras • Câmpus de Coxim/UFMS

Volume 8 • Número 16 • 2017



Rascunhos CULTURAIS



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL**

CURSO DE LETRAS - CÂMPUS DE COXIM

REITOR

Marcelo Augusto Santos Turine

VICE-REITORA

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

DIRETORA DO CÂMPUS DE COXIM

Eliene Dias de Oliveira

COORDENADORA - CURSO DE LETRAS

Elisângela Rozendo de São José

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Geovana Quinalha de Oliveira

Marta Francisco de Oliveira

IMAGEM DE CAPA

Autora: Ana Ruas

Título: Balaústre

REVISÃO

*A revisão linguística e ortográfica é de
responsabilidade dos autores*

CÂMARA EDITORIAL

Eliene Dias de Oliveira Santana

Flávio Adriano Nantes Nunes

Geovana Quinalha de Oliveira

Marta Francisco Oliveira

Marcos Amorim

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Paula Squinelo (UFMS)

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)

Alberto Pinto (ULHT)

Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)

Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto (UFSC)

Edgar César Nolasco dos Santos (UFMS)

Francisco Pereira Smith Júnior (UFPA)

Fulvia Zega (AREIA-Itália)

Glaucia Muniz Proença (UFMG)

Heloisa Helena Pacheco Cardoso (UFU)

José Batista de Sales (UFMS)

Luis Abel dos Santos Cezerilo (UEM)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Marcio Markendorf (UFSC)

Marcos Menezes (UFG)

Sheila Dias Maciel (UFMT)

Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra (UFMS)

Rosângela Patriota (UFU)

Vera Lúcia Puga (UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenadoria de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Revista rascunhos culturais / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. – v.
1, n. 1 (2010)- . Coxim, MS : A Universidade, 2010- .
v. ; 22 cm.

Semestral

ISSN 2177- 3424

1. Cultura - Periódicos. 2. Línguas e linguagem – Periódicos. I.
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

CDD (22) 050

Sumário

5 Apresentação

Dossiê: Literatura Brasileira Atual

9 Literatura Marginal-Periférica: a Representação da Favela nos Contos de *O Sol na Cabeça*, de Geovani Martins
André Natã Mello Botton

29 *Deus, Essa Gostosa* – uma Visão Irônica da Divindade Monoteísta Cristã nos Quadrinhos de Rafael Campos Rocha
Renata Santos da Silva
Marcio Markendorf

51 A Beleza Feminina nas obras *A Mulher que Escreveu a Bíblia*, *Manual da Paixão Solitária* e *Os Vendilhões do Templo*, de Moacyr Scliar
Lemuel de Faria Diniz
Bianca Nantes Nunes

67 O Lugar não Lugar da Mulher Afro-Brasileira na Poética de Conceição Evaristo: uma leitura de “*Olhos d’água*”
Camila Morgana Lourenço

77 Híbridação Textual/Cultural em *Opisanie Swiata*,
de Veronica Stigger
Ramon Guillermo Mendes

97 A Voz Escreviente de Conceição Evaristo
Clarice Fortunato Araújo

Temáticas Livres

121 Sob as lentes de Fanon: a linguagem e
as negociações identitárias na diáspora negra
em *Pele Negra Máscaras Brancas*
Suélem da Cunha

133 “Outrar-se” para a *supervivência*:
a ficção de Guadalupe Nettel
Renata de Felipe
Márcio Markendorf

155 José Veríssimo: apontamentos sobre
Literatura e Ensino no Séc. XIX
Aline Costa da Silva

175 Linguagem e Cultura: os Fundamentos Narrativos
de *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*,
de Jorge Amado
Moisés da Silva
Marta Francisco de Oliveira

195 Neologismos, Arcaísmos e Marcas Regionais
na obra *O Casamento Suspeitoso*, de Ariano Suassuna
Uélida Dantas de Oliveira

Apresentação

O Dossiê Temático desse 16º número da *Revista Rascunhos Culturais*, a partir de diferentes posicionamentos e teorizações acerca da literatura brasileira atual, apresenta resultados de pesquisas preocupadas em analisar como a ficção recente problematiza questões caras para a sociedade, a exemplo dos preconceitos de toda ordem, dos efeitos do patriarcado sobre a cultura e a política e dos problemas estabelecidos pela desigualdade social. As perspectivas de análise dos artigos nos fornecem uma visão dos modos pelos quais essa produção literária tem representado (ou não) as pluralidades identitárias, seja por intermédio da autoria seja pela construção de personagens de minoria mais fortes. O que está em jogo, portanto, é a diversidade de olhares e de percepções da sociedade em suas maneiras de sentir, entender e experienciar o mundo a partir projetos críticos mais conscientes de nossa época, sobretudo aqueles cujas propostas requerem pensamentos outros, voltados para a compreensão dos procedimentos e das implicações políticas da fabricação discursiva/escrita do fazer literário.

Tendo em vista que a literatura é um espaço privilegiado para tais questões/manifestações, sua construção cria debates públicos, políticos e de legitimação epistemológicas como os produzidos pelos artigos do dossiê *Literatura brasileira atual*. Ao abrirmos espaço para essa temática, cujo campo de possibilidades investigativas é bastante

amplo, seguimos com a proposta da Revista em promover o debate acadêmico em que a escrita é tomada como um gesto ético, um constructo cultural de imaginação e crítica, um lugar de fala acerca das gentes, das subjetividades e dos nossos “desconcertos”, como diria o poeta Manoel de Barros: “Eu sempre guardei nas palavras os meus desconcertos”.

Os artigos integrantes da seção “Temáticas Livres” abordam obras literárias variadas, produzidas em outros períodos históricos, e cujas análises foram realizadas sob pontos de vista diversos e com abrangência crítica da literatura.

Agradecemos imensamente as autoras e aos autores que atenderam ao chamado da Revista e tornaram esse trabalho possível. Do mesmo modo, somos gratas ao professor Marcio Markendorf pela organização do dossiê, ao conselho editorial e a toda a equipe da *Rascunhos Culturais* (técnicos e docentes da UFMS) pela dedicação.

Desejamos uma boa leitura!

Geovana Quinalha
Marta Oliveira

Rascunhos
CULTURAIS

Dossiê: Literatura Brasileira Atual

Literatura Marginal-Periférica: a Representação da Favela nos Contos de *O Sol Na Cabeça*, de Geovani Martins

André Natá Mello Botton*

Resumo: Nos treze contos que compõem *O sol na cabeça*, Geovani Martins apresenta histórias de personagens que transitam pelas favelas do Rio. O presente trabalho propõe a discussão e a análise do local de fala dos narradores, a favela, e do modo como a representam ao longo dos contos “Sextou” e “Estação Padre Miguel”. Desse modo, a favela é vista desde dentro, por personagens que livremente transitam entre a pobreza, a violência, as drogas, o preconceito, os sonhos e os desejos dos moradores.

Palavras-chave: Literatura Marginal-Periférica; Favela; Contos.

Abstract: In the thirteen short stories that compose *O sol na cabeça*, Geovani Martins presents stories of characters that travel through the favelas (slums) of Rio. This paper proposes the discussion and analysis of the narrators’ speaking place, the favela, and the way they represent it along the stories “Sextou” and “Estação Padre Miguel”. In this way, the favela is seen from within, by characters that freely transit between the poverty, violence, drugs, prejudice, dreams and desires of the residents.

Keywords: Marginal-Peripheral Literature; Favela; Short stories.

A segunda vez que fui ao Rio de Janeiro, em meio a tantos outros pontos turísticos, resolvi fazer um *tour* por um lugar que

* PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul). Graduado em Filosofia (IMME) e em Letras (FEEVALE), e Mestrando em Letras – Teoria da Literatura (PUCRS). Contato: andre.botton@gmail.com “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

não recebe o mesmo valor que outros: o bondinho do alemão¹. O Teleférico do Alemão é um sistema que opera no Complexo do Alemão, situado na Zona Norte da cidade. Possui seis estações (Bonsucesso, Adeus, Baiana, Alemão, Itararé e Palmeiras), com 3,5 km de extensão, e o acesso pode ser feito a partir da Estação Bonsucesso, que integra a SuperVia (linha de trens que circula na região metropolitana do Rio de Janeiro). Da primeira estação até a última, a viagem dura cerca de 20 minutos. No entanto, antes de ser um ponto turístico, o bondinho funciona como meio de transporte para mais de 3,2 milhões de pessoas por ano. O que me chamou a atenção durante a viagem foi a disposição das casas e o modo como as ruas/vielas estão arranjadas: como um labirinto sem fim, sem centro e sem demarcações. Na época, eu estava concluindo a graduação em Letras e o tema do meu trabalho de conclusão era *A representação da favela na obra Inferno, de Patrícia Melo*. Ou seja, o meu interesse em visitar o lugar também estava voltado para o meu estudo. Como o universo representado na narrativa que se constituía no foco do trabalho não me era propriamente familiar, quis conhecer a realidade daquele contexto periférico.

Durante o passeio pelo bondinho, um episódio me marcou muito: foi a abordagem da polícia que se acercou de um rapaz que subia o morro. Ele estava com uma mochila e caminhava calmamente. Quando o carro parou ao seu lado, os policiais colocaram-no contra a parede e começaram a revistá-lo, assim como a revirar a sua mochila. Detalhe: os policiais estavam com uma arma apontada para sua cabeça. Em nenhum momento – a minha visão era de cima – percebi

¹ Infelizmente, até o momento da escrita deste texto, o Teleférico do Alemão permanece fechado desde setembro de 2016 em virtude da má gestão e do descaso do Estado, que alega não ter recursos para manter o funcionamento do meio de transporte que foi alvo da Lava Jato, pois a empreiteira responsável pela obra estaria envolvida no processo. (<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/telefericos-do-alemao-e-da-providencia-estao-parados-ha-meses.ghtml> Acesso em set. 2018).

uma conversa ou diálogo, mas a abordagem se fez rápida, prática e ineficaz, pois o garoto não possuía nada.

Relembro esse fato hoje por saber que minha visão, naquele momento, era justamente a de um turista que via de fora aquela realidade. No entanto, meus estudos e a literatura me ajudavam a me aproximar cada vez mais daquele contexto. A minha visão era – e é – a de quem estava no bondinho, ou seja, de fora. Por mais que os meus trabalhos me ajudassem a me aproximar daquele contexto, eu nunca teria a mesma experiência ou vivência daquele jovem. O meu local de fala, enquanto indivíduo que compõe um grupo social em relação àquele jovem (RIBEIRO, 2017), era muito distante. Com este trabalho e com outros, tenho tentado mudar o meu ponto de vista por meio daquilo que a literatura pode revelar, de modo que, “[...] o foco é justamente tentar entender as condições sociais que constituem o grupo do qual fulana faz parte e quais são as experiências que essa pessoa compartilha ainda como grupo.” (RIBEIRO, 2017, p.67), contudo, a minha visão sempre será a de quem está fora daquela realidade. No entanto, a literatura, e agora mais precisamente, os contos de Geovani Martins, possibilitam justamente a mudança ou a aproximação de olhar em relação à periferia do Rio de Janeiro.

O autor vem da mesma realidade daquele jovem do Alemão, ou seja, transita por esses espaços e vivenciou muitas das histórias que ficcionaliza em seu texto. Ao longo dos treze contos, os narradores e as personagens circulam por entre as favelas, pela cidade do Rio de Janeiro e em um dos contos passam a virada do ano em Arraial do Cabo. *O sol na cabeça* muda a posição entre centro e margem, asfalto e favela, agora a margem é o centro. Isso fica comprovado na estrutura das narrativas, uma vez que de forma muito direta as personagens periféricas se colocam no centro de suas ações, bem como os narradores dos contos.

Desse modo, para perceber a forma como a favela é representada dentro dos contos do livro de Geovani Martins, faremos o estudo a respeito do narrador e a sua relação com a cidade, mais precisamente, a favela, enquanto *locus* social de um grupo produtor de discursos afirmativos sobre si. Assim, ao analisar essa relação do texto com a cidade, tentaremos perceber de que maneira essa estrutura dialógica acontece nos contos “Estação Padre Miguel” e “Sextou” de Geovani Martins. Cada narrador conhece muito bem o espaço onde está inserido e, ao apresentá-lo para o leitor, traz à narrativa memórias e outras histórias que caracterizam tanto as personagens quanto os espaços. Com isso, a favela se constitui como espaço subjetivo e intrínseco de cada personagem.

Há algum tempo tem-se afirmado que haveria uma cidade partida, asfalto *versus* favela, contudo, uma mudança simbólica significativa começa a acontecer na tentativa de perceber a favela como lugar constituinte da cidade (VALLADARES, 2005). Na literatura, isso ocorreria da mesma forma, uma vez que as personagens circulam por entre esses espaços de modo livre. Porém, ao voltarmos o olhar para a periferia urbana, percebemos que há uma unidade que se constitui pelo próprio espaço e pelas histórias que estão presentes dentro dela. Ao analisar os contos do livro, será discutido o modo como a favela, enquanto centro das narrativas, é representada pelos narradores e pelas personagens que livremente transitam entre a pobreza, a violência, as drogas, o preconceito, os sonhos e os desejos dos moradores desse espaço.

Vale ressaltar, ainda, que *O sol na cabeça* faz parte de uma literatura dita marginal-periférica, enquanto representação de espaços que estão nas periferias das cidades, consolidando-se como movimento cultural dentro das favelas. Se durante boa parte da história brasileira o favelado não tinha reconhecido o seu lugar, agora ele apresenta o seu espaço discursivo e produz literatura. Dentro dessa disputa do

campo literário brasileiro, cada vez mais aqueles – antes excluídos pelos padrões canônicos – que estão à margem dos grandes centros urbanos produzem literatura e começam a ter destaque nacional. Com isso, o próprio conceito de “literatura” também está em movimento. Aos poucos, aquele julgamento preconceituoso e elitista perde espaço para que autoras e autores que estejam à margem possam produzir seus textos e ter reconhecimento pela sua produção.

Há, contudo, algumas divergências quanto à nomenclatura atribuída a essa produção literária, sendo que um considerável número de trabalhos apresenta ora “literatura marginal” ora “literatura periférica”. O primeiro termo é usado por autores como Ferréz – no sentido de que este sempre foi chamado de “marginal”, tanto pelo valor pejorativo do termo quanto por estar à margem do centro urbano, desse modo, o escritor resignificaria o conceito por meio da sua produção –; e o segundo por Sérgio Vaz – que prefere o uso de “literatura periférica”, pois marca o espaço da favela em relação ao centro urbano e difere da produção literária dos anos 1970. Além desses autores, críticos literários também discordam quanto ao uso de um ou de outro termo, por exemplo, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013), no livro *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, prefere o uso de “literatura marginal”, enquanto a professora Leila Lehnen (2016), no artigo “Literatura e direitos humanos na obra de Sacolinha”, defende o uso de “literatura periférica”. No entanto, optamos pela junção dos dois conceitos a partir dos estudos de Érica Peçanha do Nascimento (2011), em que a antropóloga justapõe os dois termos em um único sentido mais abrangente e específico dessa produção literária. Desse modo, ao longo deste estudo, utilizaremos o termo “literatura marginal-periférica” para definir a produção literária feita por autores vindos das periferias e que giram em torno de temas que falam sobre a favela brasileira, neste caso, os contos de Geovani Martins.

O grande diferencial dessa literatura marginal-periférica é que, agora, quem fala são os moradores das favelas, e não mais os autores do centro que olham para a margem. Editoras independentes se organizam para publicar seus livros de poesia, romances, contos, quadrinhos, etc. Isso porque, muitos autores preferem ficar longe das grandes editoras, como uma manifestação aberta – e política – contra o grande mercado editorial – que, vale dizer, está gradativamente voltando o seu interesse para esses escritos. Os autores são pessoas que vieram do rap, do hip hop, pessoas que escrevem poemas e romances nas horas vagas, que possuem um trabalho formal, como motoristas, donas de casa, estudantes, donos de bares e que enveredaram pelo mundo da literatura a fim de apresentar o seu lugar e mostrar que possuem voz, mas, mais do que isso, que a sua voz tem força.

Ao fazer o estudo sobre esse movimento literário, que faz parte da literatura brasileira contemporânea, percebemos alguns traços em comum nos textos, assim como em *O sol na cabeça*: a linguagem predominante se aproxima muito da oralidade; as personagens e os temas circulam pelas periferias urbanas; os livros não fazem parte de um “cânone”, pelo contrário, estão em posição antagônica a este. Pode-se dizer que, em geral, é uma literatura produzida *pela* periferia e *para* a periferia.

O narrador e a cidade

Já se falou muito sobre o narrador e a sua importância e divisão dentro da literatura. Mas quando analisamos quem é essa “personagem de ficção em que o autor se metamorfoseia” percebemos que, dentro de uma visão tradicional, “O narrador é um ser ficcional e autônomo, independente do ser real do autor que o criou. [...] O autor pertence ao mundo da realidade histórica; o narrador, a um universo imaginário: entre os dois mundos pode haver analogia, mas nunca identidade.” (D’ONOFRIO, 2007, p.47). Por mais que haja relação

entre os mundos da ficção e o empírico, nunca há uma igualdade simultânea, conforme a definição clássica apresentada por D’Onofrio. Contudo, essa visão que distingue categoricamente realidade e ficção não serve mais como critério de análise na literatura brasileira contemporânea, pois os autores estão cada vez mais próximos de seus textos. Assim, por mais que o narrador ao apresentar ações, espaços e personagens sempre esteja voltado para o âmbito do ficcional ele trará da sua experiência fatos e histórias que ficcionalizará em seu texto, ou seja, a linha que separa ficção e realidade tornou-se ainda mais frágil no contexto atual da literatura brasileira. Essa linha fica ainda mais tênue quando pensamos nas obras da Literatura Marginal-Periférica, quando os autores estão preocupados em não apenas representar a sua realidade, mas também em afirmar a sua voz e usar o espaço periférico enquanto *locus* identitário.

Mesmo assim, é sempre a partir da visão do narrador que o leitor poderá adentrar na narrativa. E isso nos coloca em um jogo de confiança: o leitor faz um pacto com o narrador que lhe dá ou não credibilidade aos fatos que está contando. “Esse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.75). Nesse jogo de interesses – um jogo nada inocente, diga-se de passagem – é que as narrativas serão construídas. O pacto está desfeito. Uma vez que a posição do próprio narrador é de desconfiança, o leitor também deve desconfiar, tomando para si uma posição de não aceitação, mas de suspeita frente ao texto que se apresenta. O narrador não está mais distante dos fatos, mas está misturado, envolvido na narrativa. Desse modo, ao entrarmos em contato com o texto nos permitimos discutir outras questões voltadas para os diálogos que essas obras estabelecem em relação ao social, à cultura e à história, bem como ao próprio campo literário que a obra está

inserida (DALCASTAGNÈ, 2012). Ou seja, a obra literária não está isolada, mas coloca-se dentro de todo um contexto sociocultural de produção discursiva e que se abre para outras áreas de estudos. Muito além de ficcionalizar apenas o “real”, há a influência de aspectos e de condições econômica, social e política que precisam ser encaradas e levadas em conta na análise do contexto de produção da obra, em outras palavras, o *locus social*.

De fato, por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem, as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou nas realidades que elas simulam, estão estreitamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classe. (BOURDIEU, 2015, p.13, grifo do autor).

O importante não é mais aquela velha discussão sobre realidade *versus* ficção, mas perceber como a narrativa entra em relação com a realidade, o modo como discute aspectos sociais durante toda a obra literária. O espaço social, para Bourdieu, torna-se uma importante categoria de análise para a configuração do *habitus*, ou seja, as disposições das classes e as frações de classes. Pois é esse espaço que vai legitimar ou não uma obra literária. No entanto, é a arte em si e o seu consumo que adquirem a função social de legitimação (BOURDIEU, 2015). Nesse sentido, a realidade representada nas narrativas potencializa uma transformação no interior das obras produzidas, uma vez que se torna quase impossível separá-las.

A realidade não é objeto exterior à ficção, mas a potência de transformação e de criação que nela se expressa. Até mesmo no retorno a uma narrativa introspectiva, a consciência é inseparável de seu objeto, e a narrativa performatiza sua simbiose, conferindo à sensibilidade subjetiva uma natu-

reza menos psicológica e existencial. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.159).

Se havia uma clara separação entre real e ficcional, o que temos agora é uma simbiose entre essas duas categorias. Desse modo, a preocupação está voltada para a narração de fatos que discutam e problematizem a realidade social relacionada à estética e que incorpore a realidade esteticamente dentro da obra como ação transformadora. Um realismo inquieto em procurar “por novas formas de experiência estética [que] se unem à preocupação com o compromisso de testemunhar e denunciar os aspectos inumanos da realidade brasileira contemporânea.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.57). Mais do que representar, a literatura marginal-periférica problematiza e denuncia aspectos sociais esquecidos por quem antes produzia literatura – e as outras artes – e que se volta, agora, para uma realidade colocada à margem, em um movimento preocupado nos efeitos que a obra pode produzir em seu leitor. Pois quem se coloca no centro da produção estética são aqueles que estão nas periferias das cidades e que conquistam o seu espaço dentro do *campo literário* (BOURDIEU, 2015). Na discussão da relação entre campo literário e campo de produção estético, é possível perceber a analogia clara que há nas obras entre os textos e a cidade, pois um se constitui no outro.

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade. (GOMES, 2008, p.24).

Os contos presentes em *O sol na cabeça* possuem essa mirada dos narradores como relatos da sua visão acerca da cidade, dos espaços que habitam e o que representam para essas personagens. Os lugares apresentados funcionam como índices que relacionam personagens

e espaço social, sendo que a relação de identidade entre um e outro é simétrica. Não há distanciamento, mas os locais são compostos por personagens em trânsito que estão ligados aos espaços que circulam. Um depende do outro, assim como é difícil de falar em uma identidade fixa para as personagens, pois estariam em constante movimento, a leitura dos espaços da cidade também se constitui dessa maneira – bem como as ruas das favelas –, pois estão configuradas como um emaranhado de textos e histórias que se entrecruzam. Os labirintos das cidades são histórias descentradas sem um fim, para exemplificar, poderíamos associar essa imagem à forma rizomática apresentada por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.13). Não há limites rígidos entre os espaços, bem como não há um centro nesse labirinto, o que existe são cruzamentos de narrativas que vez por outra se atravessam uma sobre a outra. E desse modo é que acontece a percepção da favela pelos narradores nos contos de Geovani Martins: “[...] cadeias semióticas de toda natureza estão aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.13).

Geovani Martins, enquanto escritor, possui a sua leitura da cidade e da favela. O seu texto é a clara visão de um jovem em movimento pelas vias urbanas do Rio de Janeiro enquanto morador da periferia. Considerando isso, percebemos a clara relação que as suas personagens, em movimento ou não, possuem com os espaços citadinos. Mesmo assim, algumas dúvidas ainda nos incomodam: como falar de um espaço em mudança? Como representar o movimento dos locais? Uma possível resposta seria a partir do movimento que as personagens engendram. E é essa cidade lida pelos narradores que a análise deste trabalho levará em consideração: um espaço social e cultural habitado por histórias e personagens que são complementa-

res entre si, que se habitam. Em outras palavras, a representação da realidade dos espaços constituída pelo movimento de vidas que se deslocam, de narradores que querem ter voz e apresentar a poética do seu espaço como escrita da favela. E isso se constitui na literatura em um jogo complexo entre ler e dar sentido aos lugares, em uma cidade prenhe de palavras que dizem sobre si e sobre as vidas que nela estão.

A favela escrita

O sol na cabeça é um livro que reúne treze contos, seis deles com narrador em primeira pessoa e sete em terceira. Todas as histórias apresentam personagens que se originam ou circulam pelos espaços das favelas do Rio de Janeiro. Esses lugares são sempre representados a partir da visão desses moradores ou das ações que possuem da periferia como centro das narrativas e de suas vidas, desde o cotidiano dos trabalhadores, até usuários de drogas, bem como dos traficantes que dominam o comércio do narcotráfico. Além disso, a linguagem dos contos é sempre próxima da oralidade. Nos contos em primeira pessoa, a impressão que temos é a de estar em uma roda de amigos e que algum deles está contando aquela história por meio de suas memórias. Como exemplo das características literárias gerais de *O sol na cabeça*, neste trabalho, faremos a análise apenas de “Estação Padre Miguel” e de “Sextou” para perceber o modo como a favela é representada nos textos de Geovani Martins.

“Estação Padre Miguel” é a história de cinco amigos que estão fumando maconha nos trilhos de trem. A narrativa toda se passa apenas nesse espaço caracterizado pelo narrador como cracolândia e que agora possuía apenas “copos de Guaravita, pedaços de roupas, filtros de cigarro, merda humana, isqueiros sem gás.” (MARTINS, 2018, p.71), é como se dentro do livro tivesse um zoom apenas ao que está acontecendo ali naquele lugar com aquelas personagens. A

narrativa não possui uma dinâmica de movimento pela cidade do Rio de Janeiro. Pelo contrário, todos estão parados em cima dos trilhos de trem, estão sobre um índice que é representativo da passagem e do movimento das pessoas, da mesma forma, estão no limite do risco de suas vidas – sendo que em um determinado momento do conto eles precisam se levantar para que o trem passe. Essa história ocorre na Vila Vintém, em Bangu, que fica próxima ao Realengo. A narrativa se passa apenas nesse foco e conforme a história se desenrola, os amigos começam a contar histórias que já viveram juntos bem como os lugares que vão para comprar droga, tais como a favela do Jacarezinho, a Mangueira, Juramento e Antares. Esses são os lugares por onde os amigos vão buscar a maconha “boa” para o consumo, no entanto, eles surgem na narrativa a partir das memórias e de histórias que contam. Além disso, outra informação que o narrador dá é que “do outro lado daquele muro fino em que nos encostamos, estavam vários moradores curtindo um pagode, tomando uma cerveja.” (MARTINS, 2018, p.82). Ou seja, enquanto as personagens estão usando drogas, ali perto há outras pessoas que estão apenas ouvindo música e aproveitando o resto da noite.

Logo no início do conto, o narrador apresenta a lei imposta pelos traficantes, pois na favela há a venda de crack, mas o seu uso dentro dos limites da Vila Vintém é proibido porque “as coisas tinham fugido do controle: muito roubo, briga, perturbação. Crack é foda. O que traz de dinheiro, traz de problema pra quem trabalha. Pro morador é ainda pior, porque aí é só perrengue, vergonha, preocupação.” (MARTINS, 2018, p.71). Mesmo assim, os amigos estão na linha do trem apenas fumando maconha. O problema acontece quando dois usuários de crack chegam e ficam com os outros cinco. Nesse mesmo momento, dois traficantes chegam de moto e o carona possui uma AK-47 que fica apontando para todos. O medo é instaurado, mas o narrador percebe que não acontecerá nada, pois do outro lado do muro há aqueles trabalhadores no bar e se ele atirar pode atingir quem está do outro lado.

Apenas uma parte da cidade é representada nesse conto. Somente os conflitos daqueles jovens que estão no trilho do trem são retratados. E o primeiro tema que eles discutem diz respeito ao mundo das drogas.

- Isso é porque o mundo tá drogado, irmão. Até parece que tu não sabe. Já te falei, vou falar de novo: uma semana sem drogas e o Rio de Janeiro para. Não tem médico, não tem motorista de ônibus, não tem advogado, não tem polícia, não tem gari, não tem nada. Vai ficar todo mundo surtando de abstinência. Cocaína, Rivotril, LSD, balinha, crack, maconha, Novalgina, não importa, mano. A droga é o combustível da cidade. (MARTINS, 2018, p.74-75).

A denúncia feita pelo narrador é voltada não apenas para as drogas ilícitas, mas para aquelas que são lícitas e prescritas dentro dos consultórios médicos. De alguma forma, todos seriam usuários de algo que vicia e os torna dependentes. Mesmo assim, os usuários das “drogas legais” não entrariam no hall de viciados. O caráter crítico e de denúncia é logo feito pelo narrador que enquadra toda a cidade do Rio de Janeiro como dependente de algum tipo de droga. Essa característica é importante quando pensada vista no todo da produção da literatura marginal-periférica². A grande maioria das obras produzidas por autores que estão à margem do campo literário apresentam, em alguma medida, críticas que dizem respeito à condição social brasileira. Nesse caso, volta-se para o uso da maconha, uma vez que ela é ilícita no Brasil, mas tantas outras drogas “mais fortes” são consumidas indiscriminadamente.

Outra pergunta que o narrador se coloca é sobre a relação entre o eu e o outro.

² Por exemplo, Ferréz, Conceição Evaristo, Sacolinha, Alessandro Buzzo e tantos outros e outras apresentam em muitas de suas obras uma crítica dura às condições sociais brasileiras.

Eu nunca entendi esse movimento. Quero dizer, sempre me senti profundamente incomodado com esses silêncios inexplicáveis. É sempre como se alguma coisa estivesse rompendo. De um momento pro outro tudo se desfaz, tudo desaba, e ficamos sozinhos frente ao abismo que é a outra pessoa. Daí vem uma vontade de falar não sei o quê, só pra tentar reunir uns pedaços da gente, meia dúzia de restos espalhados pelo mistério que é a convivência. (MARTINS, 2018, p.75-76).

O conto é repleto desses silêncios entre os amigos sempre rompido por uma conversa ou outra, pelo barulho de música que vem do bar do outro lado do muro, pelo trem que passa, pelas pessoas usando crack e, por fim, pela rajada de tiros que o traficante dá de sua AK-47. Os silêncios não se sustentam e não uma possuem uma reflexão mais profunda, sempre algum barulho surge e quebra aqueles momentos de introspecção. Assim, a percepção do outro como um abismo, como alguém distante do eu, como duas pessoas que estão em contato, mas que permanecem desconhecidas, em nenhum momento da narrativa é quebrada. A aproximação dos jovens na favela, por exemplo, se deu pela justaposição das casas e, ao longo dos anos, foram construindo a sua relação de parceria em vista do uso de maconha. O narrador apresenta constantemente essas reflexões sobre a relação entre as personagens. A alteridade construída pelos jovens se dá na relação de igualdade que existe entre eles, na simplicidade da presença do outro e nas memórias que possuem.

O conto termina no desespero dos jovens que correm por entre os trilhos do trem após os traficantes atirarem para o alto. É como se o foco que estava antes apenas nos jovens sentados fumando mudasse e do alto da cena víssemos o desespero provocado pelo tiro da arma do bandido. Esse é o único movimento que a narrativa apresenta. E, por fim, a última frase é significativa no sentido de perceber a oralidade presente na narrativa: “Um dia ainda escrevo essa história’.”

(MARTINS, 2018, p.83), pois ela evoca uma tradição oral ao afirmar que isso tudo teria sido contado de um eu para um tu reais. Mesmo assim, aquela visão de desconfiança não deve ser perdida de vista, pois o narrador-personagem tranquiliza o leitor ao afirmar que os traficantes não iriam atirar neles, porque do outro lado havia moradores no bar.

Narrado em primeira pessoa, o conto “Sextou” é a história de um jovem morador de uma favela e a sua busca por emprego. O primeiro trabalho que conseguiu foi o de boleiro. Junto a um amigo, o seu dever era de recolher as bolas de tênis em um condomínio na Barra da Tijuca. Nesse emprego, conseguiu comprar seu tênis Nike e ajudar em casa, mas depois de uma piada que um dos moradores fez com ele, o jovem não aceitou e retrucou. Com isso, foi demitido. Conseguiu outros trabalhos, mas não conseguiu se firmar em nenhum deles. O segundo é o de entregador de papéis de anúncios de uma empresa de empréstimos no centro do Rio de Janeiro. Na sexta-feira, após ter trabalhado o dia todo, após receber o seu salário, decide ir até a favela do Jacarezinho para comprar maconha, mas na volta é interceptado por policiais que ficam com 100 reais que havia sobrado da compra.

O título do conto é uma referência à gíria “sextou” que é usada em um contexto mais alegre, tendo em vista o final de semana. Ou seja, o uso de “sextou” na narrativa é contrário ao comumente utilizado, pois o narrador, ao final do texto, é roubado por PMs. Seus sentimentos são contrários à euforia que a sexta-feira gera, como podemos observar no trecho: “fiquei fumando e a erva tava fresca, com um gosto ótimo, mas eu puxava aquela fumaça e ela vinha com um ódio, uma tristeza, um desânimo, que cheguei a pensar que era melhor que os filhos da puta tivessem levado também a porra da maconha.” (MARTINS, 2018, p.111). No entanto, em uma parte anterior, percebe-se que essa não fora uma sexta-feira atípica, pois aquela não era a primeira vez que o jovem tinha sido interceptado por policiais corruptos.

O narrador percorre os mais diversos espaços da cidade carioca, no entanto, o seu centro é a favela onde mora e tem consciência do seu pertencimento ao local, “numa favela que não é nem a minha.” (MARTINS, 2018, p.107). Ele se identifica com o espaço que habita, naquela mesma noção de construção do sujeito conforme o lugar que está, diferentemente do que acontece nos outros lugares que circula pela cidade. Primeiro trabalha em um condomínio na Barra da Tijuca e percebe a distância social que há entre ele e os moradores, uma vez que ouve as reclamações que fazem – e que para ele não fazem sentido algum – e na maioria das vezes não é olhado no rosto, não é reconhecido como pessoa, mas simplesmente como empregado, um prestador de serviços. Depois disso, no seu segundo emprego como entregador de anúncios na rua da Carioca, quando vê que algum amigo seu se aproxima, ele procura não ser reconhecido, pois sente vergonha do seu trabalho. Ou seja, essa desidentificação ocorre nas suas duas funções, distintas entre si: enquanto na primeira ele não é reconhecido, na segunda, não quer ser visto pelos outros.

No começo sentia muita vergonha. As pessoas passavam, parecia que elas sentiam sempre pena de mim, ou raiva, sei lá. Às vezes, quando eu via alguém chegando, fazia o contato visual, me preparava pra entregar o papel; nessas horas, de alguma forma, sentia que aquelas pessoas preferiam que eu não existisse. O problema é que eu levava os olhares pro lado pessoal. Demorei pra entender que aqueles olhares, independente do significado, não eram pra mim, era pro entregador de papel. E esse não sou eu, nem ninguém. (MARTINS, 2018, p.102).

Há duas pessoas, duas identidades – ou mais – que o sujeito reconhece em si mesmo e que consegue caracterizá-las frente à indiferença das pessoas diante da sua função. No entanto, o que distingue os sentimentos que o jovem possui frente ao outro nos dois trabalhos é o trato que o outro tem em relação ao narrador, pois as pessoas do

condomínio não ignoravam apenas a função do jovem, mas a sua identidade enquanto ser; já no segundo, e ele destaca isso no texto, a indiferença se volta para a função que exerce. Em outras palavras, é um eu consciente de si. Mais uma vez, ele se percebe enquanto ser social e individual, que habita um *locus* e pertencente à favela. Mas quando vai para a favela do Jacarezinho comprar maconha e na volta é assaltado pelos policiais é justamente isso o que faz com que ele fique com raiva e ódio, pois a abordagem que os PMs fazem não é a de rotina, mas a de quem não reconhece o outro como um eu.

Essa personagem está em constante movimento pela cidade e vai delineando-a conforme os espaços por onde transita: a favela onde mora, a Barra da Tijuca (local do primeiro emprego), a escola que frequenta, o estádio de futebol, o centro do Rio de Janeiro (local do segundo emprego), a favela do Jacarezinho, a Estação Central, a Estação São Cristóvão, Estação Maracanã, Campo de Santana, Estação Triagem, Manguinhos, Vidigal e Leblon. Exceto as estações por onde passa até chegar a Jacarezinho, todos os outros lugares possuem algum significado. Por exemplo, na abordagem dos policiais ele diz que mora no Leblon, mas que é filho de um porteiro, pois percebe que os PM's não acreditariam na sua história. Além disso, Manguinhos e Vidigal são locais onde ele pode conseguir maconha. Desse modo, todos os espaços possuem um significado e dão sentido à construção identitária desse jovem, da mesma forma que o narrador também atribui sentido aos espaços. A relação entre narrador-espaço é simétrica, a representação tanto dos espaços quanto das personagens é feita na mesma medida em que a narrativa se desenrola.

Por fim, vale ressaltar quanto aos dois contos que o início deles sempre se dá a partir das favelas onde os narradores moram. Em “Estação Padre Miguel”, é a Vila Vintém e em “Sextou” a periferia não possui nome, ou seja, poderia ser em qualquer uma. O centro é a favela, configurando, assim, o Rio de Janeiro como uma cidade policêntrica, conforme os estudos de Barbara Freitag.

Uma das sugestões que vêm ganhando peso entre teóricos, políticos, urbanistas e ecólogos preocupados com a questão urbana é a transformação da megalópole em *cidade policêntrica*. A exemplo da divisão de células-tronco em novas células, a cidade policêntrica cria centros urbanos menores e cada vez mais autônomos, capazes de recuperar os valores das cidades e metrópoles (ainda sustentáveis), em que novas formas de exercício de cidadania e solidariedade tenham espaço. Muitos desses pensadores insinuam que, sem essas conquistas, a sustentabilidade, a democracia e os direitos humanos estariam em risco. (FREITAG, 2015, p.177, grifos da autora).

O Rio de Janeiro, nos contos de Geovani Martins, não possui um centro único, mas conforme a visão dos narradores, o centro para eles é a favela onde moram. Todas as histórias partem da periferia, em um movimento que centraliza a margem. Além disso, a favela não aparece como um lugar retirado ou fora da paisagem urbana da cidade carioca, pelo contrário, ela pertence ao Rio. Lugar este que possui todos os benefícios e acessos, por exemplo, no conto “Estação Padre Miguel”, uma das personagens fala que vai até o caixa eletrônico da favela para sacar dinheiro. Ou seja, a periferia ganha autonomia e não necessita mais de um centro que se volte para a margem. Nesse sentido, o acesso a bens comuns fica mais fácil e mais próximo de todos. O que possibilita, desse modo, pensar a cidade não mais a partir de uma única visão centrada e excludente, mas como um todo descentrado e visto sob as mais diversas perspectivas e características.

Considerações finais

Quando li pela primeira vez o conto “Sextou”, lembrei daquele jovem que fora abordado na subida do Morro do Alemão. Tanto o jovem que eu vi pelo bondinho quanto a personagem ficcional do conto receberam o mesmo tipo de abordagem. Realidade e ficção se misturam e comprovam que uma está implicada na outra. A forma

de denúncia social que o conto possui permite que se discutam elementos de poder e de julgamento frente ao outro. Mais do que isso, o preconceito que o outro possui em relação a um espaço é atribuído também ao sujeito que nele está. Infelizmente, isso acontece por aqueles que deveriam zelar pela dignidade do ser humano.

Os dois textos representam a cidade e, por sua vez, a favela, sempre a partir da perspectiva do morador da periferia. A forma de ver o espaço urbano parte da realidade da favela. Uma realidade muitas vezes injusta e indiferente em relação ao outro. As descrições físicas dos locais por onde os narradores dos contos “Estação Padre Miguel” e “Sextou” circulam vão além de apenas ficcionalizar esses espaços, mas são representações dialógicas entre narrador-espaço, assim, “Reciprocidade e convivência: o eu produz sua cidade, que, por sua vez, o produz, exercendo nele o seu poder poético.” (GOMES, 2008, p.111). Os narradores constroem a sua cidade através de uma poética que é capaz de aproximar o leitor daquela realidade representada nos textos. Não apenas isso, mas ao escrever a sua cidade a partir da visão de dentro daquele espaço, o modo como o leitor percebe a periferia também pode mudar. O olhar dos narradores para a favela é desde dentro, de quem vive naquele contexto social, logo, a forma de suas representações sempre será próxima da conjuntura em que a periferia se constitui.

De modo análogo ao comentário que Renato Cordeiro Gomes (2008) faz ao texto de Rubem Fonseca, podemos afirmar sobre a ficção de Geovani Martins que as barreiras entre o real e o ficcional são rompidas, com isso, é possível discutir a realidade a partir da sua representação na literatura. Nada em seu texto é banal ou ingênuo, os narradores enquanto personagens que apresentam a sua visão da favela rompem com os discursos hegemônicos. O espetaculoso perde espaço para a denúncia, para a crítica social e para o modo preconceituoso que o olhar de quem está de fora possui. Não há máscaras nem fingimentos quanto ao uso da droga e quanto à violência. A grande diferença entre Rubem Fonseca e Geovani Martins está justamente em suas posições sociais: aquele

nunca morou dentro de uma favela, pelo contrário, pertence a uma elite que representa o favelado a partir da visão que quer ter em relação ao outro; diferentemente de Martins que vem do mesmo contexto que os seus narradores apresentam ao leitor da *sua* favela. *O sol na cabeça* nos deixa, de fato, com a cabeça quente, pois nos leva a pensar e a perceber o sujeito periférico como um igual, ou seja, aproxima-nos daqueles narradores a ponto de repensar o lugar de onde ouvimos aquelas vozes que representam a favela em suas narrativas.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. 3. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- DELLEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LEHNEN, Leila. Literatura e direitos humanos na obra de Sacolinha. In. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 49, p. 79-104, set./dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n49/2316-4018-elbc-49-00079.pdf> Acesso em abril de 2017.
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. 2011. 213f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

Deus, Essa Gostosa – uma Visão Irônica da Divindade Monoteísta Cristã nos Quadrinhos de Rafael Campos Rocha

Renata Santos da Silva
Marcio Markendorf

Resumo: Este trabalho pretende deter-se sobre alguns aspectos da cultuada personagem dos quadrinhos Deus, de autoria de Rafael Campos Rocha, notadamente no que diz respeito à sua constituição física: mulher negra. A fim de preparar esse percurso ensaístico, no qual se convocam conceitos diversos, um breve percurso sobre o modo como Deus é representado na cultura ocidental abre o debate. O trabalho concentra-se, por ora, sobretudo na constituição da personagem e sua significação política.

Palavras-chave: Deus. Rafael Campos Rocha. Histórias em quadrinhos.

Abstract: This work intends to dwell on some aspects of the worshiped character of the comic Deus, written by Rafael Campos Rocha, notably with respect to its physical constitution: black woman. In order to prepare this essayistic journey, in which various concepts are summoned, a brief passage on how God is represented in Western culture opens the debate. The work concentrates, for now, mainly on the constitution of the character and its political significance.

Keywords: Deus. Rafael Campos Rocha. Comics.

* Mestranda no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Bacharela em Cinema (Unisul). E-mail: renata.santos7@hotmail.com.

** Doutor em Teoria da Literatura, Professor do Departamento de Artes e do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: marciomarkendorf@gmail.com.

Deus, um criador masculino

Na história do pensamento cristão personalidades como Ireneu, Clemente de Alexandria, Gregório de Nissa e Santo Agostinho – nomes associados à teologia patrística – buscaram explicar, pela doutrina da *Imago Dei* (Imagem Divina), o surgimento do homem como *imagem* e *semelhança* de Deus, aproximando a nossa condição de cópia de Deus, não somente na forma física, mas em sua essência. As concepções teológicas em torno do tema foram bastante variadas ao longo do desenvolvimento do pensamento judaico-cristão, concordando, em sua maior parte, com a ideia de que a dessemelhança entre deus-homem, isto é, a perda da identidade sugerida pela *imago dei*, ocorreu em vista da corrupção ou do pecado original. Não sendo o foco deste trabalho tais discussões, interessa pinçar um ponto específico: qual a imagem de Deus na iconografia ocidental?

Uma das faces mais reproduzidas de Deus na cultura seria a do senhor velho, de barba branca e voz gutural – muitas vezes sem o rosto visível¹. Modelo similar foi empregado em outras personagens bíblicas, como a do profeta Moisés, grande arauto das tábuas da Lei e representante simbólico de sua aplicação. Ora, esse modelo que aparenta sabedoria, é incansavelmente empregado na literatura para caracterizar a experiência de magos como *Merlin*, presente nas lendas do Ciclo Arthuriano, ou mesmo *Gandalf*, personagem da trilogia *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, publicada entre 1954 e 1955. Não apenas a associação entre magia e criação torna as referidas figuras próximas daquela atribuída à *imago dei*, mas também porque, de acordo com estudioso como Joseph Campbell (2008), a figura do velho sábio – ou outras figuras protetoras equivalentes – é um arquétipo recorrente

¹ Em certas representações, apropriadas de modo paródico pelos quadrinhos, Deus é visto apenas dos pés até a altura do peito, nunca tendo o rosto revelado. Fato similar acontece com adultos em seriados de animação – como que fora do campo de visão das crianças, os adultos expressam uma autoridade de rosto esconso.

no monomito, fórmula narrativa considerada pelo mitólogo como paradigma universal da jornada do herói. Segundo a perspectiva do monomito, a jornada é sempre um caminho de iniciação – um trajeto de prova e provação – onde o protagonista deve destruir o antigo eu, amadurecendo e adquirindo nova espiritualidade. Ao iniciar a travessia, o herói receberia um auxílio sobrenatural, materializado na forma de objetos mágicos ou conselhos para que possa penetrar nas regiões do desconhecido e lutar contra forças titânicas que irão atuar na destruição do antigo ego do herói (CAMPBELL, 2008, p, 74-75). Com frequência tal doador é um ancião ou uma anciã por serem, simbolicamente, sujeitos dotados de grande carga de experiência por já terem atingido todos os limites da jornada humana.

Dentro da ordem cultural, a compleição física – por decodificação semiótica – implica um aspecto moral, isto quer dizer que, sob a perspectiva da *vida como jornada*, uma figura de certa idade é considerada mais vivida e experiente, logo, mais sábia e dotada de autoridade. Obviamente trata-se de um conceito naturalizado² e que, como gostaria de Pierre Bourdieu (2006), remonta a um modo de refletir acerca das histórias de vida, sob uma perspectiva cronológica e lógica, na qual se extrai um sentido da lenta e progressiva acumulação de acontecimentos e novas experiências. Mikhail Bakhtin (2000, p. 224; 232) relembra da importância do “tempo biográfico” – a representação das idades do sujeito, percurso da infância à velhice, passando pela maturidade – na construção dos enredos de romances biográficos, sobretudo em função do paralelismo entre tempo biológico e tempo espiritual. Ainda que limítrofe, o corpo envelhecido seria uma cornucópia de saberes, uma vez que, feito um realista viajante do tempo e do espaço, expressa as tradições e a modernidade a um só tempo. Portanto, se colocado em paralelo para efeitos de contraste, uma criança e um ancião são antípodas: o

² Afinal, como diz o saber popular, os idiotas também envelhecem.

primeiro é uma tábula rasa ao passo que o segundo detém o saber acumulado, mais um dos motivos culturais para que Deus nunca seja apresentado como um infante.

Em um painel particularmente famoso do afresco da capela Sistina, por exemplo, *A Criação de Adão* (figura 1), executado por Michelangelo Buonarrotti aproximadamente em 1511, há um modelo físico/moral similar àqueles descritos acima, com toques de um ideal de perfeição masculina próprios da representação clássica renascentista. Apesar de sugerir a experiência de vida com o branco da barba, anatomicamente o corpo forte e viril que se delineia na roupa branca é claramente o de um homem jovem, expressão que faria coro às iconografias do grego Zeus ou do romano Júpiter. Não é por menos: o Renascimento é marcado por uma apropriação da energia estilística da estética greco-romana, cuja maior marca na referida representação está no tratamento anatômico das figuras representadas.

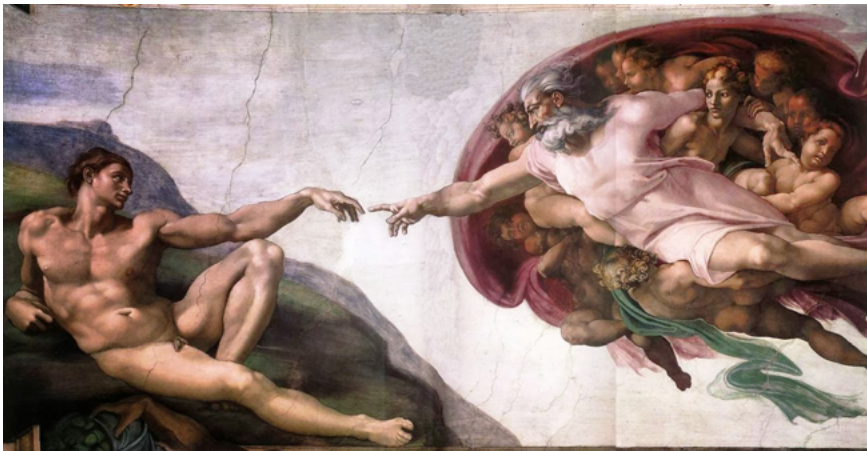


Figura 1. A criação de Adão, Michelangelo Buonarrotti (cerca de 1511)

Em outro painel desse mesmo afresco, *A separação da Luz e das Trevas*, o conceito se repete, sugerindo a união de força física e de sabedoria serem traços mais acentuados de um deus onipresente e

onipotente. Afinal, o corpo velho não pode ser percebido como decadente ou decrepito, sob o risco de não inspirar força, obediência, autoridade e poder ilimitados. Obviamente – e fica firmado aqui o acordo de que este não é um percurso histórico e exaustivo pela história da representação iconográfica de Deus nas artes visuais – há contraexemplos que podem ser arrolados. Vale mencionar a figura divina do também renascentista Rafael Sanzio, *Deus pai*, de 1500-1501, igualmente representada como um senhor de barbas, mas de compleição física um pouco mais naturalista e de musculatura menos definida, sem a postura enérgica ou autoritária de Michelangelo.

É preciso lembrar que, antes de migrar para as representações visuais, Deus figurava mais como uma presença simbólica ou metonímica. Na leitura bíblica, como bem analisa Erich Auerbach (2001, p. 5-6), Deus era somente voz, sem qualquer origem, um som acústico, pois o leitor desconhece de onde irrompe a fonte sonora para ordenar Abraão o sacrifício de Isaac. A presença vocal de um corpo ausente desperta a imaginação, mas bloqueia a imagem. Por metonímia, tem-se a presença de Deus, uma aparição escamoteadora. Ao questionar a singular forma narrativa do relato de Abraão e Deus, o estudioso Auerbach argumenta:

Onde estão os dois interlocutores? Isto não é dito. Mas o leitor sabe muito bem que normalmente não se acham no mesmo lugar terreno, que um deles, Deus, deve vir de algum lugar, deve irromper de alguma altura ou profundidade no terreno, para falar com Abraão. De onde vem ele, de onde se dirige a Abraão? Nada disto é dito. Ele não vem, como Zeus ou Poseidon, das Etiópias, onde se regozijara com um holocausto. Nada se diz, também, da causa que o movera a tentar Abraão tão terrivelmente. Ele não discutira, como Zeus, com outros deuses, numa assembleia, em ordenado discurso; também não nos é comunicado o que ponderara no seu próprio coração; inesperada e enigmaticamente

penetra em cena, chegado de altura ou profundezas desconhecidas e chama “Abraão!”. Dir-se-á que isto se explica a partir da singular noção divina dos judeus, tão diferente da dos gregos. Isso é correto, mas não uma objeção. Pois, como se explica a noção judaica de Deus? Já o seu primitivo Deus do deserto não contava com forma ou residência fixas, e era solitário; sua falta de forma e residência e sua solidão não só se reafirmaram, finalmente na luta contra os deuses do Oriente próximo, relativamente bem mais inteligíveis, mas também se desenvolveram de forma mais intensa. A noção judaica de Deus não é somente causa, mas antes, sintoma do seu particular modo de ver e de representar. (AUERBACH, 2001, p. 5-6)

Embora o conceito teológico de *Imago Dei* seja bastante importante, parece que a imagem que a cultura judaico-cristã tem do Criador envereda para um (falso) silogismo: O homem é feito à imagem e semelhança de Deus | O homem tem aparência antropomorfa | A imagem de Deus é a mesma de um homem. Por outro lado, embora pareça fazer muito sentido para o senso comum, o tema da *identidade* poderia igualmente ser lido como uma metáfora, o que não compromete Deus com qualquer aspecto físico. Em certo sentido, o discurso religioso afirma que qualquer forma de representação do Criador seria um modo *finito* de expressar o *infinito*, uma possível explicação para presença divina sempre ser mediada ou escamoteada dos olhos. Observe-se o caso do Velho Testamento, igualmente reticente quanto à face divina, no qual constar esta famosa passagem do Êxodo em que Deus fala a Moisés:

“Você não poderá ver a minha face, porque ninguém poderá ver-me e continuar vivo”. E prosseguiu o Senhor: “Há aqui um lugar perto de mim, onde você ficará, em cima de uma rocha. Quando a minha glória passar, eu o colocarei numa fenda da rocha e o cobrirei com a minha mão até que eu tenha acabado de passar. Então tirarei a minha mão e você

verá as minhas costas; mas a minha face ninguém poderá ver” (Êxodo 33: 20-23).

A conversa de Deus com Moisés, conforme descrita em versículos acima, ocorre naquilo que o profeta alcunhou de Tenda do Encontro, um lugar fora do acampamento onde estavam os israelitas libertos do jugo egípcio. Quando profeta pretendia falar com Deus, dirigia-se a esse espaço sagrado e uma “coluna de nuvem” permanecia na entrada da tenda como sinal da presença divina. Esse contato era um tipo de “face a face” com o Criador, muito embora não se tratasse de um rosto concreto – a presença era marcada por outra coisa, algo que tentava escapar da pura abstração. Vale lembrar ainda que Moisés, segundo o relato bíblico, teria tido o primeiro contato com a voz de Deus a partir da sarça ardente. Em outras leituras, como a do *Talmude*, a voz de Deus é intermediada pelo serafim Metraton, por ser impossível para o ser humano suportar um infinito grão da presença do Criador – vide a imagem das costas de Deus que teve Moisés.

Acerca dessas peculiaridades do sagrado, Giorgio Agamben (2007, p. 65) considera que “pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada, quando os devolvemos para o uso comum, chamamos de *profanação*”. O apontamento explicaria porque a voz bíblica de Deus seria direta e econômica e o corpo, subtraído. O corpo levaria consigo o risco da *profanação* a partir do momento em que sente e deseja, ou que está sujeito à morte, à doença e à decrepitude – razão para que esteja separado da nossa imaginação. Um caminho de pesquisa interessante seria aquele que cartografasse quais teriam sido as primeiras representações de Deus com um rosto.

Ainda no contexto da representação cabe sublinhar o fato de a visão de Deus ser masculina, uma concepção que certamente é oriunda (se não é, certamente contribui para reforçar) um pensamento patriarcal, cuja expressão fundamental é a do homem no

topo (ou centro) da hierarquia familiar, provedor e procriador, lei e ordem, pai e proprietário. Aliás, o aspecto cultural expresso pelas palavras patrimônio e matrimônio é bastante elucidativo, uma vez que *patr-* é um antepositivo que remete a pai e *matr-* remete à mãe, o que faz de patrimônio o conjunto de bens pertencentes ao pai (!), os bens materiais, e o matrimônio a casamento ou “mulher casada” (!), representa os bens espirituais, o campo dos afetos, do amor. Significativo também é o fato de o pai expressar a ideia de linhagem, razão para que o sobrenome paterno seja atribuído ao filho como elemento de nomeação e origem (patrimonial) da descendência. Um Deus masculino, onipresente e onipotente torna-se uma imagem muito poderosa do patriarcalismo porque as proezas religiosas mal explicam sua origem, algo que não inclui uma mãe ou geradora, embora os discursos confirmem a Ele o poder de organizar o caos e o da criação de tudo – inclusive do primeiro ser humano, um Homem, feito à sua imagem e semelhança. No relato bíblico, o sujeito masculino é o primogênito na criação, assim como no afresco de Michelangelo, é o primeiro a receber a centelha da vida – o corpo de Eva está enlaçado ao braço de Deus, à direita, à espera de sua vez na história.

Ora, em se tratando da presença da figura feminina e de seus poderes (criadores ou destruidores) na cultura, o historiador Luiz Nazário afirma que

Foi a civilização judaico-cristã que transformou radicalmente o estatuto e a imagem da mulher ao estabelecer o monoteísmo. O Deus único, cercado de anjos, dispensou a colaboração feminina. As mulheres viram-se destituída de poderes mitológicos. Lilith foi a última mulher-monstro sobrevivente do paganismo, uma serpente que depois de ter sido a primeira mulher de Adão, vingou-se de Eva incitando-a a provar o fruto proibido. A serpente bíblica permaneceu associada a Eva nas obra de arte cristãs. Mas

logo foi suplantada pela figura do Demônio, único “monstro” do cristianismo. As mulheres abandonaram a cena do Mal. Desde então, só lhes coube uma perversão impotente: Salomé, Judite ou Dalila são substituídas pela Virgem Maria, símbolo esquizofrênico da virgindade-maternidade, que só produz o contra-modelo da feiticeira, submissa ao Diabo, em cuja imagem masculina concentraram-se todos os poderes malignos. (NAZARIO, 1998, p. 118-119)

Em certo sentido, o mito judaico do Golem parece repercutir, sob um ponto de vista mágico, a criação “divina” homem-homem, uma vez que um rabino pôde dar origem a uma criatura masculina de barro. Na hipótese levantada por Mario Corso e Diana Lichtenstein Corso (2011, p. 146), a versão feminina do Golem, uma mulher criada do barro por um homem, “não existe porque uma das facetas desse mito é o anseio masculino de prescindir das mulheres para procriar”. Ora, em certo sentido, pode-se aplicar a mesma leitura para relação Deus-Homem, sendo o ser humano uma imagem imperfeita da perfeição divina, ainda que, biblicamente, produzida ontologicamente idêntica em imagem e semelhança, de acordo com a *Imago Dei*.

Qual corpo, compleição física, sexo, é algo que tem sido colocado em interrogação nos últimos tempos, não apenas como resultado de um pensamento pós-moderno questionador, mas também em oposição a um modelo único de representação cristã – a do deus masculino, “heterossexual” e caucasiano. Que se coloque entre aspas a sexualidade do Criador porque, *a priori*, concebeu-se culturalmente uma ideia de que as figuras sagradas não possuem sexo ou não se ocupam dele (basta lembrar a representação dos santos, dos anjos, da Virgem Maria), sendo intocadas pelos desejos impuros da carne. O forte pensamento cristão que vigorou entre os artistas românticos do século XVIII e XIX, aliás, os fez depurar o desejo sexual na forma de um amor impossível no plano terrestre – afinal, se o corpo era uma

prisão da alma e a carne um habitáculo decadente para o espírito, apenas no mundo espiritual seria possível vivenciar as delicadezas do afeto mais puro. Por um lado, a impureza e a profanação estavam diretamente associadas a condições físicas e necessidades corporais básicas; por outro, um estado espiritual elevado era igualmente desejado, sendo a fonte de todo um pensamento sublime.

Como defende a antropóloga Mary Douglas (2014, p. 20), a poluição é um elemento definidor para caracterização distintiva do sagrado e do profano, pois, segundo a autora, “santidade e impureza estão em pares opostos”. O sagrado ou o que o representa (deuses, imagens, objetos, lugares, animais), com atenção à visão de Douglas (2014, p. 21), é puro e imaculado ao passo que o profano é impuro e poluído, com a ressalva de que o “idioma de poluição” pode ser variável no contexto específico de diferentes religiosidades, uma vez que a poluição, algumas vezes, pode ser signo de deferência, subordinação e respeito. Em se tratando do *ethos* cristão, para retomar a mensagem romântica do rebaixamento da carne, tudo o que pertence ao domínio do sexo é maculado, não se concebendo as figuras sagradas da Santíssima Trindade (e mesmo seus associados) ligadas ao desejo, ao coito, ao gozo, ao prazer carnal – ao contrário, por exemplo, dos deuses gregos e romanos ou de divindades como as indianas Kama e Rati, respectivamente deus do amor e deusa dos prazeres eróticos.

Ao que parece, qualquer vínculo entre a figura de Deus e o sexo corresponderia, de acordo com a cultura judaico-cristã, a uma profanação de sua imagem sagrada, razão para manutenção de um modelo “assexuado”, aquele só voz, sem corpo, velho e sem rosto, etc. Na linguagem simbólica do pensamento religioso, a transgressão das normas de limpeza acerca do sagrado poderia, por certo, atrair penalidades sobrenaturais sobre o agressor, haja vista que teria infringido uma norma (ou tabu) do culto religioso e

produzido a profanação. Vale lembrar que, segundo estudiosos, na “fictícia e abstrata natureza das entidades religiosas”, o sagrado é continuamente cercado de proibições e nos rituais frequentemente há “crenças no perigo de se cruzar fronteiras proibidas” (DOUGLAS, 2014, p. 34-35). A representação imagética de Deus, em certo sentido, assume um aspecto “sagrado” pela constante reposição de um mesmo modelo, seja ele o autoritário velho forte seja ele a metonímica e poderosa voz.

Na contemporaneidade chama a atenção o fato de que a própria imagem de Jesus Cristo como filho de Deus tem sido questionada – não tanto a ideia de que seja realmente um elemento da Sagrada Trindade e, sim, sua natureza racial: para muitos, um Jesus africano só poderia ser de compleição idêntica a dos negros. Possivelmente em vista da ressonância dessa tentativa de desconstrução de um Filho de Deus branco e caucasiano pregando o Amor em pleno deserto que as artes, as literaturas e as mídias digitais estejam multiplicando as faces de Deus, re(a)presentação que não se restringe a esses campos.

Uma perturbação no modelo instituído de Deus aconteceu no polêmico filme *Dogma* (Dogma, 1999), dirigido e roteirizado por Kevin Smith. Na narrativa cinematográfica, a voz de Deus é mortal a qualquer outro ser, mas o seu corpo é multifacetado, permitindo a Deus vivenciar as experiências humanas como patinar (em forma de uma mulher – no caso, interpretada pela cantora Alanis Morissette) ou até entrar em coma (em forma de um velhinho). Com isso, ao contrário da leitura bíblica, Kevin Smith construiu um Deus inverso que não tem voz, mas excede corpo e todas as suas possibilidades.

Ao longo das conquistas de representação de minorias nas artes (cinema, literatura, artes plásticas etc), as mídias abriram mão do senhor barbudo e da voz polida e começaram a explorar a possibili-

dade de um Deus num corpo negro ou feminino. Na última década a camiseta com os dizeres “I met God, she is black” (Eu conheci Deus, ela é negra) conquistou as redes sociais ao questionar a cor e forma do corpo de Deus, reformulando a ideia de que Deus tem um corpo e que este corpo também é político.

Muito recentemente, a artista plástica afro-cubana Harmonia Rosales provocou *frisson* com sua proposta de recriação de obras clássicas da história da arte. O trabalho, reunido na exposição *New World Consciousness* (Nova Consciência Mundial), causou furor por questionar a ideologia eurocêntrica e masculina da representação artística, isto é, a estrutura dominante de raça e gênero que a organiza, propondo a substituição dos homens brancos por mulheres negras. Um dos seus quadros mais impactantes, datado de 2017, foi a releitura de *A criação de Adão*, do Michelangelo, em *The creation of God* (A criação de Deus). No quadro (figura 2), é possível ver a figura divina como uma mulher negra de idade, conferindo a centelha da vida à primeira mulher do mundo. Importante notar que o substantivo *god* (deus) é empregado em sua forma masculina – não havendo a opção do uso de *goddess* (deusa) –, algo que acentua o conflito com a imagem tradicional de Deus (homem/branco/masculino) e torna a equação mais difícil: deus-mulher-negra. Não se trata exatamente de uma dessacralização da imagem judaico-cristã, mas um questionamento do modo como religiões organizadas tendem a caracterizar sua “fauna divina” sob uma perspectiva eurocêntrica.



Figura 2. *The creation of God*, Harmonia Rosales (2017)

Partindo dessa breve contextualização sobre o modo típico da representação de Deus, uma divindade monoteísta, abre-se o caminho para discutir o projeto narrativo, político e ideológico de Rafael Campos Rocha, autor de *Deus, essa gostosa*. O cartunista engrossa a fileira dos que questionam a visão de masculina do Todo-poderoso, provoca fricções entre o sagrado e o profano e, seguindo a lugar-comum do “Deus é brasileiro”, dá toques locais à personagem.

Deus, uma visão irônica

No ano de 2010, o cartunista paulista Rafael Campos Rocha criou a personagem *Deus, essa gostosa* – personagem que já nasce com um epíteto provocativo (deus, o sagrado + gostosa, o profano). As tirinhas foram publicadas em periódicos de renome como a revista *Piauí*, o caderno *Ilustríssima* da *Folha de São Paulo* e a revista eletrônica *Vice*. Em 2012 foi lançada a *graphic novel Deus, essa gostosa* pela Companhia das Letras e, em 2018, sai a *graphic novel Deus aos domingos* pela editora Veneta.



Figura 3. *Deus, essa gostosa*, Rafael Campos Rocha (2012)

Nesses trabalhos de arte sequencial, a personagem Deus (figura 3), criadora de todas as coisas, encarna uma mulher negra, brasileira, hedonista, proprietária de uma *sex-shop* e casada com um homem

mais velho chamado Carlos (do germânico *Karl* que significa “homem do povo”). As histórias tratam de acontecimentos atuais da cultura, da sociedade e da política brasileira, não deixando de criticar o preconceito e o fundamentalismo, além de fazer uso do humor e do erotismo como método de provocação.

Enquanto o Deus cristão é administrado através da Trindade (Pai, Filho, Espírito santo), *Deus, essa Gostosa*, detentora de um corpo sinestésico, imerge no sagrado, no profano e no mundano. Ou seja, retira-se da clássica condição de divina quando deseja e rompe a separação entre Ela mesma e a humanidade para gozar das frivolidades da sua criação, contestando a ideia de religião através das críticas do seu autor mundano. Pode-se dizer que (a) Deus surge como um ser divino em constante auto-profanação, desejante das experiências das sensações mundanas. Esta Deus auto-profana é onisciente e onipresente como o *olho* de *A História do Olho* de Georges Bataille, publicado em 1928.

O olho que tudo vê, constantemente metamorfoseado, acompanha as experiências sexuais de um casal adolescente, transbordando as possibilidades do prazer da imaginação de Bataille. Na época, o livro foi publicado sob o pseudônimo de *Lord Auch* em que *Lord* (Deus, em inglês) evoca o nome sagrado para, em seguida, profaná-lo com *Auch* (abreviatura de *aux chiottes* que significa à latrina), formando a frase “Deus à latrina” ou “Deus se aliviando”. Observa-se na própria escolha do nome *Lord Auch*, o fascínio de Bataille pela fusão do erotismo à religião. Coincidentemente, na elaboração do nome *Deus, essa Gostosa*, Rocha, da mesma forma, evocou o divino (Deus), substantivo de gênero masculino, para profaná-lo simultaneamente com “essa Gostosa”, que atribui gênero e humor – movimento similar ao título da pintura de Harmonia Rosales.

Com sua obra *O Erotismo*, publicada em 1957, Bataille desenvolveu suas impressões retratadas em *A História do Olho*. Neste livro,

ele apresenta ao leitor o conceito de *interdito* e *transgressão* como complementos, sendo o *erotismo* encontrado em ambos. Enquanto o *interdito* restringe, a transgressão liberta, mas um não existe sem o outro, cabe ao *erotismo* fazê-los colidir.

É nesse abalroamento que *Deus, essa gostosa* concentra a maioria de suas histórias. Enquanto Deus possui um casamento estável com um homem aparentemente mais velho que a sua fisionomia humana (uma mulher negra, magra, de 30 anos aproximadamente), a mesma procura o prazer incansavelmente, explorando os conceitos do erotismo, da morte e até da violência. Conceitos estes que estão intrínsecos na crítica sociocultural de Rafael Campos Rocha. E, muito embora Bataille seja incontornável nos estudos sobre o erotismo, o pensador está situado em uma realidade na qual os Estudos de Gênero não haviam se desenvolvido ainda e, por isso, observava a sexualidade através de um olhar conservador – o homem está no papel daquele que deseja e age e a mulher, exerce a função passiva de ser desejável. Nas palavras do intelectual francês:

Seria injustificável dizer das mulheres que elas são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens. Mas, na sua atividade passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção a que os homens chegam perseguindo-as. Elas são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo. Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens. (BATAILLE, 2013 p. 154-155)

A Deus de Rocha do século XXI rompe essa visão desvirtuada da mulher. Ela é desejável, mas também é agressiva. É aquela que deseja, que decide e que age, expondo-se como uma mulher, que sente o prazer do corpo de uma mulher (vagina, clitóris, mamilos), que seduz como uma mulher (inclusive outras mulheres), e ainda sim é um ser sem sexo, ou consciente de todos os sexos, que pode se metamorfosear naquilo que desejar, mas que ainda prefere o corpo

feminino. O corpo de *Deus, essa gostosa* é cultural, político e social. O seu desejo é ilimitado, entendendo que o *interdito* só é possível para que exista uma *transgressão* e não uma opressão de sua sexualidade, assim como não há supressão do interdito. Ela permite que seu corpo fale, contudo inunda-se com o que lhe é mais selvagem – como seu prazer de ser nocauteada numa luta de boxe em sua primeira *graphic novel*, ou de copular com um coelho gigante numa Terra pós-apocalíptica em *Deus aos domingos* para sentir toda a experiência que o corpo humano é capaz oferecer. Uma experiência que combina o erotismo, a transgressão e o sagrado.

Voltando a sua face como mulher negra numa sociedade brasileira ainda machista, a transgressão de *Deus, essa Gostosa* toma alternativas polêmicas quando a mesma entende o *erotismo* e a sexualidade como relação de poder, ela encontra prazer nas sensações mundanas, também através da sua submissão, e estimula seus parceiros a expor o que há de mais violento. Em sua *graphic novel*, por exemplo, Deus relembra como conheceu seu marido, convencendo-o a participar de um *menàge a trois* no qual ela seria a escrava sexual e usaria uma coleira. Em uma das tirinhas de Rocha, Deus conta sobre uma época em que tinha dois maridos “malvados” com quem suas relações sexuais eram extremamente violentas, contudo, após o ato, ambos os maridos a tratavam com respeito e carinho. Com isso, esta personagem multifacetada domina o seu corpo feminino, negro e erótico, transformando-o no seu próprio objeto para seus próprios prazeres, consciente de uma objetificação que só ela pode dar e, ao mesmo tempo, tirar do olhar de seus parceiros, não por ser divina, nem profana, mas pela condição mundana e humana de seu corpo.

Tal aspecto, por exemplo, pode remeter às orgias Saturnais descritas por Bataille em que as identidades eram invertidas:

Não foi o acaso que quis que, nas orgias das Saturnais, a ordem social fosse ela própria invertida, o senhor servindo

o escravo, o escravo estendido no leito do senhor. Esses transbordamentos extraíram seu sentido mais agudo do acordo arcaico entre a volúpia sensual e o arrebatamento religioso. É nessa direção que a orgia, qualquer que fosse a desordem que introduzia, organizou o erotismo para além da sexualidade animal.(BATAILLE, 2013 p.137).

Ora, ainda que o corpo seja humano, a personagem é uma divindade, entretanto Rocha nos permite questionar “seria esta mulher o Deus cristão?”. *Deus, essa gostosa* rompe com algumas características, evocando em si outros panteões, como na escolha da cor de sua pele, que lembra uma Orixá, ou na escolha do sexo, que evoca as Deusas do Olimpo ou a Grande Mãe das religiões nórdicas pagãs. Essas divindades, ao contrário do Deus cristão, encontram-se mais próximos do corpo e das sensações humanas. Primeiramente todos são corpos, não há uma voz direta ou uma luz cintilante. Os Deuses do Olimpo copulavam frequentemente com os humanos, gerando até mesmo filhos. A Grande Mãe era cultuada com base na agricultura, possuía um ciclo de fertilidade, fazendo amor com o deus e entrando em gestação. As lendas das Orixás africanas muitas vezes manifestam puro erotismo: Oxum passava mel em seus seios para atrair Xangô; Obá, guerreira, prometera se entregar somente ao homem que a vencesse numa luta, quando Ogum venceu e a tomou ali mesmo na arena.

O corpo de *Deus, essa gostosa*, frequentemente nu, retrata mais uma característica do seu aspecto (con)sagrado, livre de pudores, pois veste-se somente em contato com suas criações humanas, mesmo assim, com minimalismo, enquanto no “Céu” ou em contato com os animais sua nudez revela sua face simples como a Mãe natureza. Deve-se lembrar de que na Bíblia Sagrada, Adão, imagem e semelhança de Deus, mantinha-se nu com Eva no Éden até os dois serem expulsos, o que fortalece a ideia de um Deus que não sente a vergonha de sua nudez quando longe dos olhos da humanidade, mas que, em Terra, compartilha das sensações do corpo como o desejo e

a vergonha que Adão e Eva só conheceram depois do fruto proibido. Mas como o corpo desta Deus, entregue por completo ao erotismo e ao prazer (não só o sexual, mas à gula, aos vícios, à preguiça, ao álcool) encontra seus meios de consagração?

Segundo o pensador Giorgio Agamben “(...) o sacrifício sanciona em cada caso a passagem de alguma coisa profana para o sagrado, da esfera humana para aquela divina” (AGAMBEN, 2009, p. 45). A Deus de Rafael Campos Rocha retoma sua divindade através da violência que muitas vezes dilacera seu corpo. Isto é, somente por meio da violência, o corpo de *Deus, essa gostosa* retornaria ao seu estado sagrado.

Há um bom exemplo no terceiro capítulo de sua primeira *graphic novel*: Deus celebrava a vida com a morte, nua, imersa na água como um predador, ao lado dos crocodilos, aguardando uma manada prestes a atravessar o seu rio. A manada fundira-se à carnificina necessária para a conquista da carne dos que não conseguirão atravessar, respeitando um ciclo natural. Nessa cruzada, a predadora *Deus* comeu o membro que conquistou de um dos mamíferos para depois ser devorada por um grande réptil, concluindo o ciclo da vida na savana. Como sugeriria Bataille:

A aprovação da vida até na morte é desafio; tanto no erotismo dos corações quanto no dos corpos, ela é desafio, por indiferença, à morte. A vida é acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é. (BATAILLE, 2013 p. 47)

Pode-se supor que a Deus de Rocha entende, assim como Bataille, que a violência é um movimento natural e necessário do ser humano. O erotismo de Bataille sempre se funde à ideia de morte. Morte como continuidade. Por isso, após ser devorada, a Deus renascida observa o seu corpo humano morto nas presas do crocodilo gigante, proporcionando sua própria continuidade, novamente como um ser sagrado. Acrescentaria Bataille a esta discussão que “o sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam

sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser *descontínuo*” (BATAILLE, 2013 p. 45).

Há também a face de Rafael Campos Rocha. Rocha criou uma Deus metalinguística que é assumidamente a criação de sua criação e “feita sua imagem e semelhança”, repleta de idiossincrasias mundanas, como toda divindade. Suas visões de mundo são as visões do seu criador (Rocha) sobre o seu suposto Criador (Deus), assim como Bataille já havia escrito em *Teoria da Religião*:

Por definição o ‘Ser Supremo’ tem dignidade dominante. Mas todos são da mesma espécie, em que a imanência e a personalidade se misturam, todos podem ser divinos e dotados de uma potência operatória, todos podem falar a linguagem do homem. (BATAILLE, 2016, p. 33)

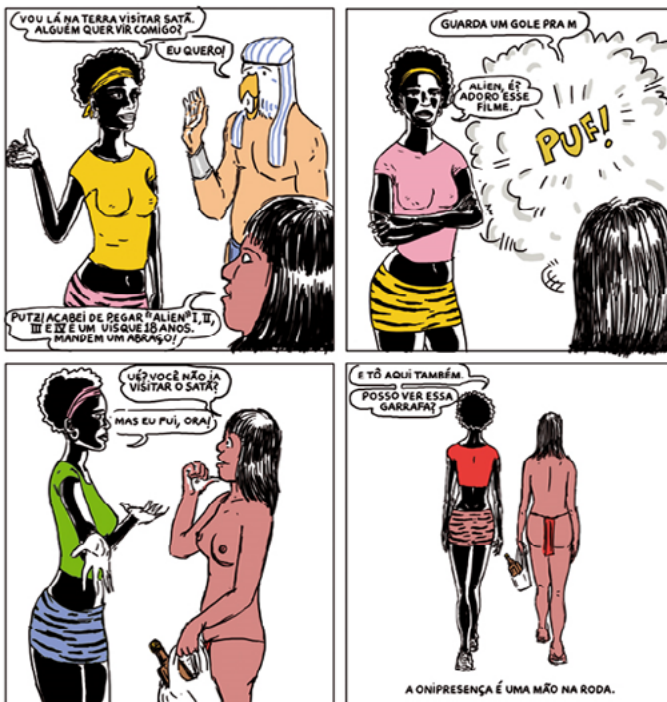


Figura 4. Deus, essa gostosa - Rafael Campos Rocha

O corpo de Deus em que Rocha se expõe é o corpo que, além de vivenciar sensações, fala, reflete, indigna-se com sua criação – o mundo dos seres humanos. Deus participa do mundo mundano apenas como observadora – afinal, ela é o olho que tudo vê – fazendo uso de sua onipresença e onipotência (figura 4) como forma de diversão pessoal, sem interferência nos acontecimentos, afinal, o livre arbítrio é o dogma em funcionamento. Deus vai a manifestações, assiste TV e irrita-se com o noticiário como qualquer humano, passeia pela FLIP injuriada com o papo intelectualizado dos *hipsters* de Paraty como uma crítica do próprio Rocha. Muitas vezes, Deus responde provocações dirigidas ao próprio autor, uma característica particular de Rocha em todas as suas outras obras.

Desde o início deste ensaio tratou-se do modo como figurou na cultura a imagem de Deus, tudo para que fosse possível chegar até as tirinhas de Rocha com pouco mais de força argumentativa. Se antes Deus era só voz, sem corpo, ou corpo masculino e idoso, símbolo da sabedoria, o modo como Rafael Campos Rocha se apropria desse mito para revitalizá-lo é certamente irônico. Neste trabalho de arte sequencial temos uma figura de corpo longilíneo, mulher, negra, adulto jovem, permeada de saberes e poderes que convocam o sagrado e o profano. Há uma ruptura ou contraste entre o tempo biológico e o tempo espiritual, pois Deus não é retratada como uma anciã grisalha de voz potente e autoritária. E, ao passo que o Deus do Velho Testamento é totalmente depurado e etéreo, o corpo de *Deus, essa gostosa* figura como uma versão “contaminada” – segundo a perspectiva de Mary Douglas para o contato do sagrado e da impureza – da divindade, mas certamente muito mais política. Ao convocar aspectos de gênero e raça para o discurso, Rafael Campos Rocha colabora com as posições que questionam o patriarcado, o conservadorismo, o machismo e a percepção do corpo feminino como passivo, submisso, inferior, puro e livre de desejos. Não parece, portanto, haver melhor ironia antitética que a fusão de nome e epíteto: *Deus, essa gostosa*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. Belo Horizonte: Boitempo, 2009.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. .

_____. *A História do Olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Teoria da Religião*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

CORSO, Mario; CORSO, Diana Lichtenstein. *A psicanálise na Terra do Nunca - ensaios sobre fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 15ª e. São Paulo: Cultrix, 2008.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Tradução de Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

ROCHA, Rafael Campos. *Deus, essa gostosa*. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

_____. *Deus, essa Gostosa*. Disponível em <<http://deusessagostosa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 26 jan 2018.

_____. *Deus aos domingos*. São Paulo: Veneta, 2018.

A Beleza Feminina nas obras *A Mulher que Escreveu a Bíblia,* *Manual da Paixão Solitária e* *Os Vendilhões do Templo,* de Moacyr Scliar

Lemuel de Faria Diniz*

Bianca Nantes Nunes**

Resumo: Este trabalho pretende demonstrar a recorrência de personagens femininas “bonitas” nas obras *A mulher que escreveu a Bíblia*; *Manual da paixão solitária* e *Os vendilhões do Templo*, de autoria do escritor e médico Moacyr Scliar (1937-2011). Quase sempre, essas personagens estão inscritas em sociedades em que imperam os princípios judaico-cristãos, porém, a despeito disso, praticam ou tentam praticar atos que atentam contra os mandamentos de Jeová. Nesse sentido, a beleza é uma ferramenta usada para propósitos libertinos. Desse modo, as três obras descrevem em pormenores o corpo feminino, ressaltando o quanto são atraentes, razão pela qual poucos homens conseguem resistir às investidas femininas.

Palavras-chave: Moacyr Scliar; beleza; *A mulher que escreveu a Bíblia*; *Manual da paixão solitária*; *Os vendilhões do Templo*.

Abstract: This work aims to demonstrate the recurrence of beautiful female characters in the works *A mulher que escreveu a Bíblia*, *Manual da paixão solitária* and *Os vendilhões do Templo* of the writer and authored medical Moacyr Scliar (1937-2011). Almost always, these characters are entered in societies that rule the Judeo-Christian principles, but, despite this, practice or attempt to practice acts that go against the commandments of Jehovah. In this sense, beauty is a tool used to libertine purposes.

* Professor do Curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Coxim. Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: lfd1981@yahoo.com.br.

** Acadêmica do Curso de Enfermagem - Bacharelado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Coxim. E-mail: biancanante@hotmail.com. Participa do Projeto de Pesquisa “A presença das artes cinematográfica e televisiva na obra de Moacyr Scliar”, coordenado pelo Professor Lemuel Diniz.

Thus, the three works describe in detail the female body, highlighting how are attractive, which is why few men can resist the female thrusts.

Keywords: Moacyr Scliar; beauty; *A mulher que escreveu a Bíblia*; *Manual da paixão solitária*; *Os vendilhões do Templo*.

As obras *A mulher que escreveu a Bíblia*, *Manual da paixão solitária* e *Os vendilhões do Templo*¹ são constituídas por paródias de textos bíblicos, podendo ser lidas como uma trilogia repleta de personagens que dessacralizam o Deus judaico-cristão com suas atitudes e crenças. No mundo masculino, por exemplo, muitos líderes religiosos fazem qualquer coisa para atingir seus objetivos materialistas e justamente por isso incorrem em práticas que suplantam os desígnios divinos. Isso perpassa a trilogia.

Quanto às mulheres, sobressai a beleza, muitas vezes associada a atitudes pecaminosas, isso segundo os ditames judaico-cristãos, nos quais as personagens costumam estar inseridas. Na primeira parte de OVT o vendilhão gasta totalmente uma herança com uma prostituta “muito bonita, uma mulher trigueira, de longos cabelos negros, seios perfeitos”, de “voz rouca, sensual” e com um “belo rosto”. Dessa forma, o vendilhão trai sua esposa, sendo que o adultério pode ter sido motivado pela frigidez/indisponibilidade da esposa, pois “havia semanas que não fazia amor com a mulher, ela sempre doente, sempre chorosa” (SCLIAR, 2006, p. 108, 136-138). De certa forma, essa meretriz pode ser vinculada à feia, protagonista de AMQEB, pois ambas têm os “seios perfeitos”. A diferença é que se em AMQEB a feia é a própria narradora que assume a beleza de seus seios, em OVT é um narrador heterodiegético que faz isso.

¹ Daqui por diante, com o propósito de facilitar a leitura, as referidas obras serão citadas apenas com as letras iniciais, ficando grafadas, respectivamente, assim: AMQEB, MPS e OVT.

Se na primeira parte de OVT o vendilhão não hesita em se entregar à formosura da meretriz anônima, no final da terceira parte desse mesmo romance, o narrador-protagonista tenta fugir de seus sentimentos por se considerar um “quarentão dilapidado”, e procura motivos para justificar sua ausência num importante evento em que o pai da bela Marcela – filha de Moraes, seu chefe – estará presente. Mas Marcela, jovem de vinte anos, “de cabelos escuros, curtos, narizinho achatado, boca de lábios cheios”, também está interessada por ele e se aproxima para conquistá-lo (SCLIAR, 2006, p. 290, 292, 296). Nesse caso há uma exceção ao que vimos apontando, já que a beleza não é utilizada para provocar nenhuma atitude pecaminosa – trata-se simplesmente de um encontro de duas pessoas que se amam. Cabe dizer que esse mesmo narrador-protagonista dessa terceira parte de OVT parece passar por uma “redenção”, pois anteriormente havia se deixado levar pelo adultério, desvalorizando sua recatada esposa Isabel (SCLIAR, 2006, p. 213, 237) para deitar-se com Márcia, sua colega de trabalho. Ele, um jornalista que atua como assessor de imprensa na prefeitura da cidade de São Nicolau do Oeste, é atraído pela formosura de Márcia, mulher de “coxas fenomenais”, cujas “calças justas realçam ainda mais o corpo perfeito” (SCLIAR, 2006, p. 234, 244, 245). Depois de seduzir o narrador, Márcia nunca mais aceitou ter nada com ele, passando a recusar todos os seus convites. Isabel descobre a traição e pede o divórcio.

No segundo segmento de OVT, Inês é a personagem feminina que mais aparece, porém ela não demonstra nenhuma crença em Jeová e nos mandamentos católicos. Na verdade, ela não pensa em nenhuma divindade, tentando apenas satisfazer seus desejos sexuais. Essa indígena era jovem e muito bonita, cujos seios “grandes, rijos, avultavam sob a modesta bata que, ao contrário do que acontecia com outras mulheres, mal disfarçava os contornos de um corpo generoso, exuberante” (SCLIAR, 2006, p. 168). Ela sentia desejo pelo padre Nicolau e por várias vezes tenta tocá-lo com a intenção de

seduzi-lo. Mas o religioso, fiel aos seus princípios, não se entrega à índia (SCLIAR, 2006, p. 193-195).

Quanto à fealdade da narradora-protagonista de AMQEB, esta se restringe ao seu rosto e aos seus cabelos, pois, segundo a própria protagonista: “Tenho belas mãos (aliás tenho belos seios, belos quadris – sou da variedade paradoxal conhecida como feia-de-cara-mas-boa-de-corpo),” Em outra ocasião, em que é examinada pelo sacerdote, explica a narradora: “Ele me olhou de cima a baixo. Nada disse, por razões óbvias, mas eu sabia o que ele estava pensando: é boa de corpo, essa aí, o rei vai passar bem” (SCLIAR, 2007, p. 23, 41). A beleza do corpo da protagonista é realçada em outras duas ocasiões (p. 50, 73) e a dos seios em mais outro momento (p. 73). Posteriormente, quando é vendida para fazer parte do harém real, ela tenta se valer de sua formosura corporal para seduzir o rei Salomão, por quem foi incumbida de escrever um livro relatando as façanhas do povo hebreu, das suas origens ao reinado salomônico. Quando tenta seduzir o filho de Davi, a feia não demonstra nenhum temor pelos mandamentos de Jeová. Muitas vezes, ela se entristece com o rei porque este não se deitava com ela, ainda que ela estivesse escrevendo o livro solicitado por ele (SCLIAR, 2007, p. 92, 116).

Enquanto ainda vive no seio familiar, além de sofrer com o trauma da sua feiura facial e capilar, a narradora-protagonista convive o tempo todo com seu oposto: sua irmã, extremamente belíssima, sendo essa beleza muito enfatizada pela narradora: “era linda, ela. Tão linda quanto eu era feia. Grandes olhos, narizinho delicado, boca bem desenhada... Linda mas imprudente” (SCLIAR, 2007, p. 16). Em outra obra da trilogia, MPS, também há essa contraposição de personagens belas e feias convivendo. Trata-se da belíssima Tamar e de Laila, sua melhor amiga, personagem que pode ser aproximada à feia num quesito de fealdade: os olhos. Se em AMEB a protagonista tinha um estrabismo moderado (SCLIAR, 2007, p. 18), a Laila da se-

gunda parte de MPS “tinha um olho menor do que o outro”, além de ser “meio mirrada” (SCLIAR, 2008, p. 145). Na sequência do enredo, Tamar seduz o patriarca Judá, seu ex-sogro, por meio de sua beleza marcante (SCLIAR, 2008, p. 112). Nesse ínterim, é preciso assinalar que ela seduziu Judá – sem que ele soubesse que estava se relacionando com a ex-nora – porque seu maior sonho era ser mãe e, após dois matrimônios frustrados e impedida de se casar novamente, essa foi a única alternativa que ela conseguiu formular para engravidar (SCLIAR, 2008, p. 155-157, 165-167).

Já no palácio salomônico, a feia torna-se amiga de Mikol, uma concubina que outrora o rei adquiriu para ensinar-lhe a fazer amor. Quando a protagonista de AMQEB a conheceu, Mikol, “ainda bonita, sensual, já não era contudo jovem”. Posteriormente, Mikol foi acometida de tumores nos seios, e, ao contemplá-los, a protagonista lembrou o quanto a amiga fora bela: “Através da camisola entreaberta apareciam os seios que, poucas semanas antes, eu ainda admirara: tão belos eram” (SCLIAR, 2007, p. 119, 120, 124).

Em AMQEB, a mulher que aparece como sendo a mais bonita é a Rainha de Sabá. Sua formosura é lembrada em diversos momentos. Assim que a “feia” toma conhecimento que essa rainha viria visitar o filho de Davi, ouve falar que ela “era famosa” “pela beleza e pela audácia e pela riqueza”. Depois disso, a escriba menciona que nos corredores palacianos todos “se acotovelavam para vê-la com seu porte altivo, sua graça, sua beleza”. Dessa rainha, ainda se lê: “Em beleza, [...] todas [as mulheres do harém] juntas não chegavam aos pés da fascinante mulher”; “Os prazeres, esses ficavam reservados à rainha de Sabá. Que era linda”. Até mesmo quando ela estava voltando para seu país, foi-se “graciosa como sempre” (SCLIAR, 2007, p. 129, 135, 136, 137, 161). A narradora dedica um parágrafo inteiro para descrever minuciosamente a soberana:

Que mulher linda, santo Deus. Que mulher linda. Uma negra alta, esbelta, com um rosto de belíssimos traços, grandes olhos, boca cheia, sensual – lindíssima. Perto dela as setecentas esposas e as trezentas concubinas não passavam de tristes espécimes (de mim, nem falar). Os olhares invejosos que eu surpreendia davam testemunho desse constrangedor contraste. Procuravam algo, esses olhares penetrantes, algum defeito naquele rosto e naquele corpo; mas nada achavam, porque estávamos diante da perfeição absoluta. A cor, naturalmente, chamava a atenção; todas nós tínhamos a tez morena, mas nenhuma era negra. E daí? Com soberba, poderia a rainha dizer, sch' hora ani venava, banot Ierushalaim, sou negra e também formosa, ó filha de Jerusalém. E as filhas de Jerusalém, bem como as filhas de qualquer outro lugar, teriam de se fechar em copas. (SCLIAR, 2007, p. 134)

Considerando-se a trilogia como um todo, a governante de Sabá encontra uma “opponente” bem diversa na última parte do romance sobre os cambistas do Templo (OVT). A rainha de Sabá encanta pela formosura negra, mas em OVT é a boneca Barbie o ícone de beleza que predomina. Vendida pelo camelô Armando (SCLIAR, 2006, p. 224, 229, 240), a Barbie pode ser inscrita na “linhagem” da beleza de consumo, que é apreciada por aqueles que “seguem os ideais de Beleza propostos pelo consumo comercial, aqueles contra os quais a arte das vanguardas lutou durante mais de cinquenta anos”, conforme observa Umberto Eco em *História da beleza* (ECO, 2012, p. 418).

Pelo que assinala a narradora de AMQEB, a beleza perfeita da Rainha de Sabá não foi o único motivo de Salomão deitar-se com ela tantas vezes enquanto ela permaneceu no palácio israelita. A governante de Sabá trouxe de seu reino quatro mil quilos de ouro, dentre perfumes valiosos e pedras preciosas. Com esse ouro, o problema da dívida externa praticamente deixaria de incomodar o reino e “Salomão

teria grana suficiente para dar os últimos retoques no Templo, para equipar melhor o exército, para comprar concubinas” e, como posteriormente disse a encarregada do harém à feia: “A rainha de Sabá vai partir, vamos todos homenageá-la. Quatro mil quilos de ouro, isto não é brincadeira, menina. De agora em diante, é vida boa para todos nós” (SCLIAR, 2007, p. 136, 153). Essas informações sinalizam que em AMQEB Scliar faz uma paródia do texto bíblico, que inúmeras vezes, apresenta Salomão como um rei autossuficientemente rico, que recebia presentes de outros monarcas por questões diplomáticas, mas por iniciativa deles. A paródia também ocorre sob outra perspectiva: para a narradora, é por interesse financeiro que Salomão declama para a rainha estrangeira o verso bíblico “Faremos para ti brincos de ouro” – presente no *Cântico dos Cânticos* – e ela se emociona. Isso porque na concepção da feia o ouro foi fornecido pela própria soberana de Sabá e isso faz do rei hebreu um “cretino” (SCLIAR, 2007, p. 139). Sendo mais sucinto, aqui a paródia se instaura porque o Salomão bíblico não é um explorador de mulheres ricas como o Salomão de Scliar.

Se no caso da Rainha de Sabá a beleza parece não ter sido o único, ou ao menos, o motivo mais importante para o monarca hebreu coabitar com ela, a Teresa, da terceira parte de OVT, é uma personagem que não consegue nada do narrador-protagonista, mesmo disposta a ser “a outra”. Nessa ocasião, o narrador ainda era casado. Mesmo sabendo disso, Teresa o queria, todavia ele não aceitou nem sequer beijá-la, pois ela tinha a mesma cara de seu irmão Matias, personagem que era amigo do narrador e estava doente. Teresa integra o grupo de mulheres bonitas da trilogia: “uma bela moça, alta, morena, rosto suave” (SCLIAR, 2006, p. 278).

A lista de mulheres atraentes na trilogia tem em Tamar mais uma das representantes femininas apresentadas como lindas, a exemplo da irmã da feia e da Rainha de Sabá. Na primeira parte de MPS, é o patriarca que descreve à família, e especialmente ao filho, Er, como era

Tamar, mulher que na condição de líder do lar ele havia “arranjado” para ser esposa de Er. A primeira parte dessa descrição parece ser uma paráfrase mal sucedida do livro *Cântico dos Cânticos*. Ele diz que Tamar tinha os “cabelos como cabritinhos”. Em seguida, detalha que a futura noiva tinha “olhos negros, boca sensual e corpo simplesmente alucinante”, além do “corpo perfeito” (SCLIAR, 2008, p. 44, 68). Cabe mencionar que o narrador dessa primeira parte é masculino e se chama Shelá. A Tamar do segundo segmento de MPS também é apresentada como linda, mas é ela quem narra toda a história. Assim, ela mesma afirma que era “uma mulher linda, de corpo perfeito” (SCLIAR, 2008, p. 166, 182). Além disso, pondera a narradora:

Eu tinha orgulho de meus cabelos, longos, negros. Todos os dias eu os penteava com um pente de madeira por mim própria fabricado. [...] à medida que o tempo passava [...] eu me tornava mulher. Linda mulher, modéstia à parte. Não era muito de me olhar no espelho, objeto que nem sequer existia em nossa casa: meu pai dizia que era coisa de vaidoso, de gente leviana. Mas Laila tinha, sim, um espelho, e o que eu via ali fazia meu coração bater mais depressa. Deus, eu era linda. Tudo em mim era lindo. Os cabelos eram lindos, os olhos, escuros, eram lindos, os lábios, túmidos, eram lindos. Tu és linda, dizia Laila, não sem uma ponta de inveja [...]. Tu és linda, diziam minhas irmãs, quando crescermos vamos ser lindas como tu. Até minha mãe, timidamente, uma vez me disse que se sentia orgulhosa de ter uma filha tão linda. Só meu pai não dizia nada, não comentava minha beleza. O que me dava muita raiva. Pára de falar com Deus, eu tinha vontade de lhe dizer, olha para tua filha, ela é linda, no belo rosto dela tu enxergarás a obra do Senhor. Não só minha mãe, ou minhas irmãs, ou Laila, elogiavam minha beleza. Os rapazes da aldeia me olhavam com uma insistência que traduzia sua admiração, seu deslumbramento. (SCLIAR, 2008, p. 143, 145-146)

Com uma pitada de narcisismo, Tamar exalta a sua própria beleza, chamando a si mesma de "linda" por dez vezes somente nesse fragmento. A confirmação de sua lindeza se dá primeiramente pelo acesso ao espelho, objeto que tanto na visão do pai de Tamar como na opinião da esposa do vendilhão é mal visto por estar relacionado à vaidade (SCLIAR, 2006, p. 25). Se em MPS, o espelho é o objeto revelador da formosura de Tamar, em AMQEB o espelho é o instrumento que confirma a feiura da protagonista, já dantes suspeitada (SCLIAR, 2007, p. 16-17). Voltando-se para o excerto acima, quando se lê: "Deus, eu era linda", se verifica que o uso da palavra "Deus" está mais para uma interjeição do que para um vocativo. Isso também se verifica em AMQEB, quando a feia fica admirada com a aparência da Rainha de Sabá, e exclama: "Que mulher linda, santo Deus" (SCLIAR, 2007, p. 134). O fragmento acima também é uma oportunidade para se anotar que, considerando os três romances, apenas Tamar e a Rainha de Sabá louvam a si mesmas por suas formosuras, sendo que, na visão da narradora de AMQEB, a rainha negra foi explorada financeiramente por Salomão, como já foi explanado.

Desobedecendo às normas da religião judaica em que estava inserida, Tamar adere à masturbação assim como a feia, ignorando o dever de seguir os santos preceitos de Jeová. Ambas não sentem nenhuma culpa. O que as difere é a iniciação nessa prática: a escriba desprovida de beleza descobriu a automanipulação sozinha, mas Tamar só passou a se tocar depois da dica de uma professora de sexo. A feia aderiu prontamente, porém a narradora do MPS a princípio ficou até irritada com a sugestão da anciã de Enaim, pois sob certa perspectiva o conselho afetava seu narcisismo: "Quem pensava que eu era, aquela velha? Uma pobre coitada, incapaz de atrair homens e obrigada, portanto, a praticar a masturbação?" (SCLIAR, 2008, p. 204). Somente depois de voltar para sua casa e refletir, concordou.

Tão grande era a minha raiva que me levantei e, depois de pagar a consulta, fui embora sem nem sequer me despedir. Mas à noite, deitada e mais calma, achei que a anciã não deixava de ter razão. Melhor alguma forma de vida sexual, mesmo que solitária, do que sexo nenhum. Resolvi experimentar e não me arrependi. No começo eu me manipulava desajeitadamente; depois descobri o clítoris e aí os orgasmos eram gloriosos. Minha ansiedade diminuiu consideravelmente. Agora podia, com calma e com alegria até, cuidar da casa e de meus filhos. Fazia o que tinha de fazer e, à noite, sozinha no meu quarto, entregava-me ao sexo solitário, com muita variação em termos de parceiros imaginários: Shelá era uma presença constante, mas um rejuvenescido Judá entrava na dança, e também muitos outros homens da tribo e até viajantes que ocasionalmente passavam por ali. Isso, à noite. Durante o dia eu levava a vida normal de mãe, de mulher da tribo. Convivia com muitas pessoas; com Perez e Zerá [seus filhos] visitava regularmente minha família, para alegria de minha mãe e de meus irmãos, que eram loucos pelos garotos. (SCLIAR, 2008, p. 204-205)

As narradoras de MPS e AMQEB parecem querer mostrar em suas entrelinhas é que, por causa dos rigores da religião, as mulheres – independentemente de serem ou não lindas² – não conseguem

² A beleza da esposa-escriva de Salomão contrasta com a de Tamar. A fealdade da narradora-protagonista de AMQEB se restringe ao seu rosto e aos seus cabelos, pois, segundo ela mesma: “Tenho belas mãos (aliás tenho belos seios, belos quadris – sou da variedade paradoxal conhecida como feia-de-cara-mas-boa-de-corpo)”. Em outra ocasião, em que é examinada pelo sacerdote, explica a narradora: “Ele me olhou de cima a baixo. Nada disse, por razões óbvias, mas eu sabia o que ele estava pensando: é boa de corpo, essa aí, o rei vai passar bem” (SCLIAR, 2007, p. 23, 41). A beleza do corpo da protagonista é realçada em outras duas ocasiões (p. 50, 73) e a dos seios em mais outro momento (p. 73). Por causa dessa má aparência parcial da protagonista de AMQEB, no decorrer desse trabalho seria mais apropriado denominá-la de feia entre aspas duplas. Porém, para não “cansar a vista” do leitor essa opção não foi acionada. Quanto à Tamar, na primeira parte

desfrutar de uma vida sexual satisfatória, mas os patriarcas muitas vezes não observam a Lei de Jeová no que se refere à vida íntima. Judá toma Tamar por meretriz e com ela mantém relações. "Ao ver uma prostituta, Judá deveria, como patriarca, cuspir no chão e ir embora de cabeça erguida e cara de nojo. Mas não foi o que fez" (SCLIAR, 2008, p. 185). O pai da feia também era um patriarca adúltero e, se isso não bastasse, é "estrategista": "emprenhara a esposa para que não atrapalhasse o ignóbil romance [dele com a amante]" (SCLIAR, 2007, p. 20-21). Para ambos nenhuma condenação é impetrada, nem pela tribo nem por Deus, porém, para não serem apedrejadas, a belíssima Tamar e a horrenda letrada precisam, às escondidas, encontrar prazer na masturbação. A feia praticava o sexo solitário na montanha, possivelmente na caverna, e isso durante o dia, já que à noite tinha que dormir com sua família (SCLIAR, 2007, p. 25); Tamar se masturbava em sua casa, à noite (SCLIAR, 2008, p. 205). O texto não diz que a futura escriba pensava em algum homem no ato de se tocar, entretanto na segunda parte do MPS se lê que Tamar tinha muitos parceiros imaginários. Esta diz: "Shelá era uma presença constante, mas um rejuvenescido Judá entrava na dança, e também muitos outros homens da tribo e até viajantes que ocasionalmente passavam por

de MPS, é o patriarca que descreve à família, e especialmente ao filho, Er, como era Tamar, mulher que na condição de líder do lar ele havia "arranjado" para ser esposa de Er. Ele diz que a futura noiva do filho tinha "olhos negros, boca sensual e corpo simplesmente alucinante", além do "corpo perfeito" (SCLIAR, 2008, p. 44, 68). Cabe mencionar que o narrador dessa primeira parte é masculino e se chama Shelá. A Tamar do segundo segmento de MPS também é apresentada como linda, mas é ela quem narra toda a história. Assim, ela afirma que era "uma mulher linda, de corpo perfeito" e "tinha orgulho" de seus "cabelos, longos, negros" (SCLIAR, 2008, p. 166, 182). Além disso, pondera a narradora: "Deus, eu era linda. Tudo em mim era lindo. Os cabelos eram lindos, os olhos, escuros, eram lindos, os lábios, túmidos, eram lindos. Tu és linda, dizia Laila, não sem uma ponta de inveja [...]. Tu és linda, diziam minhas irmãs, quando crescermos vamos ser lindas como tu. Até minha mãe, timidamente, uma vez me disse que se sentia orgulhosa de ter uma filha tão linda. [...] Os rapazes da aldeia me olhavam com uma insistência que traduzia sua admiração, seu deslumbramento" (SCLIAR, 2008, p. 143, 145-146).

ali” (SCLIAR, 2008, p. 205). No fim das contas, por causa da religião repressora, as personagens femininas acabam se tornando hipócritas tanto quanto os patriarcas. Destes nunca é dito que se masturbam às escondidas, embora se saiba que alguns coabitam com cabras e/ou são adúlteros. Aqui pode ser inserida uma reflexão que se coaduna com a atitude dessacralizadora das narradoras: se Deus é justo, por que Ele não pune esses patriarcas por sua hipocrisia e descaso para com os direitos das mulheres? E onde está o Deus amoroso que não age para ajudar essas jovens?

Na trilogia, o enfoque na condição da mulher também se torna um olhar sobre a condição humana. Esse direcionamento se faz presente, por exemplo, quando Scliar faz da protagonista de AMQEB uma mulher feia. A percepção do escritor quanto à ausência de personagens feias nas narrativas literárias assim é expressa no seu diálogo com Ana Maria Machado:

Por que não existem feios nas narrativas? Nenhum homem é feio, nenhuma mulher é feia? Será só por um sentido estético? E, ultimamente, sobretudo com base nas ideias de Darwin – que são próprias de serem evocadas neste bicentenário de seu nascimento [2009] –, tem prevalecido a ideia de que a beleza não é um valor em si, mas um indicador de saúde, de durabilidade, de condições apropriadas para a reprodução. [...] **A feiura realmente é uma questão que me fascina.** Publiquei um livro intitulado *A mulher que escreveu a Bíblia*, que é a história de uma mulher feia que consegue dar a volta por cima, superar esse entrave porque escreve. A pedido do rei Salomão, ela se põe a escrever a história do povo hebreu e, nesse processo, vai crescendo como ser humano. **O tema dessa intriga origina-se da observação dessa sociedade que valoriza a beleza em que vivemos.** O Brasil, aliás, é considerado recordista em matéria de cirurgias plásticas. Mas isso, como você disse, Ana, também é modulado pelas questões culturais. (SCLIAR, 2009, p. 20, 25, grifo nosso)

O trecho acima, além de demonstrar que a feiura instiga a produção escritural de Scliar, é importante porque aparentemente nega o que o escritor disse anteriormente em entrevista a Fernando Bonassi e Terciane Alves. Se, no depoimento concedido aos jornalistas,³ Scliar afirmou que o romance AMQEB nasceu a partir da leitura da *Bíblia* e da hipótese de Harold Bloom de que uma mulher teria escrito o texto bíblico, no diálogo com Ana Maria Machado o escritor gaúcho indica que o "tema dessa intriga [da intriga do livro *A mulher que escreveu a Bíblia*] origina-se da observação dessa sociedade que valoriza a beleza em que vivemos". Ao que parece, na verdade, as duas afirmações de Scliar soam verdadeiras e se integram para a composição do referido romance. A feiura da protagonista pode ser concebida como uma dessacralização da mulher bíblica, sempre descrita como bela. O *Cântico dos Cânticos*, por exemplo, enaltece por diversas vezes a beleza da mulher, ao passo que no romance de Scliar a protagonista, por ser feia, é humilhada por um dos escribas do rei, sob a constatação deste de que Rebeca e Raquel – esposas dos patriarcas Isaac e Jacó – eram muito belas. Esse escriba diz à protagonista: "Escreve aí: Rebeca, mulher de Isaac, era muito bela. Ouviste? Era muito bela. [...] **Feiura, no relato sagrado, não tem vez. Feiura é abominação**" (SCLiar, 2007, p. 109,

³ Ao ser indagado por Fernando Bonassi e Terciane Alves com a pergunta: "Como você teve a ideia da abordagem em *A mulher que escreveu a Bíblia*?", Scliar respondeu: "Este livro mostra que as ideias nascem, para os escritores, de maneira interessante. Há algumas coisas que causam indiferença à maioria das pessoas, mas que, para um escritor, são capazes de ter uma repercussão. A partir daquilo, ele começa a criar, a cabular uma história. Nos anos 80, li *O cânone ocidental*, do norte-americano Harold Bloom, um homem enciclopédico. **Nele, o escritor lança uma ideia muito intrigante:** que a Bíblia não só foi escrita por vários escritores, como uma parte dela foi escrita por uma mulher. Vai mais adiante, dizendo que, se essa mulher tem um papel importante, deve ter sido da corte do rei Salomão. Uma mulher culta, sofisticada, que escreveu a Bíblia. Não sou estudioso e nunca cheguei à conclusão. Nem sei se ele estava brincando. [...] Não é fácil para um homem escrever sobre uma mulher. Narrar uma história que se passa com uma personagem feminina, ainda mais na primeira pessoa [...] Tirando a dificuldade de narrar pela ótica feminina, a história fluiu. Quando vi, havia escrito o livro." (BONASSI; ALVES, 2002, p. 18, grifo nosso).

grifo nosso). Na construção intertextual que subjaz na obra de Scliar, o próprio conceito de beleza da mulher judia dos tempos bíblicos pode ser contrastado com a autodescrição da feia, que, possui olhos estrábicos, “a boca destoando do nariz, as orelhas destoando entre si”, vários sinais disseminados pelo rosto, secos e opacos cabelos, carente de harmonia (SCLIAR, 2007, p. 17-18), ao passo que a concepção de beleza feminina dominante na cultura judaica dos tempos bíblicos é assim explanada pelo estudioso André Chouraqui:

Eis o retrato da mulher ideal, tal como a sonham os poetas de Sião [Sião é uma das colinas de Jerusalém, muitas vezes tomada como sinônimo desta e, por extensão, da nação israelita]: pele branca ou bronzeada, com reflexos purpúreos; olhos acentuadamente amendoados, evocando a forma de uma pomba; cabelos negros, cujas longas madeixas dançam sobre o busto; dentes uniformes; lábios escarlates; nariz forte; faces e têmporas transparentes com reflexos rosados; pescoço comprido; seios rijos; coxas longas, roliças; ventre carnal, macio, quente, como o de uma meda de frumento; silhueta esguia e reta, como de uma palmeira; andar suave e solene, como uma dança sagrada; cheirosa e fresca como o lírio [...] desvairadamente apaixonada, real até a perfeição da oferenda libertadora. (CHOURAQUI, 1990, p. 146-147)

Na continuação do romance de Scliar, surge a Rainha de Sabá e esta recebe os elogios que no texto bíblico são dirigidos à sunamita. O que sobressalta nessas observações é que o texto de Scliar mostra o preconceito sofrido pela feia naquela sociedade machista e repleta de mulheres belas, ao mesmo tempo em que dialoga com o texto bíblico por meio da paródia. A Rainha de Sabá do texto de Scliar parece se enquadrar nas descrições de André Chouraqui, com exceção da sua pele, que é negra.

No tocante à descrição da feiura da protagonista da obra AMQEB, a fealdade do nariz recebe grande destaque, o que encontra consonância no diálogo de Scliar com Ana Maria Machado. Neste, o escritor rio-gran-

dense-do-sul menciona que após ter lido o romance *Cyrano de Bergerac*, se questionou sobre o porquê de Edmond Rostand caracterizar o personagem homônimo com um narigão. Dentre suas ponderações, Scliar revela que o nariz grande é um ícone da feiura de Cyrano, "mas também é um símbolo fálico". A compensação da feiura desse personagem se dá no fato de que ele "é alguém que sabe dizer coisas bonitas. Ele é feio, mas, ao falar, revela-se belo". (SCLIAR, 2009, p. 25). Essa metáfora pode ter sido aproveitada na elaboração da personagem protagonista de AMQEB.

Verifica-se que, mesmo estando vivendo em uma cultura judaico-cristã, as personagens femininas dos três livros em análise quase sempre utilizam sua beleza para seduzir personagens masculinos, tentando manter com eles relações sexuais, independentemente de seu conhecimento religioso. Considerando todo esse contexto, a Rainha de Sabá pode ser "absolvida" já que pertence a uma outra cultura, a qual não aparenta viver sob os mandamentos de Jeová. Tamar pode ser "absolvida" parcialmente, pois, embora seja adepta da masturbação, seduziu Judá, seu ex-sogro, para poder ser mãe. Em todas essas personagens, impera uma formosura que encanta os leitores.

Referências Bibliográficas

- BONASSI, Fernando; ALVES, Terciane. Mulher e religião. In: MARETTI, Eduardo (Org.). *Escritores: entrevistas da Revista Submarino*. São Paulo: Limiar, 2002. p. 17-20.
- CHOURAQUI, André. *Os homens da Bíblia*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1990. (Coleção A vida cotidiana).
- ECO, Umberto. *História da beleza*. 2. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Coleção Companhia de Bolso)
- _____. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Os vendilhões do templo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____; MACHADO, Ana Maria. *Amor em texto, amor em contexto: um diálogo entre escritores*. Campinas, SP: Papirus 7 Mares, 2009. (Coleção Papirus Debates)

O Lugar não Lugar da Mulher Afro-Brasileira na Poética de Conceição Evaristo: uma leitura de “*Olhos d’água*”

Camila Morgana Lourenço (Univali)*

Resumo: A seleta de contos “Olhos d’água” (2016), da escritora Conceição Evaristo (1946-), reúne narrativas que, na sua trama e variação temática, repercutem o tempo presente de vidas aparentemente enredadas a uma condição social fortemente excludente e irreversível. Nelas, o feminino afrodescendente assume a dianteira dos enredos pelo recorte operado sobre o circunstancial do cotidiano insalubre dessas mulheres — sempre às voltas com uma realidade urbana violenta, preconceituosa, opressora e miserável. Neste contexto, ao estetizar tal feminino nas narrativas e fomentar a constituição de uma nova estética literária marginal nacional, o interesse artístico da autora parece também residir na possibilidade de tocar a história e/ou renunciar à própria história para reescrevê-la, mimeticamente, no espaço literário na perspectiva de quem busca (re)[a]firmar o seu lugar social — dentro e fora da arte.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; poéticas marginais; conto contemporâneo.

Abstract: The selection of short stories “Olhos d’água” (2016), written by Conceição Evaristo (1946-), presents narratives that, in their plot and thematic variation, reverberate the present time of apparently entangled lives to a strongly and irreversible social condition. In them, the afro-descendant feminine assumes the lead of the plots by the cut in the circumstantial of the unhealthy daily life of these women — always with a violent, prejudiced, oppressive and miserable urban reality. In this context, the artistic interest of the author seems to reside in the possibility of touching history and/or renouncing her own history to rewrite it, mimically, in

* Bacharel em Comunicação Social: Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí (Univali), Mestre e Doutora em Teoria da Literatura (UFSC), docente na Univali desde 2008 e autora do blog: correspondenciasdehoney.blogspot.com. Contato: cami@univali.br.

literary space in the perspective of those who to establish their social place — inside and outside art.

Keywords: Conceição Evaristo; marginal poetics; contemporary short story.

O que, de fato, marca uma possível marginalidade poética na literatura brasileira tecida, comercializada e veiculada na contemporaneidade¹ — notoriamente atravessada por produções ficcionais multifacetadas, de autorias diversas, não à toa originárias de territórios também marginalizados, e exploradoras de suportes igualmente não tradicionais? Certamente mais do que a mera panfletagem temática em favor de minorias sociais reconhecidas pelos universos político e acadêmico.

Beatriz Resende (2008), ao localizar e, de alguma forma, também mapear a prosa de ficção brasileira nesta temporalidade batizada por ela de Era da Multiplicidade, atribui-lhe algumas dominantes. Fertilidade, qualidade e multiplicidade figuram neste rol de produções e se revestem de uma perspectiva então considerada bem-vinda, original, libertária e reativa diante do sistema literário brasileiro — com seus padrões, suas heranças e suas amarras; ou seja, com “seus códigos, sua tradição e seus guardiões” (DALCASTAGNÉ, 2012, p.21).

A fertilidade das manifestações, ao abrir o conjunto de dominantes, é creditada basicamente ao extenso volume de produções

¹ A contemporaneidade, ainda que associada ao tempo histórico das narrativas em estudo e da autora delas, é tomada sob a perspectiva então problematizada por Giorgio Agamben (2009), para quem o termo pressupõe o estabelecimento de uma relação ímpar com o próprio tempo, ao se conectar a ele e, concomitantemente, dele se afastar, já que a contemporaneidade demanda certo estranhamento do sujeito com elementos caracterizadores da sua época. Trata-se, neste sentido, de exercer a habilidade particular de encarar o tempo presente para extrair dele a obscuridade, ou seja, o não visível inerente a todo visível. “A contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p.69).

ficcionais publicadas no país e ao surgimento de parques editoriais, vozes oriundas de campos tradicionalmente afastados do universo literário, concursos literários com premiações mais convidativas e espaços híbridos de lazer contemplando o livro. A seguir, Beatriz Resende (2008) registra a qualidade dos textos — verificada na experimentação, no esmero com a escrita, no manejo da potencialidade da sintaxe linguística e no diálogo sofisticado com a tradição literária e outras artes — e o cuidado com a feitura da obra em si. Por fim, a pesquisadora apresenta a multiplicidade, traduzida no convívio da diversidade de linguagens, formatos, temas, concepções, recursos e suportes para o alcance do leitor, indicando encontros, fusões, interações e inclusões de diferenças e de diferentes na criação literária, especialmente entre os novos representantes da prosa ficcional brasileira. Essa característica, conforme também destaca Beatriz Resende (2008), pode estar associada à pluralidade própria dos movimentos culturais e artísticos posteriores ao modernismo, que sinalizam a coexistência de múltiplas poéticas, pois o imaginário e as práticas culturais também reagem à força engolidora da globalização. Sobre tudo porque, segundo ela,

Tanto a fertilidade quanto a multiplicidade têm muito a ver com a realidade vivida pelo país hoje, sob diversos aspectos. Em um plano maior, a solidificação do processo democrático garante mais do que o inspirador clima de liberdade, a democracia plena assegura a representação popular nas instâncias de poder, a organização e a expressão dos movimentos populares e, sobretudo, provoca uma inédita preocupação com a necessidade de inclusão, por diversas formas, de todas as camadas da população no processo de criação e difusão da cultura. (RESENDE, 2008, p.24).

Neste panorama, a coletânea de contos “Olhos d’água” (2016), da escritora mineira Conceição Evaristo (1946-), surge como plataforma fértil aos estudos literários, ao reunir 15 narrativas breves que, na

sua trama e combinação temática, repercutem o tempo presente de vidas aparentemente enleadas a uma condição social e existencial fortemente excludente e irreversível — assentada em fatores étnicos, culturais, sexistas, socioeconômicos e políticos —, sem deixar de acusar o passado e esboçar um futuro potencialmente incapaz de se desvincular das suas raízes para edificar uma realidade apta a neutralizar dissabores histórica e culturalmente instituídos — tal qual é possível ler no fragmento do conto que dá nome ao livro: “Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância.” (EVARISTO, 2016, p.16), registra a narradora, recuperando passagens da memória:

Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. (EVARISTO, 2016, p.16-17).

E quem é essa “mãe-lúdica” que, mesmo sem esconder o desalento da face — pois “só ria de uma maneira triste e com um sorriso molhado” (EVARISTO, 2016, p.17) —, escolhe, para ludibriar a miséria física, enredar o imaginário da prole feminina à infinidade de desenhos ensaiados pelas nuvens no céu até vislumbrar algodões doces para trazê-los, em pedacinhos colhidos à mão por ela, e dividi-los entre as sete herdeiras de si — observadoras da “galeria-céu”² acima do “barraco-morada”? Da velocidade de extração e destinação do “alimento-fantasia” dependiam aqueles sonhos pueris residentes na periferia carioca. “Eu sabia, desde aquela época, que a mãe inventa-

² Conceição Evaristo se utiliza, enquanto recurso estilístico, de várias palavras combinadas no decorrer do livro.

va esse e outros jogos para distrair a nossa fome. E a nossa fome se distraía.” (EVARISTO, 2016, p.17).

A mãe do conto *Olhos d’água* é mais uma das personagens negras do livro que — como a filha narradora, como Ana Davenga, como Duzu-Querença, como Maria, como Natalina, como Salinda, como Luamanda, como Cida, como Zaíta — administram contextos, fazeres, problemas, soluções, desejos, carências, excessos; viveres comuns a centenas de moradores de favelas e de outros universos periféricos instalados na arquitetura urbana atual. É mais uma herdeira de trajetórias de vidas negras perseguidas por violência, miséria e opressão — feito a neta de Duzu-Querença, e seu fio de esperança, no conto *Duzu-Querença*:

E foi no delírio da avó, na forma alucinada de seus últimos dias, que ela, Querença, haveria de sempre umedecer seus sonhos para que eles florescessem e se cumprissem vivos e reais. Era preciso reinventar a vida, encontrar novos caminhos. Não sabia ainda como. Estava estudando, ensinava as crianças menores da favela, participava do grupo de jovens da Associação de Moradores e do Grêmio da Escola. Intuíva que tudo era muito pouco. A luta devia ser maior ainda. Menina Querença tinha treze anos, como seu primo Tático que havia ido por aqueles dias. Querença olhou novamente o corpo magro e a fantasia da avó. Desviou o olhar e entre lágrimas contemplou a rua. O sol passado de meio-dia estava colado no alto do céu. Raios de luz agrediam o asfalto. Mistérios coloridos, cacos de vidro — lixo talvez — brilhavam no chão. (EVARISTO, 2016, p.36-37).

De fato, a ênfase das narrativas em “Olhos d’água” incide notoriamente sobre a valorização de personagens femininos afrodescendentes, que encabeçam os enredos por meio da incisão aplicada pela escritora sobre o circunstancial do cotidiano insalubre dessas mulheres — sempre às voltas com episódios de uma realidade urba-

na violenta, discriminatória, preconceituosa, opressora e miserável; a exemplo do trecho extraído do conto *Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos*, que se ocupa da efemeridade da vida da menina Zaíta, uma das caçulas de Benícia, irmã gêmea de Naíta e de outros dois irmãos crescidos, que sai pelo morro à procura da então perdida “figurinha-flor” sem talvez se amedrontar com o início de mais um tiroteio na favela, envolvendo o irmão infrator, o mais novo, líder do grupo mais armado, até ser encontrada por Naíta em meio a outros cinco ou seis corpos:

O barulho seco de balas se misturava à algazarra infantil. As crianças obedeciam à recomendação de não brincarem longe de casa, mas às vezes se distraíam. E, então, não experimentavam somente as balas adocicadas, suaves, que derretiam na boca, mas ainda aquelas que lhes dissolviam a vida. (EVARISTO, 2016, p.76).

Trata-se, por outro lado, de também demarcar, na estrutura dramática literária, a temporalidade presente e a violência nas grandes cidades, duas marcas da prosa de ficção na contemporaneidade. “A cidade [...] torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível.” (RESENDE, 2008, p.33). Afinal, com a de Zaíta, outras vidas jaziam no chão ao final da narrativa, convocando a pergunta: por que a personagem seguiu em sua preocupação apesar do perigo iminente, desmerecendo os demais apelos³?

³ Zaíta é alertada, por duas vezes, do perigo: “Uma criança, antes de fechar violentamente a janela, fez um sinal para que ela entrasse rápido em um barraco qualquer. Um dos contedores, ao notar a presença da menina, imitou o gesto feito pelo garoto, para que Zaíta procurasse abrigo. Ela procurava, entretanto, somente a sua figurinha-flor... Em meio ao tiroteio, a menina ia. Balas, balas e balas desabrochavam como flores malditas, ervas daninhas suspensas no ar. Algumas fizeram círculos no corpo da menina. Daí um minuto tudo acabou. (EVARISTO, 2016, p.76).

Neste contexto, Conceição Evaristo ignora, a cada página, autorizações formais para imprimir a dicção da experiência negra no texto e inserir a produção no circuito literário, confrontando catálogos povoados por produções de autoria branca, masculina e elitizada para veicular imagens simbólicas do feminino negro, sistematicamente sub-representado e economicamente segregado, que reagem à censura tacitamente imposta por construções culturais naturalizadas — portadoras de uma legitimidade de fala até então incontestável. Toma para si o lugar de fala teorizado por Regina Dalcastagné (2012), daquele que se assume como autoridade para externar um olhar de dentro, contribuindo com a democratização do fazer literário num campo discursivo ainda excludente, elitista e uniforme.

Assim, a cada conto de “Olhos d’água”, o leitor retoma o convite para se articular com formas de viver, sobreviver, pensar e morrer numa sociedade que machuca, massacra e convida, de forma recorrente, tais mulheres negras a desistir dos sonhos, a interromper a caminhada, a violar vidas e a se entregar ao *status quo* — e, para além disso, a tomar consciência da sua importância, do seu fazer inerente à história e do seu papel na configuração da identidade brasileira. “Ainda me resto e arrasto aquilo que sou.” (EVARISTO, 2016, p.101), assinala a personagem Bica depois de velar, na companhia única da mãe, o corpo do irmão Idago — morto ao sair do barraco; “Nem desceu o morro. Vacilou, dançou. Minha mãe recebeu a notícia que ela já esperava. [...] Balas cortam e recortam o corpo da noite. Mais um corpo tombou.” (EVARISTO, 2016, p.101). Na superfície, alternam-se personagens outrora iguais por lentes escuras vestidas e postuladas pelas instâncias de poder.

Neste aspecto, cabe considerar que as narrativas fazem questão de notabilizar não um lugar ou uma identidade menos visível dentro e fora da literatura, mas um lugar e uma identidade possíveis, existentes e necessárias a partir de uma construção discursiva mais

visceral e potencialmente mais sensível, pois reatualiza a experiência do autor-narrador, salientando, como pontuaria Beatriz Resende (2008), a relevância do olhar de dentro — capaz de reverberar, na sua singularidade, a experiência de si e dos pares sem se perder ou se prender no excesso gratuito de realidade, na espetacularização ou exotização servil, nem forçar um viés documental desnecessário ao objeto, preservando propriedades políticas em sintonia com a natureza estética do texto.

Trata-se, neste sentido, de explorar, no plano ficcional, formas de viver, ver, (re)contar e relacionar a vida negra nos seus distintos ambientes de atuação, inscrição e enunciação — ou ainda, como diria Conceição Evaristo (2009), em estudo acerca da literatura negra, de uma poética perpassada pela subjetividade construída, experimentada e vivenciada pela mulher afrodescendente.

Desse modo, ao pontuar “quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’ e que por ser esse ‘o meu corpo, e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta.” (EVARISTO, 2009, p.18), a escritora convoca a existência de uma escritura que, ao transfigurar seus personagens e enredos cotejando a experiência, o faz a contrapelo da tradição literária e dos discursos hegemônicos oficiais, ressignificando e, concomitantemente, problematizando a textualidade afro-brasileira registrada pela e na historiografia literária — prática que encontra ressonância em Regina Dalcastagné (2012), quando pondera que a experiência de vida faz com que o sujeito capte o mundo social com base numa perspectiva própria, diferente; ainda que não neutra. “Lá fora, balas e balas, independente do desejo da mulher, executam continuamente a mesma e seca sonata. [...] Sob o morro, desce o morro e se cansa dessa dança. Filhos? Não sou boba, só dois. Cuspi fora uns quatro ou cinco. Provoquei.” (EVARISTO, 2016, p.101).

Assim, ao estetizar, sem vacilo nas mãos, o lugar “não lugar” da mulher afro-brasileira socialmente marginalizada nas narrativas de ficção e fomentar a constituição e o reconhecimento de uma nova — ou de uma outra — poética literária marginal nacional, o interesse artístico de Conceição Evaristo parece também residir na possibilidade de tocar a história e/ou renunciar à própria história para reescrevê-la, mimeticamente, no espaço literário na perspectiva daqueles que, antes dela, com ela e como ela, buscaram (re)[a]firmar o seu lugar social — dentro e fora da arte — para “re-essencializá-lo”. O que possivelmente refletirá no registro da história literária e na revisão do olhar estereotipado sobre a textualidade afro-brasileira, oferecendo, ao leitor de hoje e de amanhã, páginas ampliadas dessa história. Ademais, sugere, como ato adicional e/ou natural de resistência política e liberdade poética, suscitar a promoção da inclusão e do fortalecimento da representatividade da voz negra e feminina no processo de produção e difusão cultural sem se amarrar à preocupação de erguer bandeiras ideológicas e/ou documentar parte da realidade para contestá-la.

Afinal, têm-se, em “Olhos d’água”, um grito, um silêncio, uma verdade, um painel textual que oferece chaves de leitura acerca de tal vertente das poéticas marginais contemporâneas; estas que, à luz de Giorgio Agamben (2009), mais do que desvelar a sombra do seu próprio tempo, o tempo presente, reeditam a própria história, fazendo emergir, nestas tintas, um passado até então condenado às trevas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: UERJ, Horizonte, 2012.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v.13, n.25, p.17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: _____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Biblioteca Nacional, 2008, p. 15-40.

Hibridação Textual/Cultural em *Opisanie Swiata*, de Veronica Stigger

Ramon Guillermo Mendes*

Resumo: O presente trabalho analisa o romance *Opisanie swiata* da escritora brasileira Veronica Stigger a fim de se entender a composição multifacetada e híbrida que a autora utiliza. Pensando o conceito de *hibridação cultural* proposto por Néstor Garcia Canclini (2008) e a noção de literatura latina como contaminação cultural de Silviano Santiago (2000) colocamos aqui o romance da autora como uma forma de se apresentar não só a questão da literatura enquanto forma de resistência política através da arte, mas como a experimentação da estética contemporânea colocando em xeque os padrões tradicionais importados das metrópoles e veiculados pela cultura de massa. Assim a construção híbrida de Stigger seria uma afirmação da potência não capturável da identidade latina e periférica que desestabiliza os modelos considerados padrões de narrativa e de identidade, bem como desmantela as noções lineares de passado e desvela a identidade como algo a ser criado no presente, afirmando as contradições que se apresentam nos conflitos discursivos que se originam no embate entre o que é contado e o que é criado.

Palavras-chave: Veronica Stigger; Romance; Intertexto.

Abstract: The present paper analyzes the novel *Opisanie swiata* by the Brazilian writer Veronica Stigger in order to think about the multifaceted and hybrid composition that the author uses. Thinking about the concept of *cultural hybridization* proposed by Néstor Garcia Canclini (2008) and the notion of Latin literature as cultural contamination of Silviano Santiago (2000) we have here introduced the author's novel as a way of thinking not only the issue of literature as a form of political resistance through art, but as the experimentation of the contemporary aesthetics of putting

* Mestrando em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Paraná. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: ramon_pesquisa@hotmail.com.

in check the traditional patterns imported from the metropolises and conveyed by mass culture. Thus the hybrid construction of Stigger would be an assertion of the uncaughtable power of Latin and peripheral identity that destabilizes models considered standard of narrative and identity, as well as dismantling linear notions of the past and reveals identity as something to be created in the present, affirming the contradictions that present themselves in the discursive conflicts that originate in the clash between what is counted and what is created.

Keywords: Veronica Stigger, Novel, Intertext.

1 Híbridação textual como possibilidade de debate cultural

Podemos pensar a produção literária contemporânea através daquilo que Néstor Garcia Canclini (2008) denominou de *hibridação cultural*, pois o que marca a questão literária após as grandes crises políticas e sociais do século XX é a fratura¹ do conceito de humanidade, e por conseguinte a ruptura com os modelos que vinham sendo reproduzidos, sejam eles de estruturas estatais, modelos de mercado ou de ideologias políticas, que passaram a ser questionados e a não mais darem respostas plausíveis aos problemas que se apresentam na vida prática dos indivíduos.

Os efeitos da chamada “crise da modernidade” são resultados daquilo que se pode chamar a “queda do pensamento hegemônico”. Pensando com Stuart Hall (2003) e Homi Bhabha (1998), colocamos o conceito de “cultura” como dividido em basicamente três partes,

¹ Para o filósofo italiano Giorgio Agamben, a ideia de contemporaneidade surge como uma fratura, pois é a relação direta entre o que se passa no presente mas intercalando passados, passagens, então o presente se apresenta como uma forma de relação com um presente-passado que se abre e direção a um outro tempo: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mais precisamente, essa relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a este aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (AGAMBEN, 2009, p.59).

se levarmos em conta aquilo que os estudos culturais apresentam como as noções basilares para se entender os processos políticos que levaram a reformulação da epistemologia das humanidades na contemporaneidade.

Teríamos então: a cultura hegemônica ou a cultura erudita que seria sempre ligada a classe dominante ou a um grupo social que detém os meios de dominação econômica e simbólica dentro de uma dada estrutura social². A cultura de massa ligada diretamente a uma economia de cunho capitalista na qual os meios de produção não são apenas explorados pela classe dominante, mas também são utilizadas formas de dominação ideológica que se pautam pela reprodução e repetição da ideologia da elite através dos produtos consumidos e das opiniões disseminadas no campo social pela mídia e pelas propagandas vinculadas ao mercado produtivo³. E, por fim, porém não menos importante, a cultura popular, que é aquela

² Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o campo social não é apenas organizado, estrutura e sistematizado pela economia e pelas relações de trabalho, é antes de tudo matizado pelas relações simbólicas e culturais que trespasam os indivíduos: "As diferentes classes e fracções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição de mundo social mias conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais." (BOURDIEU, 1989, p.11).

³ Para Theodor Adorno, pensador alemão da segunda metade do século XX, é através da dominação dos meios culturais pela indústria e a técnica que as sociedades contemporâneas serviriam de sociedades controladas pelas elites, que tendo posse do meio de comunicação e de publicidade conseguiriam alienar e tornar passivas as classes mais baixas: "O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. Automóveis, bombas e filmes mantêm o todo até que seu elemento nivelador repercute sobre a própria injustiça a que servia. Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. Mas isso não deve ser atribuído a uma lei de desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia contemporânea." (ADORNO, 2002, p.05).

marginalizada e que pertence a grupos específicos, geralmente discriminados etnicamente e racialmente pela cultura erudita e pela cultura de massa.

Esse esquema de partição da cultura em basicamente três fontes de estudos remete aos estudos marxistas. Autores como Raymond Williams e E. P. Thompson da *New Left Review*⁴, utilizaram essa divisão para compreender como as classes operárias da Inglaterra no século XVIII se fortaleciam politicamente e começariam a fundar sindicatos através da construção de uma conscientização, para utilizarmos termos marxistas, da dominação econômica e assim conseguiram se estabelecer como grupos de oposição as classes dominantes⁵.

Porém, esses estudos marxistas focavam apenas na formação das classes operárias europeias. Nesse sentido, essa divisão cultural era sempre uma forma de estruturação que se pautava na organização eurocêntrica de política e de estado, bem como na tradição de divisão social hegemônica no ocidente.

⁴ A *New Left Review* foi um movimento dos estudiosos marxistas britânicos a partir dos anos 50, que buscavam superar as amarras teóricas que limitavam os estudos marxistas, entre as críticas principais estava o foco excessivo no caráter econômico que deixava de lado as análises da cultura: “A crítica ao velho marxismo era central tanto nas vertentes literárias quanto nas vertentes históricas. A recuperação dos valores – feita contra o estalinismo – foi um impulso importante na primeira “Nova Esquerda”, mas a crítica do economismo foi tema contínuo que acompanhou toda a crise do marxismo que se seguiu.” (SILVA, 2006, p.11).

⁵ Edward Said aponta que é importante trabalhar com um movimento de leitura que contraponha as forças que agem sobre um determinado texto, uma leitura da superfície que dá importância aquilo que aparece no texto de forma clara, ao contrário de uma leitura obscura que busca sentidos ocultos e que acaba apagando as forças políticas do texto: “(...) significa ler um texto entendendo o que está envolvido quando um autor mostra, por exemplo, que uma fazenda colonial de cana-de-açúcar é considerada importante para o processo de manutenção de um determinado estilo de vida na Inglaterra. (...) A questão é que a leitura em contraponto deve considerar ambos os processos, o do imperialismo e da resistência a ele, o que pode ser feito estendendo nossa leitura dos textos de forma a incluir o que antes era forçosamente excluído.” (SAID, 2011, p.115).

Contudo, o que ocorre é que existem locais onde essa divisão cultural é contestada, como por exemplo nos países que passaram pelo processo de colonização.

Nos países onde o fenômeno político denominado colonialismo ocorreu, a cultura sempre foi um ponto de conflito, por esse motivo sempre foi um território discursivo contestado, os conflitos são muito mais viscerais e expressivos dado que a dominação cultural por parte do colonizador é sempre violenta. Assim é que Stuart Hall (2003) e Homi Bhabha (1998) levam essa divisão epistêmica oriunda do marxismo europeu a um colapso, pois, o objeto central da análise não deve ser a estrutura social e sim a identidade de um sujeito, grupo ou comunidade.

Compreendemos aqui com Nestor Garcia Canclini (2008) que nos países colonizados o que ocorre é um processo de *hidridação cultural*, essa divisão proposta anteriormente não funcionaria, visto que, o sujeito que está imerso em uma cultura que foi local de uma disputa violenta e simbólica na qual uma identidade pode ser sobrepujada pela outra (dominador se sobrepõe ao dominado) pode resistir e manter seu *ethos* por meio de uma contaminação que ao longo do tempo se mostra frutífera.

Uma identidade que nasce desse conflito, dessa necessidade de se estabelecer um meio termo entre aquilo que foi obscurecido e aquilo que é "posto violentamente" na superfície.

A perspectiva de Canclini remete ao fato de que toda cultura, principalmente aquela *não-européia*, marginalizada, é um território de luta. Não muito distante em termos de combate teórico (e por que não, político?) Homi Bhabha denominará essa ação de *agência*, ou seja, sempre que mobilizamos identidades e discutimos sobre cultura não estamos representando de forma mimética um grupo, povo ou comunidade, estamos mobilizando questões políticas e éticas que vão colocar em jogo uma série de outros discursos. Assim, podemos

entender que o conceito de cultura não pode ser apenas estruturado epistemologicamente para ser uma forma de extrato discursivo que remete a um modelo social delimitado, como queriam os marxistas europeus, mas sim uma forma de “entrar em combate” e destituir aquilo que está posto. Todo o discurso sobre cultura é também parte da cultura e ajuda ou a reproduzir ou a desestabilizar o que se está inferindo à ela.

Através desse aspecto os artefatos culturais produzidos pelos países ditos pós-coloniais⁶ se apresentam como documentos dessas lutas políticas e tendem sempre a demonstrar que o que se diz ali não é apenas uma produção cultural, ali se encontra também um forma de ressaltar as relações políticas e de resistência que ocorrem culturalmente.

A arte se torna assim, como documento da cultura de um povo ou comunidade ou ainda de uma subjetividade, uma fonte para se entender as relações de poder que agem sobre uma determinada cultura.

Porém, essa é uma tarefa que se coloca diante da criação artística contemporânea. Como produzir uma forma estética que consiga

⁶ Para Edward Said as produções artísticas, principalmente os textos literários, são valiosas fontes para se entender como se deram os processos de hibridação cultural entre colonizador e colonizado. Para o autor as produções estéticas são sempre fontes preciosas para se entender as questões culturais, visto que são sempre produzidas sem o cerceamento demasiado dos documentos oficiais e institucionais, por esse motivo podemos colocar a importância que os relatos de viagem ganharam na última metade do século XX. Bem como a forma como esses documentos revelam os processos de expansão da dominação dos impérios coloniais: “No entanto, pouquíssima atenção tem sido dedicada ao papel privilegiado, no meu entender, da cultura na experiência imperial moderna, e quase não se leva em conta o fato de que a extraordinária extensão mundial do imperialismo europeu clássico, do século XIX e começo do XX, ainda lança sombras consideráveis sobre nossa própria época. Em nossos dias, não existe praticamente nenhum norte-americano, africano, europeu, latino-americano, indiano, caribenho ou australiano - a lista é bem grande - que não tenha sido afetado pelos impérios do passado.” (SAID, 2011, p.37).

resistir as formas de dominação e da tradição política das metrópoles que ainda tentam engolir e padronizar os países colonizados através do mercado produtivo?

Silviano Santiago (2000) chamou a literatura produzida na América Latina de uma literatura de *entre-lugar*, aquela que se coloca em diálogo com o dominador europeu. Porém relembrando o movimento/devir antropofágico do modernismo⁷ cria uma identidade outra, contaminando a cultura do colonizador os latinos teriam criado uma cultura da não-pureza, da resistência pelo rastro, deixando sua marca na narrativa do colonizador sem que esse conseguisse apagar:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem o peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação latino-americano se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao desvio da norma, ativo de destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 2000, p.16).

Assim conseguimos entender que a produção cultural dos países que foram colonizados resistiram à dominação através de um fazer que acabou por contaminar a cultura vigente da metrópole. Esse fenômeno persiste até hoje, como coloca Clanclini (2002), a hi-

⁷ No Manifesto Antropofágico, publicado em 1928, Oswald de Andrade chama o dever do brasileiro, de criar a sua própria arte, sua própria cultura, de negar aquilo que vem da Europa, de recriar tudo, desde a moda a fotografia: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 2017, p.06).

bridação é um processo identitário cervical para se pensar, no caso, a América-Latina.

Silviano Santiago percebe também que há um vetor político que potencializa esse “desvio da norma”, pois esse caminho alternativo contra dominação é antes de tudo uma forma de resistência, como dito anteriormente.

A arte seria um dos campos que estaria privilegiado nessas disputas de dominação, pois, estaria justamente marginalizada, sendo uma forma de expressão que não é considerada eficaz politicamente, ela acaba sendo deixada de lado e assim é uma fonte de combate. A literatura é uma dessas forma de criação estética que serve como expressão dessa contaminação, ou mais ainda, como meio de contágio da cultura do dominante.

Nesse contexto toda expressão cultural e, nesse caso, artística, pode ser considerada uma fonte para se entender como determinado povo, grupo ou comunidade agencia os discursos que perpassam as identidades geradas nesses conflitos simbólicos.

Assim toda a identidade é híbrida, como afirma Canclini (2008), principalmente as pós-coloniais e em detrimento disso, a criação estética é também concebida de forma híbrida.

Se trilhamos o caminho até aqui apontado, percebemos que toda produção artística, verbal e não verbal é a criação de uma identidade, assim podemos pensar que a forma com que um determinado grupo ou povo inscreve sua cultura e a expressa para os outros é a forma como ele se percebe.

Mikhail Bakhtin disserta sobre o conceito de gêneros textuais⁸

⁸ Para Bakhtin toda comunicação humana é feita com base em formas de comunicação que asseguram sua acessibilidade e que geram efeitos no real, ou seja, fora da esfera discursiva, para ele os gêneros discursivos são uma parte fundamental de toda organização cultural: “Qualquer enunciado considerado

trazendo a operação de que todo discurso obedece certas ordens formais que são instáveis, pois dependem das relações sociais que os criaram e se modificam com base nas mesmas. Portanto, toda forma de criação verbal (e não verbal) é uma forma de construção cultural e que tenta demonstrar através de determinadas estruturas como determinada identidade se organiza e se comunica ou se relaciona consigo mesma e com os que estão fora dela.

Dessa maneira, como apontado por Silviano Santiago e Nestor Garcia Canclini e, ainda, evocando a noção de Bakhtin podemos dizer que a produção estética que não está vinculada à cultura hegemônica e principalmente, não é europeia, é em sua criação, híbrida.

Ou tenta imitar e reproduzir a cultura do dominante incorporando ela à sua maneira de criação ou a subverte e cria outra coisa. Ou ainda é criada como estranha e incompatível, como, por exemplo, as criações artísticas indígenas que até hoje encontram dificuldade em serem absorvidas pelos sistema de ensino dos próprios países que foram colonizados⁹.

isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com adversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso)." (BAKHTIN, 1997, p.279-280).

⁹ A dificuldade da inserção das culturas ditas minoritárias é ainda pauta das agendas políticas e das mudanças que sempre se debatem na esfera política

Ou se reproduz de forma subalterna a estética do dominante ou se cria uma estética marginal. Colocamos aqui então a problematização da produção estética contemporânea, que é antes de tudo uma problematização cultural da ideia de modernidade e contemporaneidade. Se os grupos criam e recriam suas forma de identidade e expressão e, não simplesmente aceitam aquilo que é e foi colocado pelos colonizadores, há um questionamento do que se está estabelecido e divulgado como identidade, como passado e como cultura.

A subjetividade e a identidade híbridas se expressam de forma híbrida, assim a criação estética como forma de resistência deve sempre modificar aquilo que está posto e ao mesmo tempo evidenciar aquilo que está sendo vivido pelas comunidades e grupos ou por um indivíduo.

Dessa feita o que se apresenta é a criação estética, seja ela considerada artística ou não, como posicionamento político e como movimento de construção discursiva e de uma perspectiva sobre a cultura.

2 Veronica Stigger e a composição híbrida

A escritora brasileira, oriunda de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Veronica Stigger direciona sua obra escrita à tentativa de romper com os limites formais e tradicionais que, mesmo na contemporaneidade, parte da crítica e do mercado persistem em padronizar e seguir à risca.

e estatal de vários países, há uma certa complicação em se elaborar materiais didáticos que consigam abordar sistematicamente essas culturas que foram por tanto tempo ignoradas dos documentos oficiais. Porém como sugere Canclini, existe também uma potência positiva no diálogo intercultural que acontece na contemporaneidade: “hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.” (CANCLINI, 2008, 248).

Buscando mesclar a literatura com às artes plásticas em geral, Veronica Stigger compôs um dos mais experimentais romances da literatura brasileira contemporânea. Em *Opisanie swiata* (2013), a autora conta a jornada de Opalka, um polonês que, recebendo a carta de seu filho moribundo, Natanael, que reside no Amazonas onde espera ansioso a visita do pai, pois crê que seria a última chance dos dois se reencontrarem em vida. Opalka parte rumo ao Brasil, para rever seu filho antes que esse venha a falecer.

Opisanie swiata que quer dizer “descrição do mundo” em polonês, é um título que diz muito sobre a construção narrativa do livro. Se o enredo parece simples, a construção de Stigger é extremamente arrojada, unindo diferentes gêneros discursivos para montar a narrativa, bem como diferentes focos narrativos de primeira e terceira pessoa, por exemplo. A autora utiliza diários, cartas, fotografias, propagandas de jornal e aforismos para contar a história.

A criação então reflete, no romance de Veronica Stigger, aquilo a que o livro se refere: que no mundo todos nós somos estranhos e mesmo tendo a noção de pertencimento, nossa subjetividade, assim como a narrativa é formulada e pensada, é estruturada por fragmentos diversos que vão se acumulando até o ponto que em uma vista distanciada, o olhar do outro ou a exposição dessa subjetividade pela textualização ou fotografia ou qualquer outro tipo de tentativa de se comunicar o que se é para alguém pela linguagem, conduzem à uma noção genérica do que se possa ser uma identidade, ou mesmo, uma perspectiva de mundo.

O tema central do romance, na leitura aqui realizada, é a relação que um indivíduo exerce com o mundo que se apresenta a ele, e no caso, esse mundo é sempre apresentado por meio da linguagem, seja ela imagética ou verbal e em forma de objeto cultural.

No romance de Veronica Stigger, o início da narrativa acontece pela jornada de Opalka de navio até chegar ao Brasil. Nessa travessia

o que Opalka percebe, ou nós percebemos através da perspectiva de Opalka é como o estranhamento em meio aos outros ocorre quando nos deparamos com aquilo que nos é alheio, distante, e assim repensamos a nossa própria condição de sujeitos.

O romance de Stigger é então uma forma de pensar não só a contemporaneidade e seus efeitos culturais, mas de problematizar os fenômenos que se apresentam aos sujeitos que vivem nesse contexto. Não obstante, o livro ainda pode ser lido como uma metáfora da própria literatura e da criação artística do tempo presente. Pois essa hibridação que o texto escrito da romancista brasileira traz é uma forma de se repensar o lugar do romance, da literatura e de outras formas artísticas que circulam pelas sociedades urbanas, como as propagandas, por exemplo, que constituem grande parte das formas de comunicação das grandes metrópoles e estão por todos os lados. Não se trata de fazer um elogio ao excesso de comunicação e de informação que vivemos na contemporaneidade¹⁰, mas de pensar até que ponto essa comunicação é efetiva e qual relação cultural e de identidade se estabelece com essa circulação massiva de signos.

As conseqüências dessa circulação massiva de informações, da cultura imposta pelo colonizador e a relação de estranhamento com

¹⁰ O excesso de comunicação é um fenômeno do que alguns teóricos denominam de *hipermodernidade* que seria uma visão diferente da pós-modernidade por considerar que o sistema cultural vigente não teria superada os ditames da modernidade, mas sim, inflado e saturado aquilo que o mundo moderno formulou como os vetores do progresso humano, como, por exemplo a ideia de que através da midiatização da cultura e a propagação de modelos hegemônicos europeus de transmissão de informação (como a televisão, o rádio e a internet) seriam as formas de levar a população a uma nova fase da consciência sobre a realidade mundana: “Nossa sociedade é dominada pelo imaginário da comunicação. Estamos na era da mídia e na midiatização da vida. As novas tecnologias invadem tudo e geram uma obsessão de interatividade. É preciso estar sempre conectado. Privado e público se confundem. (...) O grande problema é que agora cada um sente-se na obrigação de se realizar, de fazer algo da sua vida, de ser bem-sucedido, de dar sentido satisfatório ao próprio destino.” (LIPOVETSKY, 2007, p.18).

o passado é que faz com que o latino americano problematize a sua cultura e coloque em xeque a identidade que lhe é apresentada pelos meios de afirmação massiva, como a mídia e o Estado. Ainda é através de uma composição que escapa à captura das formas hegemônicas que as expressões culturais surgem demonstrando essa hibridação e essa confusão entre o que se apresenta como o que é a tradição (que não passa do discurso do colonizador sobre o que é a cultura do dominado) e aquilo que se produz como resistência:

Se passamos para as artes plásticas, encontramos evidências de que essa inadequação entre princípios concebidos nas metrópoles e a realidade local nem sempre é um recurso ornamental da exploração. A primeira fase do modernismo latino-americano foi promovida por artistas e escritores que regressavam a seus países logo depois de uma temporada na Europa. Não foi tanto a influência direta, transplantada, das vanguardas europeias o que suscitou a veia modernizadora nas artes plásticas do continente, mas as perguntas dos próprios latino-americanos sobre como tornar compatível sua experiência internacional com as tarefas que lhes apresentavam sociedades em desenvolvimento, em um caso, o mexicano, em plena revolução. (CANCLINI, 2008, p.78).

As composições híbridas nascem dessa forma de desvio, de apropriação que os artistas dos países que foram colonizados fazem da cultura da metrópole. Seguindo o pensamento de Canclini, a inadequação das formas "puras" que advém da metrópole para à colônia podem soar como uma forma de estabelecer uma hierarquia entre as culturas, dizendo que os artistas e as composições estéticas dos países subalternos não conseguem atingir ou reproduzir com eficiência o que seus "mestres" europeus lhe oferecem como guia ou como base, e eventualmente é o que a mídia de massa coloca como sendo pauta prioritária sobre o discurso da produção artística. O motivo pelo qual a arte latina, no caso aqui estudado, não consegue

ser tão “bela” ou “pura” como a europeia e isso viria ligado a ideia de dominação cultural, colocando sempre a metrópole como grande ápice cultural, é que a colônia deveria sempre buscar se adequar e chegar à ela, como se fosse um espelho.

Porém o que vemos é a resistência das composições subalternas, como já demonstrado a partir da leitura de Silviano Santiago (2000), e é algo que ocorreu desde sempre, até mesmo pelos indígenas que não aceitavam de forma passiva a dominação europeia.

No romance de Veronica Stigger isso aparece apresentado pela construção estrutural, a dificuldade de se narrar uma história de forma linear, como a história da metrópole, ou ainda a impossibilidade de se identificar plenamente com o território em que se nasceu, por esse motivo o romance de Stigger é sobre uma viagem, sobre lançar-se ao desconhecido e enfrentar aquilo que fora deixado para trás:

– Tome - disse Bopp, estendendo-lhe um caderninho preto.

– É um presente. Serve para fazer anotações. Para que o senhor escreva o que passou. Ajuda a superar. E a não esquecer. A gente escreve para não esquecer. Ou para fingir que não esqueceu.

Bopp se calou e, depois de um tempo, acrescentou:

Ou para inventar o que esqueceu. Talvez a gente só escreva sobre o que nunca existiu. (STIGGER, 2013, p.145).

Duas coisas são bastante importantes nesse trecho do romance: a presença da personagem chamada Bopp e da ideia sobre o papel da escrita na construção da memória.

A personagem Bopp que aparece no romance de Veronica Stigger é uma referência ao escritor modernista Raul Bopp. Essa referência não é feita de forma superficial, primeiramente a personagem desempenha um papel importante na narrativa: o de ser um interlocutor direto de Opalka e, mais ainda, de às vezes assumir o papel de nar-

rador, através de fragmentos de um diário de viagem que Bopp leva consigo e utiliza para fazer anotações, assim como sugere a Opalka na citação acima referida.

Porém, a presença de Bopp no romance se deve ao fato da viagem de Opalka, e por conseguinte de Bopp, que Opalka conhece no navio que lhe traz ao Brasil, ser destinada à Amazônia, e mais importante ainda essa viagem criada por Stigger se passar na década de 1920.

Esses dados são importantes, pois, Raul Bopp escreveu seu principal livro intitulado “Cobra Norato” em 1931, no qual cria um poema épico sobre um herói amazonense, que mistura termos regionalistas com folclore indígena, concebendo uma poética antropofágica, que viria a ser considerada uma das obras mais importantes do modernismo, visto que realizava aquilo que Mario de Andrade e Oswald de Andrade buscavam.

Em “Cobra Norato”, o que ocorre é a subversão da ideia teleológica de um fim da humanidade que se apresentaria ao herói e que esse teria o dever de guardar e agir para que a profecia se concretizasse. Na composição de Raul Bopp há uma inversão, através da mitologia amazonense herdada e proliferada através da oralidade pelas comunidades ribeirinhas; o mundo não caminha para um final, mas é o caminho eterno, a viagem constante, a errância enquanto forma de vida que é a condição para a existência do homem. Essa forma de interpretação de mundo aparece no poema de Raul Bopp apresentado com a imagem da serpente *uróboro*, aquela que devora seu próprio rabo, sendo assim, devora a si mesma em um ciclo eterno, sem começo nem fim.

A metáfora evocada pelo texto de Bopp é a de que o homem (Norato), o herói de seu livro, seria também uma serpente, uma forma híbrida de existência, que troca de pele sempre que necessário e circula pela terra rastejando: “A sua essência é múltipla, aliás dual, mas contemporaneamente concentra, em si, a síntese do humano e

do sobrenatural. Além disso, é anfíbio, podendo adaptar-se tanto ao ambiente aquático como ao terrestre”. (OLIVEIRA, 2002, p. 271).

Ainda a metáfora do ser anfíbio (mistura de homem e réptil/cobra) que pode se adaptar, teríamos a ligação com a terra. Ele se move por ela, entre ela, colocando e fazendo-se presente, como se ao mover-se sob, sobre e entre ela, ele, o homem anfíbio deixasse sua marca, seu rastro na terra. Em outras palavras, o homem modela seu território, e, se entendemos a cultura como uma forma de território discursivo, os homens criam a todo instante a sua identidade, movendo e revirando seu passado no presente: “A floresta vem caminhando/ Abra-se que eu quero entrar! Movem-se raízes com pernas atoladas”. (BOPP, 1998, p. 167-168).

Há então uma dupla condição da memória: a de assegurar um território, o tempo passado e a de se tornar um novo terreno, por onde passam e rastejam as novas formas de se pensar o presente.

No romance de Stigger isso fica demonstrado com a metáfora da viagem, como em Raul Bopp, o destino de Opalka não é o de ver seu filho e retornar à Polônia com a memória reavivada. Mas sim de construir uma nova memória, cheia de multiplicidades e contraposições culturais, talvez por esse motivo a autora não opte pela narrativa de fluxo de consciência. Pois em nenhum momento sabemos o que se passa na mente de Opalka apenas na percepção de terceiros sobre ele, sua identidade é um fluxo contínuo sobre aqueles que o observam, assim como a identidade dos países que foram colonizados. Nesse sentido, Opalka não representa o europeu que vem ao Brasil, mas sim o outro que tenta sempre se descobrir através do outro, Opalka é um estrangeiro em terra estrangeira, tal qual o ser híbrido que Raul Bopp cria em “Cobra Norato”.

O romance então assume, além de sua hibridação formal um outro gesto que demonstra essa multiplicidade cultural e essa crítica aos estereótipos culturais, colocando o texto literário como uma for-

ma de resistência ao que é imposto como norma e, mais ainda, como proliferação de uma identidade mutante, a paródia, com relação à vida de Raul Bopp e a sua obra "Cobra Norato.

Veronica Stigger radicaliza a experimentação não só pela mistura de gêneros, mas pela intertextualidade que seu texto carrega, poderíamos dizer aqui que é justamente nesse ponto que a autora consegue subverter a narrativa do romance construindo uma escrita errante, tal qual Opalka e Bopp. A paródia surge como uma espécie de proliferação de significados no romance, pois ao evocar lugares, propagandas e relatos de viagem a autora consegue produzir uma nova percepção de texto e dos próprios lugares. Assim como Raul Bopp em seu "Cobra Norato", uma nova visão sobre a Amazônia e a população ribeirinha, mas no caso de Stigger uma nova visão sobre o mundo e sobre o que é ser estrangeiro, um outro que aparece pelo próprio texto que se apresentaria como uma duplicação desse outro que é fragmentado.

A composição escrita de Veronica Stigger então consegue fazer uma paródia, não do texto de Bopp, mas da própria condição híbrida da identidade de um viajante, no caso de Opalka e daquele que se sente perdido com relação ao seu passado e necessita construir no presente uma memória capaz de dar sentido a esse sentimento de desterro, que seria apresentado pelo romance como um todo:

(...) a partir da perspectiva de qualquer teoria da intertextualidade, a experiência da literatura consiste apenas num texto, num leitor e nas suas reações, que tomam a forma de sistemas de palavras, agrupados associativamente no espírito do leitor. Dois textos poderiam, pois, partilhar estes sistemas sem serem codificados parodicamente; o local da apropriação textual reside aqui no leitor, e não no autor, real ou inferido. Um intertexto não seria, pois, necessariamente o mesmo que um texto parodiado. (HUTCHEON, 1989, p.111).

Para Hutcheon, o intertexto é mais potente do que a paródia, visto que na intertextualidade se abre a possibilidade da proliferação de sentidos pelo leitor, deslocando a narrativa da ordem formal para uma ordem de diálogo necessário com os efeitos que o discurso literário teria em relação a perspectiva daquele que interage com ele.

Pensamos então em duas frentes: na de paródia, que é uma forma de desfigurar o que está dado, o discurso corrente e afirmativo sobre o que já se passou ou sobre o que se escreveu, e no caso do romance de Stigger, seria uma forma de repensar a condição de identidade ressignificando questões do passado e colocando artefatos antigos, como as propagandas que a autora utiliza para montar o romance, que seriam formas de representar a pureza da memória. Mas no contexto do romance eles são realocados, pois entram em contato com outras fontes e assim não falam mais sobre aquilo que está fora deles (o tempo passado ao qual estariam conectados e que seria acessado por eles), mas sim sobre eles mesmos. Ou seja, a paródia que aparece no romance é a paródia do próprio romance enquanto dismantelador de sentido, e na ideia de intertexto, pois o romance de Veronica Stigger é uma composição intertextual.

Desse modo o romance de Veronica Stigger estaria num limiar entre a paródia de si e a intertextualidade exagerada, portanto ele excederia as considerações de Hutcheon (1989) e retomando Canclini (2008) a sua composição seria então uma hibridação, pois aqui, como viemos discorrendo ao longo do texto, não estamos entendendo a literatura sem seu caráter político, não no sentido partidário, mas como forma de resistência e proliferação cultural de uma identidade que é sempre construída na relação com o outro, que é o próprio texto.

3 Considerações finais

Buscamos através desse texto articular as concepções teóricas contemporâneas sobre cultura e pautando a discussão em autores que

tornam o embate teórico uma agenda que é antes de tudo política, tentamos pensar suas implicações para a produção literária.

Sabemos que os apontamentos realizados parecem estar de forma genérica, porém é de fundamental importância fomentar o debate acerca da criação estética como uma forma de resistência à todas as formas de dominação e cerceamento cultural que continuam cada vez mais crescendo no ocidente.

Não se trata de reduzir o texto, a obra de arte ou a cultura popular em uma forma de discurso panfletário, longe disso, mas pensar a composição artística em sua forma híbrida, contraditória e anti-hegemônica, para potencializar o debate e as formas de expressão das classes dominadas e dos países ditos de terceiro mundo.

O romance de Veronica Stigger é uma produção contemporânea, que afirma a complexidade de se definir o conceito de identidade, de se delimitar o que pode a literatura e do que se pode ou não fazer, ou, como se deve ou não pensar um texto literário. Ao romper de forma delicada com os moldes tradicionais, a autora consegue se aproximar daquilo que seria a intangibilidade ou a impossibilidade do sujeito dito "pós-moderno", o de rotular e moldar de forma definitiva uma existência, seja pelo discurso de si ou do outro que o contempla.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Industria cultural e sociedade*. Tradução Juba Elisabeth Levy, Editora Paz e terra, São Paulo, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Santa Catarina, Editora Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropofágico*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso em: 10/03/2017.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Emsantina Galvão G. Pereira, Editora Martins Fontes, 2ª Ed., São Paulo, 1997, p. 277-289.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: _____. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz, Editora Bertrand, Rio de Janeiro, 1989, p. 07-16.

BOPP, Raul. *Poesia completa*. São Paulo: Edusp, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloisa Pezza Cintrão, 4º ed., Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

HOMI, Bhabha. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade da decepção*. Barueri, SP: Manole, 2007.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu (Orgz). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottmann, Companhia das letras, São Paulo, 2011.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2000, p.09-26.

STIGGER, Veronica. *Opisanie swiata*. Editora Cosac Nayfi, São Paulo, 2013.

A Voz Escreviente de Conceição Evaristo

Clarice Fortunato Araújo*

Resumo: Partindo de uma leitura decolonial, este artigo procura investigar o lugar (de fala) de Conceição Evaristo no cenário da literatura brasileira contemporânea. Escrever – especialmente para autoria negra – torna-se um mecanismo de visibilidade, de luta política e de existência. Por razões como a enunciada, Conceição Evaristo faz uso do que chama de *escrevivência* para produzir uma ficção que funde subjetividade e memória, tecido textual permeado de fios que costuram os sentidos da negritude e da ancestralidade.

Palavras-chave: Decolonial. Autoria negra. *Escrevivência*. Conceição Evaristo.

Resumen: A partir de una lectura decolonial este artículo busca investigar el lugar (de habla) de Conceição Evaristo en el escenario de la literatura brasileña contemporánea. Escribir – especialmente escritoras negras – se vuelve un intento de visibilidad, de lucha política y de existencia. Por estas razones expuestas, Conceição Evaristo lanza mano de su concepto de *escrevivência* para producir una ficción que yuxtapone subjetividad y memoria, tejido textual que contiene hilos que cosen los sentidos de la negritud y de la ancestralidad.

Palabras clave: Decolonial. Autora negra. *Escrevivência*. Conceição Evaristo.

*The personal is political!*¹
*The personal is theoretical!*²

* Doutoranda em Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

¹ “O pessoal é político!” – Lema do feminismo dos anos 1970.

² “O pessoal é teórico!” – Paráfrase da antropóloga Judith Okely, que se refere à

Muito embora haja referência a autoras de diferentes origens, esta reflexão centra-se no contexto da literatura brasileira contemporânea, uma discussão pautada na perspectiva feminista descolonial³ sobre a histórica exclusão feminina nos espaços de poder/saber, relacionado ao colonialismo, como sistema dominante, conforme as palavras de Boaventura Sousa Santos:

O colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade. (SANTOS, 2009, p. 7).

A descolonização, na perspectiva de Ochy Curiel (2009), diz respeito ao processo de libertação de populações política, social econômica e culturalmente dominados pelas culturas coloniais e pelas estruturas modernas de “colonialidade”, conceito cunhado por Aníbal Quijano, a partir de um olhar sobre a América Latina, para tecer uma crítica sobre a naturalização das relações históricas de colonialidade que se dá pela dominação do poder capitalista mundial. Segundo Quijano:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal. (QUIJANO, 2010, p. 84).

importância do aspecto autobiográfico na escrita etnográfica. (KLINGER, 2006, p. 35).

³ Não se pretende aqui fazer uma discussão aprofundada sobre o descolonial, no entanto, a teoria é empregada como base para as discussões centrais das reflexões propostas.

A perspectiva descolonial vem de uma consciência crítica que direciona a discussão sobre colonialismo para o contexto latino-americano e, portanto, deslocaram o campo de saber-poder, antes centrado no eixo eurocêntrico.

De facto, o fim do colonialismo político, enquanto forma de dominação que envolve a negação da independência política de povos e/ou nações subjugados, não significou o fim das relações sociais extremamente desiguais que ele tinha gerado [...]. O colonialismo continuou sobre a forma de colonialidade de poder e de saber [...]. (SANTOS; MENESES, 2009, p. 12).

A teoria descolonial, sendo assim, representa uma crítica do eurocentrismo que busca transcender a epistemologia e o cânone ocidentais. Relativamente à colonialidade do poder e à colonialidade de gênero, a perspectiva da filósofa feminista argentina Maria Lugones (2014) enfatiza a importância de se fortalecer um feminismo de resistência, em que a construção do saber protagonizado por mulheres marcadas por opressões múltiplas, considerando os articuladores raça, classe e gênero, central para o pensamento de dominação capitalista e colonial moderno.

A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade. Se mulher e negro são termos para categorias homogêneas, atomizadas e separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não sua presença. Assim, ver mulheres não brancas é ir além da lógica “categorial”. (LUGONES, 2014, p. 935)

Lugones, ao relacionar o conceito de colonialidade de gênero às hierarquias de colonialidade do poder/saber, propõe a articulação de uma teoria de resistência feminista, a partir da intersecção entre

de mulheres de cor, visando construir uma epistemologia feminista descolonial.

Imbricada aos sistemas de dominação, a literatura é um território fecundo de construção, representação e perpetuação do mundo social, e sua produção está intimamente relacionada à nossa concepção de conhecimento de mundo, de acordo com o lugar de onde falamos. Historicamente, o espaço ocupado pelas mulheres na produção literária sempre foi limitado, mesmo quando elas eram o objeto do discurso.

Em 1929, Virgínia Woolf, publicou o ensaio *Um teto todo seu*, fruto de palestras ministradas na Universidade de Cambridge, na Inglaterra. O argumento principal do ensaio, “uma mulher deve ter dinheiro e um espaço próprio se quiser escrever ficção”, vem da concepção de que, dentro de um cenário literário atravessado por valores patriarcais, as mulheres tinham espaço limitado.

Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte? Tem vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? (WOOLF, 1990, p. 33).

Concomitantemente, a competência das mulheres para a escrita ou qualquer outra atividade intelectual e criativa era contestada, e, considerando esse cerceamento, Woolf argumenta que uma mulher precisa ter condições financeiras e espaço adequado, requisitos elementares para colocar em prática a liberdade de escrever.

Essas dificuldades materiais eram imensas; muito piores, porém, eram as imateriais. A indiferença do mundo, que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas, sim, hostilidade. O mundo não lhe dizia, como

a eles: “Escreva, se quiser; não faz nenhuma diferença para mim.” O mundo dizia numa gargalhada: “Escrever? E que há de bom no fato de você escrever?” (WOOLF, 1990, p. 66).

Ao reivindicar “um teto todo seu”, como clarifica Constância Lima Duarte no artigo *Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada*, Wolf “fala de outro lugar e de outro tempo, quando as universidades inglesas não aceitavam mulheres circulando em suas dependências, e muito menos o mercado de trabalho” (2009, p. 11). Entretanto, em no nosso contexto, “mesmo nas primeiras [décadas] do século XX [...] a publicação de uma obra [de autoria feminina] costumava ser recebida com desconfiança, descaso ou, na melhor das hipóteses, condescendência.” (DUARTE, 2009, p. 11).

No artigo supracitado Duarte exalta o riquíssimo projeto coordenado por Zahidé Muzart⁴, intitulado *Escritoras brasileiras do Século XIX*, cujos volumes foram publicados pela Editora Mulheres, de Florianópolis, obra que enfoca as escritoras que “desapareceram excluídas do cânone por uma historiografia [...] que sistematicamente eliminou as mulheres do cenário das letras.” (DUARTE, 2009, p. 13).

Através de informações biobibliográficas, e da reprodução de páginas significativas de obras, é possível verificar como existiram tantas mulheres atuantes e produtivas, apesar de serem hoje desconhecidas e estarem ausentes da história literária nacional. Pesquisas como estas realizam ainda o questionamento da cultura hegemônica, estabelecem uma nova tradição literária e revelam a mulher como sujeito do discurso literário. (DUARTE, 2009, p. 13).

⁴ Zahidé Lupinacci Muzart (1939-2015), organizadora da *Antologia de Escritoras Brasileiras do século XIX*, três volumes; participou da coordenação do Instituto de Estudos de Gênero (IEG/UFSC) e de duas editorias da *Revista Estudos Feministas*; fundadora da Editora Mulheres.

A reflexão evidencia um panorama em que as mulheres, embora produzissem, estavam ausentes da história literária no Brasil e essa exclusão motivou Muzart a organizar o projeto com o objetivo de resgatar obras de algumas escritoras do século XIX, bem como a editar os romances de autoria feminina como de Adélia Fonseca, Maria Benedita Bormann, Ana Luísa de Azevedo Castro, Inês Sabino, Maria Firmina dos Reis, Carmen Dolores, Emília Freitas, Júlia Lopes de Almeida e tantas outras, assinalando o seu apagamento pela historiografia literária.

No começo dos anos 1980, no intuito de ministrar um curso sobre a presença da mulher na literatura brasileira, desejando incluir escritoras do século XIX, tive a grande surpresa de descobrir a quase total ausência da mulher nas histórias da literatura brasileira. Seria crível que as senhoras não tivessem deixado uma linha escrita? Nem um conto, nem um pequeno poema, um soneto, um acróstico? E do que tivessem, porventura, escrito, nada guardaria algum interesse que merecesse o registro? (MUZART, 2000, p. 17).

Sob esse ponto de vista, a literatura apresenta-se como um campo propício para a revisitação do passado, que possibilita o resgate de elementos cruciais para reescrever personagens ora esquecidos, ora deturpados pela história, resgatados através de narrativas marginais, que buscam subverter a “colonialidade do poder”⁵, do saber e de gênero. A colonialidade permite-nos compreender a manutenção das formas coloniais de dominação após o fim do processo colonial, produzidas pelas culturas dominantes.

⁵ A expressão “colonialidade do poder” designa um processo fundamental de estruturação do sistema-mundo moderno/colonial, que articula os lugares periféricos da divisão internacional do trabalho com a hierarquia étnico-racial global e com a inscrição de migrantes do terceiro mundo na hierarquia étnico-racial das cidades metropolitanas globais. (GROSFOGUEL, 2008, p. 126)

Ao tomar a palavra, e mais do que isso, escrever essa palavra – portanto, entrar no domínio reservado aos homens – as escritoras subvertem a ordem masculina do mundo e instauram uma nova ordem, uma ordem em que a mulher fala de si, de seu corpo, de seus sentimentos, de suas angústias. (FIGUEIREDO, 2013, p. 88).

Considerando essa vertente, se faz necessário lançar mão de uma teoria que articule as categorias classe, gênero e raça, sabendo que, como enfatiza Walter Dignolo, “o pensamento descolonial vive nas mentes e corpos de indígenas bem como nas de afrodescendentes, nas memórias gravadas em seus corpos por gerações e na marginalização sócio-política” (2008, p. 291).

A teoria descolonial representaria, então, uma crítica ao “eurocentrismo por parte dos saberes silenciados e subalternizados, focados em descolonizar a epistemologia e o cânone ocidentais” (GROSGOUEL, 2008, p. 116), e nesta lógica, o pensamento descolonial busca subverter a colonização simbólica e concreta que marcam os corpos e da mente das mulheres negras.

Ora na escrita, ora na crítica, é evidente a supressão das mulheres no campo literário. Um exemplo que traduz a magnitude desse problema ocorre no Prêmio Nobel de Literatura, prêmio literário concedido anualmente, desde 1901 (exceto de 1940 a 1943, em que não houve premiação), em 115 anos, apenas treze mulheres foram premiadas. Polêmicas acerca dos critérios para concessão do prêmio questionam a ausência de Marcel Proust, James Joyce e Vladimir Nabokov entre os vencedores, ou, até mesmo, contemporaneamente, a presença do cantor, ator e escritor estadunidense Bob Dylan, premiado em 2016; porém, não se manifestam sobre a pequena quantidade de mulheres na lista. Similarmente ao que ocorre no campo literário, a presença feminina também é rara nos espaços de poder da sociedade, ainda que uma mudança lenta e gradual esteja em processo.

Escritoras negras e a descolonização dos saberes

As narrativas de autoria feminina, sobretudo a escrita das mulheres negras, têm como idiossincrasia uma forte tendência de representar o passado no presente, um resgate histórico e cultural através da memória, uma ponte no tempo, a escrever a literatura afro-brasileira periférica a partir do “eu”.

O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semialfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita? [...] Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (EVARISTO, 2007, p. 20-21 apud OLIVEIRA, 2009 p. 87).

O pensamento de Conceição Evaristo que abre esta seção suscita uma reflexão oportuna sobre a escrita das mulheres negras de origem periférica, considerando a condição marginal dessas mulheres em todos os espaços sociais no Brasil, o que não seria diferente no campo literário, marcado por valores elitistas. Entretanto, os bens culturais não são privilégios exclusivos, que apenas determinadas classes sociais podem usufruir, eles são de todos, não só no que toca ao consumo, mas também no acesso à escrita literária. Sobre esse ponto de vista de exclusão, a teórica Regina Dalcastagnè, no

artigo intitulado *Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea*⁶ acrescenta:

A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. E uma vez que a opressão é tanto material quanto simbólica, podemos percebê-la também na própria literatura, uma forma socialmente valorizada de discurso que elege quais grupos são dignos de praticá-la ou de se tornar seu objeto. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 204).

A configuração apontada por Dalcastagnè é determinante para o escasso número de escritoras negras reconhecidas e prestigiadas, tais como Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Elisa Lucinda, Ana Maria Gonçalves, que, se pode afirmar, são histórias de exceção. A esfera individual não deveria sobrelevar a esfera coletiva. A importância da trajetória individual dessas mulheres é inegável, mas não se pode falar delas sem pensar no coletivo em que elas estão inseridas. Tão importante quanto o sentimento de pertencimento é a consciência de fazer parte de um coletivo e do fortalecimento da coletividade para as lutas políticas.

As histórias de ascensão de escritoras negras são exceções que confirmam o caráter cruel das regras que movem as relações sociais brasileiras, em que alguns grupos são privilegiados enquanto outros são marginalizados. Além disso, essa classificação passa pela cor da pele. Tais regras, consideradas legais e legitimadas por “pessoas de bem”, que ocupam espaços de poder em benefício próprio, propagam injustiça e desigualdade e dificultam o crescimento coletivo, em que,

⁶ No citado artigo Dalcastagnè faz uma análise sobre as personagens negras, na literatura brasileira contemporânea.

para as minorias, a ascensão social só ocorre, de fato, em caráter de exceção.

Mulheres subalternizadas, discriminadas em razão da etnia, da classe social, do gênero, elas sofrem todo tipo de desprezo da sociedade, mas resistem, cuidando sozinhas de sua prole, porque seus homens morrem ou desaparecem. Forçadas a viver numa sociedade que as ignora ou descarta, elas não conseguem se inserir de maneira adequada, tornam-se migrantes, tentando sobreviver, em condições miseráveis. (FIGUEIREDO, 2013, p. 157-158).

Para um pleno agenciamento coletivo, considerando o seu *status quo*, os espaços ocupados pelas mulheres negras na literatura não devem ser um lugar de concessão, mas de direito. A referida problemática é reiterada por Evaristo na maioria das suas entrevistas para veículos como Itaú Cultural, Canal Brasil entre outros. A autora expressa preocupação de que se tome os exemplos de ascensão individual para enfatizar a questão da meritocracia, que deturpa os reais motivos da marginalização do povo negro no Brasil.

O Prêmio Nobel de Literatura, já mencionado, é um espaço exclusivamente branco onde, em 115 anos, apenas uma mulher negra foi contemplada. Toni Morrison foi premiada em 1993 pela sua obra *Amada* (1987), primeira parte da trilogia que inclui ainda *Jazz* (1992) e *Paraíso* (1997). Considerado pelos críticos do *The New York Times* um dos melhores romances americanos dos últimos 25 anos, marcado pela potência visionária e primoroso traço poético, *Amada* também rendeu a Morrison o Prêmio Pulitzer, foi adaptado para o cinema, tendo como protagonista a atriz Oprah Winfrey e se tornou o primeiro *best-seller* de sua carreira. Através da memória das suas personagens, que inclui mulheres negras escravas, ex-escravas e descendentes de escravos, *Amada* mostra que a escravidão nos Estados Unidos não findou e que a

prática da discriminação racial ainda repercute de forma danosa nas relações sociais.

Contrárias às delimitações presentes no espaço literário, Angela Davis, Assata Shakur (também conhecida como Joanne Chesimard) e Elaine Brown são as únicas ativistas do movimento Black Power que escrevem sobre suas experiências em forma de autobiografia, sob os títulos de *Angela Davis: autobiografia* (1974), *Assata Shakur: uma autobiografia* (1987) e, a de Elaine Brown, *A taste of power: a black woman's story* (1992), autoras motivadas em fortalecer a conexão entre o pessoal e o político, a fim de potencializar a articulação dos escritores durante a década de 1960. Na tessitura dos seus escritos, se conectam a uma rede de saberes contestadores dos modelos dominantes de conhecimento. A surpreendente potência, evidente nas narrativas dessas mulheres, ultrapassa a geopolítica do conhecimento de modo caleidoscópico.

Nesses desdobramentos no cenário literário atual destaca-se a escrita de Conceição Evaristo, hoje com 71 anos. Seu romance inaugural *Ponciá Vicêncio* é publicado em 2003. A segunda obra da autora intitulada *Becos da memória* (2006), ficou engavetada por quase duas décadas por falta de recursos financeiros.

Em 1988, *Becos da memória* seria publicado pela Fundação Palmares/MinC, como parte das comemorações do Centenário da Abolição, projeto que não foi levado adiante, creio que por motivo de verbas. Desde então *Becos da memória* ficou esquecido na gaveta. Preciso ressaltar, entretanto, que em um dado momento, bem mais tarde, em uma outra gestão, a Fundação Palmares colocou-se à disposição para publicar o romance, mas o livro já havia se acostumado ao abandono. E só agora, quase 20 anos depois de escrito, acontece sua publicação (EVARISTO 2006, p. 9 apud PERES ALÓS, 2011, p. 1).

Seja pela condição financeira, como no caso de Evaristo, afirmado por ela mesma na citação acima, ou por tantos outros obstáculos advindos da condição periférica, a maioria das escritoras negras brasileiras ou estão ausentes da escrita literária ou tem sua estreia tardia. Além de trabalharem fora para sustentar a família, muitas dessas mulheres estão envolvidas numa rotina de trabalho exaustiva, de afazeres múltiplos, que inclui serviços domésticos, compras de supermercado, cuidado dos filhos, e escrevem quando dá tempo.

Por se situarem nas camadas mais baixas das estruturas sociais, as mulheres negras enfrentam maior dificuldade que as mulheres brancas, como escritoras. Nesse aspecto, é importante reaver o discurso de Anzaldúa, conclamando as mulheres de cor a escrever, independente das condições, enquanto, antes dela, Virgínia Woolf reivindica um “teto todo seu”.

Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social [...]. Quando não tiver outra saída senão escrever. Porém, neste ato [da escrita] reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

No que concerne à escrita das mulheres de cor no ensaio epistolar *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, a escritora feminista Glória Anzaldúa (2000) escreve sobre sua experiência enquanto “mulher lésbica de cor” e a opressão dos papéis de gênero dentro da comunidade chicana. A autora fala sobre sua motivação para escrever e conclama as “mulheres de cor” para ocuparem os espaços e escreverem, sem caírem nas armadilhas das escritas universalizantes. Nos desdobramentos dessa ótica, as mulheres de cor compartilham laços estreitos entre si, criados a partir das experiências, e buscam aperfeiçoar as estruturas discursivas de modo que elas contemplem as diferenças entre as feministas negras

e brancas, como vemos num exemplo da fala de Audre Lorde, uma das precursoras do feminismo negro descolonial.

Como mulheres, alguns dos nossos problemas são comuns, outros não. Vocês, mulheres brancas, temem que à medida que seus filhos cresçam, eles se juntarão ao patriarcado e testemunhem contra você. Nós, por outro lado, tememos que os nossos sejam retirados de um carro e lhes atirem à queima-roupa no meio da rua, enquanto vocês viram as costas para as razões pelas quais eles estão morrendo. (LORDE, 1983 apud PTQK, 2013) Tradução nossa.⁷

Assim como Audre Lorde, Gloria Anzaldúa enfatiza, ainda, as diferenças dentro do feminismo, quando afirma que a “mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando” (2000, p. 229). Um dos motivos que levou Anzaldúa a escrever esta carta foi a percepção da marginalização tangível das mulheres de cor no campo literário, quando se viu sendo a única mulher não branca em eventos sobre literatura dos quais participava; além disso, seu desejo de escrever foi frequentemente questionado, como se o espaço da literatura não pudesse ser ocupado por ela.

Por que sou levada a escrever? Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito,

⁷ No original: “Como mujeres, algunos de nuestros problemas son comunes, otros no. Vosotras, las blancas, temeis que al crecer vuestros hijos varones se sumen al patriarcado y testifiquen contra vosotras. Nosotras, en cambio, tememos que a los nuestros los saquen de un coche y les disparen a bocajarro en plena calle, mientras vosotras dais la espalda a las razones por las que están muriendo.” Trecho de *Sister Outsider*, de Audre Lorde (1984), citado por Maria Ptqk (2013) em artigo publicado na revista online *Pikara*.

sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. (ANZALDÚA, 2000. p. 4).

Em outras palavras, Anzaldúa afirma que o ato de escrever é a busca de um 'eu', como um retorno do silenciado, dos sujeitos de fronteira⁸, espaço em que se efetivam as diferenças culturais. É o ato de interpelar e contradizer o *modus operandi* da colonização de conhecimento em que "os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 44)⁹. De forma semelhante, no artigo *La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência*, Anzaldúa (2005) propõe uma "nova consciência mestiça", uma articulação coletiva de mulheres que reivindicam uma nova identidade marcada pela diferença, não branca e não fixa. A autora tece uma metáfora sobre os conflitos no espaço de fronteira territorial entre o México e os Estados Unidos, articulados a fronteiras invisíveis, que regulam o sujeito na sociedade. O discurso de Anzaldúa, para pensar a escrita de resistência, expressa uma condição coletiva de mulheres, em que passado e presente se conectam historicamente, no anseio de dizer tudo o que foi calado e escrever uma nova uma identidade.

Anzaldúa escreve a carta para as mulheres do terceiro mundo em primeira pessoa, o que produz um efeito de proximidade entre a autora e as mulheres a quem a carta é direcionada, construindo uma rede de solidariedade que incentiva a escrita dessas mulheres. Igualmente, quem narra em primeira pessoa é o portador da experiência

⁸ "Numa abordagem conceitual contemporânea, fronteira define o território como um espaço de enunciação e possibilidades múltiplas de encontro e diálogos culturais em que concepções de classe, de gênero, de etnia e de nacionalidade perdem sua fixidez". (SILVA, 2016, p. 179)

⁹ Shohat e Stam tomam o termo "discurso" na perspectiva foucaultiana, "isto é, um arquivo de imagens e afirmações transindividuais e multiinstitucionais que formam uma linguagem comum e que permitem representar o conhecimento a respeito de um determinado tema". (SHOHAT; STAM, 2006).

e, por conseguinte, está autorizado a contar sua própria história. A literatura possui esses mecanismos com o poder de tocar a emoção, logo, um discurso literário que mexa com os sentimentos tem maior possibilidade de ser lido e repercutido. Entrelaçadas, então, vida e escritura tornam-se uma ferramenta na desconstrução de costumes baseados em padrões opressores e excludentes.

Conceição Evaristo: a escrita da existência nos becos da memória

Sim, eu nasci em uma favela, quase igual a descrita no livro. E lá havia o “barracão” o botequim da Cema”, “a torneira de cima e a torneira de baixo”, “as bitaquinhas”, “os grandes armazéns” e outros espaços. (EVARISTO, entrevista concedida a FIGUEIREDO, 2013, p. 166).

A escritora Conceição Evaristo se destaca por abordar em suas obras a discriminação de gênero, raça e classe, valorizando a reflexão sobre a comunidade afrodescendente, suas memórias e importância histórica para a cultura do Brasil. Pela expressão do conjunto da sua obra, a escritora tem seu nome consolidado no cenário da Literatura Brasileira, o que se evidencia pelo grande número de leitores, pelo interesse do público e crítica. Assim como a escritora Carolina Maria de Jesus, igualmente negra e periférica, Conceição Evaristo, filha de uma lavadeira, cresceu rodeada por palavras, e, isso não significa dizer que vivesse cercada de livros, mas que bebia na fonte da memória familiar através das histórias que os mais velhos lhe contavam.

A paixão de Conceição pela literatura veio muito cedo, e esse fascínio aumentou quando uma tia se tornou funcionária da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, de Belo Horizonte, o que facilitou o seu acesso aos livros. Além disso, parte da sua família trabalhou para grandes profissionais ligados à literatura em Belo Horizonte: a

mãe trabalhou para Alaíde Lisboa de Oliveira¹⁰ e Otto Lara Resende¹¹, e uma prima trabalhou para o crítico mineiro Eduardo Frieiro¹². Através da ligação laboral de sua família, mesmo em condições subalternizadas, nas casas de letrados herdeiros da cultura da elite é que o interesse pela literatura cresceu.

Os primeiros textos da autora foram publicados nos *Cadernos Negros*, uma série organizada por escritores negros brasileiros. Sua obra compreende poemas, romances e contos como *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), *Poemas da recordação e outros movimentos* e *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Histórias de leves enganos e parecenças* e *Olhos D'água* (2014), este último vencedor do Prêmio Jabuti na categoria Contos.

Retomando a citação que abre esta discussão e diz respeito à favela descrita em *Becos da memória*, a autora combina a memória da infância complementada pela criação do que não é possível lembrar para dar mais riqueza de detalhes à narrativa. É um estilo de escrita que está na confluência da memória e da ficção. O romance tem, portanto, muitos traços autobiográficos, como aponta a própria Conceição, quando é perguntada “até que ponto as personagens do livro são pessoas reais da sua rede de amizade”, a que ela responde sem cerimônias:

Da minha rede de emoções... Mãe Joana, Maria Velha, Tio Totó, Tio Tatão são personagens criadas tendo como inspiração um pouco das histórias de pessoas da minha família.

¹⁰ Alaíde Lisboa de Oliveira (1904-2006), pedagoga, jornalista, escritora e política brasileira. Membro da Academia Mineira de Letras, 1995. Publicou cerca de trinta livros.

¹¹ Otto de Oliveira Lara Resende (1922-1992), jornalista e escritor brasileiro, filho de Antônio de Lara Resende, professor, gramático e memorialista, eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1979.

¹² Eduardo Frieiro (1889-1982), escritor e professor universitário mineiro, Membro da Academia Mineira de Letras e fundador primeiro diretor da Biblioteca Pública de Minas Gerais.

Maria Nova dispensa qualquer alusão... (EVARISTO, entrevista concedida a FIGUEIREDO, 2013, p. 165).

Em depoimentos como o da citação anterior fica evidente que passagens das vivências da autora tornam-se “escrevivências”, um estilo de escrita por ela cunhado, no qual se reconhecem muitas mulheres negras de origem ou em situação periférica. Entretanto, quando Conceição Evaristo usou o termo “escrevivência” não foi pensando nele como um conceito. Segundo a autora, “a escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (EVARISTO, 2005, p. 205).

No contexto literário atual, a escrevivência é criada a partir de uma vivência na comunidade afro-brasileira. “Escrevivência” não é um estilo de escrita que visa reproduzir integralmente o que foi vivido, mas uma escritura marcada pela experiência e pelo histórico coletivo, uma memória histórica, que vai atravessar essa escrita, como confirma a própria Conceição em uma entrevista concedida ao projeto Itaú Cultural, sobre o tema Maternidade.

[Como escritora] eu não me desvinculo daquilo que eu sou: Conceição Evaristo, de origem pobre, filha de mãe lavadeira, filha de mulheres que sempre viveram em situação de subalternidade; isso orienta muito a minha escrita, no desejo de escolher sobre quem eu quero escrever, sobre quem eu consigo escrever. A minha escrita, a escrevivência, é o modo de escrever da maneira que o fato aconteceu, tudo que ficou no meu imaginário vai para minha literatura.¹³

O que marca, então, a escrita de Evaristo é essa tentativa de criar outro texto literário, atravessado pela subjetividade enquanto mulher negra na sociedade brasileira, uma escrita que se distancie da litera-

¹³ Trecho da entrevista concedida por Conceição Evaristo (6m10s- 7m 23s), sobre o tema Maternidade para o projeto Itaú Cultural (2017). Grifo nosso.

tura estereotipada, para desconstruir o imaginário que a sociedade tem a respeito da cultura do povo afro-brasileiro.

No romance *Ponciá Vicêncio* (2003), igualmente a autora lança luz sobre seu passado ancestral para recriar a memória da experiência de mulheres negras, marcada pela miséria, violência, injustiças e esquecimentos, como bem descreve Simone Schmidt.

No corpo das mulheres negras, cujas histórias se destacam na profusão de narrativas que compõem o romance, se atualiza esta ligação entre a senzala e a favela, entre o passado colonial e o presente povoado de heranças coloniais por resolver [...]. Em sua condição de mulheres em posições de subalternidade, as personagens redesenham, com seus corpos e sua experiência, os impasses vividos pelos colonizados, numa condição histórica com indelével poder de permanência [...]. (SCHMIDT, 2016, p. 103).

Nos desdobramentos do pensamento de Schmidt, que faz uma relação entre favela e senzala, considerando a condição de marginalidade histórica do povo negro, é possível inferir resquícios das práticas coloniais escravocratas que perduram até a atualidade, e nessa estrutura a população negra está concentrada nas favelas ou bairros periféricos. Além dos aspectos acima apontados, o romance pontua importantes aspectos traços da cultura e da identidade negra, no sentido de “celebrar aqueles que, com suas vidas, constituíram a matéria de que são povoados os ‘becos’ da memória viva que aqui se transforma em escrita” (SCHMIDT, 2016, p. 101), empreendendo “uma luta pelo poder de significar, ou seja, da atribuição de sentido ao mundo e a si mesmas” (SCHMIDT apud FIGUEIREDO 2013, p. 160).

Em outras palavras, a visão descrita por Schmidt (2016) mostra os corpos das mulheres negras como um objeto de exploração, prática referendada pelo pensamento colonial de que as competências

dos negros se restringiam aos trabalhos braçais, pois a força física, e não o intelecto, é que lhes era inerente. Essa prática colonial tem raízes tão fortemente fixadas socialmente que a condição de subalternidade dessas mulheres se mantém como um ciclo difícil de se romper.

Desde a infância, a trajetória de Conceição é marcada pelas narrativas orais sobre a cultura de seus antepassados e histórias sobre a escravidão. A leitura e escrita, para Evaristo, funcionam como um refúgio das condições adversas em que vivia, bem como um mecanismo que possibilita manter viva a esperança de sair daquela condição marginal.

Se a leitura desde a adolescência foi para mim meio, uma maneira de suportar o mundo, pois se me proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que eu vivia, a escrita também, desde aquela época, abarcava estas duas possibilidades. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. (EVARISTO, 2007, p. 17 apud OLIVEIRA 2009).

A literatura de Conceição Evaristo se estrutura na impossibilidade de se reconhecer no mundo – escrever é, para essa autora, uma forma de criar um mundo que compensaria o que o mundo real não oferece. Do ponto de vista foucaultiano, “a escrita de si teria esse efeito lenitivo quando atenua os perigos da solidão.” (FOUCAULT, 1992, p. 129). Na escrita da escritora mineira são observados aspectos muito similares comuns na literatura de escritoras mulheres negras, em que é possível reconhecer as mesmas dores, num espaço de enunciação solidário. No caso de Conceição Evaristo, em *Ponciá Vicêncio*, a protagonista volta no tempo, procura em seu passado algo que permita conhecer a si mesma, estabelecendo um diálogo entre o passado e o presente, a memória e experiência.

Ao refletir sobre a transmissão das histórias orais, narradas por Conceição Evaristo, é possível tecer discussões acerca dos dispositivos

de gênero, raça e classe, elementos que determinam a marginalidade das mulheres na sociedade e, sobretudo, no campo literário marcado por valores racistas, sexistas e elitistas, obstáculos históricos dos quais as mulheres negras precisam se desvencilhar para ocupar um lugar de direito.

Referências

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Tradução de Édna de Marco; revisão de Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>. Acesso em: 5 fev. 2017.

_____. La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, Dec. 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300015>>.

CURIEL, Ochy. Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde America Latina y el Caribe. In: *Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Praxis y Pensamiento Feminista*, 2009, Buenos Aires.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 87-110, jan.-jun. 2008.

DANTAS, Adáulio. Prefácio. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2014.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada. *Gênero*, Niterói, v. 9, n. 2, p. 11-17, 1. sem. 2009.

ESTAÇÃO Plural. Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural (programa completo). 12 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0b2dnLh99mE>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

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

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

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao Espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, p. 115-147, 2008.

ITAÚ Cultural. *Maternidade – Ocupação Conceição Evaristo*. 3 maio 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=605nkJrBl0>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2006. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

PTQK, Maria. La hermana outsider Audre Lorde. *Pikara – online magazine*, 18 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.pikaramagazine.com/2013/06/la-hermana-outsider-audre-lorde/>>. Acesso em 20 jan. 2018.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 22(3): 320, set./dez./2014.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF* (Dossiê: Literatura, língua e identidade), n. 34, p. 287-324, 2008.

MUZART, Zahidé L. Pedantes e bas-bleus: a história de uma pesquisa. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Vol. 1, 2. ed. Florianópolis: Mulheres, Santa Cruz do Sul/EDUNISC, 2000. p 17-29.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva. Escrivências: rastros biográficos em Becos da memória, de Conceição Evaristo. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários* Volume 17-B (dez. 2009) p. 85-94. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17B/TRvol17Bi.pdf>. Acesso em 15 de fev. 2018.

PERES ALÓS, Anselmo. Conceição Evaristo, Becos da memória [Resenha]. *Confluenze*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, v. 3, n. 1, p. 258-260, 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Epistemologias do sul*. S In: (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina. 2009; p. 73-117.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina. 2009.

SCHMIDT, Simone Pereira. Nos becos da memória, a força da narrativa. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org.). *Escrivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016. p. 101-107.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Fidelainy Sousa. A fronteira como locus de enunciação da identidade *mes-tiza*. Gloria Anzaldúa e a multiplicidade do ser. *Cadernos Neolatinos (UFRJ)*, v. 1, p. 179-189, 2016.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

VIANA, Maria Jose Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

Rascunhos *CULTURAIS*

Temáticas Livres

Sob as lentes de Fanon: a linguagem e as negociações identitárias na diáspora negra em *Pele Negra Máscaras Brancas*

Suélem da Cunha*

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar as negociações identitárias provenientes da diáspora negra, entre elas, a importância da linguagem como ferramenta da construção de identidades e a formação do hibridismo cultural desenvolvido em meio a esse processo. Esse trabalho possui como corpus de análise o primeiro capítulo, intitulado “O negro e a linguagem”, presente na obra *Pele Negra, Máscaras Brancas* de Frantz Fanon. Neste sentido, o presente estudo propõe uma reflexão, através do discurso Fanoniano, sobre os frequentes processos de deslocamentos, bem como discutir o quanto a linguagem, a movimentação e a ambivalência provenientes da diáspora influenciam nas negociações identitárias.

Palavras-chave: Diáspora negra. Linguagem. Identidade.

Abstract: This article aims to analyze the identity negotiations from the black diaspora, among them, the importance of language as a tool for the construction of identities and the formation of cultural hybridism developed in the midst of this process. This work has as corpus of analysis the first chapter, entitled “The black man and the language”, present in the work *Black Skin, White Masks* by Frantz Fanon. In this sense, the present study proposes a reflection, through the Fanonian discourse, on the frequent processes of displacements, as well as, how much the language, the movement and the ambivalence coming from the diaspora, may influence the identity negotiations in this process.

Keywords : Black Diaspora. Language. Identity.

* Mestranda e pesquisadora (CAPES) do Programa de Pós- Graduação em Literatura PPGLIT da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) .

Introdução

Por ser um fenômeno expressivamente recorrente no mundo globalizado, a diáspora é refletida em diversos âmbitos da construção social, pois não somente é responsável pela integração de pessoas e culturas diversas, como, também, é a causa de atritos relacionados à divergência de epistemologias. A atual conjuntura política global nos mostra que o cenário é crítico quando se trata de tolerância e migração. A cor da pele e o lugar de origem do sujeito diaspórico ainda determinam suas relações com seu novo local, e esses sujeitos normalmente são vítimas de essencializações, xenofobia e racismo.

Em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Frantz Fanon discute a importância da linguagem no processo diaspórico. Por isso, o primeiro capítulo da obra, intitulado “O negro e a linguagem” torna-se, particularmente, interessante e relevante, não só por discutir os conflitos que ainda estão presentes na perspectiva atual do processo de migração, mas, também, levantar questões acerca das negociações dialógicas no processo de lidar com a intolerância e o racismo.

Frantz Fanon, caribenho, nascido em Fort de France, Martinica (território francês de Ultramar), é um dos pensadores mais importantes do século XX, muito embora o epistemicídio acadêmico – ou seja, o apagamento de obras e estudos de pensadores considerados marginais e provenientes do sul global (segundo o olhar eurocentrado) seja responsável por não visibilizar suas obras. Segundo o teórico argentino descolonial Walter Mignolo, a obra de Fanon reclama o conhecimento do “outro”, pois:

La obra de Fanon, como un fantasma, surge de esa oscuridad; surge forzado, del rumor de los epistémica, ética y políticamente desheredan reclama e instaure un conocimiento-outro: instala el sujeto moderno/colono legítimo sujeto de conocimiento frente al sujeto moderno/imperial (MIGNOLO, 2009, p. 312)

Nesse sentido, Mignolo expressa a relevância dos estudos de Fanon para o pensamento descolonial, pois o autor contribui para uma fratura epistêmica de onde surgem as subjetividades, ou seja, os vários “outros”. O filósofo camaronês Achille Mbembe, em seu texto “A universalidade de Frantz Fanon” ressalta a magnitude da obra de Fanon ao afirmar que:

A obra de Frantz Fanon faz parte integrante de uma rica tradição africana de reflexão crítica sobre os temas adjacentes do advento do sujeito humano, do renascimento da África e do “descerco” do mundo. Esta tradição, que data pelo menos do século XIX, é diaspórica e os seus centros situam-se nos circuitos do Atlântico. (MBEMBE, 2011, p.4)

A obra *Pele Negra, Máscaras Brancas* (*Peau Noir, Masques Blancs*) foi escrita em 1950 como tese de seu doutorado e não foi rejeitada. Nela, o autor escreve sobre uma tentativa de compreensão da relação entre o negro e o branco, e ressalta que “o branco está fechado em sua brancura, e o negro em sua negrura” (FANON, 2008, p.27). Fanon (2008) também enfatiza que o racismo e o colonialismo são modos socialmente gerados de ver o mundo. Posteriormente, aos vinte sete anos, o autor revisa e publica essa obra a qual, com a virada pós-colonial na década de 80, marcaria definitivamente a história dos estudos sobre o racismo.

Para a análise deste trabalho, foi escolhido o primeiro capítulo do livro, intitulado “O negro e a Linguagem”. Neste capítulo, Fanon nos mostra as negociações identitárias vividas pelos negros que migram para França, e daqueles que também vivem o retorno para sua terra Natal. Em ambos os casos, pode-se observar o doloroso processo de adaptação, o racismo e a ambivalência decorrente da diáspora. O autor demonstra, também, o quanto as relações provenientes da linguagem são elementos construtores de identidades híbridas. Para entender essas construções é necessário examinar a

linguagem, na medida em que é através dela que criamos e vivenciamos os significados.

O objetivo deste estudo é analisar essas negociações no processo de construção identitária ao dialogar com o capítulo I de *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Primeiramente serão abordadas as questões sobre identidade e seus conflitos em diáspora. Posteriormente, este artigo procura discutir a importância da linguagem neste processo.

Negociações identitárias em diáspora

A diáspora está ligada à alteridade devido ao estranhamento vivido pelo indivíduo que enfrenta o desconhecido. A “diferença” pode estar presente no outro por meio de novos costumes, princípios, e barreiras culturais que vão desde a linguagem até questões religiosas, étnicas e culturais. O sujeito em diáspora tem uma percepção maior do outro, pois sua ligação com a diferença é ampliada. Hall aponta como o processo diaspórico se concebe como parte de uma série de fatores sociais, econômicos e psicológicos que influenciam as identidades culturais, vistas como fixas:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. (HALL, p.28, 2011)

Neste sentido, Hall (2011) enfatiza que o contraste entre o “eu” e o “outro” faz com que o sujeito em diáspora seja mais enfático em

relação a sua própria identidade cultural. Há uma nostalgia constante e necessidade de afirmação. Entretanto, esse não percebe que gradativamente sua identidade é construída constantemente por meio do estranhamento. O surgimento das identidades híbridas está conectado diretamente aos processos migratórios. Este fenômeno mostra os processos de formação identitária pelos quais o sujeito atravessa ou é banido de seu território, com ou sem ter a possibilidade de um retorno. Essas identidades carregam consigo seus valores culturais, entretanto, esses valores são negociados durante esse processo.

Sobre as identidades culturais na contemporaneidade, Hall (2011) reafirma que as identidades pós-modernas não podem ser fixadas: “Nossos povos têm suas raízes nos – ou, mais precisamente, podem traçar suas rotas a partir dos – quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na cena primária do Novo mundo. Suas rotas são tudo, menos puras” (HALL, p.30, 2011). O hibridismo cultural, todavia, nos parece sempre relacionado aos países que se localizam “do outro lado da linha abissal” (SANTOS, 2007), pois pouco se fala sobre o hibridismo cultural presente no eixo eurocêntrico. Nesse contexto, Edward W. Said menciona a hibridez cultural como global e não parcial:

Em todas as culturas nacionalmente definidas, creio eu, existe uma aspiração à soberania, à influência e ao predomínio. Nesse aspecto, as culturas francesa e inglesa, indiana e japonesa rivalizam. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, nunca tivemos tanta consciência da singular hibridez das experiências históricas e culturais, de sua presença em muitas experiências e setores amiúde contraditórios, do fato de transporem as fronteiras nacionais, de desafiar a ação policial dos dogmas simplistas e do patriotismo ufanista. Longe de ser algo unitário, monolítico ou autônomo, as culturas, na verdade, mais adotam elementos “estrangeiros”, alteridades e diferenças do que os excluem conscientemente. (SAID, p.48, 1995)

Desta forma, podemos observar a importância dos estudos culturais sobre diáspora para a compreensão das realidades multifacetadas vividas pelos sujeitos em deslocamento. A construção do sujeito pós-moderno fragmentado se dá por meio da interação com a alteridade (HALL, 2014) e essa interação é proveniente da linguagem (BAKHTIN, 1981).

Fanon explica essas negociações identitárias por meio da linguagem em diáspora ao falar sobre o negro antilhano que muda para a França. O autor menciona que o comportamento do negro diaspórico muda ao chegar a outro país:

O negro, chegando na França, vai reagir contra o mito do martinicano que-come-os-RR. Ele vai se reconsiderar e entrar em conflito aberto com tal mito. Ou vai se dedicar, não somente a rolar os RR, mas a urrá-los. Espionando as mínimas reações dos outros, escutando-se falar, desconfiando da língua, órgão infelizmente preguiçoso, vai se enclausurar no seu quarto e ler durante horas- perseverando em fazer-se dicção (FANON, 2008, p.36).

O autor explica que as negociações identitárias são processos complexos e que, na diáspora negra, o racismo está imbricado nelas. Segundo Hall (2011) ainda há um conceito fechado sobre a diáspora que condiciona esse processo conflituoso de identidades e racismo a um binarismo. Este está diretamente fundado sobre uma construção “de uma fronteira de exclusão que depende da construção de um ‘outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2011, p.33).

Segundo Fanon (2008) a construção e exclusão do “outro” está diretamente ligada ao colonialismo. Há um sentimento de inferioridade resultante do processo colonial. Entre a relação ‘colonizador e colonizado’, o último, uma vez dominado, acaba por aceitar e internalizar essa ideia. O colonizador, entretanto, se alimenta do

racismo para estruturar a colonização e justificar sua intervenção. Desta forma, Fanon (2008) ressalta que o racismo e colonialismo são modos socialmente gerados de ver o mundo. Achille Mbembe, em seu texto *Necropolítica* (2011), explica essas construções, afirmando que quem não possui nada deseja o que é do outro por não ter nada. É por meio desse processo que surge a delimitação de quem “presta” ou não “presta”. Em diáspora esse sentimento de inferioridade é maximizado, pois o colonizado se encontra no território do colonizador.

De acordo com Fanon (2008), para entender tais construções é necessário examinar a linguagem, na medida em que é através dela que criamos e vivenciamos os significados, pois “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia e tal ou qual a língua, mas é sobretudo, assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p. 33). Neste contexto, o autor enfatiza o quanto a compreensão das relações provenientes da linguagem é importante para compreender o comportamento do negro diaspórico, e o quanto a linguagem reflete a complexidade e ambivalência nesse processo. Afinal, falo a língua do branco-colonizador que não é a minha, e necessito dominá-la para me adequar na cultura do outro-dominador.

O negro e a linguagem em diáspora

Na obra, Fanon recorre a uma tentativa de compreender a relação entre o negro e o branco, pois, segundo o autor, “o branco está fechado na sua brancura e o negro na sua negrura” (2008, p.27). No primeiro capítulo do livro “o negro e a linguagem” Fanon aborda as relações do negro moderno e suas atitudes no mundo branco. Neste, o autor discute as relações que permeiam a linguagem no intuito de fornecer elementos para a compreensão do “*para- o -outro*” do homem de cor e problematiza, em particular, o negro diaspórico antilhano que se aproxima mais do homem branco ao falar a língua

francesa, entretanto, amplia seu argumento, para além do antilhano, considerando qualquer homem colonizado.

Se, conforme observa Bakhtin (1981), a linguagem nos constitui na vida em sociedade, na diáspora, tal percepção ganha contornos mais fortes na medida em que o processo diaspórico é regado por questões envolvendo a linguagem do “outro”, sendo esse “outro”, o colonizador. Portanto, o “outro” é construído por meio do dialogismo e das palavras que dizem a seu respeito, ou seja, que o interpela. Bakhtin explicita muito bem que o princípio do dialogismo sugere que o significado seja pela construção social. Sendo assim, o significado é um processo “inacabado”, um “vir a ser”, em que a alteridade tem fundamental importância (BAKHTIN, 1997).

Para Bakhtin, a formação da identidade através da alteridade se dá por meio da linguagem. Sem a interferência da linguagem, o outro não se manifesta, não responde nem interpela. É a manifestação do outro por meio da linguagem que se dá o processo de formação da identidade (BAKHTIN, 1987; SILVA, 2007). Apesar de a individualidade ser uma parte importante no processo da linguagem, a estrutura da enunciação é puramente social (STAM, 1992). Igualmente social é a origem dos vários discursos e vozes que atravessam o discurso do sujeito, do indivíduo.

De acordo com Fanon, há uma razão para que o negro antilhano queira falar o “francês do francês”. Esta razão está ligada diretamente ao sentimento de inferioridade proveniente do processo colonial, pois “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva” (FANON, 2008, p.34). Por esta razão, o negro antilhano procura falar “bem” o francês, dominar a língua com maestria para fugir da estereotipagem que resume o seu ser em “prisioneiro na sua ilha” (FANON, 2008, p.37).

Hall (2010) afirma que o estereótipo do outro é criado justamente para a representação da diferença racial. É por meio do estereótipo

que estratégias de divisão são criadas, ditando o que pode ser considerado “o normal e o aceitável, e o anormal e o inaceitável”. Então, exclui ou expulsa tudo o que não se encaixa, que é diferente. Fanon por sua vez, afirma que o negro antilhano muda ao chegar à França, porque “a metrópole para ele representa o Tabernáculo” (p.38). Embora isto ocorra, o autor questiona essas mudanças:

De onde provém esta alteração da personalidade? De onde provém este novo modo de ser? Todo idioma é um modo de pensar, dizem Damourette e Pichon. E o fato do negro recém- chegado adotar uma linguagem diferente daquela da coletividade em que nasceu, representa um deslocamento, uma clivagem (FANON, 2008, p.40).

Na tentativa de compreender esse comportamento do negro antilhano, o autor analisa as questões que permeiam a linguagem e, como exemplo, explana que o antilhano é cobrado desde a infância a falar o francês e não o *patóia* (língua crioula), pois este não é considerado uma linguagem de prestígio. Para Fanon, (2008) existe um sentimento de inferioridade entre os negros ditos evoluídos que eles tentam eliminar, resultando, assim, em seu comportamento e na maneira como encaravam a linguagem e procuravam obter a maestria da língua culta.

O autor também faz uma contraposição, e enfatiza que o branco usa a linguagem para diferenciar o negro. Fanon (2008) problematiza a infantilização do negro por meio da linguagem, e questiona a “gentileza” do branco ao falar com o negro, que muitas vezes usa o *petit-nègre* para se aproximar:

Falar *petit-nègre* a um preto é afligi-lo, pois ele fica estigmatizado como “aquele- que- fala- *petit-nègre*”. Entretanto, pode-se argumentar que não há intenção nem desejo de afligi-lo. Concordamos, mas é justamente essa ausência de intenção, esta desenvoltura, esta descontração,

esta facilidade em enquadrá-lo, em aprisioná-lo, em primitivizá-lo, que é humilhante (FANON, 2008,p.45)

Ao analisar as questões que permeiam a linguagem do negro em diáspora, Fanon (2008) reflete a importância de o negro entender que a atitude de ruptura com suas origens nunca foi ou será sua salvação, pois o objetivo do autor é ajudar o negro a se libertar dos complexos provenientes do sistema colonial. Entretanto, os estudos pós-coloniais sobre diáspora apontam que o indivíduo diaspórico passa por um processo de construção de uma identidade constante, no qual o hibridismo é resultante e coloca o sujeito diaspórico em um “entre lugar cultural” (BHABHA, 1998).

Considerações finais

Sob a luz dos estudos do discurso fanoniando em *Pele Negra, Máscara Branca*, assim como os conceitos sobre diáspora problematizados por Stuart Hall e o discurso bakhtiano sobre linguagem, esse artigo propôs uma breve discussão sobre as negociações identitárias na diáspora negra em meio à linguagem.

Ao fim, percebe-se o quanto as negociações identitárias são complexas e se dão em um meio muito hostil quando se trata da diáspora negra. A identidade e a linguagem estão imbricadas, pois ambas se constroem mutuamente e refletem traumas diretamente ligados ao processo colonial. O estudo de Fanon no primeiro capítulo da obra é extremamente relevante para o entendimento de traumas, sobretudo, acerca da linguagem, e contribui para analisar alguns questionamentos feitos sobre a diáspora negra no que tange o domínio da língua do dominador e o sentimento de pertencimento que ela promove para o sujeito diaspórico. A linguagem, nesse contexto, é a ferramenta e construção do “outro” diaspórico, e é por meio dela que as negociações, ainda que ambivalentes, são demonstradas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Editora UFBA, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 1ed, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HALL, Stuart. El espectáculo del Otro. In: RESTREPO, Eduardo; WALSH, Catherine; VICH, Víctor (Ed.). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia; Peru; Equador: IESCP; IEP; UASB; Envión, 2010.

MBEMBE, Achille. *A universalidade de Frantz Fanon*. Cidade do Cabo (África do Sul), set. 2011.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Espanã.melusina [sic],2011.

MIGNOLO, Walter D. Frantz Fanon y la opción decolonial: el conocimiento y lo político. In: FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009. p. 309-326

SAID. Edward W. Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. In:___ *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 33-98.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: ___; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

“Outrar-se” para a *supervivência*: a ficção de Guadalupe Nettel

Renata de Felipe*

Márcio Markendorf**

Resumo: Pouco conhecida entre os leitores brasileiros, a ficção da escritora mexicana Guadalupe Nettel materializa singularidades que abalam a perspectiva falocêntrica, onipresente nas diversas acepções do humanismo. Atenta à outridade animal e às deficiências que singularizam subjetividades, suas narrativas abordam as tensões entre os sexos, a maternidade e a “coisificação”, comuns às personagens femininas e às fêmeas não-humanas, bem como reflete sobre as “anomalias” capazes de, simultaneamente, excluir e forjar solidariedades entre indivíduos. Nesse sentido, sua literatura oportuniza a reflexão sobre a possibilidade de as relações multiespécies apontarem um caminho para a reformulação de experiências e de convivências.

Palavras-chave: Guadalupe Nettel; outridades; animalidade.

Abstract: Little known among Brazilian readers, the fiction of the Mexican writer Guadalupe Nettel materializes singularities that shake the phallogocentric perspective, ubiquitous within the varied senses of humanism. Attentive to the animal otherness and to the disabilities that singularize subjectivities, her narratives address the tensions between sexes, maternity, and “thingification”, common to female characters and non-human females, as well as it reflects upon the “anomalies” capable of simultaneously excluding and forging solidarities between individuals. In this sense, her literature gives the opportunity for reflection upon the possibility that multispecies relationships may point out a way to the revision of experiences and interactions.

Keywords: Guadalupe Nettel; othernesses; animality.

* Professora do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Email: renatfelippe@yahoo.com.br.

** Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Email: marciomarkendorf@uol.com.br.

“Identificar-se é apenas um modo instável de atuar no teatro do mundo” (NASCIMENTO, 2011, p.135). Atenta (e talvez afeita) à referida instabilidade, a literatura atual tem reiteradamente enfatizado as identificações provisórias, processo que envolve a consideração de alteridades, inclusive, as relações de aproximação e de afastamento entre humanos e não-humanos. Essa problemática produz questionamentos referentes a determinados preceitos humanistas, dinâmica que envolve mais do que a exploração de limites, oposições ou figurações. Nas entrelinhas dos questionamentos que envolvem a problemática do humano e do não humano é possível deparar-se com uma incômoda constatação: o pensamento das especificidades que erigiram o Homem contribuiu para a manutenção das generalizações de ordem sexual e de ordem discursiva, as quais participam tanto da exploração das demais espécies viventes quanto da subalternização das mulheres, dos não-brancos e da marginalização de homossexuais. Nesses termos, refletir sobre e repensar o humanismo¹ passa pela admissão do seu caráter *falocêntrico*, pelo reconhecimento de sua participação nos mecanismos de assujeitamento e de exclusão de todos aqueles que (supostamente) não serviram de “espelhos” ao Homem.

Se a defesa do humanismo envolve planificações, a defesa do anti-humanismo seria “uma destruição niilista da tradição ontológica”, que prescindiria uma potencialidade: “o valor de não humano

¹ Repensar o humanismo significa ultrapassar o seu conceito tanto no sentido mais elementar e genérico – como “noção secular de que o mundo histórico é feito por homens e mulheres, e não por Deus” (SAID, 2007, p.29) – quanto em seu sentido histórico-linguístico – “[o] humanismo é o emprego das faculdades linguísticas de um indivíduo para compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com os produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias” (SAID, 2007, p.48). Edward Said admite que “há sempre algo de radicalmente incompleto, insuficiente, provisório, discutível e contestável sobre o conhecimento humanista”, fragilidade que constitui a sua “falha trágica” (SAID, 2007, p. 31). Neste trabalho, essa insuficiência será tomada como um dos pontos de partida para a desconstrução dos preceitos humanistas nos sentidos genérico e discursivo.

[que] habita o coração do humano. E mais, talvez o que assim se designa negativamente – o não humano – seja a fonte do próprio homem e de sua humanidade” (NASCIMENTO, 2011, p. 119). Nesse sentido, a *supervivência*², espécie de reinvenção do viver – e também do *conviver*, do *compartilhar* forças vitais – seria uma estratégia relevante, uma maneira de desconstruir os preceitos humanistas e as suas generalizações. Neste trabalho, interessa refletir sobre o “modo genérico e geral pelo qual um dos gêneros (o masculino) solapou a designação da espécie (humanidade) em proveito de si mesmo (o Homem)” (NASCIMENTO, 2011, p.119); generalização que movimentou outras planificações: a ideia de que há uma “cultura universal” – providencialmente, a(s) ocidental(ais) – e de que o Homem, como ser “racional”, tem a prerrogativa de dominar as demais espécies. Pressupostos profundamente abalados pelos feminismos, pelos estudos pós-coloniais e pela teoria *queer*, nos últimos anos, os denominados *Estudos Animais*, “espaço de entrecruzamento de várias disciplinas oriundas das ciências humanas e biológicas” (MACIEL, 2011, p.7), bem como os questionamentos pós-humanos levantados por Donna Haraway, adensam a crítica às planificações do velho humanismo. Atentos aos corpos em suas transformações, os questionamentos pós-humanos decretam o fim do modelo de corpo tal como o conhecemos, paradigma alimentado pelas concepções humanistas.

A denominada “virada animal”, cujos desdobramentos podem ser verificados no âmbito das práticas estéticas, pode ser encarada como uma espécie de resposta aos “fluxos desumanizantes do neo-

² Segundo Nascimento, a *supervivência* está além da sobrevivência: *super viver* envolve uma “relação intrincada entre espécies e gêneros (sexuais e discursivos)”, interação na qual “se move um pensamento não substancialista das relações entre o vivo/não-vivo”. De acordo com o crítico, *super viver* é “reinventar a vida, [...]”, pois reinventar é o único modo que vale a pena viver a vida, até a morte – para que a desconstrução do humanismo seja muito mais do que uma destruição niilista da tradição ontológica, [...]” (NASCIMENTO. In: MACIEL [org], 2011, p. 119).

liberalismo contemporâneo” (GARRAMUÑO, 2011, p.114), já que os estudos da animalidade apresentam “formas poderosas de imaginar novas virtualidades do inumano e de suas comunidades possíveis, oferecendo ferramentas para pensar, [...], modos de responsabilidade que respondam à questão do vivente em suas múltiplas transformações e mutações” (GARRAMUÑO, 2011, p.114). No âmbito literário, a partir do século XX, irrompe das ficções dissidentes de Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, uma alteridade peculiar: a figura do animal, a qual coloca o leitor diante do enigma “da animalidade naquilo que esta se comunica com o mistério da diferença humana. [...]. É um certo animal no homem e um certo homem no animal que é visado, [...]. Questão, [...], de devir e de tornar-se, em lugar de identidade. E nisso, a desvalorização de certos traços do animal se vê abalada, junto com a insígnia da ‘besta’ ou da ‘fera’” (NASCIMENTO, 2011, p.143). Tratada literariamente, a estranha familiaridade entre humanos e animais coloca os primeiros a par da “parte mais íntima da antiga humanidade”, estreitamente capaz de apresentar “novas forças históricas” (NASCIMENTO, 2011, p.143), atentas às relações de empatia e de contiguidade.

Na contemporaneidade, a outridade animal tem oferecido à literatura múltiplas possibilidades de abordagem no que diz respeito às identificações, à complexidade das muitas formas de vida, à responsabilidade humana em relação ao ambiente e às outras espécies. Adentrar tais problemáticas, no entanto, é considerar também as ambiguidades, os impasses e os desacordos implicados a cada uma das abordagens eleitas. Em *A vida dos animais* (2002) – originalmente *The lives of animals* (1999) –, de J.M. Coetzee, por exemplo, a personagem Elizabeth Costello, escritora engajada na defesa dos direitos dos animais não-humanos, defende sua posição tanto no debate acadêmico em *Appleton College* quanto na intimidade familiar. Personagem que tem como única certeza o desejo de não ficar “sentada, calada” (COETZEE, 2002, p.71) diante da exploração dos não-humanos,

Costello está ciente de que suas ideias reforçam as suas alienação e marginalização familiares, como é possível constatar a partir do diálogo entre a protagonista e o seu filho John:

“Eu não contei mesmo nada a você. [...]. Ou não ousou contar”. [...].

“Não estou entendendo. O que você não pode contar?”

“Que não sei mais onde estou. Aparentemente, eu me movimento perfeitamente bem no meio das pessoas, tenho relações perfeitamente normais com elas. É possível, me pergunto, que todas estejam participando de um crime de proporções inimagináveis? Estou fantasiando isso tudo? Devo estar louca! No entanto, todo dia vejo provas disso.” [...]. “E não estou sonhando, não. Olho nos seus olhos, nos olhos de Norma, das crianças e só vejo generosidade, bondade humana. **Calma, digo para mim mesma, [...]. Assim é a vida. Todo mundo se acostumou com isso, por que você não?**” [...].

Ela volta para ele um rosto molhado de lágrimas. O que ela está querendo?, ele pensa. Que eu responda a pergunta por ela? [grifos nossos] (COETZEE, 2002, pp.82-3).

Neste trabalho interessa discutir a dinâmica das identificações estabelecidas entre as outridades feminina e animal, questões reincidentemente abordadas pela ficção da escritora mexicana Guadalupe Nettel, produção atenta ao processo de “tornar-se mulher” a partir da aproximação entre fêmeas humanas e não-humanas – e de modo mais amplo, obra atenta à aproximação entre as personagens humanas e outras espécies viventes. Se a contiguidade entre as personagens femininas e outras espécies foi bastante explorada pela literatura de Clarice Lispector – assumindo, frequentemente, conotações reveladoras e libertadoras –, na ficção de Nettel o referido “encontro” revela precariedades e opressões que tornam mulheres e fêmeas não humanas alteridades que se aproximam, sobretudo, quando confron-

tadas ao Homem. Colocadas frente aos cerceamentos que limitam as suas expressões, as personagens de Nettel seguem, em geral, dois caminhos: o da mudança ou o da marginalidade consciente.

A construção de si empreendida pelas personagens da escritora, além de explorar a contiguidade animal, confronta as generalizações incitadas pelo humanismo também por enfatizar as outridades humanas, dinâmica que inclui a aceitação (e mesmo a apologia) das deficiências físicas, das “anormalidades” aparentes e das inabilidades sociais. Distanciadas da ilusão de completude, as personagens de Nettel gozam (e contam) as suas existências, os seus prazeres, no âmbito de suas respectivas estranhezas, acenando, assim, à possibilidade de uma *supervivência*.

Guadalupe Nettel, escritora mexicana nascida em 1973, estreia literariamente com o livro de contos *Juegos de artificio* (1993). Em 2011, publica o romance autobiográfico *El cuerpo en que nació*, o único traduzido no Brasil – parte da coleção *Otra Língua*, da editora Rocco. Em 2013, publica o livro *El matrimonio de los peces rojos*, com o qual vence o prêmio Ribera de Duero na categoria conto e, no ano seguinte, o romance *Después del invierno*, que lhe rendeu o prêmio Herralde. Ainda pouco conhecida entre os leitores brasileiros, Nettel é um nome emergente não só na literatura mexicana, mas hispano-americana, ao lado de conterrâneos como Valeria Luiselli, Julián Herbert e Alberto Chimal.

Observa-se na ficção de Nettel a presença recorrente de personagens cujas obsessões e estranhezas condenam-lhes à solidão e à incomunicabilidade, insistência que eleva as ditas “anormalidades” a categorias estéticas. Dentro desse universo, a aproximação entre as personagens – sobretudo femininas – e os animais não humanos, ou ainda, entre as personagens e outras formas de vida (como no conto “Hongos”), revela o que há de indomável, resiliente, belo e, por vezes, abjeto no humano. Aliados de seus pares – familiares, amorosos – os protagonistas de Nettel desenvolvem empatia por outras espécies,

mas de um modo bastante diverso da “nostalgia” clariciana³ e da defesa mais explícita (*A vida dos animais*) ou sutil (*Desonra*) empreendida por Coetzee. À semelhança de seu contemporâneo e conterrâneo Mario Bellatin, na ficção de Nettel o animal-humano é dotado “de uma energia bruta, irracional e despojada de toda ilusão redentora” (GARRAMUÑO, 2011, p.107), força que, no universo *freak* de sua ficção, está associada à positividade.

Os contos “El matrimonio de los peces rojos” e “Felinos”, incluídos na publicação de 2013, serão dois dos pontos de partida para a análise do processo de *construir-se* mulher, o qual, na ficção de Guadalupe Nettel, envolve o ato de reconhecer-se parte de uma trama vital. Ser parte desse complexo tem como efeitos o encontro de vulnerabilidades comuns e o desenvolvimento de cumplicidades inesperadas entre fêmeas humanas e não humanas, desdobramentos que alteram as concepções e as atuações das personagens. Tornar-se mulher, em sua ficção, envolve tanto o reconhecimento de contiguidades inesperadas, quanto o encontro e o reconhecimento das próprias “anomalias” e “deficiências”. Assim, em sua ficção, a construção do sujeito feminino inclui tanto a empatia em relação às outridades radicais, quanto a ressignificação das “anormalidades” e da “feiúra” (questão explorada, sobretudo, no romance autobiográfico *El cuerpo en que nací*, que também compõe o nosso corpus). Construir-se mulher, na obra de Nettel, envolve a *supervivência*, a reformulação da feminilidade através da conjugação entre espécies e da valorização corporalidades singulares.

“Tornar-se mulher”: o anômalo em *El cuerpo en que nací*

Na contemporaneidade, o corpo humano tem sido colocado sob interrogação, o que frustra as antigas e apaziguadoras distinções

³ “Não ter nascido bicho parece ser uma das minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado” (LISPECTOR, 1984, p. 524).

dicotômicas, tais como os pares natureza/cultura, natural/artificial, presença/ausência. A suposição e pressuposição de uma confortadora noção de identidade tem cada vez mais se revelado incompatível e incongruente, juízo resultante de fenômenos variados dentre os quais estariam a desreferenciação e fragmentação do sujeito, a espetacularização e proliferação de imagens do corpo, a virtualização da realidade nas redes teleinformáticas, as novas tecnologias médicas e a engenharia genética (cf. SANTAELA, 2006, p. 28).

Como argumenta Lucia Santaella (2006), a tecnociência tornou móveis as fronteiras do humano e, por isso, a mistura crescente entre categorias dicotômicas produz uma ruptura cultural e filosófica que exige a redefinição ontológica do ser humano. Seria o fim do modelo de corpo tal como o conhecemos, aquele alimentado por concepções humanistas. Os processos desempenhados pelas transformações tecnológicas, embora estejam apenas no começo, já indicam a emergência de uma temporalidade pós-humana.

Entretanto, a despeito da efervescência teórica e estética acerca da concepção de identidade do sujeito e do conceito de normalidade promovida pelo pós-humanismo, um conjunto bastante representativo de corpos ainda continua sendo colocado em uma zona restrita. Os discursos normativos, embebidos em estratégias e tecnologias repressivas, protegem e privilegiam o *status quo* de uma suposta maioria. O resultado é uma sociedade antidemocrática, verticalizada, segmentada em estamentos e invisibilizadora das denominadas minorias. Na defesa de um preceito ou regra, o que é considerado exceção é relegado a uma zona marginal da cartografia/topografia pública. Tome-se, a título ilustrativo da regra, um corpo representado pela categoria “normal”, construto imaginário que significa ser dotado de completude de membros e órgãos, os quais não devem ser expandidos ou contraídos, e cujo funcionamento total é considerado eficiente e saudável. Segundo tal descrição, portadores de deficiên-

cia e/ou doenças crônicas, sujeitos com má-formação congênita ou amputados pertenceriam à área social de exclusão.

Em casos de discriminação mais severa, há uma espécie de desterro do mundo social comum, exclusão por afastamento, algo representado por clínicas, instituições psiquiátricas, asilos, orfanatos. Nas formas mais atenuadas do preconceito, para ter uma existência mínima assegurada, os corpos fora da regra precisam se submeter ao uso de medicamentos, a intervenções cirúrgicas ou ao acoplamento de próteses para se aproximarem da normalidade. Podem até ser considerados aceitáveis pela maioria, mas não significa que gozem da empatia de aceitabilidade e normalidade daqueles que detêm os privilégios da regra. Diante dessas constatações, irrompe a questão: quais estratégias afetivas teriam capacidade de dar existência plena às pessoas com deficiências? Semelhantes questionamentos acabam surgindo no romance autobiográfico (autoficcional?)⁴ *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel.

Na narrativa, construída ao modo de uma enviesada escuta psicanalítica, a autora-narradora-personagem reconstrói/remonta para a doutora Szlavski aspectos de sua infância, tendo como gatilho narrativo a relação com seu corpo, muito embora aquela não seja o centro da trama. A deficiência no olho direito, no entanto, filtrada pelas concepções de uma menina mexicana nos anos 1970, impulsiona uma trajetória por entre espaços e sujeitos marginais – condição atenuante para a experiência de diferença e inadequação frente ao *status quo*. Sobre as “imperfeições” inscritas no corpo da personagem, a narradora revela:

Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho. No habría tenido ninguna relevancia de no haber sido porque la mácula en cuestión estaba en pleno centro del iris, es

⁴ Neste trabalho não discutiremos as problemáticas que envolvem as escritas de si.

decir, **justo sobre la pupila por la que debe entrar la luz hasta el fondo del cerebro**. En esa época no se practicaban aún los transplantes de córnea en niños recién nacidos: el lunar estaba condenado a permanecer ahí durante varios años. [...] No había otros niños así en mi colegio, pero tenía compañeros con otro tipo de **anormalidades**. Recuerdo a una chica muy dulce que era paralítica, un enano, una rubia de labio leporino, un niño con leucemia que nos abandonó antes de terminar la primaria. **Todos nosotros compartíamos la certeza de que no éramos como los demás y de que conocíamos mejor esta vida que aquella horda de inocentes** que, en su corta existencia, aún no habían enfrentado ninguna desgracia [grifos nossos] (NETTEL, 2011).^{5 6}

Se no fragmento acima a deficiência visual é apresentada como um obstáculo, tal singularidade é também a responsável pela inserção da protagonista em uma espécie de “comunidade” que é anômala, mas dotada de um conhecimento que não pode ser partilhado. Assim, as ditas “anormalidades” representam certa vantagem do grupo em relação à “horda de inocentes” com a qual a protagonista e os seus semelhantes são obrigados a coexistir, mas não a compartilhar expe-

⁵ As citações em espanhol foram extraídas da edição no formato *e-book*, assim, a numeração das páginas varia conforme o dispositivo utilizado para a leitura. Desse modo, optamos por não referenciar o número das páginas.

⁶ “Nasci com uma auréola branca, ou o que os outros chamam de mancha de nascimento, sobre a córnea do olho direito. Não haveria nenhuma relevância de não ter sido porque a mácula em questão estava em pleno centro da íris, ou seja, bem em cima da pupila por onde deve entrar a luz até o fundo do cérebro. Nessa época não se praticavam ainda os transplantes de córnea em crianças recém-nascidas: a mancha estava condenada a ficar aí durante muitos anos. [...] Não havia outras crianças assim no meu colégio, mas tinha colegas com outros tipos de anormalidades. Lembro de uma menina muito doce que era paraplégica, um anão, uma loura de lábio leporino, um menino com leucemia que nos deixou antes de terminar o primário. Todos nós compartilhávamos a certeza de que não éramos iguais aos demais e de que conhecíamos melhor esta vida do que aquela horda de inocentes que, em sua curta existência, ainda não tinha enfrentado nenhuma desgraça”. In: NETTEL, 2013, pp. 13-16.

riências e saberes. Na narrativa, portanto, “o anômalo cava seu lugar no interior da norma” (TERRON, 2009, s/n)⁷, reinventando modos de experienciar e de encarar vivências.

Em outra passagem do romance, a narradora é colocada frente a frente com um espaço para os esquecidos, uma escola para crianças e adolescentes com Síndrome de Down, formada por menores cujos pais não teriam vontade/disposição para cuidar e que, por isso, eram mantidos pelos progenitores em uma instituição “no meio do deserto”, longe de suas famílias e do entorno social. Tal comunidade dos “diferentes” ou daqueles “com algum defeito” faz a protagonista defrontar-se com sua própria condição biologicamente anômala e seu modo de circulação pelo social – algo aparentado aos animais e descrito no seguinte excerto:

En esa época yo tenía la necesidad constante de defenderme de mi entorno. Por ejemplo: en vez de jugar con los demás chicos en la plaza, pasaba las tardes en los tenderos de las azoteas a los que casi nadie subía. También prefería acceder a mi casa, situada en el quinto piso, por la escalera del fondo y no por los ascensores donde uno podía quedar atrapado durante horas con algún vecino. En ese sentido – mucho más que en el aspecto físico – me asemejaba efectivamente a las cucarachas que generalmente caminan por las márgenes de las casas y los conductos subterráneos de los edificios. Era como si en algún momento hubiera decidido construir una geografía alternativa, un territorio secreto dentro de la unidad por el cual pasear a mis anchas sin ser vista (NETTEL, 2011).⁸

⁷ Afirmação de Joca Reiners Terron sobre a ficção de Mario Bellatin, escritor também mexicano e em atividade, com o qual Guadalupe Nettel apresenta algumas marcas autorais próximas. Para maiores detalhes, consultar: TERRON, Joca. Prefácio a *Flores*. In: BELLATIN, 2009.

⁸ “Nessa época eu tinha a necessidade constante de me defender do entorno. Por exemplo, em vez de brincar com os outros meninos na praça, passava as tardes nos

Em *El cuerpo en que nací*, o procedimento narrativo em primeira pessoa, aliado à figura invisível de uma interlocutora, produz um texto de natureza marcadamente confessional e dotado de uma grande carga de autoanálise. Falar é curar-se – como defende o método psicanalítico –, porém, no caso da narrativa, falar significa curar-se da “normalidade”; significa rejeitar adequações e generalizações. Pode-se dizer, seguindo na linha argumentativa de Villalobos, que há uma “ética da marginalidade” na qual os “personagens nunca são humilhados nem caricaturizados, porém tampouco são tratados com piedade ou exaltados de maneira ingênua” (VILLALOBOS, 2013, p.222). Assim, o ato de falar (e de compartilhar experiências através da narrativa) acaba por localizar nas vielas discursivas o reconhecimento da própria beleza diferente, ou seja, o arco dramático do romance permite à personagem reconhecer e amar seu corpo e suas singularidades. No universo ficcional de Nettel, aquiescer consigo, em direção a uma *supervivência*, significa aproximar diferenças e deficiências entre sujeitos, forjando, assim, uma espécie de “zona” de entendimento e de partilha. Nos contos “El matrimonio de los peces rojos” e “Felinos” a dinâmica da empatia vai mais além, abrangendo a contiguidade entre espécies.

“Tornar-se com”: a empatia mulher/fêmea

No conto “El matrimonio de los peces rojos”, a observação da dinâmica de um casal de peixes confinados em um aquário desperta a protagonista para a necessidade de autopreservação. A ironia expressa no título do conto – já que “matrimônio” envolve questões

varais do terraço onde quase ninguém subia. Também preferia acessar minha casa, situada no quinto andar, pela escada do fundo e não pelos corredores onde alguém poderia ficar horas preso com algum vizinho. Nesse sentido – muito mais que no aspecto físico – me assemelhava efetivamente às baratas que geralmente caminham pelas margens das casas e pelos dutos subterrâneos dos prédios. Era como se em algum momento eu tivesse decidido construir uma geografia alternativa, um território secreto dentro da unidade por onde passearia sem ser vista” (NETTEL, 2013, p. 33).

legais e cerimoniais –, explicita a relação de contiguidade entre os tutores e os peixes. À semelhança da fêmea Betta, que lutará pela própria sobrevivência dentro do aquário, a narradora-protagonista também precisará lutar pela (re)conquista de sua autonomia, prejudicada pela crise matrimonial; pela gestação – e, posteriormente, pela maternagem; pelo afastamento do trabalho, cujo desdobramento será uma licença compulsória.

Ainda que a protagonista seja a narradora e que os seus enfrentamentos sejam a base do conto, chama a atenção o fato de o seu nome próprio nunca ser revelado, omissão que sugere uma (inicial) ausência de individualidade, ou ainda, que pode ser vista como uma espécie de figuração, como se a protagonista representasse uma significativa parcela de mulheres anônimas. Os peixes sob sua responsabilidade tampouco são nomeados, o que também pode ser associado a uma estratégia figurativa, como sugere a passagem:

A diferencia de Oblomov, **estos peces nunca tuvieron un nombre**. Nos referíamos a ellos como **el macho y la hembra**. A pesar de su gran parecido, era **posible reconocerlos por la complexión robusta del primero y porque sus escamas brillaban más que las de su compañera**. [...]. Recuerdo que una mañana, [...], me hizo notar que uno de ellos, posiblemente el macho, había abierto sus aletas, que ahora lucían más grandes, como duplicadas, y llenas de colores.

- **¿Y la hembra?** – pregunté yo, [...]. **¿También está más bonita?**

- **No. Ella sigue igual pero casi no se mueve** – dijo Vincent, [...]. [grifos nossos] (NETTEL. “El matrimonio de los peces rojos”, 2013).^{9 10}

⁹ Os fragmentos dos contos foram retirados da edição no formato *e-book*, assim, a numeração das páginas varia conforme o dispositivo utilizado para a leitura. Desse modo, optamos por não referenciá-las.

¹⁰ “À diferença de Oblomov, estes peixes nunca tiveram um nome. Nós nos

Desprovidos de nome, os peixes têm as suas especificidades sexuais bem marcadas, com uma clara desvantagem a ela, que, imóvel, parece insignificante em relação à exuberância do macho. Aos olhos da narradora, a “actitud de seducción [do macho] me pareció arrogante. La hembra en cambio nadaba con las aletas gachas y sus movimientos pausados, en comparación con los de él, me causaron cierta pena” (NETTEL, 2013)¹¹. Ao descobrir que a agressividade entre pares é a principal característica da espécie e componente fundamental para o processo de acasalamento, a protagonista passa a temer pela fêmea Betta que, confinada em um pequeno aquário, está exposta às investidas violentas e de finalidade reprodutiva do macho, pressão a qual a fêmea resiste. Se a fêmea Betta está imobilizada pelo medo – imobilidade que, nesse caso, é também uma forma de resistir aos imperativos da reprodução –, a protagonista também está imobilizada, porém, o que a paralisa, nesta altura, é exatamente o cumprimento de sua função “natural” de fêmea e de “matriz”. Seu parceiro, em contraposição, goza de sua individualidade: tem o nome próprio exposto (Vincent), bem como uma rotina de trabalho e uma vida social; gerencia as despesas da casa – controlando os gastos com os “desejos” da gestante; interfere no parto da esposa – já que critica a possibilidade de realizá-lo na água –, e, após o nascimento de Lila, decide quando as visitas à recém-nascida serão feitas.

referíamos a eles como o macho e a fêmea. Apesar de sua grande semelhança, era possível diferenciá-los pela compleição robusta do primeiro e porque suas escamas brilhavam mais que as de sua companheira. [...]. Recordo que uma manhã, [...], notei que um deles, possivelmente o macho, havia aberto as suas nadadeiras, que brilhavam maiores, parecendo duplicadas, e cheias de cores.

- E a fêmea? - perguntei, [...]. – Também está mais bonita?

- Não. Ela segue igual, mas quase não se move – disse Vincent, [...]”. (trad. dos autores).

¹¹ “a atitude de sedução [do macho] me pareceu arrogante. Já a fêmea nadava com as nadadeiras baixas e seus movimentos pausados, em comparação aos dele, me causaram certa pena”. (trad. dos autores).

As respostas da personagem ao controle do parceiro, inicialmente, restritas à mágoa e aos pequenos gastos com os seus desejos de gestante, se transformam em exigências claras, como a instalação de um novo aquário, e evoluem para a reivindicação de um espaço para si mesma dentro do relacionamento e da família que então se formava. É interessante destacar que o processo de insurreição da protagonista ocorre a partir da observação das tensões entre os peixes, o que revela o caráter produtivo do desenvolvimento de empatia entre as espécies. A identificação entre a protagonista e a fêmea Betta atinge, inclusive, o espelhamento, quando linhas escuras surgem no corpo da fêmea e, posteriormente, sobre o ventre da narradora, surgimento que, na espécie marinha, indica temor em relação à própria vida. A partir desse momento, as reações da mulher se tornam mais explícitas, até culminarem com a sua decisão de finalizar o matrimônio. Quando a fêmea é encontrada morta, exatamente no momento em que as relações entre os peixes e entre os cônjuges pareciam estáveis, a protagonista percebe, enfim, o desgaste de sua ligação com Vincent e os cerceamentos que as funções de esposa e de mãe impunham à sua individualidade.

Un día, sin ningún aviso previo, [...], la hembra apareció flotoando en el acuario. Tenía las aletas rotas y un ojo desorbitado. Su aspecto no dejaba la menor duda: estaba muerta. **El macho también estaba herido [...]. Sin decir nada, me acerqué de la ventana abierta y levanté las persianas de metal para recibir el aire fresco de la calle. El patio interior del edificio me pareció una ratonera.** [...]. No oí la ducha ni la cafetera que había puesto Vincent. [...]. Cuando vio que estaba llorando se acercó a la ventana y me dio un beso en la mejilla.

- Me voy – dijo – se me hace tarde. Ya hablaremos después de todo esto [grifos nossos] (NETTEL, 2013).¹²

¹² “Um dia, sem nenhum aviso prévio, [...], a fêmea apareceu flutuando no aquário. Tinha as nadadeiras retorcidas e um olho desorbitado. Seu aspecto não deixava a

A morte da Betta assume conotações ambíguas: se o seu sacrifício reitera a onipresença da violência no âmbito da natureza, bem como nas relações entre machos e fêmeas – constatação que induz a personagem a se rebelar contra e, por fim, a encerrar o matrimônio –, a morte da fêmea chama igualmente a atenção para a arbitrariedade humana no tratamento dispensado aos outros animais. Confinados no espaço do aquário, unidos arbitrariamente, a convivência entre os peixes é compulsória. Uma vez sob os cuidados dos cônjuges, eles são transformados em ornamento, em objetos de análise, até serem, ocasionalmente, negligenciados por seus tutores, que não compreendem as reais necessidades da espécie. Assim, se a violência está onipresente na natureza, a intervenção humana mostra-se ineficaz no sentido de contê-la (o que não tem impedido a espécie humana de dominar os seres não-humanos). Ao final do conto, a narradora reflete sobre o seu fracasso matrimonial, meditação que envolve, mais uma vez, a contiguidade entre humanos e outras espécies e que expõe tanto as falhas quanto as coações implicadas ao arbítrio.

A nadie sorprende que Vincent e yo nos estemos separando. Me doy cuenta de que es una catástrofe que la gente esperaba, [...]. Sólo nosotros habíamos seguido aferrados durante meses a la posibilidad de un cambio que ni sabíamos propiciar ni estaba en **nuestra naturaleza** llevar a cabo. **Nadie nos obligó a casarnos. Ninguna mano desconocida nos saco de nuestro acuario familiar y nos metió en esta casa sin nuestro consentimiento.** Nosotros nos elegimos y por razones que, [...], nos parecieron de peso. Los motivos por

menor dúvida: estava morta. O macho também estava ferido [...]. Sem dizer nada, me aproximei da janela aberta e levantei as persianas de metal para receber o ar fresco da rua. O pátio interior do edifício me pareceu uma ratoeira. [...]. Não ouvi o chuveiro e nem a cafeteira que Vincent havia ligado. [...]. Quando viu que eu estava chorando, aproximou-se da janela e me deu um beijo no rosto.

- Estou saindo – disse – já é tarde. Depois falaremos sobre tudo isso”. (trad. dos autores).

los cuales nos dejamos son mucho más difusos pero igual de irrevocables [grifos nossos] (NETTEL, 2013).¹³

O desenvolvimento da empatia por outra espécie desencadeia mudanças na perspectiva e nas atitudes da personagem que, ao reconhecer a própria animalidade, ao descobrir a sua “energia bruta e irracional”, reage aos cerceamentos. A descoberta desse potencial, porém, coloca-a diante das precariedades que permeiam tanto as relações entre humanos quanto as suas próprias escolhas. A dinâmica da contiguidade desperta também na personagem a visão crítica referente ao tratamento arbitrário que dispensamos aos animais, vistos como espécies à disposição de nossas necessidades e/ou vontades.

No conto “Felinos”, a relação de empatia entre a protagonista e a sua gata, Greta, é mais estreita, vai além das identificações ocasionais, evoluindo para uma relação de mútua solidariedade. Narrado também em primeira pessoa, no conto, a protagonista, uma estudante de História às voltas com o seu trabalho de conclusão de curso e que ambiciona realizar pós-graduação em uma universidade estrangeira, é surpreendida por uma gravidez não planejada. Dividida entre as ambições acadêmicas e a maternidade, a personagem assiste a gestação de Greta que, regida pelas leis da natureza, segue sem sobressaltos. Diante da oportunidade de fazer um aborto, enquanto a enfermeira lhe transmite os cuidados anteriores à intervenção, a estudante pensa na gata e no quanto a reprodução pode ser descomplicada, se consideradas as leis naturais:

¹³ “Ninguém se surpreende que Vincent e eu estejamos nos separando. Percebo que é uma catástrofe que as pessoas esperavam, [...]. Só nós seguimos durante meses apegados à possibilidade de uma mudança que não sabíamos propiciar e que não estava em nossa natureza concretizar. Ninguém nos obrigou a nos casarmos. Nenhuma mão desconhecida nos retirou do nosso aquário familiar e nos colocou nesta casa sem o nosso consentimento. Nós escolhemos um ao outro por razões que, [...], nos pareceram de peso. Os motivos pelos quais nos deixamos são muito mais difusos mas igualmente irrevogáveis”. (trad. dos autores).

Mientras lo oía hablar, pensé en Greta, que a esas horas debía estar tumbada en sillón de la sala, disfrutando del sol de la tarde. [...]. Al llegar a casa, me encontré con Greta [...]. Esta vez dejó que le acariciara la panza, ya considerablemente hinchada. Al hacerlo, me pregunté si yo tenía alguna misión en la vida. No llegué a ninguna respuesta (NETTEL. “Felinos”, 2013).¹⁴

Para a surpresa de sua orientadora, Marisa, a personagem opta por levar a gravidez adiante e por adiar a pós-graduação, escolha que a aproxima ainda mais de Greta. Um acontecimento inusitado, porém, contraria, mais uma vez, os planos da personagem, bem como resulta em uma temporária troca de posições entre a mulher e a gata. Em uma ida ao veterinário, a personagem tropeça e, a fim de proteger Greta, ela própria entra em choque contra o solo, acidente que resulta na perda do seu bebê. Inconsolável, ainda que anteriormente expressasse dúvidas em relação à maternidade, a personagem reconhece, então, que **“me gustara o no, yo también era un animal** y tanto mi cuerpo como mi mente reaccionaban a la pérdida de mi descendencia de la misma manera en que lo habría hecho Greta si hubiese perdido a sus gatitos” (grifos nossos)¹⁵. Ciente de que a corporalidade e as suas demandas incidem também sobre os seres que se presumem racionais, a personagem é surpreendida pela solidariedade de Greta, que nas noites posteriores à perda “instintivamente intentara cubrir con su cuerpo la ausencia del bebé que antes llevaba en el vientre”¹⁶. Como

¹⁴ “Enquanto a ouvia falar, pensei em Greta, que a esta hora devia estar deitada na poltrona da sala, aproveitando o sol da tarde. [...]. Chegando em casa, me encontrei com Greta [...]. Desta vez, deixou que eu acariciasse a sua barriga, já consideravelmente inchada. Ao acariciá-la me perguntei se eu teria alguma missão na vida. Não cheguei a nenhuma resposta”. (trad. dos autores).

¹⁵ “Gostando ou não, eu também era um animal, e tanto meu corpo quanto minha mente reagiam à perda de minha descendência da mesma maneira que Greta reagiria se tivesse perdido seus gatinhos”. (trad. dos autores).

¹⁶ “instintivamente tentara cobrir com seu corpo a ausência do bebê que antes eu

uma espécie de agradecimento e/ou de partilha, Greta dá à luz a sua ninhada sobre a cama de sua tutora, entre as suas pernas, enquanto ela dormia sob o efeito de tranquilizantes. A narradora-protagonista, então, indaga: “¿Qué tipo de realidad conciben los animales o, [...], qué tipo de realidad concebía mi gata con respecto a mí? Es evidente que todos esos gestos suyos no eran casuales pero como los elegía, si es que los gatos, a diferencia de nosotros, toman ciertas decisiones”¹⁷.

Diferentemente de “la hembra”, de “El matrimonio de los peces rojos”, Greta não parece e, tanto ela quanto seus filhotes, simplesmente, partem sem deixar rastros, assim que a protagonista se recupera e decide levar as suas ambições acadêmicas adiante. No conto, a relação entre mulher e gata é de mútuo entendimento, avessa a qualquer espécie de sujeição, já que elas alternam, cada uma a seu modo, as posições assistenciais. A despeito dos diferentes destinos das fêmeas não humanas nos contos analisados, ambas são caracterizadas como seres complexos, singulares – seja por resistirem aos imperativos da natureza (fêmea Betta); seja por inverterem a relação de cuidado (Greta). Mesmo cerceadas e/ou assistidas em um mundo feito por e para humanos, aqueles seres atuam sobre a percepção e o conhecimento das personagens de um modo mais incisivo e revelador do que nas interações entre as personagens mulheres e os seus parceiros.

As intertrocas processadas entre fêmeas humanas e não humanas, nos contos de Nettel, lembram a máxima proferida por Elizabeth Costello, no romance de J.M. Coetzee, “não há limite para a nossa capacidade de perceber pelo pensamento o ser de outrem. Não há limites para a imaginação simpatizante” (COETZEE, 2002, p.43).

carregava no ventre”. (trad. dos autores).

¹⁷ “Que tipo de realidade concebem os animais ou, [...], que tipo de realidade concebía minha gata em relação a mim? É evidente que os seus gestos não eram casuais, mas como os escolhia, se é que os gatos, à diferença de nós, tomam certas decisões”. (trad. dos autores).

Voltados para essa falta de limites, os contos “El matrimonio de los peces rojos” e “Felinos”, duas quase-fábulas, lembram ao leitor que a empatia, além de uma abertura, é uma forma de aprendizado para a espécie dita racional e uma estratégia de libertação para as espécies.

Considerações finais

Se a crítica ao humanismo, em suas diferentes acepções, aponta para a tentação planificadora, para o risco de os seus argumentos – especialmente, daquele que Edward Said denomina “humanismo literário” (2007, p.36) – participarem dos mecanismos de assujeitamento e de exclusão de grupos que não serviram de “espelhos” ao Homem (mulheres, não-brancos, homossexuais), a defesa de um humanismo discursivo tem como obstáculo o caráter logocêntrico, que ignora uma das facetas humanas: a sua animalidade. Nesse sentido, a literatura de Guadalupe Nettel é uma das muitas expressões que têm respondido à “falha trágica” humanista, resposta que adentra as outridades mais ou menos radicais – respectivamente, a questão animal-humano; a temática da deficiência e da inadequação. Neste trabalho, a estratégia autoral adotada pela escritora mexicana nos parece não apenas uma via para a supervivência, mas também uma dinâmica fundamental para o ato de (re)conhecer-se e de construir-se mulher.

Sobretudo entre os grupos cuja visibilidade é um acontecimento tão recente quanto constantemente ameaçado, o (re)encontro com a animalidade assume conotações renovadoras. Plena de possibilidades para os seres humanos, a interação multiespécies chama igualmente a atenção para a necessidade de refletirmos sobre as nossas responsabilidades quanto ao tratamento e à sobrevivência dos demais seres, problemática que, junto ao reconhecimento do potencial das singularidades e das estranhezas individuais, pode ser vista como estratégica para o processo de reinvenção do viver.

Referências

- COETZEE, J.M. *A vida dos animais*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GARRAMUÑO, Florencia. Região compartilhada: dobras do animal humano. In: MACIEL, Maria Esther (org). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, pp. 105-116.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MACIEL, Maria Esther. Prólogo. In: MACIEL, Maria Esther (org). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, pp.7-10.
- NASCIMENTO, Evando. Rastros do animal humano: a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther (org). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, pp. 117-148.
- NETTEL, Guadalupe. *O corpo em que nasci*. Trad. Ronaldo Bressane. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- _____. *El cuerpo en que nació*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- _____. *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2013.
- SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação – sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2006.
- TERRON, Joca Reiners. Prefácio. In: BELLATIN, Mario. *Flores*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- VILLALOBOS, Juan Pablo. Posfácio. In: NETTEL, Guadalupe. *O corpo em que nasci*. Trad. Ronaldo Bressane. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 217-222.

José Veríssimo: apontamentos sobre Literatura e Ensino no Séc. XIX

Aline Costa da Silva*

Resumo: Este artigo objetiva discutir acerca da educação e da literatura, a saber, qual o lugar da literatura no ensino pensado por José Veríssimo, ainda, do que estava consolidado no séc. XIX e em vias da (re)construção intelectual do Brasil. Para isso, foi elaborado a partir de uma pesquisa bibliográfica de fontes primárias e secundárias, embasado, além das obras de José Veríssimo, em França (2004), Alves (2006), Cavazotti (2003), Martius (1972), Magalhães (1876). Bosi (1990), Cândido (1985), Barbosa (1985) e outros. Como resultado da pesquisa, traz a compreensão de que o pensamento de José Veríssimo sobre a educação e, nela, sobre o lugar da literatura, é basilar para o entendimento da crítica verissimiana, a saber, da formulação de sua historiografia literária.

Palavras-chave: José Veríssimo. Ensino. Literatura. Nacionalidade.

Abstract: This article aims to discuss education and literature, namely, the place of literature in the teaching thought by José Veríssimo, still, of what was consolidated in the 20th century. XIX and in the process of intellectual (re) construction in Brazil. For this, it was elaborated from a bibliographical research of primary and secondary sources, based on the works of José Veríssimo, in France (2004), Alves (2006), Cavazotti (2003), Martius (1972), Magalhães). Bosi (1990), Cândido (1985), Barbosa (1985) and others. As a result of the research, it brings the understanding that José Veríssimo's thinking about education and, in it, about the place of literature, is a basis for the understanding of verissimian criticism, namely, the formulation of his literary historiography.

Keywords: José Veríssimo. Teaching. Literature. Nationality.

* Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: Alineclau_cs@yahoo.com.br.

1. Introdução

Este artigo, intitulado “José Veríssimo: Apontamentos Sobre Literatura e Ensino no Séc. XIX”, surgiu a partir de reflexões acerca de Literatura e Ensino no séc. XIX, da busca do entendimento sobre essa relação na perspectiva de José Veríssimo: educador, *a priori*, e posteriormente um consagrado crítico literário. A princípio, e mesmo sem saber ao certo o que esperar, os estudos levaram à grata compreensão, não tão óbvia, do que cada um destes termos (Literatura e Ensino) significam e, com isso, das suas naturezas, da razão e pertinência de suas (co)existências.

No âmbito dos estudos citados e dentre algumas leituras a muito guardadas, deparei-me com as reflexões de FILHO (2000), desta vez com um novo horizonte de expectativas. A inquietação adveio de algumas concepções presentes na obra, como a que formula que “é “lugar Comum ainda pensar que o professor de Literatura é um professor de civilização”. Ainda, que reconhece que o “papel de destaque do Ensino da Língua e da Literatura (...), sobretudo o da literatura, é cumprir a “missão” de civilizar o homem na medida em que vai insinuando melhores formas de vida” (FILHO, 2000, p. 13).

As palavras “civilização” e “missão”, volvidas à literatura e ao ensino, ditas no ano de 2000 não soaram diferentes do que se afirmava no séc. XIX, organizado e construído sob os moldes do positivismo e do pensamento eurocêntrico. O que significa civilizar o homem? Que entendimento é este sobre o que é civilização? O que configura o seu contrário? Qual o real papel da literatura e do ensino em face destas problemáticas?

Para responder a estas questões, elegeu-se a visão de um crítico literário do séc. XIX, José Veríssimo de Dias Matos, doravante José Verissimo, para quem primeiramente “Literatura é arte literária” (1963 [1916], p. 12); secundamente, para quem a Educação é um projeto de construção da nação brasileira republicana, tanto duran-

te seus primórdios quanto do futuro que então não o crítico, mas o educador Veríssimo se ocupou a projetar- do latim *Projectum*, 'algo lançado à frente'.

Deste modo, aqui se objetiva discutir sobre como Literatura e Ensino estão estreitamente relacionadas, assim como pesquisar e interpretar em escritos da primeira fase da produção de José Veríssimo (1878-1890) como ele pensou esta relação e, sobretudo, qual o lugar da literatura enquanto disciplina no projeto de educação nacional que sistematizou, isto bem antes de sua ida definitiva ao Rio de Janeiro e de sua consagração como um dos pais da crítica literária brasileira.

Para realizar este estudo, realizei uma pesquisa bibliográfica em quatro instâncias: Primeiro, obras atuais que discutem literatura, ensino ou a relação entre ambos: Filho (2000), Bosi (1990), Cândido (2006), Correia (2014). Assim, compreende-se, como resultado do estudo, que mesmo José Veríssimo considerando a literatura enquanto arte, ela cabia a um projeto de educação nacional que visava a unidade, a efetivação de uma identidade verdadeiramente nacional, que se voltava não para um ideal hegemônico de colonização, mas para a ideia de que é em meio à cultura popular que a literatura brasileira, nacional existe.

2. O ensino e a literatura

Além de crítico, a obra que consagra José Veríssimo como um intelectual preocupado com a educação, ou melhor, com a formação de uma nação através dela é *A Educação Nacional*¹. Em nota, o autor atenta que não objetiva com ela

[d]iscutir a nossa instrução publica, porém mostrar como ella carece de espirito brasileiro, como ella é alheia a qual-

¹ Em 1906, uma segunda edição foi composta no Rio de Janeiro pela Livraria Francisco Alves, com o capítulo "A Educação da Mulher Brasileira" e "A Instrução no Brazil Actualmente".

quer ideal superior de educação, em uma palavra, como ella absolutamente não merece o nome de educação nacional, e, ao mesmo tempo indicar o que deve ser para se tornar um factor na obra augusta da grandeza da patria. (VERÍSSIMO, 1906, p. LXVLXVI).

Escrita no Pará em 1991, trata das características brasileiras, do que denominou educação do caráter, da geografia e história pátrias, da educação da mulher e de comparações entre o Brasil e os Estados Unidos e nesta obra predomina o caráter cívico e moral, a regeneração, via educação, do caráter das gentes do Brasil e conseqüentemente do progresso da nação. Na época da publicação da obra, o Brasil passava por intensas mudanças em sua política, economia e cultura. A crítica ao passado, imerso em vícios e suas reproduções, apontava para a importância de uma renovação nacional, enfim, para o país contornado pelo regime republicano.

Pelo viés desse regime e em face do positivismo em voga, José Veríssimo pensou que não bastava a independência política de Portugal e as conquistas de então, como a abolição da escravatura, o livre comercio e a efetivação do estado de direito. Era preciso que tais conquistas fossem consolidadas e que, olhando para si, o Brasil pudesse enxergar a sua identidade e finalmente alcançar a ordem e o progresso estampados na bandeira nacional. Para isso, a educação ocupava uma posição sem a qual nada seria possível.

Mas sendo antes um literato, autor de *Scenas da Vida Amazônica* (1886) e, posteriormente, um importante crítico literário, como José Veríssimo pensou a literatura, melhor, qual o lugar que a literatura ocupa no seu projeto de educação nacional no contexto do Brasil da Primeira República? Veríssimo considerava que “[a] instrução é o motor de importância principal no mecanismo social” (VERÍSSIMO, 2013 [1890], p. 57). O Brasil havia mudado, encenava todo tipo de conflitos, inclusive embates de classes e não poderia ser levado à

sério em seu intento de independência se pensasse conforme o seu colonizador, agisse e mantivesse os infortúnios de suas heranças. Refletindo sobre a situação do Brasil, a avaliação de José Veríssimo sobre a educação nacional não era positiva. Como afirma,

[e]m nossa instrução pública, hoje como ontem, a coisa de que mais carecemos é de verdade. Precisamos acabar de uma vez com a espetaculosidade de regulamentos, programas, instituições, e organizações que ficam na prática sem nenhuma atividade (VERÍSSIMO, 2013 [1890], p.33)

Como se lê, o ensino da época era inoperante, não faziam na prática o que o ideal de república premeditava. Na região norte, as condições demográficas e materiais eram consideradas problemáticas para a evolução de uma região que além de ser uma terra inóspita era distante e ignorada pelos grandes centros urbanos e intelectuais (Rio de Janeiro-São Paulo- Minas Gerais). Daí, importava investir na infraestrutura, na formação dos sujeitos, enfim, dar qualidade à instrução pública e fazer da educação e da ciência uma prioridade. Para Veríssimo, “[a] inteligência é o grande instrumento da seleção voluntária. É um meio abreviativo da evolução, acelera e executa em alguns anos as seleções que exigiriam séculos” (VERÍSSIMO, 2013 [1890], p. 57). Influenciado por Taine, acreditava que se a instrução não fosse potencializada a inteligência não venceria o determinismo do meio e da civilização que chamava ‘madrasta’.

Assim, parte-se das palavras de José Veríssimo sobre a instrução: “Nós dizemos instrução, outros povos dizem cultura; e com razão” (VERÍSSIMO, 2013 [1890], p. 58). Quando ele considera a cultura como o porvir de um Brasil evoluído, entendo que nela está o lugar da literatura, enquanto arte da palavra, não apenas como representação, mas como a divulgadora desta cultura. Entretanto, a instrução nem era chamada por cultura, tampouco a representava ou divulgava. A literatura enquanto disciplina não ocupava um lugar de destaque e

até mesmo inexistia, resumindo-se, portanto, a oratória e os livros de leituras que reforçavam a cultura do colonizador. Isso era um discutido por José Veríssimo que conhecia de perto, inclusive por ser um amazônica, a diversidade cultural brasileira, a nova configuração do povo.

O desejo de José Veríssimo era que na instrução nacional fosse tido em alta conta, que nela fosse utilizado o livro pertencente ao sistema literário brasileiro e, em suas palavras, que este

[L]ivro de leitura com páginas de nossos poetas e prosadores, e páginas sobre assuntos brasileiros, nos translate, originais ou traduzidas, narrativas dos grandes viajantes que percorreram o nosso país, como Martius, como Agassiz, como Couto de Magalhaes, como Saint-Hilaire, como Severino da Fonseca, ou dos que fizeram a nossa história, como os Rochas Pittas, os Southeys, os Porto Seguros, os João Lisboas. Os mesmos velhos cronistas, os Vicentes do Salvador, como os Anchieta e os Nobregas, os Jaboaões, os Vasconcellos ou os José de Moraes, com um pequeno trabalho de modernizar a linguagem, quantas páginas tão perfumadas do sabor da pátria antiga que não davam, juntamente com o ensino dos primórdios da nossa vida! (VERÍSSIMO, 2013 [1890], p. 80)

Todos os nomes citados por Veríssimo refletiram sobre a cultura brasileira e, segundo Veríssimo, se a instrução fizesse uso das obras destes intelectuais, ela teria chances de cumprir o que deveria ser a sua missão. A literatura no ensino era, então, prioritariamente utilitária, educativa, instrumento para fazer conhecer o Brasil, compreender sua configuração e consolidar sua identidade.

A exemplo do que José Veríssimo aponta como livros brasileiros está os do viajante germânico Von Martius com sua obra *Como Se Deve Escrever a História do Brasil* (1982). Nesta obra, ele realizou um estudo sobre os aspectos psico-sociais das gentes brasileiras e defendeu que a formação da identidade e da nacionalidade brasileira advinha da

contribuição das três raças: “a de cor de cobro ou americana, a branca ou Caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, (...) dessas três raças, formou-se a actual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular”. Como afirmou,

Pode-se dizer que a cada uma das raças humanas compete, segundo a sua índole inata, segundo as circunstancias debaixo das quais ela vive e se desenvolve, um movimento histórico característico e particular. Portanto, vendo nos um povo novo nascer e desenvolver-se da reunião e contacto de três diferentes raças humanas, podemos avançar que a sua historia se dever desenvolver segundo urna lei particular das forças diagonais (MARTIUS, 1845 [1843], p. 381-403).

Dada a publicação, foi Von Martius (1845) quem realizou e chamou atenção para a colaboração das três raças para a compreensão da história do Brasil, assim como para a importância de estudos sobre os indígenas brasileiros. Não obstante, é o brasileiro Couto de Magalhães, autor de *O Selvagem* (1876), igualmente citado por José Veríssimo, quem secundamente realiza esse estudo, enfatizando os modos de vida do que denominava ‘selvagem’ em muitas de seus traços culturais. Mais tarde, José Veríssimo escreve *Scenas da Vida Amazônica* (1886) e nele desenvolve um estudo de caráter etnográfico, como o primeiro capítulo do livro intitulado: “As populações indígenas e mestiças na Amazônia: Suas Linguagens, Suas Crenças e seus Costumes”, subtítulo “Os Tapuios e Seus descendentes”.

Dos escritos científicos aos literários, assim como das narrativas populares coletadas pelo interior do Brasil como fez Couto de Magalhães, era essa literatura (como de Martius, Couto, Veríssimo, etc.) que agora olhava para o Brasil e que o revelava que deveria compor o ensino nacional. Entretanto, como afirma José Veríssimo, “quase se pudera dizer que foi negativa a ação da Literatura Brasileira como agente da educação nacional (...) (VERÍSSIMO, 2013 [1890], p. 83).

O motivo o próprio José Veríssimo explica: “não existindo entre nós arte, faltou-nos também esse elemento da educação Nacional (VERÍSSIMO, 2013 [1890], p. 83). Ou seja, havia já uma consciência de como o ensino deveria se constituir, já se sabia que a literatura ocupava um papel salutar para esta constituição, mas ainda tínhamos essa literatura, o leitor brasileiro tinha acesso, apoiado pelas instituições de ensino, à literatura pertencente ao sistema literário português e, com ele, de seus interesses de dá-nos o que ler e dá-nos o que pensar.

2.1 A instrução publica

Pensando sobre a educação nacional, destacando-se como intelectual e por sua atuação no campo do ensino, José Veríssimo recebeu o pedido de Justo Leite Chermont para elaborar um relatório que desse noções sobre como se encontrava a educação no estado do Pará. O relatório que José Veríssimo faz a pedido do governador sobre a instrução pública do Pará (1890), demonstra o, na verdade, o não-lugar da literatura na educação do estado do Pará.

O extenso documento lista casos de escolas, servidores, sobre a estrutura física das instituições e despesas com a educação, mas pouco explicita acerca de questões curriculares, dos programas escolares ou de estudos literários, como se compreendia em seu tempo, cujas ausências no relatório dizem muito sobre o valor da literatura, da leitura para a instrução de então. As únicas informações que constam no relatório revelam apenas o que as escolas primárias, do primeiro e do segundo grau ensinavam, ou como retifica Veríssimo, “deveriam ensinar”. Quanto ao primeiro grau:

Leitura e escripta; Operações sobre números inyeiros; Noções de grammatica e história do Brazil; Cathecismo, noções de moral e deveres cívicos; Nas de 2º gráo: Analyse, grammatica e composição, Arithmetica, metodologia, Cosmographia e elementos de geografia (VERÍSSIMO, 1890, p.71)

Já no segundo ano, se ensinava leitura explicada, principalmente de livros que tendessem a desenvolver o gosto pelas indústrias artísticas, gramática portuguesa (programa do curso médio das escolas primárias), ortografia e ditados (VERÍSSIMO, 1890, p. 159). Como se observa, faz jus ao que José Veríssimo criticou sobre a literatura figurar de modo secundário em outras disciplinas escolares, isso quando elas eram de fato ensinadas, sem falar nos livros que faziam parte do ensino.

Assim, a instrução no estado do Pará não diferia em termos de qualidade da instrução pública brasileira, como atesta o relatório elaborado pelo conselheiro José Liberato Barroso, em 1867. Neste documento, afirma que as necessidades da vida prática não são apreendidas somente nas escolas, inclusive para o bom exercício das profissões literárias. Segundo o conselheiro, para a formação moral dos homens, a leitura deveria ser feita em livros religiosos e bons (BARROSO, 1867, p. XXXVIII).

Como pensava, havia um apelo pelo modelo de ensino americano, como afirma M. Mayeleye, em que a leitura era um hábito cotidiano, “fonte de prosperidade geral, e a condição essencial da conservação das instituições republicanas (BARROSO, 1867, XIII). Como discutido anteriormente, a instrução carecia de reforma, ser brasileira para construir o Brasil, pois o ensino oficial era incompatível com a liberdade política.

Segundo Cavazotti (1966), Veríssimo passa a delinear suas proposições de reforma do livro e da leitura de modo a torná-lo verdadeiramente um instrumento de educação moral e cívica (CAVAZOTTI, 2003, p. 134). O que ele almejava era, “pela educação, reestruturar o brasileiro, elevando a sua cultura e Desejar a literatura como uma expressão viva do espírito dele” (VERÍSSIMO, 1966, p. 129). Este era o desejo de José Veríssimo, tanto nos seus construtos de *A Educação Nacional* (1890) quando ainda no Pará, quanto do tempo em que

dirigiu o Colégio imperial D. Pedro II (1891), ao transferir-se para o Rio de Janeiro.

A respeito do colégio, o qual José Veríssimo dizia ser a única instituição de ensino séria no país, Arguelho Souza (2013) afirma que no Colégio D. Pedro II, onde José Verissimo mais tarde foi reitor, somente em 1862 é que é instalada a cadeira de Literatura Nacional como disciplina isolada e para a qual foram construídas apostilas de Literatura Nacional. Entretanto, o curso elementar tratava sobre a história da literatura portuguesa em apostilas de Retórica e Poética construídas pelo cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro.

Das 565 páginas do curso elementar que compreendia as guerras de conquistas de Portugal, sua libertação do domínio árabe, até, fundação da monarquia, consolidação, conquistas marítimas, as histórias de viagens e sobretudo os escritos de Alexandre Herculano, somente nas últimas 30 é que há uma dedicação à literatura brasileira (SOUZA, 2013, p. 24-25).

Nestas páginas, nas quais figuram os escritos do nosso Romantismo, Pinheiro justifica a consideração do Movimento no Brasil pois, segundo afirma, até antes dele não se poderia falar de uma literatura brasileira, como pensa, antes da república e da independência literária se estabelecerem nas terras brasileiras.

Segundo Souza (2013), Pinheiro aponta para a urgência da criação da literatura nacional e, nesta literatura, são primeiramente os nomes de Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre que ele considera, seguidos de Gonçalves Dias e Manoel de Macedo (2013, p. 25) escritores de literatura brasileira.

Não a propósito, José Veríssimo em sua História da Literatura Brasileira (1916) também considera a consolidação da literatura brasileira a partir dos predecessores do romantismo. Nela afirma que

Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura (...) não existe literatura de que apenas há notícia nos repertórios bibliográficos ou quejandos livros de erudição e consulta. Uma literatura, e às modernas de após a imprensa me refiro, só existe pelas obras que vivem, pelo livro lido, de valor efetivo e permanente e não momentâneo e contingente (VERÍSSIMO, 1916, p. 10-12).

Segundo Maria do Socorro Avelino França (2004, p. 93), José Veríssimo faz críticas severas à presença da literatura no ensino brasileiro. Segundo afirma, as letras deveriam estar unidas às ciências para formar o complexo da cultura intelectual brasileira. Como afirma Veríssimo, o ensino carecia ser reformulado,

[f]eito análise dos fatos da linguagem, na leitura e apreciação dos escritores e na comparação dos mesmos fatos, conforme neles ocorrem, segundo as épocas principais da língua e da literatura, de modo a dar as educandas um exato conhecimento da sua linguagem e apurar-lhes o discernimento, para nela se exprimirem simples mais corretamente, sem as afetações literárias das sabichonas e letradas, mas sem a vulgaridade e incorreção das suas cozinheiras. Um estudo assim feito devia pô-las em contato direto com os grandes autores da nossa língua, poetas e prosadores, educadores da razão, do sentimento, do gosto das gentes que a falam. E por mais pobre que seja, em relação a idéias e noções, a literatura da nossa língua, sempre haveria para elas muito que aprender e colher desse comércio com os seus clássicos (VERÍSSIMO, 1916, p. 164-165).

Assim, mesmo a instrução pública paraense e nacional, na ordem em que aqui foram discutidas, ou da situação do ensino de literatura no colégio Pedro II, o ensino encontrava-se atrasado frente a outros países de recém-republica, precisava, portanto, ser educado, mas antes

caberia pensar a educação da própria literatura que ainda era fortemente marcado pelo sistema literário português e, apesar da formação do sistema literário brasileiro, era que figurava no ensino, ainda de modo secundário em outras disciplinas do programa. Eram os seus livros de língua, história, crenças e ideias persistiam nas instituições de ensino.

3. Os livros de ler

Na obra *Estudos Brasileiros* (1889), José Veríssimo faz algumas reflexões acerca da situação da literatura no Brasil. Não são positivas as suas conclusões. Para iniciar, declara que os pontos fazem parte “dessa vergonha da nossa literatura pedagógica” (VERÍSSIMO, 1889, p. IX). O que colabora para este posicionamento é o fato de não posuirmos, segundo o estudioso, “[u]ma só escola superior de litteratura ou de sciencias. Parece incrível que não tenhamos uma cadeira superior de lingua e litteratura nacional, nem tão pouco da nossa história” (VERÍSSIMO, 1889, p. X). Em nota, afirma que o colégio Pedro II é a única instituição séria, mas que “a cadeira de litteratura nacional, faz parte da de rhetorica e litteratura portugueza, e a história do Brazil é apenas elementarmente ensinada” (VERÍSSIMO, 1889, p. X).

Em *A Educação Nacional* (1890), outras problemáticas são salientadas, dentre elas o fato de os livros de leitura serem indiferentes ao patriotismo. Ele é “a mola real do ensino, (mas) mantém a mesma indiferença patriótica, e as suas páginas são páginas brancas para a geografia e a história da pátria” (VERÍSSIMO, 2013 [1890], p.79). Ao dar exemplo pessoais, declara que os próprios estudos feitos durante os anos de 1867 e 1876 foram sempre feitos em livros estrangeiros, portugueses e absolutamente alheios ao Brasil. Dentre eles, cita os livros em que recebeu a primeira instrução, assim como afirma repetiu-se com as outras gerações: *Manual Enciclopédico de Monte Verde*; *A Vida de João de Castro de Jacinto Freire*; *Os lusíadas de Camões*; *Os Ornamentos da Memória de Roquete*.

Quando não trata dos estrangeiros, ou seja, mesmo citando os livros brasileiros lidos na escola, declara que se estes **não** forem estrangeiros pela origem, são pelo espírito, como: Fr. Luís de Souza; Os Lucenas; Os Bernardes; Os Fernão Mendes e todo o classicismo Português ((VERÍSSIMO, 2013 [1890], p.79).

Dentre os estrangeiros e que notadamente forem influentes na instrução brasileira, exemplificam os cantos I e V de *Os Lusíadas* (2013 [1572], p. 1 e p. 107). Ressalta-se que as estrofes do épico clássico são do povo português, fazem parte de sua construção histórica e identitária. Os versos enaltecem o português como o herói que diante das adversidades é capaz de edificar o novo reino. No canto IV, são lembrados os deuses gregos colaborando com os navegantes, livrando-os dos perigos e abrindo os seus caminhos.

A questão para José Veríssimo e que agora relaciono ao canto I do poema de Camões é que o Brasil era uma república, independente de Portugal, tinha o seu próprio povo e, conforme pensava o intelectual, o mestiço como o representante de seu novo povo bem caberia em um poema. Quanto ao canto IV, se fosse para falar sobre a mitologia, que se falasse sobre a mitopoética do selvagem brasileiro, como se referiam aos índios no séc. XIX.

Assim, se não havia uma literatura brasileira, certamente havia um lirismo brasileiro. É olhado para ele que José Veríssimo pergunta: “e Santa Rita Durão, e Caldas, e Basílio da Gama, e os poetas da gloriosa escola mineira, e entre os modernos João Lisboa, Gonçalves Dias, Sotero dos Reis, Franklin Távora (...)?” (VERÍSSIMO, 2013 [189], p. 79). Os livros de leitura, segundo José Veríssimo, quando brasileiros iam buscar nos portugueses a sua forma e o seu conteúdo. Por isso, afirma que na educação brasileira “[u]ma das mais necessárias reformas é a do livro de leitura”, o qual deveria ser brasileiro não só porque feito por brasileiros, mas pelos assuntos, pelo espírito, enfim, pelo sentimento nacional que os anime (VERÍSSIMO, 2013 [189], p. 79).

4. Os livros para ler

Se os livros de ler, os que eram estabelecidos na instrução brasileira não serviam para suprir os interesses da pátria, outros seriam os livros para ler, àqueles que José Veríssimo acreditava possuírem os elementos indispensáveis para contribuir com a educação e dar ao Brasil o caráter nacional que lhe faltava.

Esta literatura almejada cabia o papel de, “pelo estudo profundo do passado, levantar o espírito nacional- tão precocemente abatido- por uma forte reacção contra o presente” (VERÍSSIMO, 1889, p. 2). Logo, ratifica o seu pensamento não apenas sobre a educação, que precisa ser melhorada, como da literatura, que precisa ser brasileira servindo para a educação brasileira. Nesses termos e conforme ressaltou, os escritores brasileiros são os que representam o Brasil, aquele da periferia, o que narrasse a cultura, que tivesse em sua espinha dorsal um caráter popular, sobre o que citou Couto de Magalhães, Von Martius, entre outros que não necessariamente deveriam ser brasileiros, suas obras sim, pelo espírito.

Retornar, então, ao povo brasileiro também o fazia retornar à natureza mais intrínseca de seu lirismo. Neste caso, os livros para ler acabavam por ter um propósito para além do nacional, como na poesia. Sobre ela, José Veríssimo disse:

(...) as aspirações de um povo livre são as de todos os povos: a liberdade, o progresso, a civilização, todos, todos os direitos garantidos, todos os deveres confessados, tudo o que é grande, tudo o que é bello, tudo o que é útil-deve ocupar o poeta (VERÍSSIMO, 1889, p.8).

Como a compreende como arte, o princípio da literatura está no objeto da linguagem e no subjetivo que a permeia. A cultura (popular) dava o tom necessário da subjetividade, seja na linguagem, nas práticas, nas crenças, no folclore, nos modos, usos e costumes dos que tanto a construía como eram por ela construídos, dialeticamente.

O sr. Couto de Magalhães (1837/1898), por exemplo, desenvolveu um trabalho etnográfico importante para os estudos de José Veríssimo, assim como os estudos de Von Martius. Na obra *O Selvagem*, subtitulada *Trabalho Preparatório para o aproveitamento do selvagem e do solo por ele ocupado no Brasil*, o estudioso desenvolve um curso preparatório sobre língua tupi viva ou nhehenguatu e neste curso transcreve uma série de lendas sobre o *iauti-jabuti*. São narrativas coletadas da oralidade indígena, escrita na sua língua de origem e traduzidas para o português.

Dentre as narrativas, o décimo episódio conta a história do *iauti apgaa*-O jabuti e o homem². Nessa lenda, Couto de Magalhães chama atenção para como a história possui verossimilhança “cuja beleza não seria excedida por Lafontaine” (MAGALHÃES, 209), com a lição de que mesmo estando em maior perigo o homem não pode deixar de ter o sangue frio e a inteligência para aproveitar-se das circunstâncias. O que há de semelhante entre os contos dos indígenas e das histórias de Lafontaine é a poesia que os constitui.

Segundo José Veríssimo, o conto popular evoca a “linguagem dos primeiros povos, metaphorica, homonímica, polyonímica e anthropomorpha” (VERÍSSIMO, 1889, p. 16). Ao mito, considerou a matéria prima da lenda do conto, que conta o povo e que o constrói. O conto popular constituía-se, portanto, literatura popular, não por serem contos, mas reunião dos mitos, por conterem as narrativas do fetichismo, das lutas, sensações e impressões do homem com seu meio social.

Portanto, a literatura como entendida por Veríssimo não era uma literatura inferior por ser brasileira, pelo assunto do seu povo ou por viver entre ele. Os livros de ler estavam instituídos na escola, mas os livros que deveriam ser lidos não, chegavam aos ouvidos das

² 1ª Edição disponível no setor de livros raros da Biblioteca Digital do Senado. Conf. na página 409. Endereço nas referências deste artigo.

crianças pela boca das suas amas de leite: as narrativas, as lendas, as modinhas cantadas em versos e no lirismo que mesmo dialogando com os mitos romanos, narravam a história dos mitos tupi:

Uma das formas mais notáveis e mais importantes porque se manifesta a poesia popular única também porque se revela a arte primitiva—é o conto. Mal sabíamos nós todos que quando crianças ouviamos das nossas amas, das *mães pretas*, [...], ao serão, a nos acalentarem, essas histórias que tanto nos divertiam [...], mal sabíamos **nós, digo, que** ouviamos as primeiras manifestações da arte primitiva, de uma esthetica ante-historica, e mais, as tradições theologicas das velhas raças [...] (VERÍSSIMO, 1889, p. 15)

É certo que como esta poesia pertencia mais à oralidade do que à escrita, salvo pelos contos coletados pelos etnógrafos e viajantes, e por estarem mais na casa do que nas instituições, outros escritos de nossa literatura já citados por Veríssimo, como os de Santa Rita Durão³, bem cabiam para figurar a lista nos programas de instrução. Em relação à poesia e para realizar um contraponto com os versos de Camões antes destacados, cito outros do poema Caramuru (1781, p. 2).

O poema, que tem por temática o descobrimento da Bahia e o naufrágio de Diogo Álvares Correia, encontro e amor com as índias, exemplifica o porquê de José Veríssimo afirmar que “Santa Rita Durão propõe-se claramente a cantar o Brasil, com a mesma intenção patriótica com que Camões cantara Portugal” (VERÍSSIMO, 1915, p. 59), e que não desmerece as maiores epopeias portuguesas. Pela importância do poeta, Veríssimo afirmou que Santa Rita Durão foi o fundador da poesia brasileira, que compôs uma epopeia brasileira pela ação, pelos costumes, pelos sentimentos e idéias e pelo colorido

³ José Veríssimo cita em sua historiografia literária os poetas Cláudio da Costa (1729-1780), Basílio da Gama (1741-1795), Alvarenga Peixoto (1744-1793), Tomás Gonzaga (1744-1807) e Silva Alvarenga (1749-1814).

local” e, não obstante, deixa na sua literatura rastros dos estudos de Rocha Pita, autor de *História da América Portuguesa* (VERÍSSIMO, 1915, 72-73) de onde advém o seu entusiasmo patriótico.

Como afirma Antônio Cândido (1985, p.10), ele tinha confiança na educação como fator de construção nacional. Para José Veríssimo, em relação a esta construção, era necessário antes uma reforma, como disse: “uma das mais necessárias reformas é a do livro de leitura” (2013[1906]; p. 79). Assim, dos contos populares coletados por Couto de Magalhães ou dos poemas dos versejadores da plêiade mineira, esta era a literatura que Veríssimo acreditava serem ‘para ler’, ‘para’ entendido como um imperativo.

Considerações finais

No séc. XX, Riboaldo certa vez disse que “toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (Guimarães Rosa, 1956, 137-138). Pensando sobre o que a personagem realiza, uma filosofia da linguagem, neste valor da palavra para a literatura, e da literatura para as representações do que para alguns se chama vida, é que se compreende que a palavra (pensada) precede a ação, é antes do outro (dada) e finalmente é do sujeito (guardada).

Esse pensamento acompanhou o presente estudo, sempre quando se refletiu sobre a literatura em consonância com os sistemas de educação. Dito isso, compreendeu-se que a palavra constitui o homem como ser social e das culturas, existe nas inter-relações e nas formas de compreensão e representação do mundo e do outro. Ainda, embasada em Alfredo Bosi (1990, p. 141), pensa-se que a literatura possui um papel político em *latu sensu* e concorda-se com o crítico quando afirma que o poeta é um doador de sentido. Esses sentidos dizem respeito a tudo o quanto existe a partir das relações construídas pelos sujeitos do/no e com o mundo.

Entretanto, tendo como marco o séc. XIX, os processos colonizadores tomaram da poesia o poder da significação e caminharam para certa desconsideração da cultura dos sujeitos colonizados. A venda dos negros africanos e sua escravização, assim como das etnias indígenas dizimadas em seu favor, ocorreram por ordem econômica antes de ser social. Entenda-se que José Veríssimo, como homem de seu tempo, compreendia que o Brasil também vivenciou essa força e as raças cruzadas, como dizia, refletiam o andamento de sua implantação, a saber, da colonização e dos processos de imigração recorrentes no país.

Segundo ele, as raças cruzadas, por estarem degeneradas conforme os vícios, ou dos errantes portugueses ou das revoltas dos escravizados, faziam necessárias a experimentação de um novo ensino, um que fosse marcada de fora para dentro (ainda que sob contornos positivistas) e conseguisse o progresso que o ideal republicano apregoava. Daí, seria viável, conforme José Veríssimo, que os estudos recentes dos “países de alta cultura e consoante vida intellectual como a Alemanha, França ou Inglaterra” (VERÍSSIMO, 1889, p. 10), entrassem na vida espiritual do Brasil, o que justifica a contribuição Von Marcius, Louis Agassis, Augusto Comte, Hippolyte A. Taine, entre outros que compuseram as correntes científicas no longo século.

Dentre os cientistas citados, Couto de Magalhães (1876) e Von Martius (1882) figuram de modo expressivo nos escritos de José Veríssimo, na fase em que ‘projeta’ a sua carreira intelectual (1878 e 1890). Assim, as leituras do intelectual paraense buscavam a literatura brasileira e nesta busca encontra os contos populares coletados por Couto de Magalhães e outras da mesma natureza, as que estão em sua consciência desde *Scenas da Vida Amazônica* (1886), em seus *Estudos Brasileiros* (1889), ou na afamada *História da Literatura Brasileira* (1916), cujos critérios construtivos primaram pela arte, pelo espírito brasileiro e pela presença das obras na memória coletiva da nação.

O presente artigo, portanto, leva ao entendimento de que a produção de José Veríssimo enfocam o mestiço, acenam para o que

hoje mais propriamente se chama hibridismo cultural (mesmo em vias do cientificismo de outrora), olham para o 'popular', trazem a sua literatura (feita por eles, como os contos do *iauti*) ou sobre eles, como os escritos de Magalhães ou da plêiade mineira, tendo por base a sua preocupação com o ensino. É a partir deles e sobre a educação, diga-se, de considerar na literatura a fonte para fazer pensar o nacional, o que não poderia se dar senão vislumbrando o espírito daquele povo e daquela época, que José Veríssimo valorizou o conto, a poesia, a linguagem popular e outras histórias sobre o Brasil de fato.

Não obstante, os contos indígenas presentes na coletânea de Couto de Magalhães em nada são inferiores dos de Lafontaine. As lendas e mitos por José Veríssimo citados realizam o retorno à cultura popular. Eles podem ser entendidos, inclusive, como um retorno ao passado, de algo que já foi bom e que, como a metáfora da árvore de Alfredo Bosi, é suplantada, se encurva, fica torta em busca do sol, mas mantém forte a raiz. Assim, a educação nacional não poderia ter a literatura alheia a sua constituição. Antes, no pensar de José Veríssimo, o não-lugar dos livros brasileiros na educação escolar refletia a contradição do ideal republicano, uma dialética negativa que sinalizava o desejo de um Brasil livre do estrangeiro, mas ainda contornado pelos poderes (simbólicos) do trono.

Em suma, essa era a literatura que José Veríssimo sentia fazer falta na instrução pública. Em analogia à fala de Riboaldo, personagem de Guimarães Rosa, a arte da palavra, é sentida e dada pelo povo, fora da escola, para enfim ser guardada por ele mesmo nas instituições de ensino. Pensa-se que a relação entre literatura e ensino que se fazia presente no projeto de educação nacional de José Veríssimo vai muito além da pretensão moral e regeneração da nação. Antes disso, ela se volta mesmo para a formação do homem, àquele desumanizado no processo de colonização, cuja história e cultura figuram nos textos literários deles mesmos. Assim, com pensava José Veríssimo e em analogia as palavras do célebre Riboaldo, somente pela literatura brasileira, "palavra pegan-

te”, mais do que pela política daquele tempo, seria possível “ir rompendo os rumos” para a construção da nova nação brasileira.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. A vertente pedagógica. In: *A educação nacional*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

_____. *A tradição do impasse: linguagem da crítica & crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.

BOSI, Alfredo. Poesia e resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix. 1990.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. S. Paulo: Cia Ed. Nacional, 1985, 7 ª ed.

CAVAZOTTI, Maria Auxiliadora. *O projeto republicano de educação nacional na versão de José Veríssimo*. São Paulo: Annablume, 2003.

FRANÇA, Maria do Perpetuo Socorro Gomes de Souza Avelino de. *José Veríssimo (1857-1916) e a Educação Brasileira Republicana: Raízes da Renovação Escolar Conservadora*. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/253582/1/Franca_MariadePerpetuoSocorroGomesdeSouzaAvelinode_D.pdf> Acesso em: 24 de janeiro de 2018.

MAGALHÃES, Couto. *O Selvagem*. Tipografia da Reforma. 2013[1876]. P. 232-233. Disponível em: <http://www.cdpb.org.br/selvagem.pdf>

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, 316 p

SOUZA, A. Arguelho. Ensino de Língua e Literatura no Brasil do Século XIX: O Curso Elemental de Literatura Nacional e as Apostillas de Rethorica e Poetica Utilizados No Imperial Colégio De Pedro II. *Cadernos de História da Educação* – v. 12, n. 1 – jan./jun. 2013 Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/che/article/view/22914/12439Aa>. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

VERÍSSIMO, J. *Estudos brasileiros*. II, Rio de Janeiro: Laemmert, 1894.

_____. *A Instrução Pública no Pará*. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/2016-12-19-15-31-01/a-instrucao-publica-no-estado-do-para-em-1890-relatorio-apresentado-ao-ex-sr-dr-justo-leite-chermont-governador-do-estado-por-jose-verissimo>. Acesso em: 12 de novembro de 2017

_____. *Historia da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916.

VON MARTIUS, Carl F. P. (1982). Como se Deve Escrever a História do Brasil. In: *O Estado de Direito entre os Autóctones do Brasil*. São Paulo, Edusp, pp. 85-107.

Linguagem e Cultura: os Fundamentos Narrativos de *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*, de Jorge Amado

Moisés da Silva*

Marta Francisco de Oliveira**

Resumo: O presente artigo propõe um olhar reflexivo sobre os aspectos de linguagem e cultura baiana empregados pelo escritor Jorge Amado em sua novela de 1959, para verificar como se tornam o fundamento narrativo em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Em um contexto mais imediato, o primeiro foco narrativo converge para a verdadeira morte de Quincas no quarto imundo em que morava no período em que se dedica à boemia. A partir dessa morte, o narrador faz uma retrospectiva da vida do personagem Joaquim/Quincas, antes funcionário público e exemplar pai de família, e sua negação e ruptura com tal vida, pois se transmuta em boêmio/malandro por opção. De linguagem simples e sem exageros, pois registra com naturalidade os discursos cotidianos dos personagens em suas diferentes camadas sociais (família e amigos boêmios), o texto enfoca a cultura e o linguajar baianos, desde as gírias e algumas outras expressões dessa cultura, tecendo uma crítica irônica e bem-humorada às convenções sociais e aos rituais impostos, propondo novos significados de acordo com o olhar cultural de outra camada social. Ao mesmo tempo, a leitura propicia uma análise da escrita de Amado e permite entrever, com base nos aspectos teóricos para a análise textual, uma crítica cultural e social inteligente e bastante representativa do período de escrita da novela, à luz dos novos entendimentos e significados que o leitor do século XXI pode (re)construir e (re)atribuir ao objeto literário e cultural.

Palavras-chave: Morte; linguagem; cultura; narrativa; Jorge Amado.

* Graduando em licenciatura, Letras Português/Literatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Coxim (CPCX). Este artigo foi desenvolvido a partir do trabalho de conclusão do curso de Letras.

** Professora Doutora do curso de Letras UFMS/CPCX, orientadora.

Abstract: The present article proposes a reflective look on the aspects of language and culture of Bahia as a narrative foundation in *A morte a morte de Quincas Berro D'água*, by Jorge Amado. In this context, the narrative focus is the true death of Quincas in the filthy room in which lived in the bohemian period. From this death a retrospective of the life of the character Joaquim / Quincas, before public servant exemplary and father of family and the other life so to speak, because transmutes in Bohemian / malander by option. The author uses simple language, without exaggeration, because the narrative registers with naturalness the daily speeches of the characters in their different social layers (bohemian family and friends), focusing on Bahian culture and language, from the slang and expressions of this culture. This alternation of language accompanies the whole narrative to death the wake the walk of the dead until it falls into the sea.

Keywords: Death; language; baiana culture; narrative; Jorge Amado.

Procuramos realizar uma reflexão acerca da construção do texto literário da obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, novela de Jorge Amado publicada em 1959, a partir da percepção de elementos da cultura baiana, considerando-os como fundamento narrativo da novela¹. Deste modo, para nossa leitura, convém considerar alguns conceitos e inseri-los no tempo e espaço de produção textual. Assim, os estudos sobre a cultura, no contexto dos anos de 1950, no Brasil, poderiam ser direcionados por um modelo político e econômico, visto que, segundo a pesquisadora Mônica Almeida Kornis,

o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, alterou significativamente o cenário internacional, com a divisão do mundo em dois blocos político-militares liderados pelas duas superpotências emergentes: EUA e URSS. O esforço de ampliação da área de influência econômica, política e ideológica dos EUA implicou o estímulo à penetração da cultura norte-americana não só em países latino-america-

¹ De acordo com Carlos Ceia, uma novela é um tipo de texto literário que aborda temas passionais, aventuras singulares, devaneios românticos, sonhos mundanos. Trata-se de uma narrativa na qual não há “um elevado grau de complexidade e destinada à divulgação de matéria ficcional acessível a todos os públicos”. (CEIA, 2018).

nos como o Brasil – na verdade, esse processo já se iniciara aqui desde os tempos da guerra, com o alinhamento do Brasil aos EUA – mas também na Europa. Reforçado pela prosperidade econômica norte-americana no pós-guerra, difundia-se em todo o mundo ocidental um espírito de otimismo e de esperança, um novo modo de viver propiciado pela produção em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico (CPDOC, 2018).

Para a pesquisadora, autora de parte do dossiê sobre os anos JK, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), em nosso país essas transformações passam por um período de consolidação ao longo dos anos de 1950, o que alterou as formas de consumo e o próprio comportamento de parte da população das grandes cidades. Afinal, uma nova sociedade urbano-industrial começa a emergir, e as relações, tanto pessoais, humanas, como de trabalho e consumo se modificam. Na novela, o que se percebe é um reflexo, bem-humorado e irônico, destas modificações, através do comportamento de Joaquim Soares, quando decide ser Quincas Berro D'água. Na verdade, essa forma de rebelião contra um modelo comportamental e moral pode ser visto, sobretudo, como metáfora da busca humana por liberdade, uma fuga de convenções que os grupos impõem segundo os modelos de sociedade à semelhança de países influentes. O protagonista, egoísta porque centrado em si e em seus desejos, erige um modelo de comportamento que funciona muito bem dentro da novela: libertado através de sua morte, permite que salte à cena um grupo dissonante em comparação ao modelo social, político e econômico vigente e detentor da autoridade para determinar os valores pelos quais a sociedade em desenvolvimento no pós-guerra parecia primar.

Portanto, é a leitura realizada nos anos finais da segunda década do século XXI que revela outra dimensão do emaranhado linguístico, cultural, social e político da tessitura do texto de Amado, pois como

nos relembra Eurídice Figueiredo, temos hoje uma visão ampliada e mais crítica da “interferência do legado colonial, ainda na memória das elites” (2010, p. 7), e os transformamos (“transculturamos”) ou reavaliamos com base em nossa própria compreensão teórica do compósito do texto.

Na década de 1940, Fernando Ortiz cunhava o termo transculturação, dando margem à mobilização de uma nova forma de perspectiva de compreensão de conceitos, ao passo que estes viajam pelos territórios e pelo tempo (FIGUEIREDO, 2010). No rastro das tendências teóricas e estéticas do pós-guerra que permeavam com maior ou menor impacto diversas áreas da sociedade brasileira, Jorge Amado apresentava uma espécie de reversão semelhante, embora menos abrangente e elaborada, no sentido de eludir a perspectiva da elite em sua literatura, para trazer à luz a visão valorizada das massas deixadas à margem. Sem intencionalidade conceitual, seu texto e suas personagens principais mimetizam, *grosso modo*, a reversão teorizada por Ortiz e as novas análises que as teorias pós-coloniais originaram.

Mesmo que não haja essa intenção na gênese da criação jorgiana, certa percepção, mesmo que incipiente, dos novos parâmetros sociais, culturais e teóricos transparecem nos movimentos de valorização dos grupos populares, o que se reflete também na literatura do período. A linguagem empregada, a ambientação construída, a estrutura textual e narrativa demonstram uma inclinação estético-literária que, pelo viés da cultura, desmonta uma fachada socialmente construída à sombra de um modelo importado. Em lugar de um clima de otimismo provocado por mudanças no cenário mundial, apontando para novos direcionamentos sociais e políticos, polos contrários continuam presentes no texto, imunes às expectativas de uma nova ordem mundial: os grupos ainda existem, são diferenciados, hierarquizados e opostos; por outro lado, a morte não é eludida,

mas emerge duplamente, sempre à espreita. A saída encontrada no texto é fazer com ela um jogo, um duplo, pautado no aspecto cultural: entre a ilusão da escolha (representada através da família) e a certeza do inevitável (a morte é personagem, o personagem está morto), a ironia se apresenta na irreverência do corpo que interage com os vivos (quer por sua presença literal, quer pelo simbólico de sua linguagem), perambula pela cidade e desaparece entre as ondas, cumprindo uma espécie de ritual.

Do ponto de vista antropológico, segundo Edward Tylor (1917)², cultura é tudo o que inclui o conhecimento, as regras, as crenças, a arte, a moral, as leis e os costumes de um povo, e pode ser expresso de variadas formas, dentre as quais a linguagem e a linguagem literária, como arte. A palavra e a imagem se revestem de grande importância, pois são representações do homem e de sua ação e/ou compreensão de fenômenos e de seu estar no mundo concreto e abstrato. Seu potencial significativo comunica experiências e as classifica, possibilitando a experimentação de vivências individuais e compartilhadas, reais, mediadas ou simbólicas. É deste potencial cultural que, entendemos, emana a leitura atualizada da obra em questão.

De fato, a literatura de Amado está impregnada do regionalismo característico da ambientação do texto em solo baiano, e isto lhe dá o tom tão peculiar e interessante que o leitor pode encontrar ao adentrar o mundo ali narrado. O mesmo texto, deslocado para outro cenário, resultaria em "outro" texto, pois um Quincas Berro D'água paulista ou carioca não seria o mesmo que aqui analisamos. A presença das marcas culturais é imprescindível na criação do texto literário como objeto estético, visto que "a organização estrutural do mundo constitui a tarefa fundamental da cultura". (AGUIAR E SILVA, 2005, p. 92). Rememorando Lotman, Aguiar e Silva define a cultura como

² Edward Burnett Tylor. Antropólogo britânico, considerado o pai do conceito moderno de cultura, <http://www.portalcafebrasil.com.br/cafeopedia/edward-burnett-tylor/>

a memória não hereditária de uma comunidade, como o conjunto da informação não genética e dos meios necessários para a sua organização, a sua preservação e a sua transmissão: a cultura não é apenas um acervo de informação, mas é também um complexo mecanismo de elaboração e comunicação (2005, p. 92-93).

Ainda de acordo com a mesma fonte, compreendemos que

a cultura é um gerador de estruturalidade que, por meio de determinados sistemas de prescrições e regras, cria uma sociosfera, isto é, um conjunto de fenômenos e de valores que, tal como a biosfera proporciona condições para a aparição e o desenvolvimento da vida orgânica, torna, possível a vida de relação do homem, conferindo-lhe sentido em todos os planos. A cultura apresenta-se assim como um feixe de sistemas semióticos confirmados historicamente, organizados segundo uma complexa hierarquia de níveis, dotados de variável capacidade modelizante e de cuja dinâmica resulta um conjunto de mensagens. (AGUIAR E SILVA, 2005, p. 93).

As marcas da cultura baiana podem ser identificadas na novela de Jorge Amado sob vários aspectos, em especial os intrincados constituintes da trama linguística que constrói a narrativa; por outro lado, há também toda a ambientação, os sons, cores e sabores que permeiam o texto, como as referências às comidas típicas, utilizadas na festa no barco minutos antes do momento em que o corpo de Quincas Berro Dágua é tragado pelas águas do mar, e inclusive pelo lado místico do povo, percebido na presença da morte da personagem, que se reveste de todo um simbolismo dentro do contexto de escrita, ou na presença do mar ou “os mistérios na orla do cais da Bahia” (AMADO, 1985, p. 15). De modo bastante evidente estão os aspectos no uso da linguagem e na ambientação do texto, apresentando lugares da cidade de Salvador por onde Quincas Berro Dágua

passa, mesmo depois de morto, como o corpo sendo levado por seus amigos. Segundo Santana (2017),

nesta novela o escritor leva ao auge sua idealização da massa popular³, a ponto de converter seu modo de vida em saborosa utopia. É de uma forma poética que ele retrata a classe social que mais inquieta sua prática literária e política, valendo-se para isso da trajetória do tranquilo funcionário público Joaquim Soares da Cunha, marido e pai respeitado e amado. (SANTANA, 2017).

Por um lado, interessa-nos fazer uma leitura da novela de Jorge Amado seguindo as marcas culturais; porém, não podemos esquecer que esta se constitui como texto literário, artístico e cultural. Portanto, os aspectos literários não podem ser desconsiderados. Dentre os conceitos de sistema semiótico literário e de código literário, Aguiar e Silva conceitua a obra literária de acordo com o que "o próprio lexema 'obra' denota", ou seja, que "constitui o resultado de um produzir que, sendo embora também um processo de expressão, é necessária e primordialmente um processo de significação e de comunicação" (AGUIAR E SILVA, 2005, p.75). Neste respeito, a linguagem usada por Jorge Amado é como um registro cotidiano, naturalizado, do povo e da região recriada ficcionalmente, impregnando-se de aspectos gerais de uma cultura mais ampla que o autor emprega como pano de fundo de sua tessitura textual. Há o choque entre grupos e linguagens de padrões distintos, mas se há hierarquização, o mais popular e mais natural se sobressai. Sendo assim, ressaltamos que Aguiar e Silva afirma que

³ Cultura de massa é o produto da chamada Indústria Cultural, consistindo em todos os tipos de expressões culturais que são produzidos para atingir a maioria da população, no caso dessa obra específica. "Os seus livros [de Jorge Amado] penetram na poesia do povo, estilizam-na, transformam-na em criação própria, trazendo o proletário e o trabalhador rural, o negro e o branco, para a sua experiência artística e humana, pois que ele quis e soube viver a deles" (Antônio Candido, 1992) Revista da USP-São Paulo nº 95, p. 72-125, set, out, nov. 2012.

o texto literário, como qualquer outro acto significativo e comunicativo, só é produzido e só funciona como mensagem, num específico circuito de comunicação, em virtude da prévia existência de um código de que tem comum conhecimento – não confundir com conhecimento idêntico – um emissor e um número indeterminado de receptores. (AGUIAR E SILVA, 2005, p. 75).

O fundamento narrativo, do ponto de vista teórico, faz-nos perceber, na obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, um narrador onisciente intruso, pois se posiciona como bem entende dentro da trama com total liberdade narrativa. É também irônico, pois o livro de Jorge Amado pode ser classificado como tragicomédia, se levarmos em conta a explicação de Massoud Moisés em seu dicionário de termos literários. Conforme observa esse estudioso, com a chegada do romantismo houve a refutação dos gêneros literários que tinham regras clássicas. Assim “as peças que mesclaram risos (cômico) e a lágrima (tragédia)” passaram a ser misturadas de acordo com a vontade do escritor (MOISÉS, 2004, p. 450). Neste caso, o tema trágico da morte é revertido em comédia pelas peripécias e escolhas de um personagem que tem vivências físicas, culturais e linguísticas mesmo em seu ‘estado de morto’, de corpo presente em uma noite de velório.

É neste contexto que o narrador de certo modo contrapõe às aspirações e exigências sociais às quais a família de Quincas Berro D'água se apega, à busca da existência “a seu modo”, portanto libertadora, do personagem, que se estende também para sua morte. O choque é inevitável, ao romper parâmetros social e moralmente estabelecidos, pois o narrador conta os fatos e não poupa a família apegada a normas sociais: “em realidade, num esforço digno de todos os aplausos, a família conseguiu que assim brilhasse, sem jaça, a memória de Quincas desde alguns anos, ao decretá-lo morto para a sociedade” (AMADO, 1985, p. 21); “já poderiam falar livremente

de Joaquim Soares da Cunha, louvar-lhe a conduta de funcionário, de esposo e pai, de cidadão, apontar-lhe suas virtudes" (AMADO, 1985, p. 22).

Como descreve Leite, o tipo de narrador apresentado na novela "tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou por trás, adotando um ponto de vista próprio" (1999, p. 27), e assim influencia a atitude do leitor frente ao texto, angariando sua simpatia para com o personagem à medida que desenreda o percurso gerativo de sentido do texto. Sendo assim, o narrador pode contar a vida e morte da personagem do seu próprio ponto de vista, bem como saber e entender o que os demais personagens pensam e sentem dentro da ficção. A morte, de fato, é convertida simbolicamente em personagem, pois a vida de Joaquim Soares da Cunha é suplantada por sua morte, primeiramente porque não é a vida que tem valor narrativo, mas o relato se preocupa com o que ocorre depois de sua morte; ademais, o ponto culminante da narrativa se desenvolve a partir do passeio do corpo por Salvador, nos braços dos amigos de farra.

A vida de Joaquim é suplantada por suas mortes, pois há uma morte no sentido figurado além da morte verdadeira, aquela anterior a esta, e importante para a família que se envergonha da atitude de Joaquim. A morte verdadeira, porém, apesar das circunstâncias e do local, reforça o contexto simbólico da morte propagada pela família:

de agora em diante já não seria a memória do aposentado funcionário da Mesa de Rendas Estadual perturbada e arrastada na lama pelos atos inconsequentes do vagabundo em que ele se transformara no fim da vida. Já poderiam falar livremente de Joaquim Soares da Cunha, louvar - lhe a conduta de funcionário, de esposo e pai, de cidadão, apontar suas virtudes às crianças como exemplo, ensiná-las a amar a memória do avô, sem receio de qualquer perturbação. (AMADO, 1985, p. 22)

Na obra discutida, o narrador se dispõe a analisar o mistério da morte de Quincas Berro D'água (não a causa, mas o que ocorre depois dela), bem como o comportamento de sua família diante do funeral, revestida de dignidade para dignificar o parente morto: “agora, porém, tudo aquilo terminava, aquele pesadelo de anos, aquela mancha na dignidade da família” (AMADO 1985, p. 27). Nota-se a realidade sociocultural em que estava vivendo cada um, os preconceitos, os padrões socialmente aceitos, contribuindo de forma significativa para o desenrolar da narrativa, dando uma singular identidade ao texto de Jorge Amado e à personagem à luz das expectativas dos demais participantes da trama.

Para a compreensão da importância da presença da cultura baiana na novela, é preciso analisar a estrutura utilizada pelo autor na obra em questão: em princípio, a narrativa consiste na capacidade de relatar os fatos em sequência tal que permita ao leitor compreendê-la. Contudo, para Leite “ocorre que a questão técnica do foco narrativo é complexa porque não é meramente técnica, embora frequentemente seja tratada como tal pelos teóricos do ponto de vista” (1999, p. 79). Podemos notar que o autor emprega em sua obra a linguagem coloquial, até mesmo com expressões chulas/vulgares: “Quitéria desequilibrou-se e caiu de bunda nas pedras” (AMADO, 1985, P. 95). É este contexto linguístico e vocabular que Amado deseja retratar em sua ficção, sobrepondo o modo de uso da língua e de suas expressões da maioria popular ao recato e contenção linguística baseados em normas de uso mais próximo ao das elites que a família segue. Também neste aspecto é emblemático que o grupo dos amigos de Quincas supere o grupo familiar de Joaquim, sugerindo a suplantação simbólica da linguagem e da cultura de padrão mais elitista.

Por um lado, há o intuito de apresentar o erotismo popular sob a ótica burguesa, por exemplo, contrastando o padrão moral, decoroso, que a filha Vanda e o genro Leonardo esperavam por parte do apo-

sentado Joaquim Soares da Cunha, funcionário público respeitável, com a opção pessoal do personagem de se dedicar à rua e à vagabundagem, no sentido de não se conduzir por regras sociais burguesas e frequentar bares e outros lugares pouco recomendáveis, segundo a compreensão da família, moldada por este padrão burguês contrário ao erotismo pouco delicado das classes mais populares. Mas, também faz deboche do modo de vida comumente aceito pela sociedade, ao expor os familiares em suas hipocrisias. Na novela, Quincas Berro D’água o faz através de seu sorriso *post-mortem* dirigido e notado por sua filha: “Vanda espiou o morto. Lá estava ele sorrindo, achando tudo aquilo infinitamente engraçado”, (AMADO, 1985, p. 32-33). O sorriso foi percebido também por seus companheiros boêmios, porém a reação é distinta:

– Está um senhor – gabou Negro Pastinha.

– Um defunto porreta!

Quincas sorriu com o elogio, o negro retribuiu-lhe o sorriso:

– Paizinho ... – disse comovido e cutucou-lhe as costelas com o dedo, como costumava fazer ao ouvir uma boa piada de Quincas. (AMADO, 1985, p. 83).

Ao falar em um modo de vida representado na ficção de Amado, no contexto da época de produção desta novela, ou seja, no final da década de 1950, podemos observar que a cidade de Salvador é retratada de modo a constituir uma linguagem que traz consigo a ruptura com um certo provincianismo⁴ até então predominante na capital baiana. Como afirmam Coutinho e Ancintara, “a partir dos anos 50, esta realidade começa a mudar de forma acentuada com o aumento vertiginoso da população” (1990, p. 32), ou seja, a cidade

⁴ Em contexto sociopolítico, considera que bom é o quem vem do colonizador. É o imitador de usos e costumes de grupos que considera seu modelo, para alcançar certo status. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/provincianismo/>. 2018.

passa a se desenvolver e se tornar menos provinciana, tanto em sua configuração física, estrutural, como principalmente nos hábitos, virtudes e valores morais da sociedade.

Ainda segundo estes pesquisadores, com o aumento populacional houve também o crescimento da economia e a expansão urbana, transformando assim a vida cultural da população, acentuando o lado boêmio da capital. E, neste contexto, “a configuração e as dimensões da cidade favorecem bastante a interpretação entre vida cultural e boemia. Vida noturna e vida intelectual pareciam caminhar unidas” (COUTINHO, ANCINTARA, 1990, p. 32). Vale recordar, porém, que o modelo de virtudes familiar, ainda pautado em certa moralidade de fundo religiosa, ainda determina padrões de comportamento para seus indivíduos, sobre tudo para as mulheres, que não devem ser frequentadoras da vida noturna ou de certos lugares; mesmo os homens precisam manter certa discrição. O que ocorre com Joaquim Soares, agora Quincas Berro D’água, é algo impensável para a filha, representante do lugar feminino nesta sociedade, e pelo genro, o exato oposto da vida escolhida por Quincas. São padrões de comportamento bastante representativos, no entanto diametralmente opostos e simbólicos na construção narrativa.

Como resultado desse período de transformações, desponta a burguesia da região e aumentam as diferenças entre as classes sociais. Por estar inserida neste contexto histórico-temporal, *A morte e a morte de Quincas Berro D’água* representa o embate entre as classes e seus valores. A personagem principal transita de um grupo a outro, embora a narrativa se concentre em apresentar um ponto de vista mais apreciativo para as classes mais populares, pois a novela tem início e se desenvolve basicamente a partir do ingresso de Quincas na boemia e nos bairros baixos da cidade. Ou seja, como sua vida pregressa como funcionário público respeitável não é descrita na narrativa, cabe à família do morto resgatar esse período em suas fa-

las e representar a classe burguesa envolta em valores morais que a filha e o genro, principalmente, tentam manter. Sem sucesso, porém, pois seus esforços são ridicularizados pelos demais, os companheiros de farras de Quincas Berro D'água e as memórias das atividades do boêmio junto a estes amigos nos espaços pouco respeitáveis, do ponto de vista burguês⁵.

No texto de Amado, sua posição como funcionário público e a condição financeira de sua família estabelecem um contraste com o grupo de pessoas mais pobres, populares e boêmias com as quais Quincas passa a se relacionar. Inferimos que sua vida pregressa o inseria, embora marginalmente, em um grupo acima dos grupos mais pobres, com um salário fixo, estável e não exatamente alto, mas tampouco baixo, permitindo-lhe certos gastos mais supérfluos, além da alimentação e moradia, a ponto de poder dedicar tempo e dinheiro a certos prazeres e diversão cultural e talvez intelectual, o que lhe conferia, bem como à sua família, um status diferenciado. Eis a razão pela qual a filha e o genro não se sentem bem às voltas dos amigos de farras do protagonista, oriundos de uma classe mais baixa econômica e culturalmente.

Quincas Berro D'água é o vadio por opção vivendo no espaço demarcado das ruas, do Mercado do Pelourinho, no cais, nos bares e becos de Salvador, "também naquelas casas pobres das mulheres mais baratas, onde vagabundos e malandros, pequenos contrabandistas e

⁵ Usamos o termo burguesia e seus derivados são entendidos como se referindo a um grupo de pessoas, aquelas que tiveram uma oportunidade de se estabelecer com melhores condições financeiras e sociais, em comparação com a classe menos favorecida de trabalhadores. De forma simples, o "conceito de burguesia vem sendo definido como uma classe social que assumiu um protagonismo decisivo nas grandes revoluções políticas modernas" (FERNANDES, 2018). No entanto, a narrativa contrapõe este grupo ao grupo mais popular eleito por Quincas, e a simpatia do narrador não está com a classe representada pela família do morto, detentora da intenção de defender e propagar os ideais das elites contra as quais o personagem reage em sua luta pessoal e silenciosa, sem heroísmo algum.

marinheiros desembarcados encontravam um lar, família, e o amor nas horas perdidas da noite” (AMADO, 1985, p. 59). Portanto, o foco principal da narrativa é o tempo decorrido entre a verdadeira morte de Quincas Berro D’água na casa do beco imundo em que vivia desde que se tornara boêmio, de onde o narrador faz uma retrospectiva de sua vida passada tanto como cidadão respeitável quanto vadio, e o transcurso do tempo de seu funeral e o passeio com os amigos boêmios até a queda no mar, o que marcaria sua derradeira morte, um encerramento como as outras mortes não puderam dar.

A narrativa permeia entre o real (todo mundo morre) e o imaginário (os mortos não contam a própria história), beirando o fantástico (TODOROV, 1975), o que também pode ser inserido entre os elementos culturais baianos em sua mística e imaginário popular, pois “Amado leva para o centro de suas histórias heróis improváveis para seus tempos - um negro, uma prostituta, um faxineiro, meninos de rua, mulheres protagonistas” (CARNEIRO, 2012). Um morto boêmio que circula pelos espaços menos respeitáveis, aproveitando uma última vez a escolha final de sua vida pode ser o riso irônico contra uma sociedade empenhada em manter certos padrões de comportamento ao passo que fecha os olhos para grupos que considera menos importantes, mas que ganham cada vez maior evidência.

De certo modo, a percepção despertada é a de uma margem que exige que a olhem, através da representação literária de uma ‘vida’ própria, de uma vontade presente até mesmo no corpo do defunto: “Quitéria apagou as velas, Quincas reclinou-se na cama, os demais saíram para a sala de jantar” (AMADO, 1985, p. 96). Notamos que não há um antagonista ferrenho, afinal o personagem principal está morto, mas há apenas um duelo entre os grupos dentro de uma mesma cultura geral, definida pelo espaço, percebido no velório de Quincas: “Vanda [...] voltou-se para os curiosos ainda a fitá-la, era aquela gatinha do Tabuão, a rale em cuja companhia Quincas se

comprazia" (AMADO, 1985.p 28). Nota-se também humor e ironia alternados com a severidade que a família quer imprimir no período do velório, sobre as alternâncias de acontecimentos e a presença de familiares, amigos e vizinhos.

Cardoso afirma que "cada fato é um acontecimento marginal à parte, mas que se encontra interligado aos demais e é constituinte do conjunto maior do acontecimento principal" (2001, p. 142). Para Gaudreault e Jost, "toda narrativa estabelece duas temporalidades: a dos acontecimentos relatados e a que depende do próprio ato de contar" (2009, p. 134). Este tempo se relativiza de tal modo na novela de Jorge Amado que sequer a morte do personagem se adequa à noção esperada de tempo, extrapolando-o.

Dentro destas considerações, devemos analisar também os aspectos de linguagem da cultura baiana e suas pluralidades nos diálogos dos personagens, de modo geral. De fato, na imaginação da representação fonética, sonora, de uso da linguagem, os ritmos, a cadência, o sotaque e as escolhas dos vocábulos são evocados na mente do leitor colocando o texto no "chão" baiano, o que ajuda a compor a estrutura do texto de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*.

Podemos considerar o que dizem Brito e Fonseca acerca das muitas vozes que se fazem ouvir na narrativa, representantes do grupo familiar e do grupo dos amigos escolhidos por Quincas:

quando se leva em conta a obra de Amado, é preciso atentar para o significado da construção de um olhar plural, isto é, aquele olhar que permite ler/ver o mundo na perspectiva de sua essência plural não só da diversidade que o constitui, como também daquela que compõe cada indivíduo. (BRITO; FONSECA, 2001, p. 5)

Nota-se na obra certo conflito, não apenas social, mas também de linguagem, que se evidencia na fala da filha e dos amigos boêmios do personagem Quincas; ambos os grupos se utilizam das

mesmas características da cultura baiana, contudo com padrões de linguagem diferente. Os amigos utilizam um modo verbal simples que são próprios das falas praticadas nas ruas da Bahia; vocabulário rico em expressões e gírias da cultura popular baiana, do grande número de falantes que perpetuam e ampliam esse modo de falar, cheio de expressões como “cala a boca, pestes”, “tirar uma pestana”, “vambora”; por outro lado, há o falar dos familiares que utilizavam a linguagem mais formal, mais atenta a uma norma como forma de distinção, buscando a diferença dos grupos sociais mais populares.

A ironia parece ser a marca da voz que conduz o relato, como se nota na descrição do cadáver quando o narrador quase se comporta como se também fosse personagem, tecendo um relato para além da mera narração: “ria com a boca e com os olhos, não era de admirar se começasse a assoviar. E, além do mais, um dos polegares – o da mão esquerda – não estava devidamente cruzado sobre o outro, elevava-se no ar, anárquico e debochativo” (AMADO, 1985, p. 51). Em outra ocasião é o narrador quem se refere ao morto através da percepção da filha, conhecendo seu pensamento: “era um morto pouco apresentável, cadáver de vagabundo falecido ao azar, sem decência na morte, sem respeito, rindo-se cinicamente, rindo-se dela, com certeza de Leonardo, do resto da família” (AMADO, 1985, p. 27).

Em outros momentos, destaca as diferenças sociais: “agora, de um lado a família de Joaquim Soares da Cunha, filha, genro e irmãos, de outro lado os amigos de Quincas Berro D’água” (AMADO, 1985, p. 75). Este é um momento no qual podemos notar que a obra também é permeada pelo humor próprio de uma classe sem muita preocupação com formalidades, claramente representado nos amigos e em sua forma de expressão: “– Está um senhor – gabou Negro Pastinha. – Um defunto porreta! Quincas sorriu com o elogio, o negro retribuiu-lhe o sorriso” (AMADO, 1985, p. 83). As convenções e os discursos se mesclam, podendo até mesmo dessacralizar alguns contextos, como ocorre quando

o personagem Negro Pastinha diz: “ – morreu o pai da gente ...”, e em seguida lemos: “ – Jesus Cristo ou o Governador? – Perguntou um dos molecotes com vocação a piadista” (AMADO, 1985, p. 70).

A percepção irônica dos comportamentos socioculturais vão sendo deslindados à medida que os personagens precisam encarar tanto a realidade da morte, no corpo de Joaquim, como a vida que Quincas levava, pois “quando um homem morre, ele se reintegra em sua respeitabilidade a mais autêntica, mesmo tendo cometido loucuras em vida” (AMADO, 1985, p. 18). Para a filha de Berro D’água essa morte seria igual ou pior que a morte que já havia decretado para o pai anos antes, pois em sua imaginação observa os gestos que o pai defunto realiza e ouve o que ele diz, assim como ocorre com os colegas de boemia. Sobre a filha, o narrador menciona: “e Vanda ouviu, as sílabas destacadas com nitidez insultante, no silêncio fúnebre: - Jararaca!” (AMADO, 1985, p. 50). Também na discussão com os amigos boêmios se ouve a voz de Quincas, na referência à irmã Marocas e a outros familiares: “ – olha, paizinho, a gorducha até que vale uns trancos.... Tem uma padaria que dá gosto. – Um saco de peidos”, responde o personagem. “Cabo Martim disse a Quincas: - não é para falar mal, mas essa sua família é um tanto quanto econômica. Acho que o genro abafou as cuecas... – Unhas de fome.... Precisou Quincas” (AMADO, 1985, p. 86-87).

De fato, esta distinção mencionada se evidencia claramente, como afirma o narrador da novela de Jorge Amado, em relação ao sentimento da família para com o parente morto:

Era como se um morto se levantasse do túmulo para macular a própria memória: estendido bêbado, ao sol, em plena manhã alta, nas imediações da rampa do Mercado ou sujo e maltrapilho, curvado sobre cartas sebatas no átrio da Igreja do Pilar ou ainda cantando com voz rouquenha na Ladeira de São Miguel abraçado a negras e mulatas de má vida. Um horror! (AMADO, 1985, p.21).

Pastinha, por exemplo, é taxativo em sua avaliação dos familiares do amigo: “ – Parentes dessa espécie eu prefiro não ter. – Os homens, uns bestalhões. As mulheres, umas jararacas – definiu Quincas, preciso” (AMADO, 1985, p. 87). De acordo com os princípios clássicos da obra literária desde Aristóteles e o conceito de representação, podemos dizer que Amado constrói um texto que busca esta forma de ‘imitação’, esta verossimilhança, em sua obra, e o faz precisamente porque se utiliza dos aspectos da cultura baiana principalmente no modo de falar dos personagens, impregnando em todo o texto. No trecho citado acima, o uso dos adjetivos referentes aos parentes guarda estreita relação com o falar da região, cheios de significado pejorativo. Conforme já comentado, a morte e morte do personagem Quincas são narradas da forma como é tecido o relato porque Quincas é baiano, de Salvador, e todo o enredo se passa ali, neste solo soteropolitano, imbuído da ginga baiana, do balanço do mar, dos aromas das comidas típicas, dos trajetos pelos espaços boêmios daquela região específica: “rodeavam o caldeirão fumegante. Os pratos de barro se enchiam. Arraia mais perfumada, moqueca de dendê e pimenta. A garrafa de cachaça circulava” (AMADO, 1985, p. 100). Partindo do contexto narrativo, e considerando que literatura é uma prática cultural, os elementos de cultura específicos, oriundos do território baiano, são encontrados no texto de Jorge Amado, e se constituem em elementos estruturais da narrativa. Pode-se observar outra faceta da cultura baiana sob o prisma singular da linguagem, bem como dos costumes: “a negra viera pelas ervas, urgia recebê-las, estavam na época sagrada das festas de Xangô” (AMADO, 1985, p. 22).

Metaforicamente, “Joaquim sai de seu mundo, do universo do bom pai, do bom marido, do homem respeitado e incorpora sua personagem carnavalesca, Quincas Berro D’água” (GONÇALVES NETO, s/d, p. 273), e coloca sua morte – ou mortes – também como protagonista (s). E o motivo para tal ato não é explicado, é apenas subentendido, pois “ao despir-se do terno e vestir-se de sua louca fantasia de homem do mar, Joaquim carnavaaliza-se. A personagem assume a vida daqueles que não

se integram ao pensamento ideológico da sociedade burguesa". (GONÇALVES NETO, s/d, p. 273). A carnavalização aparece também como subterfúgio, afinal só assim poderia viver uma vida fora das normas e regras que era imposta pela sociedade, impregnando-se dos elementos culturais que Jorge Amado, como autor, exalta ao compor sua narrativa, sobretudo porque busca fazê-lo desde o ponto de vista de classes menos apreciadas em termos de valorização elitista da cultura, ou apenas para fins que não beneficiam grupos mais marginalizados, como os pobres boêmios e os moradores de bairros de classe baixa e periféricos.

Em conclusão, ao analisar os aspectos da cultura e linguagem baiana na novela notam-se as peculiaridades sociais e históricas da região e do país. Na década de 50, a efervescência do desenvolvimento político cultural do governo do Presidente Juscelino Kubitschek talvez tenha contribuído para a criação do clima fantástico e cômico da narrativa, considerando a crítica social presente e os comportamentos que grupos de elite consideraram aceitáveis. Quincas, depois de literalmente morto, renasce de sua morte social nas regiões marginais, impregnado da cultura baiana, aparentemente feliz nos becos e nas ruas, onde viviam os novos amigos, pobres e humildes pessoas excluídas de outros contextos de elite. Com humor e ironia, seu renascimento o conduz à morte definitiva, nas águas do mar baiano, em meio a festejos e comidas típicas, cheia de simbolismo e concedendo ao texto seu aspecto único, original e cultural.

Referências bibliográficas

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra-Portugal: Editora Livraria Almeida, 2005.

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Revista Senhor, 1959; obra analisada: 56ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5 ed. Imprensa Nacional: Casa da moeda, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITO, Luciana; FONSECA, M. Aparecida. *A pluralidade cultural e A morte e morte de Quincas Berro D'água*. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2009_uenp_portugues_artigo_marisilvia_aparecida_fonseca.pdf>. Acesso em 29 de janeiro de 2018.

CARDOSO, João Batista. *Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto*. São Paulo: Ed. Oficial do Estado, 2001.

CARNEIRO, Júlia Dias. Centenário de Jorge Amado relembra escritor que 'melhor escreveu um país'. *BBC Brasil no Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/celular/noticias/2012/08/120810_amado_jc.shtml>. Acesso em 27 de junho de 2018.

CEIA, Carlos. Novela. In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Disponível em: <http://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/novela/>. Acesso em 26 de jun. de 2018.

COUTINHO, Simone; ANCINTARA, Paulo H. Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura. *RUA, revista de Arquitetura e Urbanismo*. V. 3, n.1. 1990. Disponível em:< <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/issue/view/348>>. Acesso em 27 de outubro de 2018. p. 30-38.

FERNANDES, Cláudio. "O que é burguesia?". *Brasil Escola*. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-e-burguesia.htm>>. Acesso em 01 de dezembro de 2018.

GONÇALVES NETO, N. A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água: carnavaização e processos estilísticos. In: SWARNAKAR, S., FIGUEIREDO, ELL., and GERMANO, PG., orgs. *Nova leitura crítica de Jorge Amado [online]*. Campina Grande: EDUEPB, 2014, p. 267-288. ISBN 978-85-7879- 328-9. Available from SciELO Books.

GAUDREAULT, André. JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Ed. UNB, 2009.

KORNIS, Mônica Almeida. O Brasil de JK: Sociedade e cultura nos anos 1950. In: *Cem anos de JK*. Dossiê. Centro de Pesquisa e Documentação de História contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em <https://cpdoc.fgv.edu.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>. Pesquisa em 10/12/018

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da Ilusão)*. 10.ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

MOISÉS, Massoud. *Dicionário de termos literários*. 12. Ed. Ver e ampl. São Paulo: Culturas, 2004. P. 450

PAGANINI, Martanézia Rodrigues. *Literatura e representação da identidade cultural: Reflexão sobre o ensino de leitura na sociedade da representação*. Universidade Federal do Espírito Santo, s/d.

SILVA, W. R. P; SALES, G. *O romance em debate: pesquisa em fontes primárias*. 1. ed. Manaus: Editora UEA, 2013. v. 500. 224p.

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

Neologismos, Arcaísmos e Marcas Regionais na obra *O Casamento Suspeitoso*, de Ariano Suassuna

Uélida Dantas de Oliveira*

Resumo: O presente artigo é proveniente de um trabalho de conclusão de curso cujo objetivo foi analisar escolhas lexicais presentes na obra “O Casamento Suspeitoso”, de Ariano Suassuna, tomando como subsídio o fato do autor ser nordestino, precisamente paraibano, e as suas influências regionais, uma vez que nessa região existem modos culturais e linguísticos diferentes das outras regiões do país. Ariano Suassuna traz em suas obras histórias construídas sob sua visão em relação ao nordeste e seu povo, em especial o povo da cidade de Taperoá, na Paraíba, onde o autor viveu boa parte da sua vida e pôde confeccionar personagens irreverentes, com suas formas diferentes de falar e de nomear objetos e situações vivenciadas no seu cotidiano.

Palavras-chave: Ariano Suassuna, léxico, marcas do regionalismo, neologismo

Abstract: This article is the result of completion of course work and aims to analyze lexical choices in the works “the suspicious marriage,” Ariano Suassuna, taking as input the fact that the author northeastern be precisely Paraíba, because in this region there are ways cultural and linguistic different from other regions of the country. Ariano brings in his works, stories built under his vision of the northeast and its people, especially the people of the city of Taperoá, Paraíba, where the author lived much of his life and could fabricate irreverent characters, with their different forms to speak and to name objects and situations experienced in their daily lives.

Keywords: Ariano Suassuna, thesaurus, regionalism marks, neologismo

* Uélida é graduada em Letras, licenciatura em língua portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba.

Introdução

Este artigo é resultado do meu trabalho de conclusão de curso, no qual realizei leitura e análise do livro de Ariano Suassuna, “O Casamento Suspeitoso”. O artigo em questão tem por objetivo, através de uma leitura analítica, identificar termos neológicos, arcaicos e termos com marcas do regionalismo presentes na obra de Suassuna.

O livro em questão é uma peça teatral que Ariano Suassuna levou ao palco do Teatro Boa Vista, em São Paulo, no ano de 1958, cuja direção foi realizado pelo amigo e intelectual Hermilo Borba Filho. Mais adiante, em 1961, a peça tornou-se livro e as falas das personagens registram características típicas do nordestino, em especial, do homem sertanejo. As cenas da peça retratam ambientes que remetem ao contexto nordestino, tanto pela descrição dos personagens quanto pela fala de cada um deles. O livro, portanto, apresenta, em sua estrutura, marcas do regionalismo. Considerando o fato de o autor ser paraibano, pode-se constatar unidades lexicais desconhecidas ou pouco usadas do cotidiano da população brasileira. Unidades essas que podemos considerar como neológicas e arcaicas, comuns de serem encontradas na peça, isto porque o autor valoriza a cultura nordestina e traz em sua linguagem as tradições da região.

Em “O Casamento Suspeitoso” identifiquei as expressões regionais nordestinas como neológicas, arcaicas ou de uso corrente da língua. Para realizar tal identificação, tomei por base os critérios para considerar expressões neológicas, quais sejam: tom de novidade, quer na estrutura e formação do termo, quer no sentido assumido pelo termo; alta frequência de uso, no estudo, pelo menos na região; e termo não dicionarizado ou dicionarizado com acepção diferente ou acepção complementar.

Convém ressaltar que, os neologismos são fenômenos novos que ocorrem numa determinada língua. Constituem-se, dessa forma, como novos itens lexicais ou de itens lexicais já usados com um novo

sentido, usados em uma determinada região, em um grupo social ou abrangendo todo país. Como destaca Jean-Claude Boulanger (1979, p.65-6): "o neologismo ou a nova unidade lexical, é como "uma unidade lexical de criação recente, uma nova aceção de uma palavra já existente, ou uma palavra recentemente emprestada de um sistema linguístico estrangeiro".

Já os arcaísmos são palavras em desuso, ou são pouco utilizadas pela população em seus diálogos. De acordo com Alves (2001, p.136):

Arcaísmos são/ou palavras/expressões caídas em desuso ou que se tornam obsoletas. O desaparecimento de um referente ou de uma realidade qualquer (costume e fenômeno natural) na vida de uma comunidade pode levar a palavra que os denomina ao envelhecimento e à morte, perdurando apenas em forma fóssil nos documentos da língua.

Em consonância com a citação ora mencionada, destacamos a seguir os critérios essenciais para identificarmos as expressões arcaicas:

- Baixa frequência de uso;
- Tom de estranhamento diante de um item lexical, sobretudo, por ser usado com frequência por falantes idosos e /ou de regiões mais afastadas das grandes cidades, com pouca influência da mídia.

Antes de iniciar a análise propriamente dita, faz-se conveniente distinguir neologismos de arcaísmos, trazendo à discussão o aspecto regionalista dos termos, ou seja, observando que há termos que podem ser neológicos, arcaicos ou ser da linguagem corrente e que apresentam um tom de estranhamento nas situações de uso. Para nos auxiliar nas análises, ilustramos no quadro 1 diferenças entre arcaísmos e neologismos.

Quadro 1.

Neologismos	Arcaísmos
Tom de novidade	Tom de antiguidade
Não dicionarizados	Dicionarizados (geralmente) Raramente não dicionarizados
Dicionarizados com acepção diferente ou complementar	Dicionarizado com acepção equivalente
Alta frequência	Baixa frequência

O Casamento Suspeitoso: análise dos termos

Realizando uma leitura do livro, pode-se perceber como exemplos de arcaísmo a expressão “falaço” e como exemplos de neologismo a expressão “descabriolada” que Ariano Suassuna cita no seguinte diálogo (A.S.O. C. S. 2012, p. 43):

DONA GUIDA- Ave-Maria, se Gaspar não me avisa, eu nunca assinaria a procuração. Mas você tem certeza que a moça não presta?

GASPAR- Certeza plena, Dona Guida. Tomei todas as informações que a senhora pediu a meu cunhado, que mora no Recife. A mulher tanto é ruim como não presta. Toda decepada, toda **descabriolada**... Tem um **falaço** danado.

DONA GUIDA- **Falaço**?

GASPAR- Sim, todo mundo fala dela. Só não pude descobrir se é capiongueira. (*Faz o gesto de roubar, para indicar o que é.*) Mas isso não faz falta não, porque a mãe é. A filha é a finada safada e a mãe é a finada velhaca todinha. A senhora acha que isso que elas estão fazendo é coisa de mulher séria?

Como o próprio autor descreve, “falaço” refere-se a uma pessoa de quem todo mundo fala, nesse caso falam mal. Identificamos esta palavra como um arcaísmo, pois é um vocábulo que poucas pessoas

usam para expressar o seu sentido, apesar de encontrar-se ainda nos dicionários de língua geral Aurélio e Houaiss. Esse tipo de arcaísmo permanece na língua com falantes de algumas regiões, o que nos faz caracterizá-lo como regionalismo. De acordo com Navarro (1998, p 112) “falaço” significa:

Boataria, fofoca, rumores: “O povo maldou logo. Aquilo não passava de amigação de Antônio Patrício com a mulher dele. O **falaço** continuou até que a mulher dele apareceu de barriga.” Meus Verdes Anos, José Lins do Rego. Ou então: “E alongavam-se de casa. Descampavam, à solta, por todos os meandros do latifúndio. Essas escapulas davam que falar aos linguarões da bagaceira: -Nesse andar, ela se aranja... Só oiço o **falaço**.” A Bagaceira, José Américo de Almeida.

A expressão “descabriolada” não foi identificada em dicionários, entretanto, de acordo com o saber popular, trata-se de uma pessoa sem bom comportamento. Logo, pode ser identificado também como um neologismo, pois no dicionário não encontra-se este item lexical, todavia, sua frequência é constante na região nordeste, sobretudo, na Paraíba.

Seguindo com a leitura, pode-se identificar outra expressão que ganhou destaque na análise, qual seja, “leve as lapadas”, que Ariano Suassuna cita (A.S.O. C. S. 2012, p 62):

CANCÃO - Então?

GASPAR - Então o quê? O sabido não é você?

CANCÃO - Mas você tremer numa hora dessa, homem?

GASPAR - E você não sabia que eu era frouxo? Por que me botou no fogo? Eu nunca contei vantagem, o valente é você! Mas quando chega o aperto, corre, quem fica de vigia sou eu! Eu que fique atrás da cortina, eu que leve as lapadas...

CANCÃO- É verdade, desculpe, companheiro. Quantas **lapadas** levou?

De acordo com Navarro (1998, p. 147), “lapada” denota a ideia de:

Pisa, lambada, surra: “É melhor sumir daqui senão te dou umas boas **lapadas**.” Ver acabar na peia, sabugar. 2. Dose de bebida, o mesmo que lambada, bicada: “Me mandei. Ela já estava lá. Um chope? Silêncio como resposta. Acendi um cigarro. Tossiu. A fumaça incomoda? Piorou do silêncio quando o garçom chegou. Cálice de conhaque, uma **lapada** só. Ajeitou-se na cadeira. Calcinha grená, bem que vi quando as pernas cruzou enviesando as partes. Um certo olhar aboticado.” *Um chope para a Gordinha*, Ronildo Maia Leite.

O termo “lapada” é de uso corrente na língua, levando isso em consideração, não podemos classificá-lo como arcaico ou neológico, pois é usado com frequência em várias regiões do nordeste e encontra-se dicionarizado com acepção equivalente.

Outra expressão legitimamente nordestina é “está com a gota serena”, que Ariano Suassuna (A.S.O. C. S. 2012, p. 69) utilizou na obra em análise, para descrever o estado de humor de um dos personagens:

FREI ROQUE - Oh, Gaspar, como é que vai? Você estava ai, meu filho? Como vai?

GASPAR - (De mau humor.) Bem. Está com a gota serena, é?

No nordeste brasileiro esse termo é utilizado para expressar algo que seja ruim, que seja exagerado, inclusive, algumas pessoas relatam que “gota serena” é uma doença. Segundo Navarro (1998 p, 131) “gota serena” é:

Desgraça, bandida, filha da puta: “Recife, a sem amor. Recife, a ensolarada, a incendiada, a desembestada, a manifestada. A sem carinho. Recife, o cão. Recife, a desalmada, a **gota-serena**, a bexiga-lixá.” As mulheres de Tijucopapo, Marilene Felinto. Ver dar a gota-serena.

O termo “gota serena” pode ser considerado um neologismo, pois se trata de uma criação lexical que surgiu a partir da junção das palavras gota e serena, que possuem significados distintos. É cediço que o léxico passa por renovações, então, o neologismo pode criar novas expressões e também fazer junções de palavras já conhecidas, fazendo surgir uma nova expressão.

A expressão “paramentos” também é citada no livro e refere-se às vestes sacerdotais do frei que é personagem, observemos (A.S.O. C. S. 2012, p. 72):

FREI ROQUE - Sei não, Cancão, eu nunca morri... A morte pode ser ruim mas a galopadinha vai ser boa. Você sabe quem é o defunto?

CANCÃO - É Severino Emiliano, Frei Roque. Seus **paramentos** estão aqui.

FREI ROQUE - Então me dê, obrigado. E com a vontade que eu estou de dar uma galopada, Pelo-Fino que se agüente. Adeus, Gaspar. Adeus, Cancão.

CANCÃO - Até logo, Frei Roque, Deus o leve. (Sai FREI ROQUE.) Só um santo mesmo! Cinco léguas a cavalo numa hora dessa! É um Santo!

Conforme o dicionário Houaiss (2012, p, 577), “paramento” significa: “Paramento s.m. 1 adorno, ornamento. Paramentos s.m.pl. 2 vestes sacerdotais”. O termo “paramentos” não pode ser considerado nem arcaísmo, nem neologismo, pelo fato de ser um termo de uso corrente na língua, principalmente em cidades onde o regionalismo linguístico é bastante evidente.

Em relação à expressão “Proclamas” foi um termo selecionado diante do viés de ser pouco falado no cotidiano, mesmo sendo uma expressão popular nordestina. Atualmente é raro ouvir esse termo, que encontrei na análise da obra supracitada (A.S.O. C. S. 2012, p 29):

NUNES - Mas afinal de contas, porque é que eu fui chamado?

CANCÃO - Porque a moça quer casar com Geraldo assim que chegar. A mãe disse que não transige nessas questões de moral e que se a filha ficar aqui com o noivo sem casar podem falar dela.

NUNES - Esse casamento é impossível, não se publicaram os **proclamas**.

De acordo com o dicionário de língua portuguesa Houaiss (2012, p. 629), o termo **proclama** nos denota o sentido de: “Proclama s.m. 1 anúncio de casamento lido na igreja 2 DIR edital de casamento publicado”. Pela frequência esporádica de uso do termo, e por ser utilizado por falantes mais idosos, pode-se considerá-lo como arcaísmo.

Dando continuidade à análise, no diálogo abaixo, tem-se o termo “Cancão” que o autor utilizou para nomear um dos personagens. O termo abordado é típico do falar nordestino, servindo para descrever uma pessoa que seja ardilosa, convencida e danada. Vejamos (A.S.O. C. S. 2012, p. 45):

CANCÃO- Esconda-se, homem de Deus! Assim está bom. Depois, corra e vá me contar tudo.

GASPAR- Se me deixarem com vida, eu vou! Adeus, **Cancão**, até Dia de Juízo!

No dicionário de expressões nordestinas de Navarro (1998), encontra-se o significado da expressão “Cancão”, que conforme Navarro (1998, p. 61) é:

1. Pássaro preto comum no nordeste.
2. O Minidicionário de Pernambuquês registra: “Magro de músculo rígido; magro que só **cancão**.” Ver guenzo, pau-de-virar-tripa.

3. No sentido figurado é um cabra metido a besta, a valente, grenado, conforme Antônio Nóbrega: "Sou o Mateus presepeiro, sou **canção**, sou o João Grilo, eu sou o Benedito, Tira-Teima e o Tiradá." Mateus Embaixador, Antonio Nóbrega.

Conforme os estudos lexicais, pode-se constatar que tal expressão é um arcaísmo, pelo fato de não ser mais utilizada constantemente nos dias atuais, e também porque poucas pessoas têm conhecimento do seu significado.

Tratando-se do termo "espinhaço", este foi selecionado para compor esta análise considerando o fato de ser um termo utilizado corriqueiramente, sobretudo, pelos falantes mais velhos residentes no nordeste. O nordestino costuma utilizar a expressão "espinhaço" para se referir à coluna vertebral e às costas, como o próprio Ariano Suassuna cita no diálogo dos personagens, como veremos abaixo (A.S.O. C. S. 2012, p. 47):

Fazem uma falsa saída. Gaspar sai do esconderijo, esfregando o **espinhaço**, e corre para a rua. Os três voltam.

ROBERTO - Então?

LÚCIA - Agora não há mais dúvida. É preciso dar uma lição nesses dois.

SUSANA - Eles já tomaram a dianteira. Agora, ainda por cima, vão contar a Geraldo tudo o que Gaspar ouviu. E você com suas histórias de cachorro e de latido!

A expressão "espinhaço", que Ariano Suassuna faz uso em sua obra, é descrita pelo Houaiss (2012, p. 322) como: "Espinhaço: s.m. 1 coluna vertebral 2 p. ext.infrm. costas, dorso 3 cordilheira". Levando em consideração o regionalismo linguístico, o termo "espinhaço" é de uso corrente na língua, mesmo sendo usado com habitualidade pelos falantes idosos, não pode ser considerado um arcaísmo.

No nordeste quando expressamos o termo “Danada”, queremos dizer que a pessoa é possessa, infernal, complicada ou inteligente. Quando o autor utiliza essa expressão na citação a seguir, faz uso com sentido de complicada (A.S.O. C. S. 2012, p. 32):

CANCÃO - Geraldo o casamento não pode se fazer hoje, não se publicaram os proclamas. Mas isso tem uma relação enorme com a abertura do inventário de seu pai.

GERALDO - Do inventário?

NUNES - Ah , é, uma relação **danada**!

CANCÃO - Dona Guida quer que o casamento seja hoje?

GERALDO - Não, mas fale baixo, você sabe mamãe como é!

Conforme Cascudo (1993, p. 66) “Danado” nos expressa o sentido de:

O povo entende **danado** como possesso, furioso, desesperado. Danação! **Danado** do Inferno! Dane-se! Significa, realmente, quem sofre danos, o espoliado, arruinado, aflito, maltratado. É natural que a ira seja conseqüência lógica. O desespero não é sugestão de bom humor em situação angustiosa. Os ingleses têm a praga *God damn!* Favorita de Lord Melbourne. O *God damn* deu no Brasil o *Godeme*, valendo a pessoa do inglês e também soco, murro, bofetada. O verbo *damn* é castigar, censurar, punir. O *God damn* é pedir a Deus essa punição. Corresponde ao nosso assim *Deus me castigue*. Ao pé da letra, Deus me condene! Diabo me leve! Com esse preâmbulo, entender-se-á o registro de Humberto de Campos (Diário Secreto), referente a 22 de novembro de 1930: “Encontro, no bonde, à Rua Senador Vergueiro, com o 2º Delegado Auxiliar, Francisco de Paula Santiago, que conduziu para bordo “Alcântara” o ex-presidente Washington Luís. – ‘Seu’ Humberto, que sujeito bruto, o ‘ Barbado’! – diz-me. Cercamo-lo de todas

as atenções e amabilidades; pois, nem assim! - Quando ele chegou a bordo, onde as autoridades e o pessoal de bordo o esperavam, ele não apertou a mão de ninguém; passou pelo meio de todos com o chapéu na cabeça, sem dar confiança a ninguém! *La danado da vida!*" A origem verídica data da legislação de Roma, republicana e imperial. "Danado" é o condenado, também imagem popular. *Damnati ad Bestias*, *Damnatus ad Gladium*, *Damnati ad Opus*, condenado a ser devorado pelas feras no Circus, a ser degolado, aos trabalhos públicos, minas, estradas, cloacas, remar nas galeras. Não estariam "contentes da vida"...

Concernente à expressão "Defuntência", este é um neologismo derivado da palavra defunto, e o autor leva a entender que o termo retrata o estado de morrer, de ser defunto, como no trecho a seguir (A.S.O. C. S. 2012, p. 71):

CANCÃO - Quer dizer que o senhor não vai não? Acho que não vale a pena mesmo não, um defunto safado, desse pé-de-serra...

FREI ROQUE - AH, Cancão miserável, falando da **defuntência** dos outros mais pobres do que ele! Pois agora eu vou, sabe? Mas vou da raiva em que estou, está ouvindo? Onde está o cavalo? Pelo menos essa desgraça presta?

O termo acima não foi registrado em nenhum dicionário, logo pode ser considerado um neologismo, pois trata-se de uma palavra derivada de defunto, mais acrescida do sufixo-encia. No Houaiss (2012, p. 223) defunto significa: "adj.s.m. que(m) morreu; falecido".

Em relação à expressão "a guisa de cordão", esta faz referência à maneira de se entrançar cordas, a corda que também adorna vestes sagradas como o que Ariano Suassuna traz no diálogo a seguir (A.S.O. C. S. 2012, p. 88):

DONA GUIDA - (De mau humor.) Deus os abençoe.

CANCÃO - ótimo, ótimo, vamos ao casamento, o sacristão chegou. (Entra Gaspar, vestido comumente.) Gaspar, venha me ajudar. (Entrega-lhe a corda, que trouxe na cintura, a **guisa de cordão**.) Isso aqui é o cordão de São Francisco. Meu casamento é feito pela Igreja de São Francisco, tudo na lei dele. Quem é a primeira testemunha?

A expressão supracitada pode ser considerada um arcaísmo, pelo fato dela ter caído em desuso, e não presenciarmos falantes da região pronunciarem-na, principalmente os falantes de comunidades jovens.

Outro termo tipicamente nordestino encontrado no livro é “Cachorra da molest’a”, que ao ser dito objetiva chamar a pessoa de ruim ou desgraçada, como cita o autor no diálogo a seguir (A.S.O. C. S. 2012, p. 63):

GASPAR - Rapaz, Frei Roque é um santo, mas é duro que Ave-Maria! É preciso cuidado, Cancão, a gente vai topar o Frei Roque e minhas três mulheres de uma vez só.

CANCÃO - Por que você diz isso?

GASPAR - Porque a filha eu não sei, quem foi com ela foi você. Mas a velha, pelo menos até onde eu pude ir, é uma mistura da finada safada, da finada velhaca e da finada **cachorra da molest’a**.

Segundo Navarro (1998), o termo “Cachorra da molest’a” nos remete ao sentido de: “Desgraçado, cabra ruim, derrota, gota-serena: “Ele não presta mesmo, é um cachorro da moléstia, diga se não é? “Existe também a expressão com a moléstia dos cachorros”. Apesar da influência do regionalismo nesse termo, identifica-se como um arcaísmo, porque ele possui um uso esporádico.

Para compor à análise a expressão “Capiogueira”, que Suassuna cita no trecho a seguir (A.S.O.C.S, 2012, p. 43):

GASPAR - Sim, todo mundo fala dela. Só não pude descobrir se é **capiogueira**. (Faz o gesto de roubar, para indicar o

que é.) Mas isso não faz falta não, porque a mãe é. A filha é a finada safada e a mãe é a finada velhaca todinha. A senhora acha que isso que elas estão fazendo é coisa de mulher séria?

O termo em destaque pode ser identificado como neologismo, porque não é dicionarizado, mesmo sendo uma variação linguística do verbete "capiango".

Face ao exposto, pode-se perceber como a obra em destaque é rica em termos nordestinos e nos proporcionou uma ampla possibilidade de expressões para o desenvolvimento do trabalho, alcançando, de tal maneira, os objetivos traçados no início do projeto. Constatamos a presença de neologismos e arcaísmos nas expressões que Ariano Suassuna utiliza na obra "O Casamento Suspeitoso", por fim, faz-se importante destacar que algumas expressões estão previstas nos dicionários de língua portuguesa, como a exemplo do Houaiss, e outras estão registradas em dicionários populares nordestinos.

Considerações finais

A partir da análise da obra "O Casamento Suspeitoso", foi possível identificar termos com presença de neologismos e arcaísmos, seguindo os critérios de análise estabelecidos na introdução deste artigo. Cabe frisar também, a presença de termos correntes da língua, que não são classificados como arcaicos ou neológicos, mas são utilizados com frequência em regiões do nordeste e são dicionarizados com acepção equivalente.

É notável como o léxico que compõe a obra de Ariano Suassuna é rico em expressões e termos regionalistas, caracterizados em arcaísmos e neologismos. O autor cita expressões de acordo com a cultura e a época/contexto da sociedade, tornando possível ao estudo, uma análise relacionando o léxico e a cultura da população da região nordestina do Brasil.

Diante disso, ressaltamos que trabalho como o que aqui apresentamos, se mostra relevante para o conhecimento das riquezas do regionalismo paraibano por intermédio da produção literária de Ariano Suassuna.

Referências

- ALVES, Ieda. *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARBOSA, M. Da macroestrutura dos vocabulários técnico-científicos. In: Encontro Nacional da ANPOLL - IV. *Anais*. São Paulo: PUC, 26-28 de julho, 1989. p. 567-578.
- BIDERMAN, M. T. C. As ciências do léxico. In: OLIVEIRA, A. M. P.; ISQUERDO, A. N.(Orgs.) *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. Ed. Campo Grande-MS: Ed. UFMS, 2001. p. 13-22.
- BORBA, F S. *Organização de dicionários: uma introdução à lexicografia*. São Paulo: UNESP, 2003. 355p
- CARVALHO, Nelly. *O que é neologismo*. São Paulo:Brasiliense, 1984.93p
- CARVALHO, Nelly. *Empréstimos linguísticos na língua portuguesa*. São Paulo: Cortez, 2009. 95p.
- CASCUDO, Luis da Câmara, *Locuções Tradicionais no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo,1986, 314p.
- FAULSTICH, E. Socioterminologia: mais que um método de pesquisa, uma disciplina. *Ciências da Informação*. Vol.24. Brasília: IBCT, set./dez. 1995. 288p
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910 -1989. *Miniaurélio*. Século XXI. Escola: O minidicionário da língua portuguesa/ Aurélio. Coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baeird Ferreira; lexicografia, Maria dos Anjos [et al.] 4 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. 1.024p.
- ILARI, Rodolfo. *Introdução ao estudo do léxico – Brincando com as palavras*. São Paulo: Contexto, 2012. 201p
- LUCENA, Josete Marinho de. *Uma palmeira em muitos termos: a terminologia da cultura agroextrativista, industrial e comercial do coco babaçu / Josete Marinho de Lucena; Orientadora Maria do Socorro da Silva Aragao*. Fortaleza-CE, 2008.
- NAVARRO, Fred. *Assim falava Lampião: 2500 palavras e expressões nordestinas*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. 272p
- OLIVEIRA, A.M.P.P.; ISQUERDO, A.N. (Orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande- MS: UFMS, 2001. 268p

- PRETI, Dino. *Léxico na língua oral e na escrita*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003. 279p
- SUASSUNA, Ariano. *O casamento Suspeitoso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.125p.
- TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. 236p.
- ULLMANN, S. *Semântica: uma introdução a ciência de significado*. 4. ed., Lisboa: Calouste Gulbenkian; 1964.
- VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.180p
- VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.135p
- VILELA, M. *O léxico da simpatia*. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

Normas da Revista:

A Revista **Rascunhos Culturais** aceita textos inéditos sob forma de artigos e, eventualmente, traduções, entrevistas, resenhas, ensaios, resumos de livros e ficção de interesse para os estudos das ciências humanas, especialmente os que abrangem as pesquisas em torno das áreas de Letras, História e Educação. Os textos são submetidos a parecer *ad hoc* do Conselho Científico e devem atender às seguintes exigências:

I. Formatação:

1. Extensão: 8 a 15 laudas, considerando dentro desse limite todas as partes do artigo;

2. Fonte: Times New Roman, tamanho 12;

3. Espaço entrelinhas: 1,5;

4. Formato da página: A4;

5. Margens: 3 cm (esquerda e superior), 2cm (direita e inferior) com recuo de 1 cm em início de parágrafo;

6. Alinhamento do parágrafo: Justificado;

7. Título centralizado, palavras em maiúsculas e em negrito (um espaço em branco depois);

8. Nome do autor(a), obedecendo maiúsculas e minúsculas conforme necessário. Colocar em nota de rodapé (na primeira página) informações sobre o autor (a), tais como: Instituição – SIGLA (Universidade a que esta filiado) do proponente, titulação e e-mail (esse último, apenas se o autor quiser que seja divulgado na revista) em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço 1, alinhamento justificado, numeradas a partir de 1, usando-se para tal fim o recurso automático do Word para criação de notas de fim. Não precisam ser enviados em arquivo separado;

9. **Resumo:** (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito). Texto de no mínimo 80 e no máximo 200 palavras que explicita a proposta delimitada de discussão vinculada ao tema geral proposto, digitado em espaço simples, Times New Roman, tamanho 12, sem adentramentos ou parágrafos (um espaço em branco);

10. **Palavras-chave:** (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito), 3 a 5 palavras-chave digitadas em espaço simples, Times New Roman, tamanho 12, sem adentramentos, que direcionem para a área específica do artigo (um espaço em branco);

11. Resumo e palavras-chave em língua estrangeira (espanhol, inglês, francês ou italiano), seguindo as mesmas regras usadas para o resumo e palavras-chave em português;

12. Subtítulos (se houver): (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito), com recuo de 1 cm em início de parágrafo;

13. Tipo de arquivo: Word for Windows (extensão doc);

14. Nome do arquivo: Artigo_NomedoArtigo (Exemplo: Artigo_Das imagens e tintas)

15. Páginas não numeradas;

16. Uso de itálico para destacar palavras e expressões em língua estrangeira (evitar expressões sublinhadas ou em caixa alta);

I.II. Ordem das partes dos artigos:

1. Título;

2. Resumo e palavras-chave em português;

3. Resumo e palavras-chave em língua estrangeira;

4. Corpo do artigo;

5. Subtítulo;

5. Referências;

6. As notas explicativas, se houver, devem aparecer na mesma página da indicação, em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço 1, alinhamento justificado, numeradas a partir de 1, usando-se para tal fim o recurso automático do Word para criação de notas de fim.

7. Anexo(s), se houver.

II. Obras citadas (válido para artigos, monografias e dissertações):

1. Citações com menos de 3 linhas: dentro do corpo do texto, entre aspas duplas, sem uso de itálico;

2. Citações com mais de 3 linhas: destacadas do texto, com recuo de 2 cm com relação à margem do texto em que não há parágrafo, sem aspas, fonte Times New Roman tamanho 11, espaço 1,0, alinhamento justificado.

3. Em ambos os casos, o autor deve ser citado ao final da citação, entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação. Ex: (SILVA, 1987). Quando for necessário, a especificação da(s)

página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.” Ex: (SILVA, 1987, p.100). Se o nome do autor estiver citado dentro do texto, pode-se apenas indicar a data e a página (se necessário), entre parênteses. Ex: “Silva (1987) assinala que etc...” As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento. Ex: (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula. Ex: (SILVA; SOARES; SOUZA, 2000). Quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de “et al”. Ex: (SILVA et al., 2000).

4. As referências, limitadas aos trabalhos efetivamente citados no texto, deverão obedecer às normas mais recentes da ABNT. A título de exemplificação, reproduz-se a seguir o padrão a ser adotado para citação de livro, capítulo de livro, artigo e obra acessada via Internet:

Livro: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. *Título do Livro*. Tradução (Quando necessário). Local de publicação: Editora, Ano de publicação (Ano da publicação original, quando necessário). Exemplo:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética, a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998 (1978).

Capítulo de livro:

SOBRENOME DO AUTOR DO CAPÍTULO, Nome do autor do capítulo. “Título do Capítulo”. In: SOBRENOME DO AUTOR/ EDITOR DO LIVRO, Nome do autor/editor do livro. *Título do Livro*. Local de publicação: Editora, Ano de publicação (Ano da publicação original, quando necessário). Número das páginas, precedidos de “p.” Exemplo:

HALL, Stuart. “The Question of Cultural Identity”. In: HALL, S., HELD, D. e MCGREW, T. (eds). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992. p. 274-325.

Artigo publicado em periódico:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. “Título do artigo”. *Nome do Periódico*. Local de publicação: Editora ou entidade responsável pela publicação, volume ou número, ano de publicação (ano da publicação original, quando necessário). Números inicial e final das páginas do artigo, precedidos de “p.” Exemplo:

LANGER, Eliana Rosa. "A estrutura do livro *Esaiás*". *Revista de Estudos Orientais*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, n. 3, 1999, p. 95-106.

Obra acessada via Internet:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. *Título do artigo* ou *Título do Livro*. Disponível em: endereço da página. Acesso em: data do último acesso (Ano da publicação original, quando necessário). Números das páginas inicial e final (se houver), precedidos de "p." Exemplo:

OLIVEIRA, Bernardo B. C. *Leitura irônica do texto urbano*. Apontamentos sobre uma frase de Walter Benjamin, à luz de Poe e Auster. Disponível em: <<http://www.revistaipotese.ufjf.br/volumes/14/cap06.pdf>>. Acesso em: 22 Fev 2008 (2004). p. 79-89.

Observação: 1) deve-se pular uma linha antes e depois no caso de **citações recuadas** e de **subtítulo**. 2) usar as mesmas exigências da citação em recuo para a construção da **epígrafe**. 3) Não pular linha na **página de referências**.

Originais formatados fora das normas serão automaticamente descartados.

*. Conceitos teóricos, ideias e adequação vocabular e linguística são de responsabilidade dos autores.

* Os autores dos trabalhos aceitos para publicação receberão dois exemplares do número da *Rascunhos Culturais* em que seu texto estiver publicado.

Os originais devem ser enviados em arquivo anexado à mensagem de e-mail para o endereço eletrônico revistarascunhos@gmail.com

Contato (67) 3291 0210/0202 Professora Geovana Quinalha de Oliveira

Dossiê: Literatura Brasileira Atual

Literatura Marginal-Periférica: a Representação da Favela nos Contos de *O Sol na Cabeça*, de Geovani Martins

André Natã Mello Botton

***Deus, Essa Gostosa* – uma Visão Irônica da Divindade Monoteísta Cristã nos Quadrinhos de Rafael Campos Rocha**

Renata Santos da Silva e Marcio Markendorf

A Beleza Feminina nas obras *A Mulher que Escreveu a Bíblia*, *Manual da Paixão Solitária* e *Os Vendilhões do Templo*, de Moacyr Scliar

Lemuel de Faria Diniz e Bianca Nantes Nunes

O Lugar não Lugar da Mulher Afro-Brasileira na Poética de Conceição Evaristo: uma leitura de *Olhos d'água*

Camila Morgana Lourenço

Hibridação Textual/Cultural em *Opisanie Swiata*, de Veronica Stigger

Ramon Guillermo Mendes

A Voz Escreviente de Conceição Evaristo

Clarice Fortunato Araujo

Temáticas Livres

Sob as lentes de Fanon: a linguagem e as negociações identitárias na diáspora negra em *Pele Negra Máscaras Brancas*

Suélem da Cunha

"Outrar-se" para a supervivência: a ficção de Guadalupe Nettel

Renata de Felipe e Márcio Markendorf

José Veríssimo: apontamentos sobre Literatura e Ensino no Séc. XIX

Aline Costa da Silva

Linguagem e Cultura: os Fundamentos Narrativos de *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*, de Jorge Amado

Moisés da Silva e Marta Francisco de Oliveira

Neologismos, Arcaísmos e Marcas Regionais na obra *O Casamento Suspeitoso*, de Ariano Suassuna

Uélida Dantas de Oliveira

ISSN 2177-3424



9 772177 342009