

Leandra Ines Seganfredo Santos

Adriana Lins Precioso

Genivaldo Rodrigues Sobrinho

Jesuino Arvelino Pinto

Organizadores

POLÍTICAS PÚBLICAS EDUCACIONAIS E AS IMPLICAÇÕES PARA A ÁREA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

VOLUME 1

UNEMAT

Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado



EDITORA
UNEMAT

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P769

Políticas públicas educacionais e as implicações para a área de estudos literários / Leandra Ines Seganfredo Santos [et al.]. (org.). – Cáceres: Editora UNEMAT, 2025. 276 p. v.1

ISBN: 978-85-7911-295-9

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9

1. Políticas públicas educacionais. 2. Estudos literários. 3. Ensino e aprendizagem de literatura. 4. Formação do docente de literatura. I. Políticas públicas educacionais. II. Leandra Ines Seganfredo Santos

CDD: 32:37+82

Leandra Ines Seganfredo Santos
Adriana Lins Precioso
Genivaldo Rodrigues Sobrinho
Jesuino Arvelino Pinto

Organizadores

POLÍTICAS PÚBLICAS EDUCACIONAIS E AS IMPLICAÇÕES PARA A ÁREA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

Volume 1



Cáceres - MT

2025

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1629/2023

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES

Josemir Almeida Barros

Universidade Federal de Rondônia - Unir

Lais Braga Caneppele

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Fabrcio Schwanz da Silva

Universidade Federal do Paraná - UFPR

Gustavo Rodrigues Canale

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Greciely Cristina da Costa

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Edson Pereira Barbosa

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Rodolfo Benedito Zattar da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Cácia Régia de Paula

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Nilce Vieira Campos Ferreira

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Marcos Antonio de Menezes

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Flávio Bezerra Barros

Universidade Federal do Pará - UFPA

Luanna Tomaz de Souza

Universidade Federal do Pará - UFPA

SUPLENTEs

Judite de Azevedo do Carmo

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Maria Aparecida Pereira Pierangeli

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Célia Regina Araújo Soares

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Nilce Maria da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rebeca Caitano Moreira

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Jussara de Araújo Gonçalves

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Patrícia Santos de Oliveira

Universidade Federal de Viçosa - UFV

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2025

Copyright © dos organizadores, representantes dos autores 2025.

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

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Reitora: Vera Lucia da Rocha Maquêa

Vice-reitor: Alexandre Gonçalves Porto

Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas: Maristela Cury Sarian

Imagens da capa: Freepik

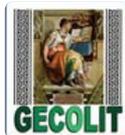
Capa: Potira Manoela de Moraes

Diagramação: Potira Manoela de Moraes

Revisão: Julianna Alves Bahia



EDITORA UNEMAT
Av. Tancredo Neves, 1095, Cavalhada III
Cáceres - MT | CEP 78217-900
Fone: (65) 3221-0023
editora@unemat.br | www.unemat.br



SUMÁRIO

Apresentação.....9

Leandra Ines Seganfredo Santos

Adriana Lins Precioso

Genivaldo Rodrigues Sobrinho

Jesuino Arvelino Pinto

Capítulo 1

**A cidade de Cuiabá no jardim do mundo
pelo olhar do viajante Hércules Florence21**

Deborah Pimenta Martins

Capítulo 2

A *crucificação*: escrita, crítica e éctrase.....35

Fabiana Cardoso da Fonseca

Capítulo 3

A estética da recepção: Iser, Jauss e o papel do leitor.....49

Leiva Amorim de Oliveira Guimarães

Capítulo 4

**A figura feminina negra na poesia atual:
uma análise dos poemas *Voz da pele* e *Clamor*,
de Luciene Carvalho72**

Adriana Lins Precioso

Ednaldo Saran

Lariza Aparecida Pimentel

Capítulo 5

**A realidade como produto e o autor
como pós-produtor no espectro autoficcional..... 100**

Cristian Borba da Silveira

Capítulo 6

**Aspectos do trágico em *O salário dos poetas*,
de Ricardo Guilherme Dicke 121**

Zenil Josefa da Silva

Capítulo 7

**Corpos sem nomes: o horror contemporâneo nos contos
O desenterro da anjinha e *Rambla triste*, de Mariana Enríquez 137**

Ana Cecília Moreira Elias

Capítulo 8

Das páginas do *best-seller* aos grupos de fãs 165

Raquel de Oliveira Fonseca

Capítulo 9

Debates sobre o romance de 1930..... 191

Bianca Bosco

Capítulo 10

**Dissímeis mulheres em *Niketché: uma história de poligamia:*
um olhar sobre as personagens Rami e Luísa..... 211**

Fabiana dos Santos Beltrame

Capítulo 11

**Identidade em movimento em *Entre facas, algodão,*
de João Almino 231**

Felipe Dantas da Silva

Capítulo 12

**“Uma seria a voz da outra”:
a resistência à violência por Bibiana em *Torto arado* 251**

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Mariama Floriano do Vale Ramos

Sobre os organizadores e os autores 269

APRESENTAÇÃO

Leandra Ines Seganfredo Santos

Adriana Lins Precioso

Genivaldo Rodrigues Sobrinho

Jesuino Arvelino Pinto

A presente publicação constitui um registro das pesquisas e trabalhos apresentados no *XXI Colóquio Nacional de Estudos Linguísticos e Literários - CONAELL*, conduzido em 2024 sob o tema: Políticas públicas educacionais e as implicações para a área de linguagem.

É mais uma edição do evento anual que representa um lócus de trocas de ideias e estudos acadêmico-científicos e se constitui como vitrine das pesquisas realizadas no cenário nacional, este ano organizado pelos cursos de Licenciatura em Letras, Mestrado Acadêmico em Letras (PPGLEtras) e Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), em parceria com o Grupo de Trabalho *Estudos Linguísticos na Amazônia Brasileira* (ELIAB/ANPOLL) e com a *Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos* (AFROLIC).

Os capítulos aqui compilados são resultado de estudos desenvolvidos na graduação e pós-graduação e discutem, especialmente, Literatura e evidenciam o diálogo com

importantes instituições que têm como missão o ensino e a promoção de pesquisas científicas, que vêm ao encontro do favorecimento da qualidade de desenvolvimento científico.

No total, são 12 (doze) capítulos que compõem esta coletânea, referentes ao volume 1 (Literatura), os quais sintetizam as produções científicas apresentadas em forma de conferências, mesa redonda, minicursos e grupos temáticos com comunicações orais, já tradicionais no evento.

Os textos completos são de inteira responsabilidade de seus autores, foram previamente submetidos a uma avaliação realizada por um Conselho Editorial Científico, composto por professores e pesquisadores convidados.

Esperamos contribuir para o fomento do saber acadêmico científico, viabilizando a professores, estudantes e pesquisadores um espaço à divulgação de resultados de pesquisa e práxis relevantes não só para a formação docente, como também para a sociedade em geral, com o intuito principal de procurar difundir conhecimentos da academia científica e de práticas em sala de aula.

Desejamos a todos uma boa leitura e agradecemos aos autores que colaboraram com esta publicação, a qual apresenta material riquíssimo aos que se interessam por estudos nas áreas de línguas e por conhecer trabalhos que estão sendo realizados em diversas esferas acadêmicas e práxis escolares, especialmente as do contexto mato-grossense.

O texto que inicia este volume intitula-se *A cidade de Cuiabá no jardim do mundo pelo olhar do viajante Hércules Florence*. Nele, Deborah Pimenta Martins assevera que o viajante europeu Antoine Hercule Romuald Florence (Hércules Florence) veio a Mato Grosso por meio da Expedição Langsdorff, a registrar acontecimentos em documentos que se transformaram no manuscrito *L'ami des arts livré à lui-même* ou *Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux* e no livro *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829*, esboço da viagem feita pelo sr. de Langsdorff no interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829. Na cidade de Cuiabá, encontrou os indígenas, observou os costumes da região, registrou e lançou olhares detalhados sobre cada situação. Desses muitos olhares, selecionamos, neste capítulo, as percepções sobre os espaços, a fim de revelar os vários sentidos e estranhamentos a respeito das experiências vivenciadas na cidade de Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.

Na sequência, Fabiana Cardoso da Fonseca nos brinda com *A crucificação: escrita, crítica e écfrase*, em que discute o texto *A crucificação*, publicado em *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011), de Sérgio Sant'Anna, a fim de analisar como a instância narrativa vivifica, pela palavra, a estátua de Santa Francisca, executando, com isso, um procedimento concebido pelos especialistas como écfrase. Fonseca pontua que, admirado com a impressão “realista” da escultura na ponte “Carlos”, em Praga, o narrador resgata uma série de especulações em torno da alcunha transgressora atribuída

à Santa Francisca, bem como em torno da “inspiração” do seu escultor, e é nesse exercício “pensante” que se aproxima, paulatinamente, à obra de arte, a ponto de uma suposta veneração transformar-se em um incontido desejo de tocá-la sensualmente. Com essa constatação, o estudo avalia, ainda, como o narrador traduz o modo como o escultor captura o êxtase místico de Francisca e o que esse relato e seu esculpir lhe provocam. A análise mostrou, entre outras coisas, que se a estátua mobiliza memórias, ela também provoca sentidos no artista-escritor que, ao traduzi-la enquanto escreve, comporta-se como apreciador e crítico a demonstrar que escrita e crítica não são atividades isoladas, independentes umas das outras, mas constituem funções que se entrecruzam no momento em que o autor, escritor ficcionalizado, ensaia sua narrativa.

A estética da recepção: Iser, Jauss e o papel do leitor, de Leiva Amorim de Oliveira Guimarães, descreve que a Estética da Recepção, com seus principais representantes Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, revolucionou os estudos literários ao deslocar o foco da análise da obra para a relação entre o texto e o leitor. Neste texto a autora analisa as contribuições de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss para a teoria da Estética da Recepção, com ênfase no papel do leitor na construção do significado literário. Ao explorar os conceitos de “leitor implícito” de Iser e “horizonte de expectativas” Jauss, buscou demonstrar como a Estética da Recepção revolucionou os estudos literários, deslocando o foco da análise da obra para a relação entre texto e leitor. Além disso, evidencia a importância

da historicidade da recepção e a dinâmica entre o texto e o contexto sociocultural em que é produzido e recebido. Ao explorar as teorias de Iser e Jauss, este trabalho contribui para uma compreensão mais profunda da experiência literária e da complexa relação entre o texto e seu público.

Em *A figura feminina negra na poesia atual: uma análise dos poemas Voz da pele e Clamor, de Luciene Carvalho, Adriana Lins Precioso, Ednaldo Saran e Lariza Aparecida Pimentel* pontuam que a literatura feminina negra provoca a hegemonia poética branca, como uma forma de resistência, desconstruindo estereótipos histórico-culturais atribuídos às pessoas negras. A literatura feminina promove a visibilidade histórico-cultural das mulheres, sobretudo das mulheres negras, que, através da literatura, expressam as experiências e a realidade identitária negras, distanciando-se da literatura de branquitude, revelando a opressão imposta pelo sistema patriarcal e sugere uma nova perspectiva sobre a mulher negra. A participação ativa de intelectuais mulheres, como Evaristo (2009), Akotirene (2019), Gonzalez (2011), Carneiro (2003), Davis (2016) e Ribeiro (2017), tem contribuído significativamente para a formação crítica-social sobre a mulher negra no Brasil, estimulando a discussão sobre os pilares da identidade, cultura, memória, resistência, ancestralidade tornando-se uma referência para as gerações futuras. Luciene Carvalho, em sua obra *Na pele* (2020), apresenta uma reflexão sobre o lugar da figura feminina no mundo atual. Ao resgatar sua ancestralidade, por meio de uma linguagem poética de caráter de resistência, a

intenção é propagar as vozes de um corpo, sob a pele negra e multifamiliar, composto por mulheres periféricas, negras, avôs, mães e filhas. Destarte, o objetivo dos autores é analisar os poemas selecionados dessa obra para discutir a representação feminina e seus múltiplos aspectos na literatura produzida no Mato Grosso, bem como dar visibilidade, para leitura e escrita, à resistência literária feminina no cenário mato-grossense e nacional.

A realidade como produto e o autor como pós-produtor no espectro autoficcional de Cristian Borba da Silveira, mostra que nas artes contemporâneas, uma das tendências são os procedimentos de pós-produção, nos termos de Nicolas Bourriaud, cuja primeira fase é a apropriação. Os artistas se apropriam de produtos do mundo e os colocam em novos modos de funcionamento. Este trabalho especula sobre a hipótese de reconhecer nas narrativas literárias do espectro autoficcional procedimentos de pós-produção.

Zenil Josefa da Silva assina o texto *Aspectos do trágico em O salário dos poetas, de Ricardo Guilherme Dicke*. Para ela, a poética do escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke abre um leque de possibilidades de estudo. Neste trabalho a autora discute os aspectos do trágico em *O salário dos poetas*, a partir da concepção do trágico formulada por Nietzsche, através do antagonismo apolíneo e dionisíaco, como expressões das forças vitais da natureza humana. Nietzsche desenvolveu seu conceito de dionisíaco como fundamento essencial de sua filosofia do trágico. O trágico não consiste

em um gênero literário, como a tragédia, e sim como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência. Por esse viés, Machado (2012) teria sido levado a interpretar a tragédia como um gênero poético de expressão desta experiência do homem. Para arquitetar o romance, Dicke busca inspiração nas ditaduras da América Latina e nos apresenta o sofrimento de um povo espoliado pela força dos poderosos, representado pelo ditador, general Barahona, que, através de suas lembranças e de suas ações autoritárias, tenta manter vivo o legado trágico das ditaduras.

Em *Corpos sem nomes: o horror contemporâneo nos contos O desenterro da anjinha e Rambla triste*, de Mariana Enríquez, Ana Cecília Moreira Elias estabelece uma relação comparatista entre os contos *O desenterro da anjinha* e *Rambla triste*, da escritora argentina Mariana Enríquez, no que concerne aos desaparecidos políticos (em especial as crianças) ao longo da ditadura militar argentina e com a ditadura franquista na Espanha. Aborda, também, ponderações sobre a escrita de horror e fantástica na contemporaneidade, interligadas às críticas sociais, políticas e às disputas pela memória. A metodologia para o desenvolvimento desta pesquisa baseia-se na interdisciplinaridade entre a Literatura e a História, análises, reflexões, teoria-crítica.

Das páginas do best-seller aos grupos de fãs é o texto de Raquel de Oliveira Fonseca. Para ela, os novos formatos de textos e gêneros literários, criados na internet,

transformam o leitor do livro impresso em comentarista, crítico, escritor, criador de conteúdo, dentro de um ambiente virtual com linguagem e abordagens específicas. Nas redes sociais, o Fandom reúne leitores e espectadores de séries e filmes, comprometidos emocionalmente com o enredo e as personagens da narrativa, que objetivam compartilhar com os demais participantes do grupo, informações gerais e de compreensão da obra, no sentido de defendê-la e promovê-la. Assim, no capítulo, a autora problematiza o diálogo entre o *best-seller* e os grupos de fãs da obra *Jogos vorazes* por meio de temas selecionados na Fandom do *Facebook*. Para Lacroix (2006), a forma do homem contemporâneo perceber o mundo ao seu redor foi alterada devido ao novo contexto em que as tecnologias impõem a velocidade como forma de vida, conseqüentemente, a aproximação do homem com a sua realidade passou a ser conduzida pela emoção-choque que se caracteriza pela fugacidade, superficialidade e insensibilidade. Observa-se, por exemplo, na pesquisa, postagens em que há ausência de estranhamento diante da violência extremada e que a violência banalizada quando favorece os protagonistas ou castiga o antagonista, é aprovada e aplaudida pelos fãs.

Na sequência, Bianca Bosco assina o texto intitulado *Debates sobre o romance de 1930*, com o objetivo de repensar as características do romance de 1930 brasileiro, levando em consideração características já pré-determinadas e as confrontando com contradições e afirmações feitas por quem participou do movimento. Além disso, Bosco procura

entender qual seria o sentido do vínculo entre este movimento e o modernismo de 1922 ser disseminado de maneira tão incisiva pela academia há tanto tempo. Para isso, ela resgata alguns estudos de João Luiz Lafeté e de Antonio Candido, que defendem o vínculo entre os movimentos de 1920 e 1930, bem como o autor Adeldo Gonçalves para rebater tais afirmações. Além disso, também busca entender e explicar as complexidades de tratar o romance de 1930 como apenas regionalista ou proletário, apesar do fato de que nem todos os autores da época tinham desejo de contribuir com essas características em suas literaturas. O que unifica o romance de 1930 como um grupo é o fato de ser constituído por uma literatura que buscava retratar a sociedade - fosse o romance passado no norte ou sul do país. Para isso, a autora busca casos de autores que vão contra a ideia de que todos os romances tinham, de uma forma ou de outra, um interesse de se aliarem à esquerda política do Brasil, trazendo exemplos como Arnaldo Tabayá, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz.

Fabiana dos Santos Beltrame é autora de *Dissímeis mulheres em Niketche: uma história de poligamia: um olhar sobre as personagens Rami e Luísa*. Para ela, a temática do feminino na literatura, frequentemente debatida, permite que exista uma reflexão sobre a forma como a mulher é vista e tratada em diferentes lugares e contextos. Porém, vale ressaltar que muitas vozes femininas das margens foram silenciadas, destacando-se, neste caso, as de muitas mulheres africanas. Em Moçambique, observa Beltrame, a temática da feminilidade,

foi trazida à discussão na década de 70 pela escritora Paulina Chiziane. Em *Niketche: uma história de poligamia* (2022), Chiziane aborda a questão da mulher, trazendo distintas perspectivas e experiências das mulheres moçambicanas por meio de uma visão que evidencia as diferenças culturais entre o norte e o sul, como a poligamia, o modo como as mulheres são vistas e a forma como pensam sobre si mesmas nesses dois contextos distintos. Assim, o objetivo do texto é analisar a representação feminina sob diferentes perspectivas, por meio das personagens Rami, nascida e criada ao sul moçambicano, e, Luísa, nascida e criada ao norte moçambicano. O estudo ainda enfatiza a complexidade das duas personagens, observando o desenvolvimento da relação de ambas no decorrer do romance, o modo como resistem mediante as imposições e a busca por sua identidade e emancipação.

O próximo capítulo *Identidade em movimento em Entre facas, algodão*, de João Almino, é de Felipe Dantas da Silva, em que analisa o romance *Entre facas, algodão* (2017), de João Almino, explorando como a tradição literária regionalista se manifesta na narrativa. A análise enfatiza o papel do narrador, um sujeito migrante que, ao retornar ao sertão após um longo período de ausência, se depara com as profundas transformações que remodelaram esse espaço, bem como com as práticas e valores que outrora moldaram sua vida. A obra de Almino, ao retratar as complexidades inerentes ao retorno dos migrantes, convida o leitor a refletir sobre as mudanças sociais, políticas e culturais que permeiam o sertão contemporâneo,

e como essas mudanças impactam a memória coletiva e individual das personagens. Além disso, o autor faz uso de elementos que dialogam com a tradição regionalista, ao mesmo tempo em que a ressignifica, evidenciando a continuidade dessa expressão literária na produção contemporânea. Nesse contexto, a presença marcante da tradição regionalista no romance de Almino reforça a importância dessa corrente na formação da identidade literária brasileira, especialmente no que tange à representação do sertão como espaço simbólico de transformação. O romance, portanto, questiona e reconfigura suas representações do espaço sertanejo, oferecendo uma visão crítica e atualizada das tensões entre tradição e modernidade no sertão contemporâneo.

Por fim, Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e Mariama Floriano do Vale Ramos assinam *“Uma seria a voz da outra”: a resistência à violência por Bibiana em Torto arado*. O romance *Torto arado* (2019), do escritor brasileiro baiano Itamar Vieira Junior, conduz a história de duas irmãs descendentes de famílias escravizadas. Bibiana e Belonísia têm suas vidas marcadas por um acidente ocorrido na infância das duas que resulta na impossibilidade de Belonísia exercer a função da fala. Bibiana, então, assume a responsabilidade de falar pela irmã enquanto também enfrenta os desafios da própria história. Nesse viés, considerando o estado de violência que rodeia os moradores de Água Negra, sobretudo as mulheres, este trabalho tem por objetivo analisar o processo de construção da personagem Bibiana enquanto uma representante indispensável da

resistência de um povo quilombola e sertanejo. As autoras partem da hipótese de que uma voz – no caso a voz de Bibiana – pode representar aquela sociedade, ao amplificar a resistência do povo de Água Negra.

Aproveite a leitura...

A CIDADE DE CUIABÁ NO JARDIM DO MUNDO PELO OLHAR DO VIAJANTE HÉRCULES FLORENCE

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.1

Deborah Pimenta Martins

INTRODUÇÃO

As ações e transformações do homem desenvolvem-se ou estabelecem-se em um determinado período que pode ser mais longo ou mais curto. Certos processos diacrônicos integram o decurso de uma passagem pelo tempo e, desde então, é possível falar em uma ideia de 'temporalidade' - ainda que imaginária da memória ou da ficção. O homem e suas narrativas, então, inserem-se no contexto de tempo e espaço (*spatium*).

O termo em latim *spatium* é amplo e pode ser entendido por várias perspectivas; parte interna ou externa de algo, um recorte do tempo, algo com características físicas, geométricas, geográficas, históricas, filosóficas, sociológicas, econômicas, culturais. E, também, pode ser um espaço imaginário (da criatividade, da iconografia, da literatura). Das

muitas abordagens, reflete-se que é algo perceptível e é nele que as coisas se iniciam, movimentam-se, relacionam-se, mantêm-se ou se findam.

Em uma abordagem histórica, Luis Alberto Brandão (2005, p. 115) explica: “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, por vezes definidas por intermédio de condicionantes econômicos, sociais e políticos”.

Mariane Bolfarine (2011), fundamentada nos estudos de Henri Lefebvre sobre a produção dos espaços entende que é ativo, é produzido pelas relações. Vejamos como pensou a referida pesquisadora em sua dissertação de mestrado (2011, p. 35): “Não obstante, acreditamos que o espaço não é simplesmente um adereço, um pano de fundo onde os personagens estão inseridos, mas algo mais complexo, infinitamente vinculado à ação e não algo separado desta, podendo inclusive engendrará-la”.

Não se pretende, neste texto, fazer uma abordagem conceitual, mas sim, brevemente, apresentar as percepções de viajante e o entrelace com a cultura no ambiente cuiabano.

O viajante mencionado é o franco-monegasco Hércules Florence que participou da Expedição Langsdorff, uma viagem que partiu do rio Tietê e chegou até a Amazônia, capitaneada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff, médico alemão naturalizado russo, patrocinada pelo Czar Alexandre I, por D.

Pedro I e José Bonifácio. Dessa expedição, que era científica e que também visava estreitar relações comerciais com a Rússia, resultaram vários documentos dentre eles o manuscrito *L'Ami des arts livre à lui-même*, escrito em francês pelo Hércules Florence, o segundo desenhista da caravana. Nesse documento há segmentos discursivos que fazem menções à Cuiabá, possibilitando identificar e analisar as percepções dos viajantes sobre a cidade.

VIAJANTES EUROPEUS

No século XIX, havia o desejo de conhecer o país “exótico” de dimensões territoriais desconhecidas, assim, muitos europeus (John Mawe, Luccock, Rugendas, Saint-Hilaire, Spix e Martius) – viajantes, letrados e autoridades políticas – escreveram impressões sobre o Brasil. Jovens viajantes lançaram-se em expedições rumo a terras longínquas e se propuseram a viver experiências, ainda que perigosas, inéditas, e registrá-las por meio de pinturas, desenhos e escritas. As motivações que condicionavam a escrita dos viajantes eram as mais diversas possíveis, variavam de questões pessoais a institucionais, escreviam conforme suas vivências, de acordo com suas formações e interesses.

Estrangeiros transitaram por parte do território brasileiro e produziram relatos que são valiosos para a historiografia do Brasil. Muitas das escritas de viagem, cuja natureza científica

não era consenso para academia da época, foram editadas sendo recepcionadas pelo público europeu.

O interesse pelo “diferente” de qualquer sujeito sociocultural e o fato de os viajantes serem protagonistas da própria formação cultural exterior, inseridos no meio brasileiro, enriquece o gênero documental relato de viagem. Apresentam-se enquanto exploradores do desconhecido, enquanto sujeitos estranhos ao meio que interpretavam, faziam-se atentos a detalhes que eram menos perceptíveis aos moradores do território brasileiro.

As escritas dos estrangeiros possuíam a vantagem de, entre outras coisas, abordar aspectos que passavam de maneira involuntária ou, até mesmo, se faziam ausente em outros tipos de fontes. Quanto à percepção dos espaços visitados, deixaram em seus relatos as impressões a partir das suas culturas, por mais que tivessem informações anteriores sobre tais lugares, ao ingressá-los, as subjetividades tornam-se percebidas.

ESPAÇOS CUIABANOS

Os relatos deixados no manuscrito *L'Ami des arts livré à lui-même*, escrito pelo franco-monegasco Hércules Florence (1804-1879), descrevem a cidade de Cuiabá, trazem informações sobre a igreja São Gonçalo, o quartel e o morro coroadado pela igreja Senhor dos Passos. O viajante relatou que

a rua por onde cavalgava era larga, bem pavimentada com pedras, havia casas térreas, pés de tamarindos e de laranja.

Os jardins ao fundo das casas despertaram a curiosidade de Florence, havia muitas árvores frutíferas, aquilo tornava, a seu modo de ver, a cidade “riant”, expressou-se: “[...] les maisons sont au rez de chaussée; mais il y a tant de tamariniers et d’orangers dans les jardins, que la ville se présente sous un aspect riant”¹. A locução adverbial “tant de”, presente no enunciado, revela a quantidade das árvores existentes e também a intensidade da admiração do viajante sobre aquele espaço no qual acabara de chegar.

A Cuiabá de Hércules Florence possuía uma fisionomia agradável à vista e isso revelou pela palavra “riant” a qual escolheu para adjetivar ambientes sombreados, horizontes coloridos, rios caudalosos, paisagens encantadoras. A impressão que se tem é de que o tom do “riant” não é de deboche, mas de admiração.

Passou pela Catedral, todavia, não achou nada de “remarquable” (notável), aliás, no relato, as igrejas (dos Passos, do Rosário, do Porto e da Boa Morte) e os palácios de Cuiabá (do Bispo e do Governo) eram-lhe muito comuns. Essa forma de olhar as edificações da província conduz a uma compreensão de que em algum momento já esteve na presença do que lhe

1 *L’Ami des arts livré à lui-mêmê*, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hércules Florence- IHF, p. 291. Traduzimos: “[...] as casas são térreas, mas há tantos tamarindeiros e laranjeiras pelos jardins, que a cidade se apresenta sob um aspecto risonho”.

parecia “remarquable” e, aqui, lembramos que se tratava de um artista-viajante europeu, vindo da França e que viveu em Mônaco, lugares onde já havia luxuosas e modernas igrejas e palácios renascentistas e barrocos.

Continuando seu caminho, passou pela casa de fundição, pela prisão, pela prefeitura, pelo Palácio do Bispo até entrar no Palácio do Governo, onde ficaria hospedado. O exterior daqueles Palácios parecia muito simples para ser chamado de palácio, no entanto, era assim que os brasileiros costumavam chamar as casas de administração.

Estimou-se que pela cidade de Cuiabá houvesse entre três e quatro mil habitantes. Expressava, então, outra percepção: “On ne voit que quelques personnes dans les rues, ce qui n’est pas étonnant dans une ville entourée d’immenses déserts”². Aproximando-se da cidade começa a anotar os limites geográficos a partir do ribeirão da Prainha, de onde se tinha a vista inteira de Cuiabá. A cidade toma um formato diferente e o sertão vai sendo preenchido por pessoas casas, igrejas, ruas, árvores... A mão do artista viajante acompanhava o olhar, atenta aos precisos traçados urbanos.

As casas de Misericórdia foram criadas inicialmente para fins de caridade (pensando na salvação da alma por meio da solidariedade). Após, passaram a prestar assistência e abrigar necessitados amparando pobres, negros, indivíduos

2 *L’Ami des arts livré à lui-memê*, transcrição do historiador Thierry Thomas, Instituto Hércules Florence- IHF, p. 291. Traduzimos: “Nós só vemos poucas pessoas nas ruas, o que não é surpreendente em uma cidade cercada por grandes desertos”.

abandonados, andarilhos, viajantes doentes. Aos poucos foi se especializando na área da saúde. O Hospital da Misericórdia de Cuiabá foi, por muito tempo, um lugar de isolamento, de segregação para aqueles indivíduos que não se adequassem aos padrões sociais, eram as heterotopias de desvio da cidade.

Importante destacar o local onde o Hospital encontrava-se, do outro lado da Prainha, no “faubourg” (“subúrbio” ou “periferia”), distante da cidade, em um campo, o que evidencia uma relação privilegiada do centro em relação ao entorno, os pobres e doentes deveriam ficar distantes, nas periferias.

Além do deserto inicialmente observado pelo artista-viajante-inventor, havia algo de pitoresco. O “pittoresques” aparece no manuscrito *L’Ami des arts livré à lui-même* para se referir a paisagens. Assim, as cachoeiras, o rio diversificado, os arredores, as montanhas, as ilhas e muitos rochedos em um rio, tudo isso, dava um ar exótico à natureza. As impressões aparecem no manuscrito referido relacionando-se a um espaço digno de ser pintado.

Em Cuiabá também havia algo de curioso que consistia em ter árvores frutíferas plantadas pela cidade. Por outro lado, a ausência de um adequado cultivo das plantas ao fundo das casas incomodou o artista-viajante sendo o suficiente para atribuir pouco conhecimento de jardinagem aos cuiabanos e aproximá-los aos ingleses de cem anos atrás. Aliás, o nome daquele terreno ao fundo das casas soava diferente, Hércules Florence escreveu como se estivesse ouvindo pela primeira

vez “[...] qui a le nom de Quintal (jardin) [...]”, explicando que um quintal seria um jardim.

Um quintal para o cuiabano é um espaço com árvores frutíferas e plantas ao fundo da casa, que também serve para pendurar varais e as roupas para secar, para se sentar debaixo da mangueira e fazer uma refeição ou, simplesmente, conversar com alguma visita, também é um lugar para as crianças brincarem e chuparem manga. Contudo, na percepção espacial do viajante, um quintal era uma espécie de jardim sem cultivo, sem muita organização. A falta de habilidade para o cultivo, revelou, assim, aspectos axiológicos dos espaços franceses. Nota-se que o viajante se relaciona com a sua época e cultura, expressando algo já dito em outro lugar.

Os jardins ingleses do século XIX não seguiam um formato padronizado eram, por isso, conhecidos como ecléticos, de cultivo livre e várias espécies de plantas se misturavam. Pretendia-se uma harmonia com a natureza que permitisse ao contemplador passear por caminhos sinuosos e realizar descobertas. Apesar de não ser previsível, havia um planejamento na escolha das espécies plantadas. As herbáceas anuais e as perenes arbustivas se misturavam com bulbosas, flores silvestres e forrações. Um ambiente externo pitoresco porque se opunha ao estilo barroco (de riquezas de detalhes, ordem e simetria) voltado para as concepções do império chinês: imitação da natureza, com traçado livre e sinuoso, com água correndo livremente, prevalecendo a simplicidade, assim ensina Paiva (2004).

Keith Thomas explica que havia uma tendência de os ingleses abastados em sentir prazer nas terras incultas. Faz a seguinte exposição:

Não surpreendente que em um país pobre como a Escócia se dissesse, quando os habitantes passaram a se dedicar à jardinagem paisagística, que eles estavam em (1790) 'pelo menos meio século atrás dos ingleses'. Na própria Inglaterra o gosto pelo agreste e pelo irregular seduzia mais os abastados que os pobres, que lutavam pela subsistência, ou os agricultores, que ainda batalhavam com a terra (Thomas, 1988, p. 26, grifo da autora).

Em oposição, na jardinagem francesa clássica predominava as características do estilo italiano, formada por plantações baixas, podendo encontrar canteiros com plantas que davam flor, construídos com um plano geométrico preciso e metódico. Os jardins franceses considerados grandiosos para causar admiração, mostravam o poder e a superioridade dos donos. Havia uma dominação total da natureza, repletos de fontes de água e esculturas, magníficos, impecáveis, teatrais.

No Brasil, em 1807, foi criado o Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, sendo introduzidas muitas espécies ornamentais exóticas. O paisagismo teve início com a chegada da família real portuguesa. Durante o período imperial, paisagistas europeus trabalharam naquela cidade, imprimiram o seu estilo influenciando outros lugares do Brasil. Paiva explica:

A Europa sempre fora considerada modelo de civilização e desenvolvimento. Assim sempre serviu de modelo para a arquitetura e para os

jardins nacionais. Isto foi ainda mais acentuado com as imigrações. Os imigrantes, principalmente, italianos, portugueses, franceses, alemães, trouxeram e implantaram aqui seus modelos de jardim. As espécies mais cultivadas eram as rosas, dalias, crisântemos, avencas e samambaias (Paiva, 2004, p. 119).

No início do século XIX houve, principalmente, em Paris, uma preocupação para melhorias urbanas, Paris na época de Napoleão III construiu infraestrutura de redes de água, esgoto energia elétrica regularizou sua malha viária e criou muitos jardins fabulosos. Por outro lado, apesar da atividade de horticultura da população que habitava Cuiabá não ser as das melhores, na visão do artista, o aspecto colorido das árvores como a do tamarineiro, parecia-lhe encantar. Além de que, as sombras dessas árvores serviam para aliviar o ardente calor do clima da cidade.

O gesto de interpretação do sujeito Hércules Florence em relação aos habitantes de Cuiabá, em uma visão geral do tecido urbano, direciona a uma questão cultural que é reafirmada muitas vezes em seu discurso. A formulação de sentidos, nesse caso, está estreitamente ligada à historicidade.

O hábito de plantar de forma livre era “pitoresco”. Nota-se do relato do viajante que os espaços são heterogêneos, há qualidades, percebe-se a estética do gosto, os devaneios, as paixões, os padrões, as crenças, um ambiente fluido e que também pode ser imóvel. São lugares que não se sobrepõem,

mas que se relacionam a partir do deslocamento interior e exterior.

O mundo onde o artista-viajante-inventor nasceu e passou a juventude estava pleno das ideias iniciadas pela Revolução Francesa. Nos enunciados de Florence observamos as ideias que pululavam no século das Luzes, o viajante pensava um mundo melhor, mais igual, era um artista-viajante-inventor que conseguia controlar o uso da sua própria compreensão por meio de rupturas com padrões de pensamentos obrigatórios do passado.

Importante dizer que, antes de chegar ao Brasil movimentou-se pela Europa: por Nice, Vintimille, Antuérpia, Mônaco e que, de longe, observou a Córsega, a terra de Napoleão Bonaparte. Viveu em regiões ricas em paisagens, era fascinado pelo mar Mediterrâneo, pelas aventuras de Robinson Crusoé, presenciou o movimento do comércio marítimo e das famílias estrangeiras. Foi um homem construído a partir das habilidades artísticas e científicas oriundas da sua família e da sua busca autônoma pelo conhecimento.

Ao longo da Expedição Langsdorff, deixou aflorar suas sensibilidades, o gosto pelas sombras e variedades das árvores e plantas, percebeu as mudanças de espaços, a beleza dos animais, os sons dos pássaros, olhou para o céu, para os movimentos das nuvens. Ao mesmo tempo, no percurso, exercitou a precisão, a fidelidade e o cientificismo exigido para

um artista-desenhista da expedição científica. Tornou-se, além de um artista-viajante-inventor, um escritor.

No percurso do viajante notou-se (além do deslocamento físico Europa-Brasil, Rio de Janeiro-São Paulo-Cuiabá) uma espécie de contra posicionamento no olhar do viajante que nos remete à heterotopia de Michael Foucault (2001), já que tem o poder de contrapor vários espaços em um lugar real. O espaço inicialmente não refletiu o viajante que se descobriu ausente.

O espaço é tão dinâmico que é capaz de transformar. Da leitura do manuscrito, fácil observar que o viajante chegou à Cuiabá, nostálgico, com um discurso de vazio, de sertão, de solidão. Aos poucos foi preenchendo a si mesmo e os ambientes cuiabanos com palavras, com o aspecto “riant” dos quintais, com os sobrados, com o subúrbio, com as sombras das árvores que o refrescava no ardente calor da cidade, com as críticas feitas às igrejas, com a admiração pelos indígenas, com aversão ao concubinato em que viviam os sacerdotes, com os desgostos das mulheres públicas. Uma cidade de muitas crises, de moedas caras, de escassez de ouro, de quase abandono econômico, de intrigas, mas também, das festas de santos, de abundância de peixe, do pacu gorduroso e indelicado que saciava as famílias.

REFERÊNCIAS

BOLFARINE, Mariana. *Espaço e metaficção em “A house for Mr. Biswas”, de V. S. Naipaul*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria literária. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura*, Brasília, n. 10, ano 14, p. 125-134, 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1140/1003>. Acesso em 20 mar. 2024.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. *Bastidores da Expedição Langsdorff*. Cuiabá: Entrelinhas, 2014.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. *Viajando nos bastidores: documentos de viagem da Expedição Langsdorff*. Cuiabá: UFMT, 1995.

COSTA, Thiago; DIENER, Pablo. O Brasil pitoresco de Debret. *Polifonia*, Cuiabá, v. 20, n. 28, p. 172-188, jul./dez. 2013.

FLORENCE, Hercule. *L'ami des arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*. São Paulo: Instituto Hercule Florence, 2017.

FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas pelas Províncias Brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825-1829)*. São Paulo: MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1977.

FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829*. Esboço da viagem feita pelo Sr. de Langsdorff no interior

do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829. Brasília: Senado Federal, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos & Escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v.3.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MARTINS, Deborah Pimenta. *Revisitando a “Cuiabá” e a “Vila de Guimarães” nos cantos e desencantos de Hercule Florence (1827)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Geografia, História e Documentação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2017.

MONTEIRO, José Rodolfo, DIENER, Pablo. Espelho mágico: o olhar de Spix e Martius sobre o negro no Brasil do século XIX. *Revista eletrônica Documento/Monumento*, Cuiabá, v. 6, n. 1, p. 51-58, jun. 2012. Disponível em: <https://ufmt.br/ndihr/revista/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

PAIVA, Patrícia Duarte de Oliveira. *Paisagismo I – histórico, definições e caracterizações*. Monografia (Especialização em Plantas Ornamentais e Paisagismo), Departamento de Agricultura, Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2004.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitudes em relação as plantas e animais 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LURET, William. De Monaco au Brésil: Hercule Florence voyageur et inventeur oublié. *Annales Monégasques [...]*. Mônaco, n. 30, p. 127-172, 2006.

A CRUCIFICAÇÃO: ESCRITA, CRÍTICA E ÉCFRASE

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.2

Fabiana Cardoso da Fonseca

INTRODUÇÃO

Sérgio Sant’Anna, autor contemporâneo falecido em 2020, destacou-se por seu gesto obsessivo em fazer literatura operacionalizando a interface com outros códigos e signos provenientes de outras instâncias. *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte, produção de 2011, reúne uma miscelânea de artes com as quais o narrador, Antônio Fernandes, um artista-escritor, não só flerta, mas coloca o seu corpo para “jogo”. Durante a leitura da obra, percebemos que esse narrador atua não só como escritor que vai a Praga para escrever um livro, antes disso, comporta-se como verdadeiro consumidor e crítico de arte contemporânea, demonstrando tratar-se de um intelectual perfeitamente capaz de refletir várias expressões artísticas. Ou seja, estamos diante de uma instância narrativa que comporta não só o lugar de escritor, mas também o de

crítico de arte, como podemos observar no texto *A crucificação*, foco da leitura do presente trabalho.

A CRUCIFICAÇÃO

Em *A crucificação*, admirado com a impressão “realista” da estátua na ponte “Carlos”, em Praga, o narrador resgata uma série de especulações em torno da alcunha transgressora atribuída à Santa Francisca, bem como em torno da “inspiração” do seu escultor, e é nesse exercício “pensante” que se aproxima, paulatinamente, à obra de arte, a ponto de uma suposta veneração transformar-se em um incontido desejo de tocá-la sensualmente: “Eu voltava a desejar tocar a santa [...] estava obcecado por fazê-lo” (Sant’Anna, 2011, p. 69-70). Embora não apresente uma demarcação, a narrativa se desenvolve em três momentos. No primeiro, em seu gesto de recuar antes de avançar, ainda nos deparamos com um narrador afetado pelos últimos acontecimentos da narrativa anterior, “A suicida”, revivendo “pensativamente” toda a experiência que envolveu amor, morte, horror e tragédia. E é para se desconectar dessa atmosfera mórbida que vê na ingestão de ansiolíticos e absinto uma forma de evasão possível. Não tendo surtido o efeito desejado, essa combinação provoca-lhe ainda mais os *sentidos* vendo-se imerso em uma zona nebulosa que lhe traz a todo o momento a lembrança e o espectro da suicida. Para se reconectar com o “mundo dos vivos” resolve sair do hotel em que estava hospedado para buscar nas ruas de Praga um

acalento em meio ao desconforto causado pelas memórias sombrias. O que veremos a seguir é a narrativa de um escritor atormentado pelas lembranças vividas e atraído pelo desejo incontrolável de vi(ver), pensar, fazer e narrar a arte:

Lá fora, cheguei a pensar em me perder na região de Malá Strana, evitando a ponte, o rio e o que evocavam, mas uma força dentro de mim me atraía para a amurada da ponte, de onde eu podia avistar, razoavelmente iluminada, a região de Kampa, com a beleza de seu parque, de seu cais, e ainda, na margem do rio, o museu de arrepiantes e estremecedoras recordações. Entre elas, a do corpo de Giorgya fazendo parte, provisoriamente, da escultura de Jeronimous, incidentalmente um outro suicida. Tentei ser frio e cínico o suficiente para me reconfortar com a ideia de que Giorgya acabara por obter — e eu junto com ela, por causa de meu paletó de pijama e outras causas — uma permanência artística [...] o acaso trazendo um novo elemento trágico e carnal que dramatizaria ainda mais aquela amostra impressionante de uma arte contemporânea que desprezava todos os limites, inclusive éticos (Sant’Anna, 2011, p. 63).

Não se livrando do espectro da suicida, o narrador busca “consolo” em Santa Francisca, cuja estátua encontrava-se na ponte Carlos. A partir daí inicia-se um segundo momento na narrativa em que o narrador resgata a memória da Santa na história da igreja católica e todos os supostos acontecimentos que culminaram em sua trágica condenação. Recordar, repetir e elaborar são atividades frequentes na vivência desse narrador, um artista-escritor, em seu gesto criativo. Admirador confesso da imagem e da história da santa, Antônio Fernandes busca traduzir como o escultor captura o êxtase místico de Francisca

e o que esse relato e seu esculpir lhe provocam: “Como eu gostava do final dessa história — que Cristo a houvesse amparado até o último instante, daí o seu êxtase místico e o seu tranquilo expirar” (Sant’Anna, 2011, p. 67). Diante disso, talvez o leitor se pergunte de que “história” se trata afinal: real ou fictícia? Memória e ficção estão em continuidade, não sendo possível estabelecer os limites entre o “interior” e o “exterior”, ou entre a subjetividade e a referencialidade, isso porque trata-se de fronteiras que insinuam a manipulação do narrador na arquitetura da narrativa, uma construção cuidadosa capaz de nos colocar “dentro” e “fora” da peça encenada.

Se a estátua mobiliza memórias, ela também provoca *sentidos* no artista-escritor que, ao traduzi-la enquanto escreve, comporta-se como apreciador e crítico a demonstrar que escrita e crítica não são atividades isoladas, independentes umas das outras, mas constituem funções que se entrecruzam no momento em que o autor, escritor ficcionalizado, ensaia sua narrativa: “Não havia como negar que o desejo movera suas mãos de realista singular, um classicista com toques de arte banal” (Sant’Anna, 2011, p. 67). Nesse longo processo reflexivo e crítico diante da estátua, mesclam-se a suposta história da santa e sua representação em forma de arte escultórica numa narrativa tão enovelada que muitas vezes nos perguntamos se o narrador está falando da vivência da santa ou da sua escultura, num processo operatório que parece borrar cada vez mais as fronteiras entre vida e arte: “[...] aquela escultura parecia tornar a pedra viva [...] E uma das versões que não demorara a se

espalhar [...] era a de que o corpo de Francisca fora retirado das cinzas com a carne intacta e com uma expressão de total serenidade” (Sant’Anna, 2011, p. 68-69). Trata-se de uma escrita que resulta, portanto, da experimentação artística e produção crítica da arte, propiciando uma experiência estética de caráter especulativo e filosófico, de maneira que, como lembra Luigi Pareyson: “Relativamente ao filósofo, o crítico, juntamente com o artista, insere-se na experiência estética, que é objeto, além de ser fonte e verificação de seu pensamento”(Pareyson, 1989, p. 22-23).

Movido pelo desejo latente de fabular, o autor alimenta outras provocações que movimentam seu gesto obsessivo de narrar: a identidade do escultor e a natureza da sua inspiração, convertendo tudo em um material poroso para sua escrita. Afinal, o que provoca esse artista a esculpir a santa em seu suposto êxtase místico? Fé? “Inspiração iluminada”? Uma suposta amante? Ou uma provável freira de família nobre? Essas são algumas hipóteses colhidas pelo narrador entre tantos ditos a esse respeito. E quem seria esse escultor capaz de “imprimir na pedra um rosto tão delicadamente belo e sem artificios”? (Sant’Anna, 2011, p. 67). Artista anônimo? Clandestino? Um padre artista sacro? Conforme o narrador, “não importa qual versão era mais próxima da verdade”, o que lembra e reforça uma tendência da ficção santianiana em afastar-se de estruturas binárias, trazendo à tona narradores que manipulam uma dicção a fim de que a “verdade” seja

demolida, o que lembra Deleuze (1974) para quem não há “verdade”, o que existe é superfície, aparência, corpo.

O terceiro momento do texto consiste na narração do suposto envolvimento afetivo-amoroso do andarilho com a santa: “Foi então que se deu o verdadeiramente extraordinário. Senti Francisca estender-me a mão e, num piscar de olhos, fui transportado para o interior de sua cela” (Sant’Anna, 2011, p. 71). Aqui, o relato da provável relação erótica com a estátua e do possível orgasmo decorrente disso gerará uma série de especulações em torno da natureza desse encontro marcado por muita sedução e sexo: “Alucinação? Loucura? Transe? Possessão? Noctambulismo?” (Sant’Anna, 2011, p. 75). Apesar de os questionamentos serem levantados pelo narrador, ele prefere manter suspenso o entendimento do fenômeno sugerindo que a experiência com a escrita alimenta mais perguntas que respostas: Teria o espectro da suicida realmente lhe atormentado? Ou tudo não seria fruto de sua imaginação? Teria a Santa infringido algum dogma da igreja para receber a alcunha de transgressora? Teria seu corpo realmente resistido ao fogo? Qual a identidade do escultor? Qual a natureza de sua inspiração? Qual a natureza do envolvimento do andarilho com ela? Transe, alucinação? Nesse suposto encontro teria ele se envolvido com Francisca em pedra ou em carne? “Estátua? Mas como, se eu sentia, alucinadamente ou não, que aquele púbis tinha uma certa maciez?” (Sant’Anna, 2011, p. 70).

Diante dessas provocações e considerações, percebemos que o narrador, enquanto artista-escritor, vivifica

pela palavra a estátua de Santa Francisca, descrevendo com riqueza de detalhes não só a escultura com a qual se deparou, mas também a suposta história por trás da personagem tornada pedra. Se pesquisarmos a crítica de Sérgio Sant’Anna, muitos pesquisadores têm chamado nossa atenção para o modo como o autor demonstrou dominar, ao longo de sua carreira, a técnica de vivificar uma tela ou uma escultura por meio de uma narrativa tão intensa que parece deixar o objeto artístico falar, executando, com isso, o que os especialistas denominam como *écfrase*. De modo sucinto pode-se dizer que a *écfrase* é uma criação artística que tem por base outra expressão de arte. No geral, é um texto literário que se reporta a uma pintura ou escultura com intuito descritivo. É um processo retórico antigo cultivado pelos clássicos, que ganhou vários aprimoramentos na atualidade e que se faz presente na descrição feita pelo narrador Antônio Fernandes. Em *Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre* (1999, p. 12), Ruth Webb reconhece que, na retórica antiga, a “*écfrase*” é capaz de conferir movimento e causalidade à descrição, de maneira que as passagens *ecfrásticas* da literatura clássica comportam pormenores tão precisos que envolvem o leitor imaginativamente e emocionalmente.

Em *A crucificação*, por mais que se trate de um texto literário, por isso, ficção, o modo minucioso através do qual o narrador faz referência não só à estátua, mas também à própria história da santa parece instigar o leitor a procurar na história da Igreja Católica a existência de uma Santa que

levasse ao menos o mesmo nome. Nessa busca, encontramos três registros de santas que carregam o mesmo nome: Santa Francisca Romana, nascida em Roma e canonizada em 1608 pelo Papa Paulo V; Maria Francisca Schervier, nascida na Alemanha, fundadora das Irmãs Franciscanas dos Pobres de São Francisco e beatificada por Paulo VI em 1974; e Santa Francisca Xavier Cabrini, nascida na Itália e proclamada Santa por Pio XII em 1946. Como o narrador não faz uma referência nominal a nenhuma dessas santas, entendemos que Sérgio Sant’Anna não só transfigura, pelo texto literário, a história de qualquer uma delas, como também se torna uma espécie de escultor, ao esculpir, pela palavra, uma nova história que adquire, dentro da arquitetura do seu texto, uma realidade ficcional. Para isso, ele se apropria de um narrador que, movido pelo desejo da fabulação e do exercício narrativo, mantém acesas narrativas que nunca terminam.

Nessa medida, deparamo-nos com uma instância narrativa que parece oferecer e confiscar pistas na mesma velocidade, deixando sempre muito material para o leitor pensar. O relato desenrola-se marcado pela ausência de um sentido globalizador, de maneira que chegamos ao fim do texto, mas sua narrativa não acaba. Aqui, alimentar as aberturas contribui para fomentar ainda mais a capacidade de pensar e intuir, fazendo do sensível um lugar privilegiado para problematizar a razão instrumental e tornando o pensamento o estado último da excitação sexual. Como o “eu pensante” (*cogito*), o narrador desgasta o pensamento e o coloca

em zonas de indeterminação, questionando, com isso, a dimensão ordinária dos acontecimentos. É importante dizer isso porque o envolvimento com a estátua da santa e tudo o que ela representa, o universo feminino, o êxtase etc, é apenas o trampolim para o narrador- andarilho falar, especular e narrar uma possível transcendência artística. Por isso, enquanto puder falar, alimentará o desejo de manter suspenso o *sentido*.

Aqui a elaboração do texto não caminha para o desvendamento do que é “real” ou ilusório, isso porque, materializando uma tendência reconhecida por Alain Robbe-Grillet e, posteriormente, por Gilles Deleuze, a narrativa santianiana reivindica a validade da superfície, prezando, na verdade, pela operacionalização constante e “extravagante” dessas duas dimensões (realidade ou ilusão), em detrimento de um plano profundo.

Em *Por um novo romance* (1969), Alain Robbe-Grillet reconhece que, nas novas formas romanescas, a preocupação atribuída às esferas íntimas e ao desvendamento de mistérios perde forças para uma escrita de superfície, pois, diferentemente de querer trazer “ao mundo tranquilo” achados extraordinários, escritores do século XX já não depositam na “profundidade” a ênfase da narrativa, pois “a superfície das coisas deixou de ser para nós a máscara que ocultava seu âmago” (Robbe-Grillet, 1969, p. 19). Para Gilles Deleuze (1974), essa descoberta da superfície e crítica da profundidade formam uma constante da literatura moderna e inspiram a obra de Robbe-Grillet. Em sua *Segunda série de paradoxos: dos efeitos de superfície*,

da obra *Lógica do sentido* (1974), Gilles Deleuze defende que o que está em jogo no pensamento não são as essências ou as coisas, mas, de modo específico, os eventos puros ou acontecimentos. De modo geral, a ficção santianiana apresenta, por esse prisma, indícios de uma tendência narrativa que se afasta da preferência dada aos “mitos da profundidade”, do privilégio até então oferecido à “alma romântica das coisas”.

Por isso, enquanto artista-escritor, o importante aqui é pensar a operacionalização da ficção, narrar e escrever sobre isso. Em carta nunca enviada a Kojève, datada de 6 de dezembro de 1937, Bataille (1973, p. 370) já entendia: “Uma obra de arte responde eludindo, na medida em que a sua resposta se prolonga, ela não responde a nenhuma situação particular”³. Assim se materializa o texto santianiano, marcado que está por uma linguagem e discurso abertos ao atravessamento de vozes e signos prezando a combinação e não o fechamento, como se

[l]ançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. [...] As partes do corpo tornam-se igualmente intercambiáveis: o sexo sobe à cabeça (Magritte: *Le viol*), o olho desce ao ânus (Bataille: *Histoire de l'oeil*) (Moraes, 2002, p. 73-74).

3 Une oeuvre d'art répond en éludant, dans la mesure où sa réponse se prolonge, elle ne répond à aucune situation particulière (tradução minha).

Pelo exposto podemos dizer que, em *A crucificação*, cuja narrativa provoca uma forte especulação em torno do nível de lucidez do narrador, qualquer tentativa de desvelamento alimenta ainda mais o que se coloca na ordem do oculto, restando sempre algo de oblíquo, de inapreensível e de secreto. Aí, os supostos acontecimentos caminham pelas bordas, desenvolvem-se de lado, isso porque seja no sonho, na visão ou no devaneio, passado e presente coexistem e se apresentam em outras ordens além da sucessão linear. Nessa narrativa, o intuito não é desvendar a “legitimidade” do ocorrido, restando-lhe especular outros discursos: tudo não passou de um sonho? Fantasma ou alucinação? Em 1981, refletindo a lógica das sensações em Francis Bacon, Deleuze discute que as sensações operadas pelas artes não produzem processos qualitativos ou qualificatórios, possuindo apenas uma “realidade intensiva” e “vibratória” (Deleuze, 2007, p. 51)⁴.

Considerando a dinâmica experimental da literatura de Sérgio Sant’Anna, podemos dizer que manter algumas questões suspensas seja uma forma de cultivar uma criação pautada por um princípio de experimentação e não de interpretação, dando a ver uma escrita que não quer o desvendamento de enigmas, o que ela quer é produzir experiências e provocar fortes “sensações cognitivas”. Com isso, o narrador percorre um território de fronteira, movediço, desestabilizando a ilusão humana de “verdade” absoluta e de um único “eu”. Sendo

4 A obra a que me refiro foi publicada originalmente em 1981, mas uso aqui uma edição posterior (Deleuze, 2007).

assim, a voz narrativa desses textos produz uma escritura que não só tensiona os regimentos da “literatura do espelho”, em que a palavra literária mantém uma relação especular com a “realidade” e está subordinada a esta, mas também enfraquece e turva os discursos institucionais (a religião, a ciência, a metafísica etc). Ao se valer dessa desconstrução de imagens codificadas, o narrador evoca os absurdos que se movimentam entre os paradoxos da “lucidez” e enfraquece, de certo modo, as formas estandardizadas de apreensão da realidade. Para Luís Alberto Brandão Santos (2000), uma das fontes mais ricas de apreciação do texto de Sérgio Sant’Anna é “deixar-se levar pelas mudanças de plano que a narrativa opera. No entanto, os planos não apenas se separam, apresentando-se como espaços reconhecidamente distintos. Eles também se imbricam, se superpõem, se misturam, se fundem” (Santos, 2000, p. 51).

Em *O livro de Praga*, todas as narrativas se alimentam de fortes tensões, potencializando constantemente a dinâmica do jogo, do mistério, do ambíguo e do profuso. Como já posto, como pensar a experiência do andarilho com a estátua de Santa Francisca em *A crucificação*? As narrativas não se preocupam em oferecer certezas, mas em interrogar sempre, como se perfilassem uma “terceira margem”. Cada narrativa se faz a um só tempo incompleta e infinita, trazendo à tona a imaginação de um narrador que, imerso em fantasias insólitas, produz atmosferas cujas fronteiras encontram-se constantemente borradas, rasuradas e imprecisas. É nesse contínuo jogo de

mostrar-se e esconder-se, num revelar-se segredando, que comparece a fantasia e a sedução inerentes, por exemplo, ao jogo erótico. Materializando a dinâmica da excitação, sua escrita se faz no percurso, nas insinuações, na incerteza do gesto, no “apalpar” dos *sentidos*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como escritor, Sérgio Sant’Anna não teme riscos e está sempre à procura de algo: novos *insights*, diferentes sensações, constantes reelaborações... Se tem uma coisa da qual ele não teve medo é da inovação, reinventou continuamente sua ficção, daí seu gesto obsessivo em fazer da sua literatura uma “obra aberta” a outras artes, admitindo que escrever só lhe interessa “se for para enfrentar uma questão estética”. Pelo exposto, podemos dizer que, em *A crucificação*, o artista-escritor traduz enquanto escreve, bem como escreve enquanto traduz a provocação da arte escultórica, evidenciando, com isso, como escrita e crítica comparecem no seu gesto criativo.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica das sensações*. Tradução de Roberto Machado *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969. (Coleção Nova Crítica).

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fonte, 1989.

SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

WEBB, Ruth. Ekphrasis ancient and modern: the invention of genre. *Word & Image: a journal of verbal/visual enquiry, [s.l.]* v. 15, p. 7-18, 1999.

A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: ISER, JAUSS E O PAPEL DO LEITOR

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.3

Leiva Amorim de Oliveira Guimarães

INTRODUÇÃO

A história da crítica literária é marcada por diversas tentativas de desvendar os mecanismos que regem a produção e a recepção de textos literários. Durante séculos, o foco principal da análise recaiu sobre a obra em si, buscando desvendar suas estruturas internas e seus significados intrínsecos. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, uma nova perspectiva emergiu, desafiando os paradigmas estabelecidos e colocando em destaque o papel fundamental do leitor na construção do sentido. Essa nova abordagem, conhecida como Estética da Recepção, revolucionou os estudos literários ao deslocar o foco da análise da obra para a relação dialética entre o texto e o seu público.

Os principais expoentes da Estética da Recepção, Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, contribuíram de forma

significativa para a consolidação dessa teoria, oferecendo ferramentas conceituais inovadoras para a compreensão da experiência literária. Ao romper com a visão tradicional que concebia o leitor como um mero receptor passivo, Iser e Jauss propuseram uma concepção mais dinâmica e ativa do sujeito leitor, capaz de cocriar o significado a partir da interação com o texto.

A partir dessa perspectiva, a obra literária não é mais vista como um objeto estático e autônomo, mas como um convite à participação do leitor. O texto, segundo Iser, apresenta lacunas e ambiguidades que exigem do leitor uma ativa participação na construção do sentido. O conceito de “leitor implícito” se torna fundamental nessa perspectiva, pois ele representa a estrutura de respostas que o texto espera do leitor, moldando assim a sua experiência. Já para Jauss, o “horizonte de expectativas” do leitor, formado por suas experiências anteriores e pelo contexto histórico-cultural em que vive, desempenha um papel crucial na recepção da obra. Ao confrontar e transformar esse horizonte, a obra literária provoca uma mudança na forma como o leitor percebe o mundo.

A Estética da Recepção, portanto, oferece uma nova lente para a análise literária, permitindo-nos compreender como os textos literários são produzidos de significado ao longo do tempo e em diferentes contextos culturais. Ao deslocar o foco da análise para a relação entre texto e leitor, essa teoria nos convida a considerar a literatura como um processo

dinâmico e em constante transformação, no qual o significado é coconstruído por autor, texto e leitor.

Este texto tem como objetivo analisar as contribuições de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss para a teoria da Estética da Recepção, com ênfase no papel do leitor na construção do significado literário. Ao explorar os conceitos de “leitor implícito” (Iser) e “horizonte de expectativas” (Jauss), buscase demonstrar como a Estética da Recepção revolucionou os estudos literários, deslocando o foco da análise da obra para a relação entre texto e leitor. Além disso, o texto pretende evidenciar a importância da historicidade da recepção e a dinâmica entre o texto e o contexto sociocultural em que é produzido e recebido. Ao explorar as teorias de Iser e Jauss, este trabalho visa contribuir para uma compreensão mais profunda da experiência literária e da complexa relação entre o texto e seu público.

A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A CRÍTICA DE JAUSS À HISTÓRIA DA LITERATURA

Hans Robert Jauss, em sua seminal conferência de 1967, *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?*, lançou as bases para a Estética da Recepção. Nessa palestra, posteriormente publicada como *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1969), Jauss empreendeu uma

crítica contundente aos métodos tradicionais de ensino e análise da história literária.

O autor argumenta que a história da literatura, tal como era comumente abordada, estava presa a uma visão estática e histórica das obras. A ordenação das obras seguia, na maioria das vezes, padrões rígidos, como a cronologia ou a análise individualizada de grandes autores. Essa abordagem, segundo Jauss, negligenciava a dimensão histórica e social da produção literária, reduzindo as obras a meros objetos de estudo, desprovidos de sua vitalidade e capacidade de interação com o leitor.

Jauss (1994) destaca que a história da literatura, ao seguir um cânone preestabelecido ou ao se concentrar na vida e obra de autores canônicos, como os da Antiguidade Clássica, deixava de lado a diversidade e a complexidade da produção literária. Ao fazer isso, a crítica literária tradicional não conseguia dar conta da historicidade das obras, ou seja, da forma como elas foram produzidas e recebidas em seus respectivos contextos históricos e culturais.

Em outras palavras, Jauss questiona a ideia de que a história da literatura seja uma mera sucessão de obras isoladas, desvinculadas umas das outras e do contexto histórico em que foram produzidas. Para ele, a obra literária é um fenômeno social e histórico, que se insere em um diálogo constante com o passado e o presente.

Ao criticar essa abordagem tradicional, Jauss abriu caminho para uma nova forma de analisar a história da literatura, uma que levasse em consideração o papel ativo do leitor na construção do significado e a importância do contexto histórico-cultural para a compreensão das obras, uma vez que:

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade (Jauss, 1994, p. 8).

Em busca de uma ponte entre a literatura e a história, Hans Robert Jauss (1994) busca integrar as contribuições de diversas correntes teóricas, como o marxismo e o estruturalismo, à sua proposta de uma Estética da Recepção.

A perspectiva marxista, com sua lente sociológica, estabelece uma relação direta entre a literatura e a realidade social. Ao considerar como literárias apenas as obras que refletem os conflitos de classe e as desigualdades sociais, o marxismo confere à literatura uma função ideológica e política. O leitor, sob essa ótica, é visto como um sujeito que projeta suas próprias experiências sociais sobre a obra, alinhando-as aos interesses do materialismo histórico. Como afirma Jauss (1994), essa abordagem confere à estética literária um caráter classista.

O FORMALISMO RUSSO: FOCO NA FORMA E DESPREZO PELA HISTÓRIA

Os formalistas russos, surgidos na década de 1920, propuseram uma abordagem da literatura que priorizava a análise da forma sobre o conteúdo. Conforme argumenta Eagleton (1997), para esses teóricos, a literatura era um objeto de estudo em si mesmo, um sistema de dispositivos formais que visava provocar determinados efeitos no leitor.

Ao desvincular a literatura de qualquer contexto histórico ou social, os formalistas a reduziam a uma espécie de “arte pela arte”. A obra literária, sob essa perspectiva, era vista como uma construção autônoma, criada por um artista que buscava experimentar com a linguagem e com as formas narrativas. O leitor, nesse contexto, tinha um papel passivo, limitando-se a decifrar os códigos e as convenções literárias.

Uma das principais características da análise formalista é a busca pela “literariedade”. Os formalistas se dedicavam a identificar os elementos que tornavam um texto literário diferente de um texto cotidiano, como a linguagem figurada, a sonoridade das palavras e as estruturas narrativas inovadoras. Ao estranhar a linguagem cotidiana, a literatura, segundo os formalistas, despertava no leitor uma nova percepção da realidade.

A valorização da forma e a negação da importância do contexto histórico levaram os formalistas a negligenciarem o

papel do leitor na construção do significado. Tanto o marxismo quanto o formalismo, embora por razões distintas, atribuíam ao leitor um papel secundário na experiência literária. Para o marxismo, o leitor era um sujeito social, cujas interpretações eram moldadas pela sua posição de classe. Para o formalismo, o leitor era um mero decodificador, cujo papel se limitava a identificar as formas e os dispositivos literários.

Hans Robert Jauss, em contraposição às teorias literárias que priorizam a análise formal ou a dimensão social da obra, propõe uma abordagem que valoriza a relação dialética entre o texto literário e o leitor. Para Jauss, o valor de uma obra literária reside tanto em sua qualidade estética quanto em sua inserção histórica. A estética, segundo o autor, é revelada na comparação com outras obras e na recepção crítica ao longo do tempo, enquanto a historicidade se manifesta na relação entre o texto e o horizonte de expectativas do leitor.

Em sua obra, Jauss (1994) apresenta sete teses fundamentais para a compreensão da Estética da Recepção. As quatro primeiras estabelecem as bases teóricas, enquanto as três últimas delineiam as implicações metodológicas.

A primeira tese enfatiza a historicidade da literatura, não como uma mera sucessão de fatos literários, mas como um processo de diálogo constante entre o texto e o leitor. Conforme aponta Zilberman (1989), a relação dialógica é o cerne da experiência literária, e não a obra em si mesma. A

historicidade, nesse sentido, está relacionada à atualização constante do significado da obra ao longo do tempo.

A segunda tese introduz o conceito de “horizonte de expectativas”, que se refere ao conjunto de conhecimentos, valores e expectativas que o leitor traz para a leitura. Esse horizonte é moldado pela cultura, pela educação e pelas experiências pessoais do leitor. Ao se deparar com uma nova obra, o leitor confronta suas expectativas com o que o texto oferece, o que pode gerar tanto a confirmação quanto a subversão de suas crenças e valores.

A terceira tese aborda a questão da “distância estética”, que representa o grau de estranhamento ou familiaridade que o leitor experimenta ao confrontar o texto com seu horizonte de expectativas. Obras que provocam maior estranhamento, desafiando as convenções e as expectativas do leitor, tendem a ser consideradas mais inovadoras e artisticamente mais valiosas.

Na quarta tese, Jauss (1994) propõe uma análise histórica da recepção literária, investigando como uma obra era recebida em seu tempo e como essa recepção se transforma ao longo do tempo. Ao comparar as leituras do passado com as do presente, a história literária recupera a dinâmica histórica da obra e demonstra que o significado de um texto não é estático, mas se transforma ao longo do tempo.

As três últimas teses de Jauss delineiam uma metodologia para a análise literária, baseada em três eixos: a diacronia, a

sincronia e a relação entre literatura e vida. A diacronia, ou seja, a análise da evolução histórica da recepção de uma obra, permite compreender como o significado de um texto se transforma ao longo do tempo, em diálogo com as diferentes épocas e contextos culturais.

A sincronia, por sua vez, envolve a comparação de obras literárias produzidas em um mesmo período histórico. Ao analisar as relações entre essas obras, é possível identificar as tendências, os conflitos e as inovações estéticas de uma determinada época. A sincronia permite compreender como as obras se influenciam mutuamente e como se inserem em um contexto cultural mais amplo.

A relação entre literatura e vida, por fim, destaca a importância de considerar o contexto social, histórico e cultural em que a obra foi produzida e recebida. Ao analisar essa relação, é possível compreender como a literatura reflete e molda a sociedade, e como as experiências individuais e coletivas influenciam a produção e a recepção literárias.

A Estética da Recepção proposta por Jauss oferece uma ferramenta poderosa para a análise literária, ao enfatizar a importância da historicidade e da recepção na construção do significado das obras. Ao combinar a análise diacrônica e sincrônica, essa abordagem permite uma compreensão mais profunda e complexa da literatura, revelando a dinâmica entre o texto, o leitor e o contexto histórico-cultural.

A experiência literária não deve ser pensada apenas por meio do aspecto diacrônico, não se devendo

confrontar somente os horizontes de expectativas de um mesmo texto através do tempo, mas verificar as relações que se estabelecem entre os horizontes de expectativas de diferentes obras simultâneas (Aguiar, 1996, p. 29).

A sétima tese de Jauss (1994) destaca o papel transformador da literatura na vida social. Ao oferecer novas perspectivas e desafiar as convenções, a obra literária amplia o horizonte de experiências do leitor, possibilitando a reflexão sobre questões existenciais e sociais. Como afirma Jauss (1994, p. 50), “a função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática”.

A literatura, ao apresentar novas formas de ver o mundo, pode questionar os valores dominantes e estimular a crítica social. Ao mesmo tempo, ela oferece modelos de comportamento e de pensamento que podem inspirar o leitor a agir de forma diferente. No entanto, para que a literatura cumpra essa função emancipadora, ela precisa ir além da mera reprodução de ideias e valores preexistentes.

Jauss (1979) identifica três dimensões da experiência estética: a poiesis, a aisthesis e a katharsis. A poiesis se refere ao prazer que o leitor experimenta ao participar da criação da obra, ao se sentir coautor da experiência estética. A aisthesis, por sua vez, está relacionada ao prazer estético proveniente da descoberta de novas formas de ver o mundo e de experimentar a realidade. A katharsis, finalmente, diz respeito à purificação

e à transformação que a experiência literária pode provocar no leitor, levando-o a questionar suas próprias crenças e valores.

A experiência estética, portanto, envolve tanto o prazer quanto o conhecimento. Ao entrar em contato com uma obra literária, o leitor amplia seu horizonte de compreensão, tanto do mundo quanto de si mesmo. Como afirma Aguiar (1996, p. 29), “seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio”.

A literatura, ao proporcionar uma experiência estética rica e complexa, desempenha um papel fundamental na formação do indivíduo e na transformação da sociedade. Ao desafiar as convenções e oferecer novas perspectivas, a obra literária contribui para a emancipação do leitor e para a construção de um mundo mais justo e equitativo.

WOLFGANG ISER E A PARTICIPAÇÃO ATIVA DO LEITOR: A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E AS LACUNAS TEXTUAIS

Enquanto Hans Robert Jauss se concentra na recepção pública e histórica da literatura, Wolfgang Iser (1996) aprofunda a análise da experiência individual da leitura. Sua Teoria do Efeito, influenciada por pensadores como Roman Ingarden, Edmund Husserl, Hans-Georg Gadamer e Georges Poulet,

busca compreender como o leitor interage com o texto e constrói seu próprio significado.

Ingarden, em *A obra de arte literária* (1979), concebia o texto como uma estrutura aberta, com lacunas a serem preenchidas pelo leitor. No entanto, sua visão limitava a participação do leitor, reduzindo-o a um mero executor das instruções do autor. Iser, por sua vez, atribui ao leitor um papel mais ativo e criativo, permitindo múltiplas interpretações e construções de sentido. Como afirma Eagleton (1997, p. 111), “essa generosidade, porém, é condicionada por uma instrução rigorosa: o leitor deve construir o texto de modo a torná-lo internamente coerente”.

Para Iser, a obra literária não é um objeto estático, mas um processo dinâmico que se completa na interação com o leitor. O autor introduz o conceito de “espaços vazios”, que são as lacunas deixadas pelo texto, as quais o leitor deve preencher com base em sua própria experiência e conhecimento. Esses espaços vazios permitem que o leitor participe ativamente da construção do significado, tornando a leitura uma experiência única e pessoal.

Ingarden, por sua vez, já havia notado que a compreensão da obra literária é um processo contínuo e dinâmico. O leitor, ao longo da leitura, modifica suas expectativas e interpretações à medida que novas informações são apresentadas. Essa dinâmica da leitura, que envolve tanto a projeção de expectativas

quanto a revisão dessas expectativas, é fundamental para a construção do significado.

Wolfgang Iser, seguindo os passos de Roman Ingarden, propõe uma visão da literatura como um processo dinâmico que se completa na interação entre o texto e o leitor. Para Iser, o texto literário é uma estrutura aberta, repleta de lacunas e possibilidades interpretativas, que exige a participação ativa do leitor para se tornar uma experiência significativa.

A obra literária, segundo Iser (1996), não é um objeto estático e acabado, mas um convite à construção de sentidos. Como afirma o autor, “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (Iser, 1996, p. 123). Essa perspectiva dialogal valoriza a participação do leitor na criação do significado, tornando-o um coprodutor da obra.

Regina Zilberman (2001) corrobora essa ideia, destacando que as lacunas presentes nos textos literários são fundamentais para a interação com o leitor. Ao preencher essas lacunas com sua imaginação e conhecimento prévio, o leitor torna-se um parceiro ativo na construção do sentido da obra.

A teoria de Iser também dialoga com o formalismo russo, especialmente no que diz respeito à importância da forma e do efeito de estranhamento. Ao apresentar situações e personagens que desafiam as expectativas do leitor, a literatura

força-o a questionar suas próprias percepções e a reconhecer as convenções sociais que moldam sua visão de mundo. Como afirma Eagleton (1997, p. 108), a literatura “desconfirma nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reconhecê-los, pela primeira vez, como realmente são”.

Ao “desconstruir” a familiaridade, a literatura convida o leitor a uma reflexão crítica sobre sua realidade. Como aponta Iser (1996, p. 139), “À medida que o texto evidencia um aspecto deficitário do sistema, ele oferece uma possível compreensão do funcionamento do sistema”. Dessa forma, a literatura não apenas entretém, mas também educa e conscientiza, permitindo que o leitor se coloque em uma nova perspectiva e compreenda melhor a si mesmo e o mundo ao seu redor.

Wolfgang Iser, em sua teoria da recepção, introduz o conceito de “leitor implícito” para designar a figura do leitor idealizada pelo autor ao construir o texto. Esse leitor implícito não é uma pessoa real, mas uma construção textual que orienta a leitura e molda a experiência do leitor real.

Ao criar o leitor implícito, o autor oferece pistas e expectativas que guiam a interpretação do texto. No entanto, a concretização dessa leitura depende da interação entre o texto e o leitor real, que traz consigo suas próprias experiências, conhecimentos e expectativas. Como afirma Iser (1996, p. 75), “o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É nesse ponto que

o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo”.

Aguiar (1996) complementa essa ideia ao distinguir entre o “polo artístico” e o “polo estético” da obra literária. O primeiro refere-se à obra em si, enquanto o segundo diz respeito à experiência do leitor. A leitura, portanto, é um processo de transformação em que o objeto artístico se torna um objeto estético, moldado pela interação entre o texto e o leitor.

Para Iser, o leitor traz para a leitura um conjunto de conhecimentos, valores e expectativas que ele denomina “repertório”. Esse repertório é fundamental para a compreensão do texto, pois permite ao leitor estabelecer conexões entre o que lê e suas próprias experiências. Ao mesmo tempo, o texto também possui um repertório implícito, que orienta a leitura e guia as interpretações do leitor.

A leitura, portanto, é um processo de negociação entre o repertório do leitor e o repertório do texto. Ao confrontar suas expectativas com as do texto, o leitor constrói seu próprio significado e estabelece uma relação única com a obra. Essa relação é mediada pelas estratégias de leitura, que são influenciadas pelas perspectivas do narrador, das personagens e pelas características do enredo.

A teoria de Iser destaca a importância da interação entre o texto e o leitor na construção do significado. O leitor implícito, como uma construção textual, orienta a leitura, mas é o leitor

real quem, com suas experiências e expectativas, dá vida à obra literária.

Wolfgang Iser, em sua teoria da recepção, introduz o conceito de perspectividade como um elemento central na compreensão da relação entre o texto e o leitor. Para o autor, o texto literário não é uma entidade estática, mas um sistema dinâmico de perspectivas que se entrelaçam e se complementam.

A seleção e a combinação dos elementos textuais são realizadas por meio de estratégias narrativas e do repertório do leitor. As estratégias narrativas, como o ponto de vista, a focalização e a estrutura narrativa, moldam a forma como o leitor acessa a história e os personagens. O repertório, por sua vez, refere-se ao conjunto de conhecimentos, experiências e valores que o leitor traz para a leitura, permitindo que ele estabeleça conexões entre o texto e sua própria realidade.

Assim, a perspectividade na obra literária não é fixa, mas se constrói na interação entre o texto e o leitor. As diferentes perspectivas apresentadas no texto convidam o leitor a adotar diferentes pontos de vista e a construir múltiplas interpretações. Essa dinâmica torna a leitura uma experiência ativa e criativa, na qual o leitor participa ativamente da construção do significado. O texto oferece diferentes visões do objeto, por meio dos vários pontos de vista apresentados, isso ocorre porque

cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das outras. Essa visão

resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente (Iser, 1996, p. 179).

Wolfgang Iser, em sua teoria da recepção, introduz o conceito de “estrutura de tema e horizonte” para explicar como o texto literário guia a leitura e promove a construção de significados. Essa estrutura funciona como um sistema de perspectivas que se inter-relacionam e se transformam ao longo da leitura.

O tema, nesse contexto, representa a perspectiva central que o leitor adota em um determinado momento da leitura. O horizonte, por sua vez, engloba as perspectivas secundárias ou de fundo que sustentam o tema. A relação entre tema e horizonte é dinâmica, pois o que era horizonte pode se tornar tema e vice-versa, à medida que o leitor avança na leitura.

Essa constante movimentação entre tema e horizonte permite que o leitor construa múltiplas interpretações do texto. Ao confrontar suas próprias perspectivas com as perspectivas apresentadas no texto, o leitor é levado a refletir sobre suas crenças, valores e experiências. Para Iser (1999, p. 10), “a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades”.

Ao se envolver ativamente na construção do significado, o leitor transcende a sua realidade imediata e adquire uma nova perspectiva sobre o mundo. Essa capacidade de

distanciamento e reflexão é fundamental para a experiência estética e para o desenvolvimento pessoal.

A perspectividade, portanto, é um mecanismo fundamental para a construção do significado na leitura. Ao variar as perspectivas, o texto convida o leitor a uma jornada de descoberta e transformação, permitindo que ele explore novas ideias e construa uma compreensão mais profunda da realidade.

Wolfgang Iser (1999) propõe que a leitura de textos ficcionais é um processo dinâmico e interativo, no qual o leitor constrói o significado da obra a partir de suas próprias experiências e expectativas. A estrutura de ponto de vista em movimento, central na teoria de Iser, descreve como o leitor se desloca entre diferentes perspectivas ao longo da leitura, alternando entre a pretensão (expectativa) e a retenção (lembrança).

Essa alternância constante entre passado e futuro, segundo Iser, cria uma rede de relações que permite ao leitor construir uma representação coerente do mundo ficcional. As interrupções e as expectativas não atendidas, que Ingarden denomina hiatos, são elementos cruciais nesse processo, pois desafiam o leitor a buscar novas conexões e a construir novos significados.

A linguagem literária, ao invés de apresentar uma representação direta da realidade, oferece pistas e sugestões que o leitor deve interpretar. Consoante Iser (1999, p. 58), “o

que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação ainda não formulada de dados oferecidos”. Dessa forma, a leitura se torna um ato criativo, no qual o leitor participa ativamente da construção do significado.

A teoria de Iser enfatiza a importância da subjetividade na leitura. Cada leitor, com suas próprias experiências e conhecimentos prévios, constrói uma representação única do texto. No entanto, essa subjetividade não é arbitrária, pois está condicionada pelas estruturas do texto e pelas expectativas do leitor implícito.

A teoria de Iser oferece uma visão complexa e dinâmica do processo de leitura. Ao compreender a estrutura de ponto de vista em movimento e o papel do leitor na construção do significado, podemos apreciar mais profundamente a riqueza e a complexidade das obras literárias.

Iser argumenta que a construção do significado em um texto literário é um processo dinâmico e colaborativo, no qual o leitor desempenha um papel ativo. O autor introduz o conceito de “lugares vazios” para explicar como o texto convida o leitor a participar da criação do sentido.

Os lugares vazios, segundo Iser, são lacunas deixadas intencionalmente pelo autor para estimular a imaginação do leitor. Ao preencher esses espaços, o leitor não apenas completa o texto, mas também o transforma em uma experiência única e pessoal. Como afirma Iser (1999, p. 126), “os lugares vazios incorporam os ‘relés do texto’, porque

articulam as perspectivas de apresentação, possibilitando a conexão dos segmentos textuais”.

Aguiar (1996) corrobora essa ideia, destacando que o preenchimento dos lugares vazios depende das representações projetivas do leitor. Humberto Eco, em “Lector in fábula” (1986), também aborda a questão dos espaços vazios, argumentando que o autor, ao deixá-los em branco, confia no leitor para dar sentido ao texto.

Os lugares vazios não apenas desafiam a imaginação do leitor, mas também questionam suas crenças e valores. Ao confrontar o leitor com o desconhecido, o texto o convida a refletir sobre a natureza da realidade e a construir novas interpretações. Para Iser (1999, p. 173-174), “o rompimento da tríade tradicional do verdadeiro, bom e belo, pois sua concordância não é mais capaz de orientar nossa conduta”.

CONCLUSÃO

A Estética da Recepção, com suas figuras centrais Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, proporcionou uma revolução nos estudos literários ao deslocar o foco da análise textual para a dinâmica entre texto e leitor. Ao conceituar o “leitor implícito” e o “horizonte de expectativas”, Iser e Jauss, respectivamente, evidenciaram a importância da participação ativa do leitor na construção do significado e a influência do contexto histórico-cultural na recepção da obra.

A teoria da recepção nos convida a enxergar a literatura como um processo dialógico e histórico, no qual o texto e o leitor se encontram em um constante processo de negociação de significados. Ao explorar as contribuições de Iser e Jauss, este texto demonstrou como a Estética da Recepção oferece uma nova perspectiva para a compreensão da experiência literária, valorizando a subjetividade do leitor e a historicidade da obra.

Ao considerar o leitor como cocriador do significado, a Estética da Recepção amplia o campo de estudo da literatura, abrindo espaço para novas abordagens e interlocuções com outras áreas do conhecimento. Ao mesmo tempo, a teoria da recepção nos desafia a repensar o papel do crítico literário, que passa a ser um mediador entre o texto e o leitor, facilitando a construção de pontes entre diferentes perspectivas e conhecimentos.

Em conclusão, a Estética da Recepção representa um marco fundamental nos estudos literários, oferecendo um arcabouço teórico sólido para a análise da experiência literária. Ao compreender a importância do leitor na construção do significado e a influência do contexto histórico-cultural na recepção da obra, podemos apreciar a literatura de forma mais profunda e significativa.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. O leitor competente à luz da teoria literária. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 124, p. 23-34, jan./mar., 1996.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria C. Puga e João Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora. 34, 1996. v. 1.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora. 34, 1999. v. 2.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

LIMA, Luis (org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *Fim dos livros, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2001.

A FIGURA FEMININA NEGRA NA POESIA ATUAL: UMA ANÁLISE DOS POEMAS *VOZ DA PELE* E *CLAMOR*, DE LUCIENE CARVALHO

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.4

Adriana Lins Precioso

Ednaldo Saran

Lariza Aparecida Pimentel

INTRODUÇÃO

A literatura é um campo fértil para a construção de identidades, sendo usada como uma ferramenta poderosa para resistir e desconstruir narrativas opressivas. Nos últimos anos, a literatura feminina negra tem surgido como um espaço crítico de expressão e visibilidade para mulheres negras, que foram historicamente silenciadas pela supremacia branca e patriarcal. Esse movimento literário contemporâneo busca desconstruir estereótipos e desafiar estruturas de poder que perpetuam a subjugação da mulher negra.

A literatura feminina negra ultrapassa a expressão artística, sendo uma prática de resistência e transformação. Ao transformar as vivências negras em uma linguagem própria, esta poética recontextualiza e renova a percepção da identidade negra, trazendo à tona dimensões da experiência que envolvem desafios e potências. A produção literária é uma atitude que desafia a hegemonia literária, reafirmando a diversidade e a profundidade de vozes historicamente marginalizadas. A produção literária feminina negra contemporânea não apenas tem conquistado um espaço no cenário literário, como também desafia convenções, reformulando narrativas e reafirmando a complexidade identitária de quem, por muito tempo, foi negligenciado.

A literatura negra é uma forma de expressão e reconstrução, revelando a opressão histórica do sistema patriarcal, além de oferecer uma perspectiva autêntica e fortalecedora sobre a mulher negra. Neste gênero, é possível observar o passado e o presente através da experiência e do olhar de indivíduos silenciados pela branquitude durante séculos de escravidão e exclusão no Brasil.

Afirma-se, assim, um espaço de fala e memória, onde experiências e saberes femininos e negros rompem as narrativas dominantes, transformando-as em registros vivos de luta e afirmação identitária. Esta literatura estabelece uma ligação entre as heranças ancestrais e o presente, reconfigurando o papel da mulher negra na sociedade brasileira e fornecendo uma perspectiva abrangente e empoderadora sobre sua história.

Os intelectuais negros têm sido fundamentais para a elaboração de uma análise crítica e aprofundada do papel e da identidade da mulher negra no Brasil. Suas contribuições não apenas revelam as diversas formas de opressão que atingem as mulheres negras, como também fornecem ferramentas teóricas e práticas para enfrentar esses problemas. Por meio de suas obras e ativismo, elas expandem a discussão sobre identidade, cultura, memória, resistência e ancestralidade, tornando-se referências essenciais para as novas gerações e fortalecendo o movimento em prol da justiça e igualdade racial e de gênero no Brasil.

Essas escritoras e pensadoras discutem temas importantes, como a construção de identidades, a valorização da cultura afro-brasileira, a preservação da memória histórica e a conexão com a ancestralidade. Suas obras não se limitam a revelar as desigualdades e estereótipos impostos às mulheres negras, mas também consolidam uma narrativa própria. A ênfase literária está na resistência e autonomia, ao reconfigurarem suas experiências e exaltarem a riqueza cultural afro-brasileira, essas autoras desafiam o racismo estrutural e o sexismo, oferecendo uma perspectiva solidária e renovadora, na qual a mulher negra ocupa o lugar de protagonista.

Dessa forma, a literatura dessas autoras consolida-se como um legado relevante para as gerações futuras, reforçando o papel vital das vozes femininas negras na produção literária e na formação de um pensamento crítico-social no Brasil. Seus textos estimulam um processo contínuo de questionamento

das estruturas de poder, abrindo caminhos para novas formas de compreensão e valorização da mulher. Com suas narrativas, inspiram as gerações futuras a prosseguirem na luta pela equidade e pelo reconhecimento pleno de sua identidade e história, fortalecendo a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

Os poemas *Voz da pele* e *Clamor*, da obra *Na pele* (2020), de Luciene Carvalho, abordam a representação multifacetada da mulher negra na literatura, especialmente na produção literária de Mato Grosso. Os poemas apresentam uma perspectiva de denúncia e resistência sobre as experiências de opressão, racismo e sexismo vivenciadas por essas mulheres, ao mesmo tempo em que exaltam sua força, ancestralidade e a busca por emancipação e reconhecimento de suas identidades plurais que enriquecem o debate sobre a resistência feminina negra, contribuindo para a construção de uma literatura que celebra identidades e lutas no contexto mato-grossense e no cenário literário nacional. Por meio de uma leitura crítica, as vozes femininas negras são elevadas, afirmando-se e resistindo no panorama contemporâneo.

A LITERATURA FEMININA NEGRA E A RESISTÊNCIA CULTURAL

A Literatura Feminina Negra configura-se como um espaço de resistência e transformação, permitindo que

mulheres negras se apropriem de suas próprias narrativas e reescrevam suas histórias a partir de suas vivências e perspectivas singulares. Essa literatura, ao dar voz a questões de identidade, ancestralidade e resistência, estabelece um diálogo que valoriza a complexidade e diversidade da experiência feminina negra. Além de confrontar estereótipos e promover a autonomia dessas vozes, contribui para fortalecer uma visão mais inclusiva e plural no campo literário e social da contemporaneidade.

Sueli Carneiro (2003) destaca que a escrita da mulher negra não é apenas um ato de criação literária, mas também um movimento político de resistência contra as narrativas hegemônicas que historicamente tentaram silenciar suas vozes. Nesse contexto, a literatura torna-se uma voz de luta, permitindo que essas mulheres questionem e desafiem as normas estabelecidas pela literatura dominante, que frequentemente invisibiliza ou reduz suas experiências. Assim, a literatura feminina negra não apenas reivindica um espaço de fala, mas também redefine a percepção social sobre a mulher negra, fortalecendo sua identidade e autonomia.

Djamila Ribeiro (2017) reforça essa noção ao destacar a importância do conceito do “lugar de fala” da mulher negra na construção de uma literatura que reflete as complexidades de sua experiência. O conceito de “lugar de fala” vai além de simplesmente reivindicar espaço; ele busca legitimar as vivências e perspectivas das mulheres negras no campo literário, valorizando-as como parte fundamental da narrativa

social. Esse espaço literário, portanto, torna-se um espaço de denúncia das violências e opressões que atravessam suas vidas, ao mesmo tempo em que celebra as formas de resistência, superação e resiliência que essas mulheres desenvolvem para reescrever suas histórias. A literatura feminina negra, assim, não apenas expõe as dificuldades enfrentadas, mas também reafirma a força e a dignidade das mulheres negras, promovendo uma representação mais complexa e autêntica de suas trajetórias e lutas.

Na obra de escritoras como Conceição Evaristo, Luciene Carvalho e outras vozes femininas negras, a literatura transcende o mero ato narrativo para se tornar um espaço de ampliação e valorização das múltiplas vivências femininas negras. Elas abordam temas que vão da maternidade e da ancestralidade ao enfrentamento do racismo, etarismo e outras formas de opressão, tecendo narrativas que revelam não apenas os desafios impostos pela sociedade, mas também as potentes formas de resistência que surgem dessas experiências. Assim, suas obras desafiam as estruturas hegemônicas ao celebrar a complexidade, a força e a riqueza das trajetórias das mulheres negras, oferecendo uma visão ampla e profundamente humana de suas histórias e resistências cotidianas.

Dessa forma, a literatura feminina negra não só desafia as barreiras sociais e culturais, mas também se afirma um território de reivindicação e reafirmação de identidade, dignidade e pertencimento. Ao dar voz às histórias, lutas e conquistas das mulheres negras, essa literatura proporciona

visibilidade a experiências historicamente silenciadas e abre espaço para uma reflexão profunda sobre as contribuições dessas mulheres à cultura e ao pensamento crítico. Mais do que um exercício estético, torna-se uma plataforma de resistência e transformação, ampliando o horizonte literário e social ao celebrar a pluralidade e a resiliência dessas trajetórias.

Na obra *Na pele* (2020), Luciene Carvalho coloca a ancestralidade como um pilar central de sua poesia, transformando a memória coletiva das mulheres negras e periféricas em uma força de resistência e valorização cultural. Para Carvalho, a ancestralidade vai além de uma mera referência ao passado: ela atua como uma conexão profunda entre gerações, reafirmando que o passado não se encontra distante, mas permanece vivo e presente nas experiências e identidades dessas mulheres. Assim, a autora destaca a ancestralidade como uma fonte de fortalecimento e continuidade, onde as vozes de antepassadas ecoam no presente e inspiram a resistência e a afirmação cultural das mulheres negras na contemporaneidade.

Nos poemas *Voz da pele* e *Clamor*, a autora reflete sobre a continuidade das lutas e sofrimentos das mulheres negras ao longo da história. A pele negra, na obra de Luciene Carvalho, assume o papel de símbolo poderoso de resistência, servindo como uma ligação viva entre passado e presente, onde as marcas da opressão coexistem com a força e a resiliência herdadas dos antepassados. Essa pele não apenas testemunha a dor e as dificuldades enfrentadas, mas também representa

a continuidade de uma luta por liberdade e dignidade que atravessa gerações. Assim, ela reflete tanto as cicatrizes de uma história de opressão quanto o legado de resistência e força que sustenta a identidade e a luta das mulheres negras.

Segundo Davis (2016), a ancestralidade é um elemento essencial para a resistência das mulheres negras, funcionando como uma fonte de força e identidade. Luciene Carvalho concretiza essa perspectiva em sua poesia ao entrelaçar passado e presente, mostrando como as experiências das gerações anteriores enriquecem e sustentam as vivências contemporâneas. Em suas obras, a ancestralidade não é apenas uma referência ao que foi vivido, mas uma força ativa que alimenta a resiliência e o protagonismo das mulheres negras, conectando-as às suas raízes e reforçando a continuidade de suas lutas.

Ao evocar as vozes de suas ancestrais, Luciene Carvalho não apenas resgata histórias de dor e resistência, mas também oferece às mulheres negras de hoje um sentido profundo de pertencimento e força. A ancestralidade torna-se, assim, uma estratégia essencial de luta, preservação e autoafirmação, permitindo que essas mulheres se vejam como parte de uma história contínua de resistência e sobrevivência. Não é apenas um aspecto cultural, mas uma força ativa que valida suas experiências e desafia as estruturas de opressão. Por meio da conexão com suas raízes, essas mulheres fortalecem sua identidade e reivindicam seu espaço, reconhecendo-se como

herdeiras e portadoras de uma trajetória coletiva de dignidade e resiliência.

VOZ DA PELE: VERSOS DE RESISTÊNCIA

Luciene Carvalho, em seu poema *Voz da pele*, manifesta um desejo intenso de dar voz às vivências e à determinação da comunidade negra, com um foco especial nas mulheres negras, que carregam o peso histórico da opressão. Nos versos, o eu poético enfatiza a importância de compartilhar as experiências vividas por essas mulheres, que enfrentam cotidianamente as dificuldades impostas pelo racismo e pela marginalização. Essa expressão não apenas serve como um ato de resistência, mas também como um meio de celebrar a força e a resiliência presentes na trajetória dessas mulheres.

Ao destacar suas histórias, Carvalho contribui para a construção de uma narrativa que desafia as injustiças sociais e promove um reconhecimento mais amplo das lutas e conquistas da comunidade negra. Assim, *Voz da pele* torna-se uma poderosa afirmação da identidade e da dignidade das mulheres negras, reafirmando seu lugar no discurso literário e social.

Voz da pele

Faço estes poemas
pra falar com os meus,
pra ter uma conversa franca
que conte a opressão
nesta pele que não é branca.

Faço estes poemas
pra falar com os pretos
que resistem e sobrevivem
em toda forma de guetos.

Faço estes poemas
porque é urgente
que eu celebre
minha poesia
com minha gente.

Faço estes poemas
pra falar da cor
da pele e do preconceito,
pra falar do horror.

Faço estes poemas
porque nunca fiz,
porque nunca quis
abrir essa comporta.
Mas, hoje, isso importa.

Faço estes poemas
para dar voz
a mil gritos calados
por grilhão atroz.

Faço estes poemas
para descansar,
pois estou exausta
de tanto calar.
E, agora, me ouvirão cantar
(Carvalho, 2020, p. 16-17)

No poema *Voz da pele*, de Luciene Carvalho, a narrativa poética se centra na simbologia da pele como um espaço de resistência e luta. A pele negra, retratada como um local onde a história de opressão foi marcada de forma indelével, também se transforma em um símbolo de força e conexão ancestral. Esse corpo, que carrega as cicatrizes deixadas pela violência

histórica e o racismo, simultaneamente preserva as memórias de resistência e a herança de superação das mulheres negras. Luciene Carvalho explora a pele não apenas como um marcador racial, mas como um ponto de partida para a compreensão da condição da mulher negra ao longo da história.

Nos versos iniciais “faço estes poemas/pra falar com os meus” indica um desejo de conexão e comunicação com aqueles que compartilham experiências semelhantes, especialmente em relação à opressão vivida na pele negra. A expressão de um desejo de conexão e comunicação com aqueles que compartilham experiências semelhantes, especialmente em relação à opressão vivida na pele negra, o eu poético estabelece um vínculo íntimo e solidário com a comunidade negra, reconhecendo a importância de partilhar vivências, lutas e histórias. Esse anseio por diálogo é essencial para fortalecer os laços comunitários e promover uma compreensão mais profunda das realidades enfrentadas.

Além disso, ao abordar a opressão enfrentada na “pele que não é branca” o eu-poético não só denuncia as injustiças raciais, mas também celebra a resistência e a força da comunidade. Essa busca por comunicação e entendimento mútuo se torna uma ferramenta poderosa de empoderamento, reforçando a identidade e a dignidade das mulheres negras, e destacando a importância da arte como meio de reivindicação e solidariedade.

A menção à “opressão nesta pele que não é branca” destaca a realidade enfrentada pelas pessoas negras, sublinhando as desigualdades raciais e sociais que permeiam suas vidas. O eu-poético busca não apenas relatar essa opressão, mas também criar um espaço para a resistência e a sobrevivência. A referência a “pretos que resistem e sobrevivem em toda forma de guetos” enfatiza a força e a resiliência da comunidade negra diante das adversidades impostas pelo racismo estrutural.

Dessa forma, esses versos funcionam como um manifesto que celebra a identidade negra e a luta pela liberdade, enquanto também propõem uma conversa honesta e direta sobre as realidades que afetam a vida das pessoas negras. Através da poesia, o eu poético não apenas denuncia injustiças, mas também reafirma a importância da solidariedade e da resistência coletiva na busca por um futuro mais justo e igualitário.

A pele negra, neste contexto, atua como um símbolo de identidade que transcende o presente, conectando-se com as gerações passadas e projetando-se para as futuras. Isso reflete o que Sueli Carneiro (2003) define como a capacidade das mulheres negras de transformar a dor imposta pela opressão em uma força capaz de impulsionar a resistência. A pele, portanto, é um palimpsesto, uma superfície sobre a qual se escreve a história de sofrimento, mas também de resiliência. Cada cicatriz representa um marco dessa trajetória de resistência. Essa transformação não apenas reflete a

luta contínua das mulheres negras, mas também evidencia sua habilidade de encontrar poder e identidade em meio ao sofrimento. Essa dinâmica é fundamental para a construção de uma narrativa que não se limita ao vitimismo, mas que também celebra a força e a coragem das mulheres que, ao enfrentarem as adversidades, tornam-se protagonistas de suas próprias histórias.

Conforme Carneiro (2003, p. 110), “A dor da opressão não anula a capacidade de resistência das mulheres negras; ao contrário, essa dor se transforma em combustível para a luta pela afirmação de sua identidade e direitos”. Assim, Carneiro (2003) evidencia como a dor pode ser um catalisador para a resistência, sugerindo que, em vez de serem definidas por suas experiências de opressão, as mulheres negras são moldadas por sua luta e sua determinação em buscar liberdade e dignidade.

Nos versos de Luciene Carvalho, há uma clara manifestação de urgência e compromisso em conectar-se com a comunidade negra. O verso “Faço estes poemas pra falar com os pretos” reflete não apenas um desejo de comunicação, mas também um reconhecimento da importância da arte como um meio de resistência. Ao afirmar que os “pretos que resistem e sobrevivem em toda forma de guetos” são seu público, o eu-poético enfatiza a relevância das experiências compartilhadas e a luta coletiva contra a opressão.

A repetição da palavra “faço” no decorrer do poema, ressalta a intencionalidade do ato poético, transformando a poesia em um veículo de celebração e afirmação da identidade negra. Ao dizer que é “urgente” celebrar sua poesia “com minha gente”, o eu-lírico destaca a necessidade de visibilidade e reconhecimento das vozes negras, que muitas vezes são marginalizadas ou silenciadas na sociedade. Esses versos não só evocam um chamado à resistência, mas também promovem um espaço de empoderamento, onde a arte serve como um meio de afirmar a identidade e a cultura. A celebração da poesia, nesse contexto, torna-se um ato de valorização da própria história e das experiências vividas, fortalecendo a ligação entre passado e presente e reafirmando a luta contínua por dignidade e respeito.

No poema *Voz da pele* o eu-lírico, expressa um profundo anseio por abordar questões relacionadas à cor da pele e ao preconceito. A escolha da palavra “faço” enfatiza a intencionalidade e a urgência do ato de escrever, como se a poesia se tornasse um meio vital para discutir o “horror” que permeia a experiência da negritude e a opressão enfrentada pelas pessoas negras. A menção à “cor da pele” não é meramente descritiva, mas carrega um peso histórico que remete às lutas enfrentadas por gerações, evocando a necessidade de diálogo e reflexão sobre essas realidades.

O eu-poético revela um conflito interno, a expressão de algo que nunca foi abordado anteriormente, em sua poética, assim, na frase “porque nunca quis abrir essa comporta”

sugere uma resistência do eu-lírico a expor sentimentos e experiências, possivelmente por medo ou pela pressão social que silencia vozes marginalizadas. A “comporta” pode simbolizar tanto uma barreira emocional quanto uma proteção contra o impacto do preconceito e da dor.

Ao falar sobre a decisão de finalmente “fazer” esses poemas, o eu-lírico se posiciona como uma agente de mudança, desafiando a própria hesitação e se permitindo abrir essa comporta. Essa atitude representa não apenas uma ação de resistência, mas também uma forma de autoafirmação e libertação, onde a poesia se torna um canal para confrontar o passado e reivindicar espaço na narrativa contemporânea. Essa transformação através da palavra destaca a importância da literatura como um meio de cura, resistência e busca por justiça social.

Nos versos de Luciene Carvalho, a urgência de dar voz a “mil gritos calados” reflete a profundidade da dor e da luta que permeiam a experiência da mulher negra. A expressão “”grilhão atroz” simboliza as correntes da opressão e do racismo que, ao longo da história, silenciaram vozes e experiências, especialmente aquelas de indivíduos marginalizados. Aqui, o eu-poético transforma essa dor em poesia, apresentando a escrita como um ato de resistência.

O cansaço “de tanto calar” ressalta o peso que as expectativas sociais e a discriminação impõem sobre as mulheres negras. Este silêncio, muitas vezes imposto pela

sociedade, representa não apenas a opressão externa, mas também uma luta interna para se afirmar e ser ouvida. “E, agora, me ouvirão cantar”, é um ato de reivindicação. A transição de silêncio para som, de dor para celebração, indica uma transformação. O ato de cantar não é apenas uma forma de expressar sua verdade, mas também um chamado à ação e à solidariedade entre aqueles que compartilham experiências semelhantes. Essa afirmação de voz e presença é um passo significativo na luta contra a opressão e no processo de autoafirmação.

Assim, o eu-lírico utiliza a poesia não apenas como um meio de expressar suas experiências e emoções, mas como uma forma de resistência coletiva, onde a voz da mulher negra se ergue, não apenas para narrar suas dores, mas para celebrar sua identidade, sua história e sua luta. Essa resistência através da arte é um testemunho da força e da resiliência das mulheres negras, desafiando as correntes do silêncio e reivindicando seu espaço na narrativa contemporânea.

A voz da pele que o eu-lírico evoca no poema é uma metáfora potente para as vozes silenciadas das mulheres negras ao longo da história. O apagamento sistemático dessas vozes pela sociedade patriarcal e racista tem sido um fator determinante na invisibilidade das suas experiências. Entretanto, o poema propõe uma ruptura com esse silêncio histórico. A pele, agora ressignificada, se torna um meio pelo qual essas vozes finalmente emergem com força e dignidade. A pele deixa de ser apenas um espaço onde as marcas da

opressão são vistas para se transformar em um campo de reivindicação de existência e de fala.

O eu-poético utiliza a imagem da pele como uma ferramenta para reclamar essa história e a centralidade da mulher negra na construção de novas narrativas, onde sua voz é valorizada e escutada. A mulher negra, através dessa nova representação da pele, reescreve sua própria história, rejeitando a vitimização e afirmando sua autonomia e protagonismo. Assim, a pele passa a ser não só uma barreira física contra a opressão, mas também um instrumento de resistência cultural e de autoafirmação.

Dessa maneira, *Voz da pele* é um convite à reflexão sobre como os corpos negros carregam não apenas os traumas do passado, mas também as histórias de força e superação. Ao destacar a pele como um símbolo de luta, Luciene Carvalho posiciona a mulher negra como a arquiteta de sua própria narrativa, rompendo com os padrões de silenciamento e invisibilidade que foram impostos historicamente. Ao reivindicar a centralidade da pele na poética da resistência, o poema de Carvalho também reforça a necessidade de reconhecer e celebrar a história das mulheres negras como uma parte essencial da luta por igualdade e dignidade.

CLAMOR: ORAÇÃO PELA PROTEÇÃO E RESISTÊNCIA AFRODESCENDENTE

No poema *Clamor*, o eu-lírico evoca um chamado coletivo de resistência, evidenciando que a luta das mulheres negras não é isolada, mas compartilhada por um grupo que se fortalece pela união. O título do poema já indica a intensidade emocional que o texto carrega: um grito que ultrapassa os limites do indivíduo e soa como uma convocação para que todas as mulheres negras se levantem contra as estruturas opressoras de racismo e patriarcado.

Clamor

“Deus, Oh Deus!
Onde estás
que não responde?
Em que mundo,
em que estrela
Tu te escondes
Embuçado nos céus?”
Oh, Deus!
Clamo por mim
e pelo meus...
Pelos meninos
cujas mães ensaiam o pranto
desde cedo,
enquanto embalam
seus negrinhos
no berço do medo
da polícia,
das drogas,
do patrão,
do desemprego.

Oh, meu Deus!
Clamo pelas meninas negras
que cuidam da casa,
prás mães que estão
cuidando de outras casas.
Elas cedo abandonam o estudo,
elas se jogam no mundo
dispostas a tudo.
não sabem da vida,
da cafetina,
da esquina,
da cocaína.
Oh, Deus!
Clamo pelas mulatas
enfeitadas no carnaval,
vendidas baratas.
São bundas
só bundas
sem nome:
o tempo as consome.
Deus!
Clamo pelos homens pretos
Construindo casa,
fazendo asfalto,
sugados,
destinado à aposentadoria
de salário mínimo.
E, após tudo,
falta tudo em casa.
O homem preto
vai ser guarda-noturno
num segundo turno
de exploração.
Deus,
ao menos ouça
o meu clamor
pelas mulheres negras,
de filhos e faxina
que nunca termina.
Elas parem
a carne devorada.

Baixam a cabeça...
Se o patrão gritar?
Deixa!
Ela é a carne
que deita
por baixo do homem preto.
Ela é a que ora
pelo filho morto
com dois pipocos
no beco escuro e torto.
Ela cria o neto sem pai,
e vai alimentando
o sonho de algum futuro.
Elas são os filhos teus...
Onde estás, Senhor Deus?
(Carvalho, 2020, p. 25-27)

Esse clamor representa não apenas uma denúncia das injustiças enfrentadas historicamente, mas também a força e a urgência de uma ação coletiva que visa a transformação social. Por meio da poesia, Luciene Carvalho faz uma denúncia clara das opressões, mas, ao mesmo tempo, projeta o poema como um espaço de criação de novos horizontes, onde as mulheres negras podem se imaginar e se construir fora dos padrões excludentes e violentos impostos pela sociedade.

Ao projetar o poema como um espaço de criação, o eu-poético possibilita que essas mulheres se apropriem de suas narrativas e explorem suas próprias potencialidades e sonhos. Essa ressignificação literária oferece uma saída aos limites e dores impostos historicamente, proporcionando horizontes mais amplos e inclusivos. Dessa maneira, o poema assume um papel político e transformador, evidenciando a urgência

de uma ação coletiva que, além de resistir, celebra e afirma a identidade e dignidade da mulher negra.

Os versos do poema evocam um profundo lamento e ao mesmo tempo um pedido desesperado por proteção e justiça. A voz poética, ao questionar a presença e a resposta de Deus, não está apenas expressando uma angústia individual, mas sim um grito coletivo que denuncia a dura realidade enfrentada pela comunidade negra. O clamor inclui os “meninos” e suas mães, vítimas de uma sociedade que constantemente ameaça a integridade de suas vidas e sonhos.

A imagem das mães “ensaiando o pranto desde cedo” enquanto embalam seus filhos nos braços é um retrato pungente do medo que permeia a vida das famílias negras, uma apreensão que não é apenas cotidiana, mas que transcende gerações. As ameaças vêm de todos os lados: da violência policial, das drogas, da exploração trabalhista e da insegurança econômica. Assim, o poema se torna uma oração de resistência, ao mesmo tempo em que denuncia um ciclo contínuo de opressão e abandono, reivindicando uma resposta e uma justiça que parecem distantes.

A ideia de clamor é vista como uma ferramenta para mobilizar vozes e corpos em torno de uma luta comum, como sugere Lélia Gonzalez (2011), que argumenta que a união entre as mulheres negras é fundamental para que elas possam ocupar espaços de poder e visibilidade, tanto no contexto social quanto político. O poema, nesse sentido, é uma

representação de solidariedade e resistência, onde a força de uma é amplificada pela força de todas.

A afirmação de Lélia Gonzalez (2011) sobre a importância da união entre as mulheres negras destaca a necessidade de solidariedade e coletividade para enfrentar as opressões que elas enfrentam em diversos contextos. A autora enfatiza que essa união é essencial para que possam reivindicar seus direitos e ocupar espaços que historicamente foram negados a elas.

De acordo com Gonzalez (2011, p. 45): “A força da mulher negra se revela, de forma mais contundente, na medida em que essa mulher se organiza e se une a outras mulheres, criando uma rede de apoio e resistência que propicia a construção de novos espaços de visibilidade e poder”, reforçando a ideia de que a coletividade não apenas fortalece a luta individual, mas também cria um ambiente propício para a transformação social e política. Assim, a união entre as mulheres negras se torna um elemento crucial na luta pela dignidade, igualdade e reconhecimento dentro da sociedade.

A figura do eu-lírico clama por justiça e empatia para com as meninas e mulheres negras, cujas vidas são marcadas pela renúncia de oportunidades e pela exclusão social. A rotina dessas jovens, que “cuidam da casa” ou abandonam o estudo para trabalhar, reflete uma estrutura que limita suas escolhas e as expõe a situações de vulnerabilidade, como o aliciamento e a violência.

A evocação das “mulatas enfeitadas no carnaval” intensifica essa denúncia ao evidenciar a objetificação racializada, quando mulheres negras são vendidas e reduzidas a seus corpos, privando-as de identidade e dignidade. A metáfora do “tempo que as consome” sublinha a ausência de proteção social e o esgotamento dessas mulheres pela exploração, revela um ciclo de desvalorização e marginalização. Ao clamar por essas meninas e mulheres, o poema não apenas expõe as desigualdades estruturais, mas também demanda um olhar mais humano e justo que possa reconhecer e interromper essas realidades de opressão.

O poema expõe como o homem negro, mesmo após uma vida de trabalho extenuante, se vê relegado a empregos de baixa remuneração e sem perspectivas de descanso ou dignidade na aposentadoria. A figura do “guarda noturno” em um “segundo turno de exploração” é emblemática, pois revela a falta de alternativas para esses homens, cujas contribuições são desvalorizadas e negligenciadas.

A situação das mulheres negras é também retratada de forma visceral e crua: carregando o peso dos filhos, das faxinas intermináveis e das humilhações silenciosas, muitas vezes silenciadas pela submissão às ordens do “patrão” que grita, elas assumem papéis que as colocam, simbolicamente, como a “carne que deita por baixo do homem preto”. Esse verso, de um impacto profundo, capta as várias camadas de opressão e de sacrifício silencioso dessas mulheres, as quais

suportam tanto o racismo e o sexismo quanto as durezas da vida no lar e no trabalho.

O apelo a Deus no poema amplifica o pedido de justiça e humanidade para com essas vidas que, embora essenciais para a sociedade, são historicamente desvalorizadas e invisibilizadas. A repetição do termo clamor denuncia não apenas a opressão sistêmica, mas também a necessidade de dignidade e respeito por essas pessoas que sustentam a sociedade enquanto enfrentam ciclos de exploração.

A imagem da mulher negra como guardiã da esperança e da resiliência é apresentada de forma tocante e angustiante. Ela é a mãe que, em meio à dor, ainda encontra forças para orar pelo filho morto pela violência urbana, vítima dos “dois pipocos” no beco, uma tragédia que se repete nas periferias. A dor de perder o filho é somada ao desafio de criar o neto sozinha, com a mesma determinação e amor, enquanto mantém aceso o “sonho de algum futuro”, uma esperança quase utópica em um ambiente que oferece tão pouco.

Essa mulher representa as muitas que, diante da ausência de proteção e reconhecimento, assumem sozinhas o papel de sustento emocional e físico para suas famílias, persistindo com uma fé que ultrapassa a compreensão. O questionamento final, “Onde estás, Senhor Deus?”, intensifica o clamor de desamparo e impotência. Este apelo revela não só a busca por justiça divina, mas também uma crítica ao

abandono sistemático dessas mulheres pela sociedade, que frequentemente ignora suas lutas e suas orações.

A imagem final é poderosa: ela não apenas reza pelo filho, mas por todos aqueles “filhos teus” que, como ela, suportam as injustiças e, ainda assim, carregam o peso da esperança por dias melhores. Este poema é um grito por dignidade, humanidade e reconhecimento, uma exigência de que essas mulheres, essas vidas, não sejam esquecidas.

O clamor, porém, vai além de uma simples denúncia; é também um chamado para a criação de um futuro mais justo e igualitário. O poema de Carvalho busca romper com as estruturas opressivas, como o racismo e o sexismo, que limitam a ascensão das mulheres negras. A urgência de mudanças políticas e sociais é um tema recorrente em sua obra, onde ela convoca as mulheres negras a se posicionarem como protagonistas de suas próprias histórias, lutando pela dignidade e pelo respeito. Essa construção de um futuro mais igualitário é visualizada no poema como um trabalho coletivo, em que as vozes de todas as mulheres se somam para gerar uma transformação duradoura e significativa.

A importância da literatura feminina negra contemporânea, representada por autoras como Luciene Carvalho, reside em sua capacidade de romper com as narrativas dominantes e trazer novas perspectivas sobre a identidade, memória e resistência da mulher negra, ampliando o debate sobre o lugar da mulher negra na sociedade brasileira, oferecendo obras que

desafiam as normas da hegemonia literária e proporcionam novos olhares sobre as experiências de opressão e superação. Ao explorar temas como ancestralidade, racismo e luta por dignidade, a poesia de Luciene Carvalho emerge como um espaço vital de resistência cultural e política, onde as mulheres negras podem se afirmar como protagonistas de suas próprias histórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura feminina negra contemporânea, especialmente a poesia de Luciene Carvalho, corpus desta análise, cumpre um papel transformador ao dar visibilidade e voz às experiências da mulher negra no Brasil. Os poemas *Voz da pele* e *Clamor* representam, por meio de uma linguagem poética densa e crítica, uma denúncia das estruturas de opressão e uma celebração da ancestralidade e da resistência que perpassam as vivências das mulheres negras. O eu-poético, ao entrelaçar passado e presente, constrói um espaço onde identidade e memória se afirmam em contraposição às narrativas hegemônicas, promovendo a dignidade e a autonomia das mulheres negras.

A obra de Luciene Carvalho não apenas fortalece o campo da literatura feminina negra, mas também inspira gerações futuras a refletirem sobre a importância da representatividade e da construção de um imaginário coletivo mais inclusivo.

Sua poesia torna-se, assim, um legado que transcende o campo literário e se projeta como uma ferramenta de luta, ressignificação e valorização de uma identidade que, apesar das adversidades, se reitera e se fortalece.

Dessa forma, a análise dos poemas *Voz da pele* e *Clamor*, de Luciene Carvalho, sob a perspectiva da figura feminina negra na poesia contemporânea, ilumina a complexa representação da mulher negra na literatura mato-grossense e nacional. A escolha dessa obra permite uma reflexão profunda sobre os múltiplos aspectos da resistência literária feminina, oferecendo uma voz potente à luta e à afirmação identitária das mulheres negras. Ao explorar a literatura produzida em Mato Grosso, este texto contribui para dar visibilidade à riqueza cultural e à importância da produção literária feminina negra como instrumento de resistência e transformação social no Brasil.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.

CARVALHO, Luciene. *Na pele*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2020.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivências: literatura negra feminina e resistência*. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afrolatinoamericano*. São Paulo: Zahar, 2011.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Letramento, 2017.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A REALIDADE COMO PRODUTO E O AUTOR COMO PÓS-PRODUTOR NO ESPECTRO AUTOFICCIONAL

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.5

Cristian Borba da Silveira

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A apropriação de objetos do mundo para a construção de obras artísticas é uma das tendências da estética contemporânea, sendo a obra *Fonte* – ou o urinol –, de Marcel Duchamp, um dos marcos desta linha de procedimentos. A apropriação é o primeiro do conjunto de procedimentos que Nicolas Bourriaud (2009) engloba no que chama de “pós-produção”. Neste trabalho, discutiremos brevemente sobre este conceito, buscando ilustrá-lo com uma obra do cineasta Eduardo Coutinho.

Além disso, exploraremos como estes procedimentos podem ser empregados na literatura, discutindo exemplos de obras literárias brasileiras recentes. A partir de uma apropriação de “produtos” do mundo, o autor atua como um “pós-produtor”. A pós-produção se dá, portanto, após a apropriação

de textos e continua através de seus usos, manipulações, disposições, entre outros procedimentos possíveis, de uma maneira particular em cada obra. Esperamos que esta linha de procedimentos fique clara ao discutirmos obras como *Delírio de damasco* (2012), de Veronica Stigger, e *Sessão* (2017), de Roy David Frankel.

Considerando-se isso, especularemos em torno da hipótese da identificação de procedimentos de pós-produção no “espectro autoficcional”. Para Igor Graciano (2021), de modo geral, o espectro autoficcional abarca obras romanescas que esgarçam as fronteiras entre ficcional e (auto)biográfico, assim como a separação entre autor e narrador. A noção de espectro autoficcional é pertinente em relação à categoria de “autoficção” porque expande as possibilidades e variações das obras, podendo-se incluir autores que rechaçam aquela categoria ou propõem projetos literários muito diferentes entre si. As ambiguidades presentes nesse espectro dificultam, como veremos, a discussão sobre a hipótese que especulamos aqui. No entanto, é justamente essa dificuldade que impulsiona nossa discussão: se tratássemos apenas dos narradores, a identificação dos procedimentos de apropriação seria mais segura.

Aludiremos brevemente neste trabalho a alguns exemplos de obras do espectro autoficcional, sendo elas: *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, *Ribamar* (2010), de José Castello, e *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias. Evidentemente, uma análise aprofundada sobre uma ou mais

dessas obras apresentaria resultados mais precisos sobre nossa discussão. Entretanto, tratando-se de uma discussão de caráter exploratório e especulativo, propomos começar por um olhar mais abrangente, inclusive porque, no espectro autoficcional, os níveis das ambiguidades mencionadas são muito diferentes em cada obra.

No desenvolvimento de tal hipótese, consideramos que o principal produto a ser apropriado é a própria realidade, ou seja, para além de objetos concretos do mundo e de textos não criados pelo autor, também os acontecimentos são passíveis de apropriação. Assim, entre as apropriações, destacam-se os arquivos pessoais, familiares ou públicos, incluindo-se por exemplo fotografias e documentos. Além disso, a própria memória é algo a ser apropriado. Não obstante, especular sobre a hipótese deste trabalho significa pensar nas próprias histórias, sejam pessoais ou coletivas, orais ou escritas, também como objetos de apropriação e pós-produção. Portanto, tudo isto (arquivos, memórias, histórias) deve ser pensado como a realidade ou, ao menos, como partes constituintes dela.

O desafio da proposta consiste em estabelecer se o autor pode ser considerado como pós-produtor ou se isto é válido apenas para o personagem que, somente no universo ficcional da obra, é o autor do romance. Conforme já introduzido, isto se dá, em grande medida, porque uma das características que tem sido aludidas nos estudos sobre o espectro autoficcional é a indecidibilidade ou ambiguidade entre as instâncias do

autor real (escritor empírico) e do autor no universo da ficção, personagem que se confunde com o escritor empírico.

Não aprofundaremos aqui a discussão sobre as diferentes instâncias mencionadas no parágrafo anterior, tampouco sobre suas definições conceituais. Desse modo, fazemos referência às noções mais comuns sobre os termos utilizados. Ainda assim, cabe salientar que as ambiguidades do espectro autoficcional são, em parte, induzidas pelos próprios escritores, de variados modos e por diferentes motivos. Como resultado, dificulta-se também a eventual verificabilidade dos fatos narrados, o que intensifica a problemática que colocamos neste trabalho.

Antes de discutir sobre nossa hipótese em relação aos romances do *corpus*, ou seja, a identificação no espectro autoficcional de procedimentos de pós-produção, a seção seguinte discutirá o conceito de pós-produção, e ainda, na seção que a sucede, demonstraremos como estes procedimentos podem ser evidenciados em obras literárias mais facilmente associadas à pós-produção.

PÓS-PRODUÇÃO

Em seu livro *Pós-produção*, Nicolas Bourriaud desenvolve o conceito de pós-produção como uma ferramenta para compreender um conjunto significativo de obras e artistas que, ao longo do século XX e com maior

efervescência a partir de suas últimas décadas, passam a não mais apresentar obras criadas a partir de matérias-primas, mas a partir de procedimentos que começam com a apropriação de qualquer objeto preexistente, disponível (mas nem sempre público) no mundo cultural.

Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem (Bourriaud, 2009, p. 8, grifo do autor).

Se parte dos artistas passava a se apropriar de obras de arte existentes, outros passaram a se apropriar de objetos diversos, cujos usos anteriores não tinham nenhuma finalidade estética. É o caso da obra *Fonte*, de Marcel Duchamp, de 1971. O artista se apropria de um urinol comum, objeto evidentemente sem valor estético em seus usos cotidianos, e o transforma em obra de arte ao colocá-lo em exposição num museu. Com isso, entram aí em questionamento noções como as de autoria e originalidade na arte, as quais não discutiremos neste trabalho. A obra de Marcel Duchamp, não obstante, ilustra o conceito de pós-produção, com os procedimentos que começam com a apropriação de um objeto “pronto”, “disponível no mundo”, que já está “em circulação”, e continuam pela manipulação e uso deste objeto pelo artista.

Ao utilizar estes objetos disponíveis, os artistas manipulam formas já estabelecidas, potencialmente conhecidas pelo espectador antes de sua nova exposição. Por isso, Nicolas Bourriaud pensa que estes artistas “não compõem, mas programam formas” (Bourriaud, 2009, p. 13). Os resultados destas obras seriam então novos modos de se relacionar com o mundo que vivemos, isto é, novos modos de perceber e atuar em meio a tantos estímulos e restrições impostos ou proporcionados pelas formas culturais. Estes artistas, portanto, se apropriam das formas para lhes dar novos sentidos, sendo que tais procedimentos não devem limitar seu alcance quanto ao que pode ou não ser apropriado pelo artista e consistem em

inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-las em funcionamento (Bourriaud, 2009, p. 14).

Bourriaud relaciona o artista da pós-produção com o DJ (a prática de mixagem, sampleamento etc.) e com o internauta (qualquer usuário da internet, que navega entre plataformas e sites). Para o pesquisador, os três são responsáveis por inventar e apresentar novos “itinerários” entre os objetos culturais e signos existentes:

Os três são *semionautas* que produzem, antes de mais nada, percursos originais entre os signos. Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como o quadro de uma narrativa – que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim (Bourriaud, 2009, p. 14, grifo do autor).

Com isso, os itinerários ou caminhos trilhados pelos artistas se tornam também um dos temas sobre os quais giram as obras de arte da pós-produção, isto é, os procedimentos utilizados pelos autores fazem parte do que constitui a obra como é apresentada e das discussões que ela suscita. Um paralelo claro pode ser adiantado aqui em relação ao espectro autoficcional, pois neste caso, o processo de escrita é um dos temas mais recorrentes e centrais das narrativas. Para usar uma expressão de *Divórcio*, romance de Ricardo Lísias, o “esqueleto do romance” geralmente é exposto – desde dentro da ficção – ao leitor.

Como desdobramento da incorporação do processo e dos procedimentos de construção da obra em sua própria apresentação ao público, o caráter “estático” da obra de arte também é questionado, ou seja, há uma ênfase em seu caráter “dinâmico”, incitando o espectador ou leitor a também criar outros e próprios itinerários dentro da mesma rede de signos e objetos da cultura ou da realidade como um todo. Para Bourriaud (2009, p. 16), “a obra de arte contemporânea não se coloca como término do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades”.

Estas duas características – o caráter dinâmico da obra e seus procedimentos e processo como temas que a constitui – são desdobramentos lógicos nas estéticas de pós-produção. Como os artistas não criam suas obras a partir de uma matéria-prima, o que se destaca no consumo (recepção)

de seus trabalhos é justamente os usos que eles dão aos objetos (produtos) do mundo, impingindo no receptor também uma atitude ativa diante das produções de sentido e potenciais novos usos:

O importante é o que fazemos com os elementos à nossa disposição. Dessa maneira, somos locatários da cultura; a sociedade é um texto cuja regra lexical é a produção, lei contornada *de dentro* pelos usuários supostamente passivos, por meio de práticas de pós-produção (Bourriaud, 2009, p. 21, grifo do autor).

Um caráter ético dos artistas da pós-produção, para Nicolas Bourriaud, está na abolição da propriedade das formas existentes, isto é, tudo está à disposição para ser reutilizado, manipulado, posto em circulação ou funcionamento a partir do olhar do artista. Mais do que isso, o pesquisador afirmará: “Nenhuma imagem pública deve passar impune, em hipótese alguma” (Bourriaud, 2009, p. 109).

Entretanto, se os artistas podem produzir a partir deste princípio, nem sempre a circulação das obras poderá acontecer. No cinema brasileiro, é possível que o exemplo mais contundente desta interdição esteja no filme *Um dia na vida* (2010), de Eduardo Coutinho. O processo de construção do filme se deu, em resumo, do seguinte modo: gravou-se a transmissão de oito canais da televisão aberta no Brasil durante quase um dia inteiro do ano de 2009. A partir deste material gravado, fez-se escolhas, recortes e justaposição de trechos da gravação, com um filme final contendo cerca de uma hora e trinta minutos. Está claro que Eduardo Coutinho não criou

as cenas, não as montou para serem gravadas, nem definiu um roteiro prévio, mas sim criou um procedimento para a construção desta obra e, por fim, um itinerário particular entre as imagens. O filme, como contém cenas cujos direitos não foram liberados pelos seus detentores, acabou não podendo ser lançado, ainda que tenha sido exibido e, hoje, seja possível encontrá-lo para visualização na internet.

Se no caso citado o problema colocado está na liberação ou não dos direitos de uso das imagens, nos textos do espectro autoficcional o problema que se coloca está na exposição de vidas alheias. Afinal, escrever sobre si é escrever também sobre os outros que fazem parte da própria vida. Há casos em que os autores são acusados de invasão da privacidade, denunciados por exposição ou calúnia, e por vezes sendo considerados culpados (Amaral, 2020). Ainda que não entremos nestas discussões, é importante levar em consideração estas problemáticas, já que demonstram um caráter de aproximação do espectro autoficcional com as narrativas tidas como “verdadeiras” ou, do contrário, “falsas”, e não simplesmente como “fissionais”.

LITERATURA DE PÓS-PRODUÇÃO

Antes de discutir a pós-produção nas narrativas do espectro autoficcional, exploraremos brevemente algumas obras literárias onde os procedimentos da pós-produção

são identificados de modo mais claro. Estas obras muitas vezes são consideradas como “escritas não-criativas”, já que os escritores não criam os textos no sentido tradicional de “criação”, contudo, o que criam é, justamente, novos itinerários, usos, olhares para textos preexistentes, ou seja, definem quais serão os procedimentos utilizados para o desenvolvimento das obras.

Entre as obras da literatura brasileira contemporânea que se utilizam de procedimentos de apropriação, Villa-Forte (2019) destaca *Delírio de damasco* (2012), de Veronica Stigger, e *Sessão* (2017), de Roy David Frankel. Ambos são livros de poemas construídos a partir de textos prontos, isto é, textos não criados pelos autores: Stigger seleciona frases escutadas por acaso, enquanto Frankel seleciona discursos datilografados de deputados durante a sessão que destituiria Dilma Rousseff do cargo de Presidente da República em 17 de abril de 2016.

Ressaltamos, entretanto, que aqui não se trata de tomar os textos como “inspiração” para novos textos, senão, conforme os livros citados e os exemplos que serão explorados, de trabalhar com estes textos através de procedimentos que poderiam talvez ser pensados como colagens, recortes de palavras, frases ou discursos inteiros, e redistribuição destes materiais na página do livro, segundo as intenções conscientes ou não dos autores. Por isso, fala-se em “escrita não-criativa”, já que não há invenção no sentido mais comum do termo, ainda que a própria pós-produção exija um tipo de criatividade em sua execução.

As duas obras citadas como exemplos têm diferenças entre si. O texto de Stigger trabalha com falas do cotidiano, que não têm outro registro além do da autora e, por isso, não podem ser verificados fora do texto. Além disso, trata-se de locutores anônimos. No texto de Frankel as falas podem ser verificadas através dos registros datilografados dos discursos dos deputados. O leitor, diante do texto de Stigger, deve de algum modo aceitar o pacto proposto, isto é, o de que a autora não inventa, não fabula, mas apenas reorganiza falas que de fato escutou. Assim, lemos na contracapa da obra o texto assinado pela autora:

Quantas vezes, ao andarmos pelas ruas de nossas cidades, não acabamos escutando, um pouco por acaso, um tanto por curiosidade, fragmentos de conversas alheias que ficam a ressoar na memória dos passantes? Essas falas, justamente por nos chegarem fracionadas, em cacos ou lampejos, têm sempre um quê de enigma, sugerindo, ao ouvinte imaginoso, histórias potenciais, ficções embrionárias. **Delírio de damasco** é uma reunião dessas frases ouvidas aqui e ali, numa espécie de arqueologia da linguagem do presente, em busca da poesia inesperada – dura ou terna, ingênua ou irônica – que pudesse haver em meio a nossos costumeiros diálogos sobre a tríade *sangue, sexo, grana* (Stigger, 2012, contracapa, grifo do autor).

Ao adentrar a obra, o leitor se deparará com poemas – sempre tercetos – que são, caso aceitemos o pacto proposto, falas escutadas quase por acaso, recortadas, manipuladas de algum modo, e dispostas em uma sequência definida pela autora. Sabemos que são falas de locutores diferentes, mas há nessa disposição ou justaposição específica um modo de

construir sentidos que não seriam possíveis com as falas – ou poemas – isoladas umas das outras. Ainda que tais falas possam não surpreender se ouvidas na rua, dispostas no livro são a cada leitura mais inusitadas e prontas para suscitar o riso do leitor que, em algum momento, pode até mesmo se identificar com algum dos poemas – e eu-líricos, se é possível utilizar tal categoria para a análise de uma obra como *Delírio de damasco*.

No livro de Frankel há uma preocupação com a verificabilidade das falas contidas nos poemas. No prólogo dirigido ao leitor há inclusive a solicitação para, caso encontre alguma “omissão”, que entre em contato com a editora. A preocupação com a correspondência exata com os registros está explícita na explicação editorial dos procedimentos utilizados na construção dos poemas:

Todas as correções e todos os detalhes que não estão nas notas taquigráficas originais foram marcados entre colchetes. Quando há uma intervenção da mesa ou do plenário em meio ao discurso de um deputado, tal intervenção está realçada em itálico e deslocada com uma tabulação. Foram retiradas marcações genéricas como ‘aplausos’ e ‘apupos’, presentes nas notas (Frankel, 2017, p. 6).

Os usos das falas não param por aí, há um trabalho com o texto que parece buscar alguma construção de sentido que estaria nas entrelinhas do discurso. É o caso, por exemplo, do alinhamento à direita para certas palavras (Brasil, brasileiro, País, Nação, Nacional). Tal alinhamento não aparece em todas

os poemas e, apesar de não terem indicação explícita do nome do deputado que proferiu as palavras pós-produzidas, algumas são bastante marcantes, como as de Jean Wyllys:

Em primeiro
lugar, eu quero
dizer que estou
constrangido de participar desta
farsa sexista, desta
eleição indireta, conduzida por
um ladrão, urdida por
um traidor, conspirador,
apoiada por
torturadores, covardes,
analfabetos políticos e
vendidos.
Em nome dos
direitos da população
lgbt, do povo negro
exterminado nas periferias, dos
trabalhadores da cultura, dos
sem-teto, dos
sem-terra, eu voto não
ao golpe. E durmam com essa,
canalhas! (Frankel, 2017, p. 146)

Nos dois exemplos, os contextos – imaginados ou passíveis de verificação pelo leitor – fazem diretamente parte da produção de sentidos do texto que lemos, mas isso nem sempre acontece na literatura de pós-produção. É o caso de *Poesia é risco* (2023), de Diego Pansani. Utilizando a técnica do *blackout*, o autor se apropria de poemas previamente existentes, riscando (tornando ilegíveis) partes deles e, desse modo, criando novos poemas, ainda que esteja evidente que em seus procedimentos não haja mais do que seleção de

palavras dentro daquelas escolhidas e dispostas por outro autor para compor o texto prévio.

PÓS-PRODUÇÃO NO ESPECTRO AUTOFICCIONAL

Uma característica que está no cerne da problemática em torno das narrativas autoficcionais – ou, ao menos, das discussões atuais sobre elas – é a ambiguidade em relação ao que está sendo narrado e à identificação entre autor e personagem. Anna Faedrich (2022, p. 204) coloca a questão de modo sintético nestes termos: “Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (aconteceu ou foi inventado?)”. Desse modo, como poderíamos especular sobre a hipótese de se tomar o autor como um pós-produtor? Uma das saídas possíveis, a qual não será desenvolvida aqui, seria investigar a pertinência de uma nova categoria para se pensar o autor do universo ficcional que se confunde com o autor real.

Outra saída para pensar o autor como pós-produtor, mais viável para a especulação deste trabalho, ainda que de caráter provisório, é manter a ambiguidade em suspensão e se deter, por enquanto, nos procedimentos do narrador. Sendo assim, chegamos à seguinte resolução: caso pudéssemos suprimir a ambiguidade com a verificabilidade da narrativa ou com um eventual pacto de leitura proposto pelo autor, então seria possível pensar no autor como pós-produtor, sem ressalvas.

Afinal, conforme o quadro teórico de Manuel Alberca (2013), num dos vértices do espectro autoficcional estão obras que poderiam ser lidas estritamente como autobiográficas, porém com o rótulo ou catalogação de “romance” afirma-se o pacto ambíguo – ou mesmo a inexistência de pacto. Sendo ficcionais ou não, tratando-se do autor do narrador, ainda assim são narrativas que moldam imaginários.

Pois a sociedade humana é estruturada por narrativas, por enredos imateriais mais ou menos reivindicados enquanto tal, que se traduzem em maneiras de viver, em relações no trabalho ou no lazer, em instituições ou em ideologias. Os responsáveis pelas decisões econômicas projetam cenários sobre o mercado mundial. O poder político elabora previsões e planejamentos. Vivemos dentro dessas narrativas (Bourriaud, 2009, p. 49).

Pode-se afirmar que as obras do espectro autoficcional disputam imaginários da realidade, a qual, no sentido que temos empregado a palavra e como afirma Nicolas Bourriaud, é uma “montagem”. Assim, perguntamos: “a montagem em que vivemos será a única possível?” (Bourriaud, 2009, p. 83). A resposta que o pesquisador defende, e que pretendemos estender ao espectro autoficcional, é que os artistas e autores podem, com suas obras, criar “versões da realidade” que se contrapõem às versões estabelecidas. Com isso, os autores do espectro autoficcional, assim como os artistas da pós-produção, desenvolveriam “contra-imagens” através de suas obras:

Hoje existe um embate entre as representações que envolve a arte e a imagem oficial da realidade, difundida pelo discurso publicitário, transmitida

pelos meios de comunicação, organizada por uma ideologia *ultralight* do consumo e da concorrência social. Em nossa vida cotidiana convivemos com ficções, representações e formas que alimentam um imaginário coletivo cujos conteúdos são ditados pelo poder. A arte apresenta-nos contra-imagens (Bourriaud, 2009, p. 109).

O pesquisador não está necessariamente dizendo que as obras da pós-produção são as únicas que nos apresentam contra-imagens do poder. Porém, é com elas que esta possibilidade fica mais explícita. Ao se apropriar de imagens que já existem e estão em circulação na cultura, no cotidiano, colocando-as em funcionamento a partir de novos usos, os artistas (incluindo-se aí os escritores), entram diretamente nas disputas dos imaginários sobre a realidade. Isto fica claro para o espectador (ou leitor) justamente porque não há a apresentação de imagens novas e sim de novos modos de se relacionar com as imagens compartilhadas.

Portanto, se podemos pensar, nos termos colocados, os autores do espectro autoficcional como pós-produtores e a realidade como o produto do qual se apropriam para construir suas obras, cabe questionar: quais são as contra-imagens que apresentam? Não é objetivo deste trabalho aprofundar uma resposta a tal questionamento. Não obstante, faremos algumas breves sugestões, muito longe de serem exaustivas, para algumas obras do espectro autoficcional.

Em *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, a protagonista Maria-Nova se “con(funde)” com a autora por

incitação de seu prefácio intitulado “Da construção de *Becos*”, principalmente em sua versão publicada na terceira edição da obra. Ainda menina, Maria-Nova colecionava as histórias que via, ouvia e vivia. A partir dessa coleção, ela decide que um dia escreveria a fala de seu povo (Evaristo, 2017). Portanto, é a partir não da inspiração, mas sim da restauração de tudo aquilo “que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente” (Evaristo, 2017, p. 150), que Maria-Nova desenvolveria sua obra. Ao longo da leitura de *Becos da memória*, temos a impressão de estar lendo o livro que seria a realização do projeto de Maria-Nova, ou seja, estaríamos diante dos usos que protagonista teria dados às histórias colecionadas.

Assim, pode-se falar em apropriação das histórias pessoais e coletivas, bem como da própria memória. As contra-imagens da obra reconstroem a memória coletiva, especialmente em relação à experiência de comunidades negras e marginalizadas no Brasil. Tais contra-imagens, evocadas pelas lembranças, narrativas escutadas, vivências e afetos, disputam com a imagem oficial, em particular a institucional e escolar, da história e cultura dos povos negros brasileiros. Conceição Evaristo apresenta, assim, versões alternativas de suas realidades, rompendo com a representação que geralmente retrata comunidades periféricas através de estereótipos.

Em *Ribamar* (2010), de José Castello, o narrador José se apropria de uma série de narrativas e outros materiais para

a construção de seu romance. Sua estrutura foi montada a partir da partitura de uma canção de ninar cantada por seu pai, intitulada *Cala a boca*. Há também a apropriação de histórias familiares, incluindo mitos sobre sua origem. É interessante notar que o narrador, em determinado momento, assume que prefere se apegar a um mito sobre a origem familiar do que investigar sua factualidade. Podemos considerar que suas contra-imagens questionam as narrativas tradicionais sobre paternidade e masculinidade, na medida em que explora a relação de um filho em busca de sua identidade, enquanto acompanha o pai em seus últimos dias de vida.

Em *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, as apropriações começam com o próprio trabalho do autor, por exemplo, com o conto *Meus três Marcelos* (2011) publicado em plaquete, além de fotografias do escritor e de sua família. Há também a apropriação de um diário que, ao menos no universo da ficção, foi escrito pela então esposa do protagonista. Entremeadado pela narrativa de um processo de divórcio, uma contra-imagem que o autor insiste em destacar está na denúncia de certas práticas do jornalismo utilizadas para destruir reputações, utilizando-se de fontes anônimas.

Os narradores dos três romances não *criam* narrativas, no sentido tradicional de criação, mas se apropriam de narrativas e materiais existentes – inclusive, como em *Ribamar*, histórias que não são verídicas nem mesmo no universo ficcional. Desse modo, podemos dizer que os narradores procedem como pós-produtores, propondo itinerários próprios diante dos

produtos à disposição. Ainda assim, com as ambiguidades do espectro autoficcional, e as variações de cada obra, é difícil afirmar que os autores podem ser considerados pós-produtores. Evidentemente, alguns procedimentos de pós-produção podem ser evidenciados, por parte dos autores, nos processos de construção das obras, como o uso de fotografias e outros textos, inclusive dos próprios autores. Entretanto, enquanto a ambiguidade na identificação entre narrador e autor se mantém, isto não é suficiente para considerar a obra em si como resultado de procedimentos de pós-produção, mas também não deixa de manter a hipótese em suspensão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, foi possível definir o conceito de pós-produção para Nicolas Bourriaud e demonstrar algumas de suas possibilidades na literatura, marcadamente em obras consideradas como “escrita não-criativa”. Especulamos sobre a hipótese de estender a discussão para o espectro autoficcional, podendo-se identificar em obras de Conceição Evaristo, José Castello e Ricardo Lísias a apresentação de contra-imagens, independentemente de uma resolução sobre a relação ambígua entre narrador e autor. Entretanto, mantemos em suspenso a conclusão quanto à possibilidade de se pensar no autor das narrativas autofissionais como um pós-produtor, já que para isso seria necessário superar suas ambiguidades.

Quanto a estas ambiguidades, para além daquelas recorrentemente mencionadas – se os eventos narrados são factuais ou ficcionais, verídicos ou inventados, além da identificação ou não entre autor e narrador –, este trabalho possibilitou a reflexão sobre os procedimentos utilizados nas construções narrativas e suas correlações com aquelas ambiguidades. Se for possível identificar, por exemplo, que não há procedimentos *criativos* – sempre no sentido mais comum do termo – utilizados pelo autor, isto poderia influenciar na própria definição genérica da obra e no modo de leitura que propõe. Este seria um trabalho, talvez, com muitas dificuldades metodológicas, em alguns casos até mesmo inviável. O mais produtivo parece ser, por enquanto, investigar os sentidos da presença, dentro do espectro autoficcional, de narradores que investem e exibem seus procedimentos de “escrita não-criativa”.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

AMARAL, Flora Viguini do. *Autoficção e justiça*: da liberdade à responsabilidade do autor. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTELLO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

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

FAEDRICH, Anna. *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017.

GRACIANO, Igor Ximenes. *Autoficção no Brasil: rasuras do termo na produção crítica das contemporaneidades periféricas*. Itinerários, Araraquara, n. 52, p. 49-63, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/14749>. Acesso em: 31 out. 2024.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. São Paulo: Record, 2007.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. *Meus três Marcelos*. São Paulo: Dobra Editorial, 2011.

PANSANI, Diego. *Poesia é risco*. São Paulo: Jabuticaba, 2023.

STIGGER, Veronica. *Delírio de damasco*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

ASPECTOS DO TRÁGICO EM *O SALÁRIO DOS POETAS*, DE RICARDO GUILHERME DICKE

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.6

Zenil Josefa da Silva

*Todo poder emana do pó e do esquecimento,
dos espelhos, das máscaras e das corrupções...*
(Ricardo Guilherme Dicke, 2000, p. 489)

SOBRE O AUTOR

Ricardo Guilherme Dicke (1936-2008) nasceu em Raizama, distrito de Chapada dos Guimarães, em Mato Grosso. Filho de pai garimpeiro, descendente de alemão, e de mãe descendente de índios bororos. Dicke é o mais velho dos sete irmãos. Quando Ricardo Guilherme Dicke completou seis anos, mudaram para Cuiabá. Aos doze anos, tornou-se aluno interno do Liceu Salesiano São Gonçalo. Nessa época já havia lido a bíblia de ponta a ponta por várias vezes. Dicke tornou-se poliglota, falando seis idiomas. Formou-se em Filosofia; foi professor, artista plástico e jornalista. No campo literário foi romancista, teatrólogo e poeta, com diversos livros

publicados, na sua maioria, romances, sendo vários premiados nacionalmente.

O grande mote da escrita dickeana – a situação do homem no mundo – o questionamento sobre a existência humana, a essência da condição do homem, está permeado pelo trágico. Trata-se de uma literatura brasileira, produzida e ambientada em Mato Grosso, mas que ganha uma amplitude universal, uma vez que ela retrata a incompletude do homem. Essa incompletude está representada em *Deus de Caim*, pela desavença entre os irmãos Lázaro e Jonatas; em *Caieira*, o autor retrata as condições precárias de trabalho e o ambiente de violência e mortes na produção da cal. Em *Madona dos páramos*, retrata a errância de um grupo de homens fugitivos de uma cadeia pública, enfrentando as intempéries da natureza, em busca da terra prometida. Em *Toada do esquecido & Sinfonia equestre*, os dois contos também retratam a errância do homem, assim como em *Madona dos páramos*. *Toada do esquecido* ficcionaliza a fuga de um grupo de homens em busca de um lugar seguro para guardar o ouro roubado de um garimpo; já em *Sinfonia equestre*, a narrativa segue as andanças da personagem Janis Mohor, que cavalga pelo sertão e empreende batalhas em busca de vingar a morte de seu pai. Em *O salário dos poetas*, o autor ficcionaliza a crueldade de um ex-ditador, que mesmo à beira da morte, continua pondo em prática sua perversidade.

Exímio conhecedor da bíblia, Dicke traz para suas narrativas passagens trágicas, tais como os conflitos míticos

entre Caim e Abel, Esaú e Jacó; a morte e ressurreição de Lázaro, e tantos outros dramas bíblicos, representando as desavenças e incompletudes do ser humano.

SOBRE *O SALÁRIO DOS POETAS*

A narrativa principal de *O salário dos poetas* (2000), de Ricardo Guilherme Dicke, focaliza a agonia de um ditador, general Augusto Alfredo Barahona, que durante quarenta anos, comandou com mãos de ferro um país fictício chamado Chileraguay. Exilado no Brasil, o ditador quer imortalizar o seu nome e para isso contrata o poeta e ex-professor de filosofia de uma universidade, Florisbelo Frois, e lhe entrega os rascunhos do seu futuro livro. Dias após depositar os manuscritos nas mãos do professor, o general sofre um atentado e fica acamado, vivendo das evocações do seu passado de “glórias” e atormentado pelo medo de não ter tempo suficiente para realizar o seu sonho: a publicação de livro.

O romance apresenta uma crítica às ditaduras da América Latina e nos exhibe o sofrimento de um povo vitimado pela força dos poderosos, representado pelo ditador Barahona, que, através de suas lembranças e de suas ações autoritárias, mesmo acamado, tenta manter vivo o legado trágico das ditaduras.

A história principal, extremamente trágica, é perpassada por outras narrativas, igualmente trágicas, que se desenvolvem

em outros núcleos e se entrelaçam à narrativa central, tais como as histórias dos ciganos, dos ribeirinhos, do coeiro, entre tantas outras.

A partir desse enredo, serão analisados trechos do romance que possibilitam a percepção do trágico na obra.

DA TRAGÉDIA AO TRÁGICO

O trágico sempre esteve associado à história da tragédia, porém, na modernidade, o trágico está ligado à ideia do fortalecimento moral estimulado pelo sofrimento. Para se compreender o fenômeno estético denominado trágico, faz-se necessário retroceder à *Poética* de Aristóteles. Na *Poética*, Aristóteles começa a analisar os gêneros literários. Nessa obra, a tragédia aparece como imitação de uma ação de caráter elevado, completa, de certa extensão e com uma linguagem ornamentada por ritmo, harmonia e canto. Trata-se de uma imitação que se realiza através de atores e não por narrativa; e finalmente que, suscitando medo e compaixão, tem por efeito a purificação, a catarse dessas emoções. Por essa razão, a tragédia antiga, no mais das vezes, implicava desfecho catastrófico.

De acordo com Machado, a análise aristotélica da tragédia está voltada para a forma. Aristóteles se interessa “pela estrutura formal, pela organização interna da tragédia, considerando-a uma espécie de poesia ao lado de outras,

com o objetivo de estabelecer uma diferenciação ou, mais precisamente, uma classificação” (Machado, 2012, p. 28).

É importante salientar também que a tragédia pautava pela grande importância que dava ao destino e à fatalidade, em detrimento da liberdade humana. Nesse sentido, Machado (2012, p. 125) destaca que para Schelling “o herói trágico é necessariamente culpado por um crime infligido pelo destino, pela fatalidade, e do qual, por isso, não tem culpa”.

O trágico, por sua vez, é uma característica literária que pode estar presente em diferentes gêneros literários como o romance, o poema, o conto, entre outros. O sentido do termo “trágico” foi amplamente estendido e passou a designar uma desgraça, uma catástrofe ou infortúnio, podendo denominar também a ocorrência de qualquer acontecimento funesto que desperta piedade ou horror. Assim, na arte, o trágico se apresenta como um fenômeno estético que pode causar a catarse no leitor.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche formula sua concepção inicial do trágico a partir dos conceitos antagônicos revelados no apolíneo e dionisíaco como expressões das forças vitais da natureza humana. O filósofo alemão constatou que, na Grécia Antiga, havia duas vertentes de força, postura e posicionamento ético. Uma delas seria Apolo, representando a racionalidade e a medida, e a outra, Dionísio, representando as emoções e a desmedida. As duas divindades protetoras da arte, Apolo e Dionísio, nos sugerem que no mundo grego

existe um contraste prodigioso, na origem e nos fins, entre a arte do escultor, ou arte apolínea, e a arte não escultural da música, a de Dionísio. Esses dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, mas frequentemente num estado de conflito aberto, excitando-se mutuamente a criações novas e mais vigorosas, a fim de perpetuar entre eles esse conflito dos contrários que recobre em aparência apenas o nome de arte que lhes é comum.

Nesse sentido, Giacoia Júnior esclarece que, sintetizando o pensamento do filósofo alemão, essa dualidade é imperativa, pois é necessário um desequilíbrio para que haja um movimento no sentido de reequilíbrio a fim de que o ciclo da vida se perpetue:

A tragédia é a síntese dessas forças antitéticas: nela se conciliam, por um lado, a força cega e inexorável do destino, que a tudo destrói, e, por outro, a intensidade máxima do que resiste ao destino, a figura colossal do herói. Por essa reconciliação, a tragédia transfigura em drama artístico aquela sabedoria pessimista de Sileno, segundo a qual tudo o que nasce — mesmo o que há de mais grandioso — tem de perecer, para que o ciclo da vida se perpetue. Sem destruição, não há criação; sem trevas, não há luz; sem barbárie e crueldade, não há beleza nem cultura (Giacoia Júnior, 2000, p. 19).

O trecho citado nos ajuda a entender que para Nietzsche, a realidade é composta pelo conflito, por misturas, complexidades e pela turbulência entre a ordem e a desordem. Essas duas tendências, o apolíneo e o dionisíaco, correspondem a dimensões complementares da realidade, sendo igualmente necessárias.

Conforme Machado (2012, p. 250), “a experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da multiplicidade individual e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade”, já o apolíneo consiste em se apresentar como alternativa à racionalidade.

Dessa forma, o trágico não é originariamente o catastrófico, mas a reserva criativa que o real oferece ao homem em todos os seus percursos de realização. O trágico é a mimeses do real e acontece na experienciação radical da liminaridade humana, cuja suprema instância é a manifestação dos entes, em seus limites, sempre velando seu ser, o não-limite, dirigindo-se ao homem na linguagem. Para Nietzsche, é a arte (e não a moral) que se apresenta enquanto “atividade propriamente metafísica do homem” (Nietzsche, 1992, p.18), e que a própria existência do mundo só se justifica enquanto fenômeno estético, pois é a partir dessa arte estética que surge a interpretação da realidade. A arte se torna metafísica por ser uma imitação da realidade, por demonstrar a realidade através de uma representação, uma aparência.

O TRÁGICO EM *O SALÁRIO DOS POETAS*

A partir da criação estética de Ricardo Guilherme Dicke, buscaremos identificar traços da conformação trágica na construção do romance *O salário dos poetas*.

Voltando ao enredo do romance em estudo, notamos que a arte e a vida se relacionam, pois, a maneira como o autor interpreta a realidade, transformando-a em um fenômeno estético, traz a dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco. A partir do fio condutor do romance, que é o atentado que o general Barahona sofre, podemos notar esse antagonismo na postura do ditador.

Após ser atingido pelo tiro, o general fica acamado em seu quarto, vivendo um conflito existencial. Ele passa os dias, quase sempre sozinho, em longa agonia, aguardando, com extrema lentidão, a morte que ronda seu leito. Esse conflito existencial faz parte da conformação do trágico, pois, “o trágico é visto como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência” (Machado, 2012, p. 48).

Em sua atual condição, o general é obrigado a viver dias e noites de solidão e nostalgia e isso lhe traz as lembranças de momentos que comandava em seu país com mãos de ferro e ouvia os conselhos de sua mãe. Como podemos observar no recorte a seguir:

[...] e ele se lembra de sua mãe que lhe dava conselhos de como perpetuar-se no poder e sorri beatificamente, o cérebro se lhe empapa dum vapor quente, insano e rubro que lhe eriça os poros dos miolos, ali onde se formularam todos os grandes planos que fizeram do Chileraguay um país sem agitação nem subversão, sem dívidas, uma Nação próspera, pacífica, democrática, independente, que todos os povos deviam seguir o preclaro exemplo [...] Já é noite profunda, já é noite

alta, e ele tem agora medo das noites profundas e das noites altas [...] (Dicke, 2000, p. 40).

Nesse trecho, se evidencia o conflito entre o dionisíaco e o apolíneo; entre a valentia de um ditador sanguinário e o medo da solidão da noite.

Mais adiante o movimento da obra apresenta de forma mais contundente as características do trágico. Isso ocorre na parte em que o general determina a execução dos ciganos que haviam profetizado a agonia do ditador. Sua ordem foi cumprida por seus jagunços. O trecho a seguir traz o relato da chegada do professor Florisbelo Fróis, ao Bar Nínive, no dia seguinte à sua participação a uma festa no acampamento dos ciganos. Ao chegar ao bar, o professor encontra o coveiro Caravajo Lóis e lhe pergunta sobre os companheiros de festa, e é informado de que quatro deles estariam mortos: três rapazes e uma moça:

Perguntou-lhe dos companheiros de ontem, e o coveiro com uma lágrima em cada olho, lhe disse que os soldados os haviam matado a facão, aos quatro hippies: estavam lá na beira da praia, estendidos, mortos, com os crânios fendidos, eles os peregrinos das estrelas e da esfinge, os anunciadores das profecias [...]. Três moços e a moça, tão linda, cheia de graça [...] só que apareceram os homens do general no escuro [...] com seus facões amolados até o cerne do maior corte [...], abriram as cabeças dos profetizadores que haviam profetizado [...] a compressão agônica do general [...] estavam mortos (Dicke, 2000, p. 315).

Essa represália serve para deixar claro que o general, mesmo à beira da morte, continua impondo sua autoridade e deixando seu lado dionisíaco falar mais alto.

No excerto seguinte, as características do trágico ficam ainda mais evidentes, pois nela a violência é voltada contra uma criança. Isso ocorre num momento em que o general Barahona surpreende a todos e manda buscar uma criança das redondezas para conversar com ele. Trouxeram um menino franzino, porém muito desenvolvido.

Está me lembrando que há dias atrás ocorreu que o general teve uma súbita vontade de conversar com uma criança e mandou trazer a sua presença um menino, desses negrinhos inocentinhos, de grandes olhos e ossos magros, vestido em trapos imundos, meio pelado, que vivem se enlameando entre porcos e cachorros vadios nas poças e na poeira das ruas e então travam o seguinte diálogo: [...] (Dicke, 2000, p. 324-325).

O general se divertiu muito com a conversa do menino faminto e até fez elogios ao garoto por conversar com desenvoltura, mesmo sendo um menino miserável e esfomeado. Nesse momento o leitor tem a impressão de que o general está agindo pela razão e que a presença de uma criança o faria se arrepender de seus delitos e tornar-se um ser mais humanizado, deixando fluir o seu lado apolíneo. Porém, a certa altura da conversa o menino diz que passa fome e o general então lhe pergunta: “Fome? Explica-me o que é isso – riu o general” (Dicke, 2000, p. 325). E o menino prontamente responde:

– O senhor não sabe o que é fome? É uma coisa que prega no forro do fundo do estômago como um elástico duro como pedra e que não solta nem dá paz, um vazio profundo, uma sensação miserável, horrível de ficar boiando não sei onde vendo apenas na sua frente perus assados, churrasco de dar água na boca, grandes bolos de gosto estranho e exótico e galinhas maravilhosas... Isso sem falar em outras coisas que existem [...] Mas para nós só as pedras existem (Dicke, 2000, p. 325).

Segundo Nietzsche (1988), o apolíneo representa a contemplação, a harmonia, a beleza, e o equilíbrio entre as formas, especialmente através do uso da racionalidade. Dessa forma, o general tenta ser racional, tenta trazer à tona seu lado humanizado, no entanto, seu lado dionisíaco - aquele lado das manifestações desmedidas, amorfas, autênticas, representadas no sexo, na música, no sofrimento - fala mais alto. Então ele deixa a moral de lado e segue seu instinto dionisíaco de um viver sem restrições e manda dar cabo à vida da criança:

O general se divertiu muito com a conversa do menino faminto sobre manjares e degustações, e afinal amanheceu no outro dia morto, com uma coronhada e um prego cravado na cabeça, meio degolado, ensanguentado, jogado na beira do rio, onde passavam sempre cadáveres e desaparecidos, dia e noite (Dicke, 2000, p. 326).

Antes de o general dar cabo à vida da criança de forma violenta ele se diverte com o menino, deixando a impressão, mesmo que momentânea, de que a proximidade da morte estava deixando o general mais racional e menos violento.

Porém as atitudes do ditador são contraditórias, assim como as vertentes apolínea e dionisíaca, uma vez que a arte apolínea valoriza a forma e a busca da racionalidade, enquanto o dionisíaco vive um misto de alegria e sofrimento. Nesse sentido, notamos que no decorrer da obra, o general experimenta essa metamorfose, mesmo que momentânea, entre o apolíneo e o dionisíaco.

Na concepção de Gontijo:

Dioniso é a expressão da vida como uma experiência autêntica, na qual a alegria é vivida quando a situação o pede e o sofrimento não é negado quando a dor se lhe apresenta. Dioniso expressa a necessidade de se assumir a vida tal qual ela é [...] embora seja conhecido como deus-máscara. Contudo, a máscara em Dioniso assume outro significado: o da metamorfoseabilidade da vida (Gontijo, 2006, p. 3).

Dessa forma o autor de *O salário dos poetas* não se nega a trazer à tona a dor e o sofrimento que vão ficando cada vez mais acentuados no decorrer da trama, conforme podemos verificar no recorte abaixo:

E eis que já Isabel e Isabelita mandaram por Arguello e Verdiz meu assado de donzelas núbéis e famélicas: se acercam com uma travessa nas mãos, ele entreabre as narinas e cheira embaciado pelas bem-aventuranças, vem um aroma como de carnes de gazelas e antílopes do Oriente [...]: é um assado vermelho, estranho, um olor de maravilhas: petisca um pedacinho das mãos trementes dos capotes quentes que ardem, leva-o à boca murcha, [...]: come e come e pega a travessa com sofreguidão: [...] (Dicke, 2000, p. 382-383).

No recorte acima, Dicke nos apresenta uma cena de canibalismo na qual o desejo do general, de comer carne humana, é saciado. Isso nos causa repugnância e horror, gerando o que Aristóteles chama de catarse, na tragédia grega. O filósofo grego, afirma que a catarse é algo positivo, uma vez que o medo e a compaixão são emoções penosas que a tragédia deve despertar no espectador com a finalidade de purificá-las, fazendo-o reconhecê-las em sua essência, em sua forma pura.

Segundo Machado, quando Nietzsche foi questionado sobre o prazer estético:

Nietzsche reconhece que muitas das imagens trágicas podem produzir de vez em quando um deleite moral em forma de compaixão ou de triunfo moral. Mas defende ao mesmo tempo que, para aclarar o mito trágico, a primeira exigência é procurar o prazer a ele peculiar na esfera esteticamente pura, sem qualquer intrusão no terreno do temor (Furcht), da compaixão ou do moralmente sublime (Sittlich-Erhabenen) (Machado, 2012, p. 280).

E Machado conclui seu pensamento em defesa do fenômeno trágico como elemento estético, empregando uma citação de Nietzsche “somente como fenômeno estético a existência e o mundo aparecem justificados” (Nietzsche, *apud* Machado, 2012, p. 281).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da narrativa, temos exemplos significativos da dinâmica do trágico que se apresenta na tensão entre Dioniso e Apolo. Os dois instintos, tão diferentes, representados pelo apolíneo e pelo dionisíaco caminham lado a lado, mas, frequentemente, num estado de conflito aberto, excitando-se mutuamente a criações novas, fazendo perpetuar entre eles esse conflito dos contrários.

Esses dois instintos se fazem presentes em *O salário dos poetas*, pois Dicke não se nega a trazer à tona a dor e o sofrimento, podendo causar horror e repugnância ao leitor, permeados por certos momentos de racionalidade, como é o caso em que o ditador, ao mesmo tempo que ele se apraz em ter sido um ditador voraz, tem medo da noite, da solidão e daquilo que o futuro lhe reserva.

Outro exemplo é o momento em que Barahona mantém uma longa conversa com um menino, aparentando estar sentido piedade do sofrimento da criança e, ao final, decreta a morte do inocente. Essa tensão entre racionalidade e as emoções desmedidas nos permite afirmar que no romance há uma turbulência entre a ordem e a desordem. Essas duas tendências, representadas pelo apolíneo e pelo dionisíaco, correspondem a dimensões complementares da realidade, sendo igualmente necessárias.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. Edição bilingue. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética: estudos introdutórios de Goffredo Telles Júnior*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprinch, 1964.
- DICKE, Ricardo Guilherme. *O salário dos poetas*. Cuiabá: Pro Editores, 2000.
- DICKE, Ricardo Guilherme. *Toada do esquecido & Sinfonia equestre*. Cuiabá: Carlini & Caniato/Cathedral Publicações, 2006.
- DICKE, Ricardo Guilherme. *Deus de Caim*. 2 ed. Cuiabá: Gráfica Sereia, 2006.
- DICKE, Ricardo Guilherme. *Madona dos páramos*. Cuiabá: Carline & Caniato/Cathedral Publicações, 2008.
- GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GONTIJO, Fernanda Belo. O apolíneo e o dionisíaco como manifestações da arte e da vida. *Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estéticas e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei*, ano II, n. II, v. 2, n. 2, p. 1-6, jan./dez. 2006. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Arquivos/Fernanda_Belo_Gontijo_O_Apolineo_e_Dionisiaco_como_manifestacoes_da_art.pdf. Acesso em: 30 abr. 2024.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CORPOS SEM NOMES: O HORROR CONTEMPORÂNEO NOS CONTOS *O DESENTERRO DA ANJINHA E RAMBLA TRISTE*, DE MARIANA ENRÍQUEZ

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.7

Ana Cecília Moreira Elias

INTRODUÇÃO

As narrativas de Mariana Enríquez (1973) aproximam-se do cotidiano dos seus possíveis leitores, em cenários essencialmente urbanos, que percorrem os bairros de Buenos Aires, o interior da Argentina e outras regiões. Seus contos pertencem ao gênero terror e horror, frequentemente com a presença da atmosfera gótica e do fantástico. Por conseguinte, abaixo seguem algumas considerações sobre a literatura fantástica e o ciclo de horror.

A literatura é capaz de mover as pessoas de suas zonas de conforto, o texto literário é inquietante ao expressar os lados mais sombrios da humanidade, manifestados em diversas

formas, na violência crua dos meios urbanos, na crueldade velada que habita o seio das denominadas boas famílias, nos conflitos psicológicos, dentre inúmeras outras manifestações. Nesse aspecto, a literatura fantástica não é diferente, já que, em seu mundo mágico, alegórico, estão submergidas pústulas humanas.

Para Batalha (2012, p. 487), o “fantástico tem a capacidade de promover a reatualização de medos arcaicos e de favorecer a confrontação com lugares, figuras ou qualquer outra ‘coisa’ que escapa ao nosso entendimento como espaço ‘natural’”. Deste modo, o fantástico está inserido em elementos que fogem da lógica, mas que são capazes de confrontar a realidade. Conforme Roas:

Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar (Roas, 2014, p. 32).

Com base no autor acima mencionado, pontuamos algumas características fundamentais para o entendimento do fantástico. Referida capacidade de contrastar a realidade é essencial para caracterizar a literatura como fantástica. Ao contrário do que pode supor, a presença de seres mágicos por si só não garante tal definição:

Tudo isso nos leva a afirmar que quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a 'realidade'), não se produz o fantástico: nem os seres divinos (sejam eles da religião que forem), nem os gênios, as fadas e as demais criaturas extraordinárias que aparecem nos contos populares podem ser considerados fantásticos, na medida em que tais narrativas não fazem intervir nossa ideia de realidade nas histórias contadas. Em consequência, não se produz ruptura alguma dos esquemas da realidade. Esta situação define o que se deu por chamar literatura maravilhosa (Roas, 2014, p. 33).

Outro aspecto fundamental para entender a literatura como fantástica, é o contexto cultural, pois a existência do choque e da transgressão entre o real e o extraordinário dependerá do que a sociedade considera como parte integrante da realidade. Para Roas (2014), a maneira como uma cultura retrata a realidade está diretamente ligada à sua visão de mundo. Logo, tem-se a imprescindível participação do leitor:

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos (Roas, 2014, p. 45-46).

Somados a esses componentes, o conflito que transgride a realidade, o contexto cultural e a práxis do leitor, também é essencial para compor a literatura fantástica o medo (ou a capacidade de provocar inquietação). Ainda de acordo

com o autor, “A transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor” (Roas, 2014, p. 58). Entretanto, nem toda literatura que causa medo é fantástica. O pavor também é parte fundamental para a literatura de horror.

Dessarte, sobre o sucesso do “ciclo de horror”, com base em Noël Carroll (1999) enfatiza-se um boom do horror na arte contemporânea após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e também após a Guerra do Vietnã (1955-1975). Para o filósofo, ao destacar a relação horror e cinema, até o início dos anos de 1960 o gosto pelo horror pertencia aos grupos restritos, pode-se dizer, marginalizados.

Quando o sucesso das produções de horror atinge as massas populares, permanece uma íntima relação entre literatura e cinema. Para Carroll, essa afinidade ocorre “tanto no sentido óbvio de que não raro os filmes de horror são adaptados de romances de horror quanto no sentido de que muitos escritores do gênero foram muito influenciados pelos ciclos anteriores de filmes de horror” (Carroll, 1999, p. 15). Conforme o pesquisador:

Em princípio, o ciclo de horror ganhou impulso lentamente. Do lado literário, foi anunciado pelo aparecimento de *O bebê de Rosemary* (1967), de Ira Levin, e de *Balada para Satã* (1969), de Fred Mustard Stewart, que abriram caminho para sucessos de venda como *A inocente face do terror* (1971), de William Peter Blatty. O mercado leitor de massa conseguido sobretudo por *O exorcista* foi,

em seguida, consolidado pela publicação de livros como: *The Stepford wives* (1972), de Ira Levin; o primeiro romance publicado de Stephen King, *Carrie* (1973); *Burnt offerings* (1973), de Robert Marasco; *The sentinel* (1974), de Jeffrey Konvitz; e *Salem's lot* (1975), de King [...] (Carroll, 1999, p. 14).

Em relação ao início do gênero (horror), Carroll (1999, p. 16) o define como “um gênero moderno”, surgido no século XVIII, a partir do romance gótico inglês, o *schauer-roman* alemão⁵ e o *roman noir* francês⁶. “O consenso geral, embora discutível, é que o primeiro romance gótico de relevância para o gênero do horror foi *O castelo de Otranto* (1765), de Horace Walpole” (Carroll, 1999, p. 16). Por fim, vale ressaltar, também, que o fantástico comumente está presente na literatura de horror, mas não é uma regra.

Os contos de horror escritos por Mariana Enríquez não percorrem os frios corredores de castelos, as suas ruínas, tampouco se escondem atrás de murros de cemitérios. Eles localizam-se essencialmente em apartamentos, residências comuns, abandonadas ou não, até um casarão que pertenceu a antepassados da protagonista.

Ao que tange aos contos selecionados para a escrita deste capítulo, *Rambla triste* e *O desenterro da anjinha*, logo abaixo, apresenta-se, de modo resumido, os seus enredos.

5 Romance de terror alemão.

6 Romance obscuro francês.

UM TRISTE OLHAR SOBRE AS RAMBLAS E A APARIÇÃO DE UMA ANJINHA: RESUMO DOS CONTOS *RAMBLA TRISTE* E *O DESENTERRO DA ANJINHA*

O conto *Rambla triste*, relatado por um narrador onisciente e centralizado na relação de amizade entre Sofia e Julieta, desenvolve-se em Barcelona, no cosmopolita Raval e nas *Ramblas*, que sob os olhos de Sofia, haviam perdido os encantos seus:

[...] O fedor se escondia e com suas rajadas destruía as ruas mais bonitas, as vielas pitorescas com roupas penduradas de sacada em sacada que encobriam o céu. Chegava até as *Ramblas*. Sofia passou a observar os turistas, para ver se franziam o nariz como ela, mas nenhum aparentava estar enjoado. Talvez fosse sua imaginação, porque não gostava mais da cidade. As ruelas estreitas, que antes lhe pareciam românticas, agora lhe davam medo; os bares tinham perdido o encanto, lembravam-lhe os de Buenos Aires, cheios de bêbados que gritavam ou que queriam puxar conversas idiotas; o calor, que antes era mediterrâneo, seco e delicioso, tornara-se sufocante. Mas não queria falar sobre essas novas impressões com seus amigos; não queria ser a turista portenha que apontava com superioridade arrogante os defeitos da cidade paradisíaca (Enríquez, 2023, p. 55-56).

Este início do conto, pode conduzir o leitor à impressão de que se trata de uma crítica mordaz à *paradisiaca* Barcelona, sua paisagem natural, arquitetura e turismo, todavia, a crítica flui para outro inesperado ponto de contato, para a memória

que remete ao autoritarismo político ocorrido na Espanha, especialmente sobre a ditadura franquista (1939-1975)⁷; para tanto, o desdobramento da narrativa acontece por meio do horror e do fantástico.

Rambla triste deslança através do espaço urbano de Barcelona, quando a cidadã argentina Sofía fora visitar Julieta (que residia juntamente com o seu namorado, Daniel)⁸. Ou seja, é ambientado em um lugar real, conforme referenciado acima, com base em Roas (2014), um dos pontos chave da literatura fantástica, o conflito estabelecido entre a realidade e o insólito. Além disso, o conto apresenta as dores psicológicas das amigas Sofía e Julieta e a narrativa sombria de Manuel (amigo de Daniel) até a atormentada aparição das crianças fantasmas.

Por sua vez, *O desenterro da anjinha* também tem essa relação com a realidade. O conto é iniciado com candura, narrado pela protagonista, que traz as suas memórias de infância, a vivência com a sua avó e a relação de ambas com a chuva:

Minha avó não gostava de chuva e antes que as primeiras gotas caíssem, quando o céu escurecia, ela ia para o quintal com garrafas e as enterrava

7 Após a Guerra Civil Espanhola (conflito armado ocorrido na Espanha, entre 1936-1939, foi marcado pela disputa entre Republicanos que defendiam a Segunda República Espanhola x os Conservadores nacionalistas, liderados pelo general Francisco Franco, visavam *restaurar a ordem política/social anterior*). Com a vitória dos Conservadores, foi instaurado um colérico regime ditatorial, que durou até a morte do ditador Francisco Franco (1939-1975).

8 Julieta e Daniel também eram argentinos.

até a metade, a boca inteira debaixo da terra. Eu a seguia e lhe perguntava: vó por que você não gosta da chuva por quê [sic]. E ela nada, evasiva, com a pazinha na mão, franzindo o nariz para sentir o cheiro de umidade no ar [...]. Eu adorava a chuva porque ela amaciava a terra seca e permitia que eu extravasasse minha mania escavatória. Quantos poços! Usava a mesma pá que minha avó, uma bem pequenina, do tamanho que uma criança usaria para brincar na praia, só que de metal e madeira, não de plástico [...] (Enríquez, 2023, p. 11).

Além de marcar as memórias sobre a infância da protagonista (cujo nome não é mencionado no conto), a avó continua presente em considerável parte de sua vida adulta. Neste período (fase adulta), na mesma casa moram a protagonista, a sua avó paterna e o pai da personagem principal.

Com tom inicial, inocente, pueril, a narrativa desenrola para a posição apática do pai em relação à sua filha e a agressividade psicológica que ele comete com a sua mãe (avó da protagonista). A primeira referência à *anjinha* aparece com as memórias da personagem principal, refere-se aos ossos que estavam enterrados no quintal e foram encontrados por ela em meio a uma de suas brincadeiras de escavar.

Encontrei os ossos depois de uma tempestade que transformou o quadrado de terra dos fundos em uma poça de lama. Eu os guardei em um balde que usava para levar os tesouros até a pia do quintal, onde os lavava. Mostrei-os a papai. Ele disse que eram ossos de galinha ou de vaca, talvez de algum animal de estimação morto que enterraram havia muito tempo. Cachorros e gatos. Ele insistia que

eram galinhas porque antigamente, quando ele era menino, minha avó tinha um galinheiro no quintal (Enríquez, 2023, p. 12).

Os ossos encontrados pela menina, fato ignorado por seu pai, eram na verdade da tia-avó da protagonista, que conforme posteriormente explicado por sua avó, morrera por volta dos 3 meses de idade, “entre febres e diarreia” (Enríquez, 2023, p. 13). A criança sem nome registrado ficou conhecida apenas como *Anjinha*.

Espectros infantis não ficam em silêncio diante das mazelas sociais: análises dos contos *O desenterro da anjinha* e *Rambla triste*

Os dois contos são de horror e pertencem ao gênero fantástico. Mariana Enríquez não apenas transgredir o real, por meio da narrativa de horror e do fantástico, assim como ajuda a levantar da tumba fantasmas e memórias sociais, que se pretende ou que já se pretendeu apagar, por parte de determinados grupos. O jornalista Ruan de Souza Gabriel, para a revista *Época* (2017), fez o seguinte registro ao que tange referido tema:

O que é um fantasma? Na acepção da escritora argentina Mariana Enríquez, fantasmas não são só aquelas almas atormentadas que se cobrem com um lençol branco e vagam por mansões em ruínas a assustar os vivos. ‘Um fantasma é algo ou alguém cujo trauma se repete sempre, de modo a aprisioná-lo. Os traumas históricos – e na Argentina há muitos deles – também são assim’,

afirmou em entrevista a ÉPOCA. Mariana escreve histórias de terror. Na superfície, seus contos são histórias assustadoras, cheias de suspense e irrupções do sobrenatural. Mas, por baixo dos clichês do gênero, escondem-se histórias ainda mais terríveis, sobre a tragédia política argentina e o medo atávico inoculado no país pela ditadura militar (1976-1983) [...] (Gabriel, 2017, n.p).

As narrativas de Enríquez ultrapassam as fronteiras geográficas da Argentina, ela aborda, por meio de crítica audaz, situações diversas de pessoas que estão às margens da sociedade, desde desaparecidos políticos (corpos sumidos) até as pessoas vivas, *invisíveis* que transitam nos centros urbanos. A sua escrita abarca mulheres, homens, idosos e crianças.

Para tanto, crianças mortas ganham vida em *O desenterro da anjinha* e em *Rambla triste*. Em *O desenterro da anjinha*, quando a protagonista (personagem narradora) narra as suas memórias infantis, menciona sobre os ossos da *anjinha*, encontrados no quintal. A princípio, quando a criança fora mostrar o achado ao seu pai, esse ignorou a ação, mencionando que deveria ser de algum animal que estava enterrado por muito tempo. “Parecia uma explicação plausível até que minha avó se deu conta dos ossinhos e começou a arrancar os cabelos e a gritar ‘a anjinha a anjinha’. Mas, sob o olhar de papai, o escândalo não durou muito” (Enríquez, 2023, p. 12).

Mais tarde naquela mesma noite, porém, ela me chamou e me contou tudo. Era a irmã número dez ou onze, minha avó não tinha muita certeza, naquela época não se prestava tanta atenção assim às crianças. Havia morrido com poucos

meses de nascida, entre febres e diarreia. Como era anjinha, sentaram-na sobre uma mesa adornada com flores, envolta em um pano rosa, apoiada em uma almofada. Fizeram asinhas de papelão para que ela subisse ao céu mais rápido e não encheram sua boca com pétalas de flores vermelhas porque isso deixava mamãe, minha bisavó, impressionada, lhe parecia sangue. Houve dança e canto a noite inteira, e foi preciso até expulsar um tio bêbado e reanimar minha bisavó, que desmaiara de tanto choro e calor. Uma rezadeira indígena cantou triságios e cobrou apenas umas empadas (Enríquez, 2023, p. 13).

A narrativa claramente faz referências ao alto índice de mortes infantis, especialmente nas regiões do interior da Argentina (pode-se considerar também outros países da América Latina, inclusive o Brasil), até o início dos anos de 1990. Atualmente, o índice diminuiu (apesar de ainda estar distante de uma porcentagem ideal). Entretanto, o conto estabelece conexão também com os desaparecidos políticos durante a ditadura militar Argentina.

Pilar Calveiro, de nacionalidade argentina e cientista política, atualmente reside no México e foi uma das poucas sobreviventes do que a própria pesquisadora considera ter sido campos de concentração existentes ao longo da ditadura militar.⁹ Calveiro (2013), considera que *o poder desaparecedor* funcionou no país como uma estrutura política de Estado.

9 Conforme Teles, na apresentação do livro escrito por Calveiro, *Poder e desaparecimento*: “É interessante notar que a autora reflete de maneira precisa e sistemática sobre um tema que a envolve pessoalmente durante a década de 1970, quando esteve presa em campos de extermínio argentino, como a Mansão Seré, a Delegacia de Castelar e a temida Escola de Mecânica da Armada (Esma)” (Teles, 2013, p. 7).

Entretanto, cabe assinalar também que as características desse poder desaparecedor não eram insólitas, tampouco constituíam uma invenção. Estavam profundamente enraizadas na sociedade desde o século XIX, favorecendo o desaparecimento do que quer que fosse disfuncional, incômodo, conflitivo (Calveiro, 2013, p. 28).

A pesquisadora estima que dentre as milhares de pessoas que foram capturadas e presas, 90% desapareceram sem deixar registros. Esses prisioneiros, após terem sido torturados e assassinados, eram chamados de *pacotes*, lançados ao mar por helicópteros ou caminhões, cremados, jogados em valas clandestinas, alguns eram jogados em vias públicas para simular um tiroteio.

[...] O *desaparecimento* não é um eufemismo, e sim uma alusão literal: uma pessoa que a partir de um determinado momento *desaparece*, se esfuma, sem que sobre registro de sua vida ou de sua morte. *Não há corpo da vítima nem de delito*. Podem existir testemunhas do sequestro e suposições do posterior assassinato, mas não um corpo material que dê testemunho do acontecimento (Calveiro, 2013, p. 39, grifo da autora).

Corpos sem nomes, sem registros; obviamente era intencional não deixar provas – e também de suma importância ao regime apagar as memórias sobre pessoas que *evanesceram*. Pessoas que dentro dos campos deixavam de ter nomes e passavam a ser apenas números, ou menos do que isto, eram como uma doença que precisava ser erradicada. Com base em Calveiro (2013), *o poder desaparecedor*, ao longo da ditadura

na Argentina, atuava intensamente no sentido de desumanizar as vítimas, era o primeiro passo logo após os sequestros.

[...] Os mecanismos para despojar as vítimas de seus atributos humanos facilitavam a *execução mecânica e rotineira* das ordens. Resumindo, tratava-se de um dispositivo montado para calar consciências, previamente treinadas para o silêncio, para a obediência e para a morte (Calveiro, 2013, p. 49, grifo da autora).

Conforme a pesquisadora, o mecanismo de burocratização do processo de sequestro, tortura e desaparecimento dos corpos contribuía para a neutralização de um possível sentimento de culpa daqueles que *executavam* as suas funções. Havia separadamente os grupos de captura, tortura, extermínio e aqueles que deveriam fazer desaparecer os *pacotes*.

Desta forma, mesmo quem integrava os serviços de repressão e morte, poderia isentar-se dos próprios atos. Alheios, negacionistas, semelhante ao pai da protagonista no conto *O desenterro da anjinha*. “Mais tarde perguntei a meu pai se a história da neném anjinha era verdadeira, e ele disse que minha avó já estava muito velha e delirava. Não parecia muito convicto ou talvez achasse a conversa incômoda [...]” (Enríquez, 2023, p. 13).

O pai da protagonista (cujo nome não é mencionado), cético e ríspido com a sua família, não quis saber a origem daqueles ossos, para ele bastava uma suposição qualquer, superficial. O que ele desejava era não ser incomodado com

aquele assunto; para tanto, além das respostas evasivas, de desqualificar as palavras de sua mãe, a personagem valeu-se do poder de autoridade que a sua figura masculina representava, para impor a sua vontade, pouquíssimo era necessário utilizar a linguagem por meio da fala:

Parecia uma explicação plausível até que minha avó se deu conta dos ossinhos e começou a arrancar os cabelos e a gritar ‘a anjinha a anjinha’. Mas, sob o olhar de papai, o escândalo não durou muito: ele aceitava as ‘superstições’ (assim as chamava) de minha avó desde que ela não se excedesse. Ela conhecia o gesto de desaprovação e se acalmou a contragosto. Me pediu os ossinhos e eu os entreguei [...] (Enríquez, 2023, p. 12).

O discurso de poder do pai para com a sua mãe estava presente na expressão do olhar, por conseguinte, fica subentendido que houve uma construção discursiva de autoridade que incidiu na subjetividade da avó da protagonista, através do medo. Recurso densamente utilizado durante o período da ditadura (não apenas da Argentina, mas, em todo Cone Sul Latino-Americano); dentre os principais objetivos, um era o de tornar todo o corpo coletivo dócil, disciplinado.

As Forças Armadas assumiram o disciplinamento da sociedade para moldá-la à sua imagem e semelhança. Elas mesmas figuraram como corpo disciplinado, de forma tão brutal a ponto de internalizar, encarnar, aquilo que imprimiam sobre a sociedade. Desde o início do século, sob o preceito da ordem militar, o castigo físico – tortura virtual – foi imposto sobre militares e recrutas, isto é, sobre toda a população masculina do país. Cada soldado, cada cabo, cada oficial aprendeu, em seu processo de assimilação e treinamento,

a prepotência e a arbitrariedade do poder sobre seu próprio corpo e dentro do corpo coletivo da instituição armada (Calveiro, 2013, p. 26).

Em oposição a esta *refinada disciplina*, Enríquez desloca as peças ordenadas, atinge o ponto fraco por meio do horror e do insólito. Após a morte da avó da protagonista, “a casa foi vendida, eu fui morar sozinha sem marido nem filhos, meu pai ficou com um apartamento em *Balvanera*, e me esqueci da anjinha” (Enríquez, 2023, p. 13). Contudo, com o pai definitivamente fora de cena, o insólito, que antes estava apenas nas palavras da avó, passa para o plano real da personagem.

Anjinha aparece 10 anos após a mudança de casa, o seu aspecto era podre, um corpo em decomposição, que causava medo, nojo e a princípio negação por parte da protagonista. Um corpo infantil, desviante, monstruoso. A criança enterrada fora do espaço *sagrado* não tinha paz e também queria causar incômodo.

[...] Com as luvas postas, agarrei seu cangotezinho e apertei. Não é muito coerente tentar enforcar um morto, mas não dá para ser desesperado e sensato ao mesmo tempo. Não lhe provoquei nem uma tosse, só fiquei com os restos de carne em decomposição entre os dedos enluvados e ela com a traqueia à mostra (Enríquez, 2023, p. 14).

Assente Jeffrey Jerome Cohen (2000), é possível ler a cultura através dos monstros que ela produz. *A anjinha*, com o seu corpo em decomposição, lembra à sociedade aquilo que se pretendeu apagar: a intensificação de métodos de coerção, desumanização, assassinatos e corpos *desaparecidos*, como

política de Estado. A tentativa de apagamento da memória no Cone Sul se deu não apenas por parte dos militares, mas de diversos setores que estiveram ligados às ditaduras, com o objetivo principal de manter a impunidade. Nas palavras do professor Enrique Serra Padrós:

[...] Se o perdão se expressou na forma da anistia, a impunidade, a corrupção, a banalização da violência e o imobilismo foram o efeito de uma política de anestesiamento da sociedade civil. O resultado visado apontou para a apatia da ‘amnésia coletiva’. Ou seja, o anestesiamento da sociedade consagrando a impunidade (Padrós, 2004, n.p.).

A expectativa por parte desses setores (conservadores) era de apagamento da memória, contando com a colaboração da passagem do tempo, afinal apagaram-se as provas e os mortos não podem falar para cobrar a manutenção de suas memórias e também para pedir justiça, todavia, esses encontraram vozes que não pararam de gritar por reparação; as vozes vêm das lutas sociais, da literatura. Neste aspecto, a Argentina é exemplo de acalorado palco de manifestações, tornando-se centro de referências as ações das *Mães da Praça de Maio*.

[...] Como dizem as Madres da Plaza de Mayo: ‘Levaram nossos filhos, mas nascemos as Mães. Eles nos pariram... tentamos ser a ponte entre eles e vocês’. Ou seja, a conexão entre a geração dos seus filhos (a dos desaparecidos) com as gerações mais novas. E a conexão destas com as ideias e os sonhos que impulsionaram àqueles. Ao resgatar a continuidade da sociedade, da memória e da própria história, as Madres, assim como as Abuelas, construíram um profundo processo

de consciência política e se transformaram em modelo para tantas outras organizações de direitos humanos [...] (Padrós, 2004, n.p.).

É possível estabelecer um importante ponto de contato entre o conto e o sentido da citação acima. A avó da protagonista, que antes tivera a sua fala silenciada bastando a manifestação da linguagem pelo olhar do filho, assim supondo, a intensidade das coibições anteriores, tivera a sua voz profundamente cortada quando fora internada no sanatório *Itoiz*, onde permaneceu até a sua morte. Ela era a única pessoa que ainda mantinha viva a memória da *anjinha*, portanto, com a morte da avó supostamente apagaria qualquer referência à *anjinha*.

Entretanto, o elo entre a memória da *anjinha* e a protagonista, foi estabelecido pelo próprio espectro da criança, é a representação de uma geração mais nova, dando continuidade ao que a *abuela* lutou para permanecer, mas não conseguiu concretizar: a manutenção da memória e um enterro digno aos mortos, pois, assim, quem sabe, *descansariam em paz*.

Neste aspecto, lacunas são preenchidas de um modo que somente a ficção é capaz. Por Mariana Enríquez, os hiatos são ocupados pela literatura de horror, pressupondo uma sensibilidade de seu leitor ideal, para que não deixe apagar/romper o fio da memória que se intenta manter.

Por sua vez, o pai da protagonista, sisudo, intolerante ao que contraria as suas verdades pétreas, no conto deixa subentendido que, com a consciência tranquila de suas escolhas ao longo da vida, por fim foi morar no elegante

Balvanera. Assim, representa aqueles que se isentam da responsabilidade social de cuidados com a memória e dignidade dos *seus* falecidos, sejam esses crianças ou adultos.

A personagem pai também permite a associação/reflexão sobre aqueles que, mais do que simplesmente não se importarem com a memória coletiva, lutam em sentido oposto por uma desmemória social. Novamente estabelecendo importante ponto de contato entre a literatura e a história, nas palavras de Padrós (2004):

Na América Latina pós-ditaduras, as instituições do Estado, parte dos setores políticos e empresariais, as forças armadas e importantes segmentos associados da economia internacional e da política externa dos EUA, entre outros, conspiraram fortemente contra o 'lembrar' e o conhecer. Só a resistência pelo resgate da memória e da história de alguns setores político-sociais, evitou a consagração de um esquecimento acelerado [...] (Padrós, 2004, n.p.).

Neste jogo de disputas pela memória, a literatura de horror escava com profundidade a terra jogada para encobrir fatos diversos; nesta análise, os corpos desaparecidos retornam como fantasmas para *atormentar* e não deixar esquecer que existem corpos que não tiveram um sepultamento digno, e que acima de tudo são corpos humanos, por mais que tenham empenhado em lhes retirar o sentimento/compreensão de humanidade, lhes considerando como números, *pacotes*.

Ambos os contos aqui analisados começam com referências às memórias. *Rambla triste*, conforme mencionado

acima, inicia com uma viagem de Sofia para Barcelona, em visita à amiga, Julieta. Semelhante ao conto *O desenterro da anjinha*, o começo remete aos odores. Contudo, enquanto em *O desenterro da anjinha* se fala sobre o cheiro causado pela chuva e as doces memórias da infância, em *Rambla triste*, o cheirum causa náuseas e reforça o sentido de que para Sofia, Barcelona perdeu o seu encanto, comparando com as suas lembranças de viagens de outrora.

Julieta parecia compartilhar semelhante sensação, referida cidade não era mais encantadora e sim um local repleto de pessoas loucas: “- Não há cidade na Espanha com mais gente louca. Em Madri não há tantos. Em Zaragoza, menos. Meu irmão diz que em Sevilha também não. É aqui. Está cheio de malucos à solta, não entendo” (Enríquez, 2023, p. 58). Daniel também tinha um olhar símile:

Era Daniel, o namorado de Julieta, também argentino, mas morador de Barcelona havia mais de doze anos. Sofia não tinha notado que ele estava em casa. Daniel entrou, secou as mãos nas calças e começou sua diatribe. Disse que quando chegou a Barcelona a cidade era incrível. Muito deteriorada, pode ser, mas era legal. Agora era uma cidade policial (Enríquez, 2023, p. 59).

Ao estabelecer crítica à Barcelona como uma atual “cidade policial”, Daniel referia-se ao excesso de disciplina implementada pelo Estado, que se valia da força policial para que as normas fossem cumpridas. Devido à instauração deste poder disciplinador, o “decreto do incivismo” (Enríquez, 2023, p. 61), tornou restrita a circulação e permanência de pessoas

em locais públicos; as informações dos jornais eram precárias. Nas palavras da personagem Daniel:

– É assim que vivemos, com esse jornalismo cagete e no meio de toda essa merda – bufou Daniel. – Outro dia multaram um sujeito que estava bebendo Coca-Cola em uma praça. Cobraram uns duzentos euros porque não quis se levantar quando eles iam limpar com a mangueira. Eles passam molhando todo mundo. Agora também não se pode fumar nos bares. Sim, eu sei que isso acontece no mundo todo, mas um bar não é um lugar saudável, minha Mãe do céu. É para fofocar, para relaxar, para ficar bêbado. Aqui, nada. Os alugueis são um escândalo: querem que vivam apenas ricos na cidade, ninguém mais. É para turistas. Estão limpando os grafites! Havia uns que eram beleza, nenhuma outra cidade do mundo tinha grafites assim. Mas vai explicar a esses animais o que é arte. Porra. Destroem tudo (Enríquez, 2023, p. 61).

O controle do corpo social entrelaça-se ao controle do corpo do indivíduo. Neste conto, o principal meio de coação se estabelece através da força policial. Controle este, com base em Foucault (1999), constituído historicamente. O filósofo salienta que durante a época clássica, ocorreu “uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder” (Foucault, 1999, p. 117). Contudo, é a partir do século XVIII que intensificariam métodos minuciosos de controle do corpo.

Corpos disciplinados, conseqüentemente dóceis. Dentre os principais espaços que contribuíram com este processo de intensificação dos corpos dóceis estavam os quartéis, as fábricas, os hospitais, colégios e os presídios (Foucault, 1999).

Retomando o ponto de contato com o conto, as personagens estão inseridas na lógica de processo de disciplina do corpo (social/individual), mas não estão, por exemplo, em um presídio ou internados em um hospital, portanto, para o leitor pode surgir a seguinte dúvida: por que Julieta e Daniel continuam morando em Barcelona?

A explicação acontece por meio do insólito, em uma conversa a sós entre Julieta e Sofia em um bar: “Julieta conseguiu falar quando estava mais calma. Tinha ficado maluca, contou. Talvez por tanto pensar nos loucos de Barcelona” (Enríquez, 2023, p. 64). Ela confessou para a amiga que no ano anterior havia ficado obsessiva com a ideia de engravidar e se tornar mãe. “– A questão é que no ano passado eu queria ter um filho de qualquer forma. Mas quando começamos a tentar me ocorreu que os helicópteros vinham me procurar. Que voavam apenas para me vigiar” (Enríquez, 2023, p. 64).

Referidos helicópteros, conforme explicado pela própria personagem Julieta, comumente sobrevoavam Barcelona devido aos vários eventos que aconteciam na cidade. Todavia, eles tornaram objetos presente em seu pânico:

– Eu sei, não precisa me dizer nada, eu estava paranoica. Parei de tomar os estabilizadores de humor no mês passado. Sinto um pouco a falta deles, mas tenho que aguentar. Enfim: acreditava que vinham me buscar para fazer experimentos comigo e com o bebê, um delírio de ficção científica. Ou para roubar o meu bebê. Eles eram, como posso explicar, tipo um comando de sequestro de crianças da cidade de Barcelona. A coisa era importante assim. Daniel descobriu muito tarde.

Trabalhava o dia todo nessa época, já não lembro o que estava fazendo, um vídeo importante. Eu me escondia dos helicópteros debaixo da cama. Ou fazia cabanas com os lençóis. Não queria sair na rua. Uma vez Daniel me encontrou escondida e, bem, me levou ao psiquiatra. Ficou muito assustado, coitado (Enríquez, 2023, p. 65).

A trama tecida neste conto apresenta várias camadas para que sejam exploradas por seus leitores. No trecho acima, cabem reflexões sobre as construções sociais-culturais em relação às mulheres e à maternidade, à saúde mental feminina; mas estes são pontos discutidos em outro momento. É possível estabelecer ponto de contato entre o simbolismo do pânico sentido por Julieta tendo como ameaça os helicópteros, com o uso de transportes aéreos, utilizados para sequestrar pessoas e também para lançar os *pacotes* ao mar, durante a ditadura militar na Argentina.

[...] O método adotado de maneira massiva foi o de lançar ao mar os prisioneiros adormecidos por soníferos, para onde eram transportados de caminhão ou de avião, nos chamados 'voos da morte'. Amordaçados, adormecidos, manietados, encapuzados, os 'pacotes' eram jogados ao mar ainda vivos (Teles, 2013, p. 12).

O medo de Julieta de que o seu bebê fosse roubado infere uma relação com as crianças roubadas na ditadura militar argentina e na ditadura franquista vivida na Espanha, liderada pelo general Francisco Franco Bahamonde. Com base em Pilar Calveiro (2013), ao longo da ditadura na Argentina, mulheres que eram sequestradas e estavam grávidas eram mantidas no cativeiro até o nascimento da criança, logo após, a criança era

retirada e entregue para alguma família simpatizante ao regime e a mãe biológica era assassinada.

Além da morte física, acontecia, também, o apagamento da memória e da identidade; essas crianças não iriam saber quem eram os seus pais biológicos, tampouco as suas histórias, alterando, portanto, a construção de identidade dessas crianças, pois, com base em Michael Pollak (2010), a construção identitária do indivíduo perpassa à reconstituição de suas memórias. E, além dos sequestros e *adoções* infantis, há registros de crianças assassinadas:

[...] Na Argentina existiram 172 crianças desaparecidas. Consta, pelas denúncias feitas à Conadep, que algumas foram torturadas e outras, assassinadas. Um caso conhecido, em que os cadáveres foram encontrados, é o da família de Matilde Lanuscou, em que duas crianças de seis e quatro anos foram assassinadas junto com os pais, militantes montoneros, numa operação realizada pelo Exército e pela polícia da província de Buenos Aires em 1976. Contudo, o general Ramón Camps, chefe de polícia da província à época, respondeu durante uma entrevista: 'Não eliminei nenhuma criança pessoalmente', como se isso o eximisse da responsabilidade (Calveiro, 2013, p. 50).

Em relação ao desaparecimento das crianças (sequestro, *adoção*, morte), os números apresentados ao que tange a ditadura franquista são excessivamente superiores, o que não isentaria o impacto de referidos acontecimentos na Argentina e a luta de significativa parcela dessa sociedade, por direito de informações sobre os desaparecidos políticos e a

reconstituição de suas memórias. Inclusive vale ressaltar que, conforme Padrós (2004), foi a partir das batalhas na América Latina por reconstrução da memória, que a Espanha passou a defrontar em semelhante aspecto político:

[...] A partir do debate sobre a legitimidade de uma jurisdição internacional para julgar crimes como os da Operação Condor, os espanhóis resgataram a história de uma dinâmica repressiva que produziu, entre outros milhares, o desaparecimento de García Lorca ou o sequestro de doze mil crianças cujas identidades foram apropriadas pelo Estado franquista com a colaboração da Igreja. Curiosamente, só nos últimos anos a sociedade espanhola começou a ter noção dos milhares de cidadãos que foram sequestrados, passeados, executados e enterrados em valas comuns e desconhecidas [...] (Padrós, 2004, n.p.).

Todavia, não importa se, conforme referenciado acima, os números falam de 172 crianças desaparecidas (Argentina) ou se manifestam 12 mil crianças desaparecidas (Espanha). Os números são frios, não têm rostos, nem expressam sentimentos, são mais fáceis de serem naturalizados com a passagem do tempo, enquanto a literatura tem o poder de chocar com exímia profundidade; exatamente isto que ocorre por meio dos escritos de horror de Mariana Enríquez.

Por conseguinte, retomando o conto *Rambla triste*, após as confissões de Julieta, ela interroga a amiga, questiona Sofia se ela já tinha visto as crianças fantasmas que rondavam o Raval, todas fétidas; eram elas, as crianças que não deixavam os moradores do Raval sair de lá, os mantinham como prisioneiros, por isto Julieta e Daniel não haviam mudado para outro lugar.

– As crianças não deixam você sair. Não podemos deixar o Raval. As crianças foram infelizes, não querem que ninguém saia, querem que as pessoas sofram. Elas sugam você. Quando você quer ir embora, elas fazem você perder o passaporte. Ou o avião. Ou o táxi que te leva ao aeroporto bate. Ou você recebe uma proposta de trabalho que não pode recusar porque é muito dinheiro. São como os duendes das histórias, aqueles que trocam as coisas de lugar em casa à noite, mas muito piores. Todos os que dizem que não querem ir embora do Raval mentem. Não podem sair. E aprendem a suportar tudo (Enríquez, 2023, p. 68-69).

Os fantasmas das crianças que aprisionam as pessoas lembram à sociedade os fragmentos históricos que uma parcela do corpo social quis apagar. Os espectros infantis do Raval e a *anjinha* causam um desejável incômodo, que reavive a memória sobre crianças, adultos... famílias desaparecidas; por mais que essas memórias causem dor para aqueles que as mantêm e que sejam como feridas abertas, um pedaço de si, da própria carne arrancada.

[...] Perguntei se agora estava calma e iria embora, se me deixaria em paz. Disse que não. Bom, respondi, e como eu não tinha gostado de sua resposta saí andando rápido até o ponto do 15 e a obriguei a correr atrás de mim com seus pés descalços que, de tão podres, deixavam desapontar os ossinhos brancos (Enríquez, 2023, p. 17).

É preciso lembrar sobre os corpos que foram enterrados em valas, sem nomes registrados; uma luta por reparação social e uma tentativa de alertar a sociedade, para que fatos semelhantes não voltem acontecer. Portanto, esses fantasmas

não pretendem parar, eles continuarão gritando por justiça social e por justiça pela memória dos desaparecidos em regimes ditatoriais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória social de ações ocorridas em regimes ditatoriais, tais como as ditaduras no Cone Sul Latino-Americano, a ditadura franquista na Espanha, deve ser preservada em nome da memória daqueles que lutaram por sociedades mais justas, livres, democráticas, assim como por seus familiares, considerando que diversas famílias ainda lutam pelo direito de reaver os restos mortais de seus entes queridos, desaparecidos em tais regimes.

Para tanto, a literatura tem o poder de mover as subjetividades, de modo que, apesar da suma importância, apenas os registros, os números, não têm essa mesma capacidade. Destarte, os fantasmas infantis que voltaram de suas tumbas, com o auxílio da caneta de Enríquez, continuarão incomodando, ecoando as suas vozes e presença, que assombram, por mais que as suas ações lhes machuquem também, assim como a *anjinha*, que ao correr deixava à mostra seus pequenos ossos do pé.

Por meio da escrita literária de horror, Mariana Enríquez tece tramas que conectam as linhas do tempo, que liga histórias, memórias individuais e coletivas, ficção e realidade. A escrita

do literato, não tece os fios do destino, mas tem a capacidade de conduzir à reflexão sobre passado, presente e futuro, sobre a sociedade, suas reminiscências e suas contendas. Desta forma, contribuindo para que as mentes sejam regadas com as águas do conhecimento, contemplando sobre as suas ações conforme deseja-se a realização do presente e do futuro, tanto no âmbito individual quanto coletivo (social).

REFERÊNCIAS

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia. v. 28, n. 2, p. 481-504 jul. dez. 2012. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877/14232>. Acesso em: 24 set. 2024.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxo do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Pedagogia dos monstros os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

ENRÍQUEZ, Mariana. *Os perigos de fumar na cama*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GABRIEL, Ruan de Sousa. *Mariana Enríquez transforma a tragédia política argentina em contos de terror*. 2017. Disponível em: Mariana Enríquez transforma a tragédia política argentina em contos de terror - ÉPOCA | Cultura (globo.com). Acesso em: 08 out. 2024.

PADRÓS, Enrique Serra. *Memória e esquecimento das ditaduras de segurança nacional: os desaparecidos políticos*. Pelotas: 2004. Disponível em: Memória e esquecimento das ditaduras de segurança nacional: os desaparecidos políticos | História em Revista. Acesso em: 08 out. 2024.

POLLAK, Michael. A gestão do indizível. *Web Mosaica*, Rio Grande do Sul, v. 2, n. 1, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/15543>. Acesso em: 25 out. 2024.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TELES, Janaína de Almeida. Ditadura e repressão no Brasil e na Argentina: paralelos e distinções. In: CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento*. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 7-18.

DAS PÁGINAS DO *BEST-SELLER* AOS GRUPOS DE FÃS

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.8

Raquel de Oliveira Fonseca

INTRODUÇÃO

No curso de Letras, sinto-me diante de um novo leitor, quando ouço os acadêmicos relatarem, com entusiasmo, a experiência na leitura de obras classificadas como literatura de massa. O jovem calouro fala sobre uma leitura prazerosa que lhe dá acesso a grupos de jovens que, nas redes sociais, compartilham afeto pelo mesmo livro e/ou autor. Ler significa pertencer a um grupo de leitores fãs, que se identificam com os personagens da obra e que criam, entre si mesmos, identidades similares, significa possuir um saber que lhe permite ser aceito, ouvido e valorizado pelo grupo de fãs.

Os novos formatos de textos e os novos gêneros literários da internet é o contexto em que se apresenta o atual leitor de *best-seller* – cujo ato de ler extrapola a leitura subjetiva e as páginas do livro – a ele se permite o papel de comentarista, crítico, escritor, enfim, é chamado a também partilhar saber.

Diante desse aluno leitor, a questão que se coloca é: que sentido tem para o professor os conhecimentos de leitura que o aluno traz consigo e toda a identificação social que lhe é atribuída por ser leitor nas redes sociais?

O jovem que, com entusiasmo, comenta o livro ou a série lida, por vezes, sente-se em sala de aula constrangido em partilhar esses conhecimentos, diante das obras literárias selecionadas pela escola. Se o professor desconsidera o desempenho do aluno leitor, avaliado pelos seus pares como positivo, inteligente – ele pode esperar que este mesmo aluno se torne leitor de uma seleção de obras selecionadas pela escola? Por que este jovem consideraria mais importante a leitura selecionada pelo professor que aquela leitura que se fez, por algum tempo, sua companheira?

Este debate está estritamente relacionado aos conceitos que fundamentam as concepções de valoração dos *best-sellers* e a formação do leitor. Embora sejam fundamentais esses temas, o que se coloca aqui é que mesmo que o professor defenda a leitura dos clássicos como a ideal, deve considerar que para se alcançar a motivação do seu aluno será necessário percorrermos juntos um caminho de aproximação.

Formar leitores tem sido o grande desafio do professor. E nesse processo, não se pode ignorar o conhecimento que o aluno traz consigo, para insistir em inculcar-lhe nosso próprio saber como único e insubstituível. Senão a maior, uma grande contribuição do professor com o seu aluno é encaminhá-

lo rumo à maturidade, apresentando-lhe novos caminhos pelos quais é possível avançar em sua formação. Espera-se que o professor, enquanto profissional esteja preparado, em formação constante, a fim de que possa cumprir objetivo tão complexo que é contribuir amplamente na formação intelectual do discente.

Cosson (2020) propõe a leitura como produção de sentido, um diálogo, uma conversa na qual se procura tanto entender o que o outro diz, quanto presentificar o passado do outro e ainda, buscar criar laços com o leitor, seu mundo e os outros leitores. Ler é atividade coletiva, é competência social, só possível de se realizar porque o leitor pertence ao grupo no qual a obra circula. Nessa percepção de leitura, o ato de compartilhar com o grupo social permite uma identidade ao leitor, que lhe faculta perceber-se, reconhecer-se, lapidar-se: “Na leitura nunca estou sozinho, antes acompanhado de outros tantos leitores que junto comigo determinam o que vale a pena ser lido, como deve ser lido e, no seu limite, em que consiste o próprio ato de ler” (Cosson, 2020, p. 36).

É função da escola ensinar aos alunos que o partilhar é parte do processo de leitura, a interpretação se realiza por meio da palavra do outro e nas redes sociais é exatamente a ação de compartilhar que define a existência dos grupos de fãs, são leitores apaixonados que se realizam, no diálogo com seus iguais, sentindo-se acolhidos, ouvidos e tendo seus posicionamentos validados. O grupo é o espaço em que os ordenamentos e sentidos considerados importantes na vida

- sob o enfoque dos jovens fãs leitores - são confirmados e divulgados em postagens e comentários. Portanto, se a leitura partilhada deve ser incentivada, os grupos de fãs têm a nos ensinar, no mínimo, pelas experiências acumuladas.

Voltemo-nos a Lacroix (2006) que em *O culto das emoções* nos ensina como o homem contemporâneo transformou a forma de sentir e de perceber o mundo, modificando o campo da vida emocional. No passado, as emoções eram conquistadas e nutridas sem pressa, era normal que a vida interior fosse nutrida nas ações mais cotidianas das pessoas, como o parar para degustar com os olhos e com a alma a beleza existente mesmo nas coisas mais simples e naturais. A contemplação revelava-se, neste sentido, como a porta de entrada para as profundezas do eu onde as lembranças eram acumuladas.

Esta emoção contemplativa já não tem espaço na sociedade atual, o enriquecimento da vida interior já não se faz necessário em nossa cultura que se nutre do artificialismo e cuja sensibilidade depende da técnica. As imagens numéricas, a infografia, o virtual, os óculos 3D e os hologramas são os verdadeiros desencadeadores de emoções. Essa sociedade já não dispõe de tempo para a leitura contemplativa.

Parece-me que este fato é um dos fatores que ajuda a compreender o desinteresse e o estranhamento do jovem diante de uma obra como os clássicos selecionados pela escola, cuja leitura exige dele grande concentração ao inseri-lo em uma

sociedade voltada para o mundo interior, apresentando-lhe condições de vida que ele desconhece: trata-se de um estilo que destoa das experiências que ele possui e se contrapõe a sua forma cultural de vivenciar emoções.

Observa-se que a trilogia *Jogos vorazes* não teme ir ao profundo das mazelas e misérias da vida em sociedade, apresentando temas, como fome, tormentos, assassinatos, extrema violência com tal naturalidade, como se a barbárie e a civilização caminhassem de mãos dadas, mas o que destacamos é o fato de que a incivilidade (desumana, selvagem) não é comum nas obras clássicas da Literatura infanto-juvenil. Os contos de fadas, por exemplo é um dos gêneros que sofreu generosas alterações, desde que foram sendo adaptados para o público escolar. O peso da ideia de civilização que orienta as relações humanas nas sociedades contemporâneas, a que Nibert Elias (1990) denomina Processo civilizatório, limpou a literatura de expressões, acontecimentos que extrapolassem alguns limites, dentre eles, a violência extrema, vejamos a versão de Perrault:

A mais velha foi até o quarto onde estava o sapatinho e quis experimentá-lo, com sua mãe ao lado. Mas o dedão de seu pé não conseguiu entrar e o sapato era mesmo pequeno demais para ela. Então a mãe deu-lhe uma faca e disse: 'Não importa, corta-o fora, quando fores rainha pouco te importarás com os dedões do pé...' (Tatar, 2015, p. 163).

As adaptações dos contos de fadas foram purificadas de ações e comportamentos selvagens, incivilizados. Muitos

trechos, foram excluídos ou ainda substituídos por outros considerados mais humanos e adequados à cultura e às instituições. No processo civilizatório, a sociedade busca criar a aparência de limpeza, de assepsia, cordialidade, elegância e respeito, temas que para as sociedades anteriores foram irrelevantes.

Entre os acadêmicos da literatura infanto-juvenil percebemos que a leitura de textos mais antigos, como o da citação acima, se confrontada com a memória das leituras da infância, provoca um estranhamento pela presença de temas macabros, ou de violência e crueldade. Porém o mesmo estranhamento não ocorre quando a violência extremada se derrama pelas páginas das obras selecionadas nesta pesquisa. O leitor não se assusta com a desumanidade latente nesses romances. Provavelmente porque as situações destoantes da nossa civilização são dadas fragmentadas, mescladas a outros discursos, com perfeito ajuste às formas de linguagem da nossa literatura e mídia.

Neste sentido, é pertinente considerar como a violência tem se tornado um discurso comum nas mídias, seu uso tem se banalizado nos enredos e imagens que nos cercam. Mas o que se observa aqui é que nesses romances ela extrapola o nível habitual, sobrepõe-se ao esperado, mas não assusta o leitor.

Lacroix (2006) observa que a postura contemplativa, caracterizada pela disponibilidade de degustar, com calma e coração receptivo as experiências cotidianas e de permitir

que os acontecimentos penetrem as profundidades do interior e ali, estejam guardados na memória, enriquecendo o eu profundo, favorecendo as boas lembranças, por meio das emoções acumuladas, está ultrapassada. Essa forma de perceber o mundo foi abandonada e substituída pelo homem contemporâneo que prefere e deseja um aluvião de fortes emoções a preencher seu cotidiano.

A denominada emoção-choque é fugaz, momentânea desaparece instantaneamente e exige sempre novas e mais fortes emoções, conseqüentemente é pouco profunda. 'É próprio da emoção - choque permanecer na superfície da personalidade como uma agitação sem continuidade que torna a diminuir logo depois de haver atingido um pico paroxístico' (Lacroix, 2006, p. 136).

O homem contemporâneo desenvolveu o prazer da adrenalina para uso regular da capacidade de a tudo experimentar sob o comando das reações primárias próprias da defesa diante dos perigos à vida, das reações do corpo ante o medo, a surpresa, a cólera. Esse excesso de emoções-choque traz conseqüências, principalmente à condição humana de sensibilidade:

A emoção-choque revela-se uma armadilha pois não passa de um falso amigo da sensibilidade. Sua valorização exagerada acarreta o abandono do sentimento. A vida emocional de hoje é uma mistura de anestesia e dopagem de sobretensão e indigência. Os impactos repetidos embotam a sensibilidade (Lacroix, 2006, p. 139).

A análise da trilogia *Jogos vorazes* percebemos que não existe nas vivências das personagens espaço para a emoção-contemplação, para o recolhimento e a devida atenção à voz da alma ou coração, antes, todo enfoque está posto sob o mundo externo - o que deve atrair o leitor é o mundo em convulsão, tomado em seu estado de maior tensão, que expõe as personagens a sucessivas situações desumanas e de perigo eminente.

Durante os jogos, os iniciandos são expostos com muita frequência a situações de pura adrenalina o que acaba cooperando para que suas reações sejam agressivas, porque lutam para garantir a si próprios o direito de sobreviver. A convivência neste ambiente de pressão psicológica, medo e ansiedade provoca nas personagens as consequências levantadas por Lacroix, pois estão sempre superexcitadas, abaladas. E como não lhes é permitido tempo, nem motivação para internalizar tudo que lhes sobrevém, elas se insensibilizam: “Na emoção-choque o estado afetivo não tem tempo suficiente para se diversificar e amadurecer. Tudo se dá como de um só golpe. A capacidade emocional é saciada antes de se metabolizar em sentimentos” (Lacroix, 2006, p. 132).

Ter tempo disponível para pensar as ações, refletir com calma projetar os novos passos são condições importantes para a maturidade emocional, a fim de que sentimentos sejam forjados e aperfeiçoados. Mas as personagens destas trilogias estão diante de acontecimentos que se formam e se diluem no

instante, numa sucessão rápida. Sob o impacto da surpresa, precisam reagir, sem tempo para pensar.

Numa leitura inversa do que proposta pela filósofo francês, quando diz que o homem contemporâneo vive a impaciência de gozar com novas vibrações, as personagens das trilogias vivem a condição de precisar esquecer a dor que acabaram de sentir para sofrerem a ansiedade da nova, súbita e desconhecida prova que está por lhes sobrevir e que promete ser fatal.

Além da insensibilidade, outra consequência é a alteração das relações interindividuais, o homem moderno narcisista está voltado apenas para si mesmo, e a superexcitação é experimentada na individualidade, é emoção que não permite ser compartilhada, o outro é dispensado. O sintoma mais claro da degradação das relações é a ausência de comunicação:

Uma emoção empobrece por um lado quando se reduz a uma excitação e, por outro, quando abole a comunicação com o outro. Ora o perigo que ameaça a sensibilidade de hoje é precisamente a deriva para uma emoção simultaneamente hiperexcitada e desvinculada do outro, artificial e egocêntrica (Lacroix, 2006, p. 115).

O homem contemporâneo experimenta um estado de degradação afetiva provocada de forma contínua e dosada, como se a cada dia lhe fosse injetado uma dose de veneno. Dos quatro os produtos injetados, citados pelo filósofo, destacamos: a Superestimulação sensorial e a Provocação perversa.

A superestimulação sensorial é experiência individual que provoca tanto a dispersão do mundo interior quanto das circunstâncias reais da vida. Em *Jogos vorazes*, os jovens selecionados para a arena são os mesmos que serão transformados em celebridade e receberão os aplausos, a adoração dos espectadores. Na capital Panem, o presidente Snow governa os distritos com tirania, imposição de regras e castigos perversos como fome, massacre, mortes para constranger e reprimir, mas promove também o *reality show*. O indivíduo é conduzido à morte, mas inebriado, não pode discernir as circunstâncias do mundo exterior, nem sofrer as suas próprias dores.

A música de abertura começa. É fácil ouvi-la, já que é tocada a todo volume na Capital. Portas gigantescas se abrem, revelando ruas cheias de gente. [...] Os tributos do Distrito 1 circulam em uma carruagem puxada por cavalos brancos como a neve. Eles parecem tão belos, pintados com spray prateado, vestidos em túnicas cintilantes repletas de joias. O Distrito 1 produz artigos de luxo para a Capital. Dá para ouvir os gritos da multidão (Collins, 2010, p. 77).

O excerto acima se refere a recepção dos tributos. A performance é de ostentação, luxo, que causa fascínio, atração: “a música alta penetra meu sangue, e não consigo suprimir meu entusiasmo” (Collins, 2010, p. 78). Essa fala da protagonista Katniss mostra a função desempenhada pela música, pelo som alto do qual os ouvidos não podem escapar – a euforia ausenta das circunstâncias reais da arena e envolve

os participantes no clima desejado, preparado com afincos pelos idealizadores dos jogos.

Em relação à Provocação perversa, Lacroix (2006) explica que os assassinos em série e os estupradores buscam satisfazer a ânsia de executar o seu feito mau sobre o outro, mas além disso, buscam o prazer de observar as emoções desesperadoras e absorvê-las dos olhos da vítima como aquele que tem o poder de comandá-las: “Não, ele não as ‘coisificam’. Ao contrário, precisam usufruir de toda humanidade palpitante e vulnerável de suas presas. Consideram delicioso o espetáculo oferecido por esses seres, trêmulos como pássaros apavorados” (Lacroix, 2006, p. 126).

Como exemplos da denominada Provocação perversa, vemos no livro *Esperança* as várias estratégias de manipulação empregadas pelo presidente Snow com o intuito de destruir emocionalmente a protagonista Katniss, dentre elas, destacamos a captura de Peeta pelo governo, quando ele é duramente torturado, sem que ninguém possa intervir e libertá-lo.

Na sequência, voltamo-nos à questão da formação do jovem leitor atual, que deve ser observada em paralelo às novas e inimagináveis (até há algum tempo) possibilidades de criação de textos abertas pela tecnologia, leitor conectado a uma interatividade ímpar nas redes sociais.

Acrescentamos as considerações de Colomer (2003) sobre as inovações que surgem na narrativa de obras da literatura juvenil, a partir da década de 1980:

1. Os conflitos que envolvem as personagens não são familiares e se distinguem por terem sido considerados inadequados até então, por exemplo a violência social.
2. A transgressão que se quer combater está na figura do adulto e das normas sociais em vigor, enquanto as personagens adolescentes representam a sensatez, o discernimento.
3. Os desvios ocasionados pela ação dos adolescentes contra as normas são considerados positivos, adequados. E é comum que este desvio seja realizado com ações agressivas.
4. O desenlace ocorre com o desaparecimento do problema, ou ainda, pela simples aceitação do conflito.

Em *Jogos vorazes*, a influência da família mostra-se irrelevante para solução de conflitos que ocorrem para o lado de lá do portão da casa. Os conflitos tornam-se bem maiores, podem ser fatais e a opção apresentada nos enredos é a de que discursos externos se tornem as orientações que substituam os ensinamentos da família.

O afastamento da casa é provocado por questões externas e é opção única, resultante de normas estabelecidas pelo poder e consentidas pelos adultos que estão acomodados,

desiludidos dentro de casa. Esses adolescentes são jogados, fora de casa, em situações agressivas, covardes que não se justificam, diante das quais, ou ele se rende ou se transforma em guerreiro opositor, sabendo que a luta é contra gigantes e suas chances de sobrevivência são mínimas. Em *Jogos vorazes* o modelo de família é o de pai morto, enquanto a mãe é somente uma frágil dona de casa.

Interessa-nos perscrutar, por meio das análise dos seus comentários e postagens na rede social, o nível de compreensão que os adolescentes desenvolvem na leitura das obras selecionadas. Os grupos de fãs é um lugar para se conectar com pessoas que partilham de ideais semelhantes e se interessam pelo mesmo conteúdo. Para esta pesquisa analisamos postagens de grupos do *Facebook* e para não incorrer a qualquer questão ética, não há identificação alguma que possa levar a membros desses grupos.

Selecionamos algumas postagens de fãs da trilogia *Jogos vorazes* afim de realizarmos a análise da relação entre textos compartilhados nas redes sociais e a obra com a qual dialoga. Queremos verificar:

1. Quais elementos da obra se tornam temática a ser compartilhada no grupo? Qual é a importância deles para uma compreensão ampla do todo da obra?
2. O membro do grupo de fãs percebe no conteúdo da obra semelhanças com os acontecimentos do mundo contemporâneos?

3. Sob que enfoque são apresentados nas postagens temas como: violência, governo ditatorial, cotidiano dos personagens?
4. Que emoções, sentimentos demonstrados nas personagens são valorizados pelo grupo.

TRILOGIA *JOGOS VORAZES*

As quinze postagens selecionadas (conferir em anexo) foram agrupadas de acordo com uma das especificidades:

- a. Rever cenas;
- b. Interpretação;
- c. Reação do leitor;
- d. Riso;
- e. Intertexto;
- f. Criação artística.

A seguir, a explicação de cada uma das seis especificidades, e comentário sobre as postagens compartilhadas no *Facebook*, nos anos 2021 e 2022.

- a. Rever cenas - Refere-se a cenas marcantes, inesquecíveis que destacam características e ações consideradas valorosas, como força e bravura.

1. Katniss assume a postura de enfrentamento do poder, e ameaça o poder: O Presidente Snow também irá experimentar o sofrimento que impõe sobre a população.
 2. Esta cena é sempre comemorada pelos fãs da trilogia como “cena de arrepiar, épica”.
 3. Cena que enfatiza as qualidades do protagonista Peeta, a sagacidade e a inteligente, ele possui a capacidade de conquistar, convencer por meio da palavra. Em meio a entrevista nacional, cria a narrativa de falsa gravidez causando comoção nos telespectadores e transforma a condição desfavorável em que a Katniss se encontra, em acolhimento e cuidado.
- b. Intepretação - Coloca-se à apreciação dos demais participantes do grupo, uma interpretação que se pretende mais aguçada, por meio da explicação de algum detalhe das ações ou falas das personagens que pode ter passado despercebido e, que contribui para o esclarecimento de fatos do enredo ou apresenta uma constatação a ser confirmada pelos demais fãs.
1. Uma leitura apressada pode confundir o leitor sobre a causa da morte da personagem “Cara de raposa” que se envenenou ao ingerir amoras bravas, ou seja, o suicídio da personagem pode ser compreendido como morte natural. Pelos comentários, 90% não havia percebido o suicídio, mas após a releitura do trecho, acham viável ou concordam deliberadamente com esta interpretação.

2. A proposta é a de conhecer o número de vitoriosos nos Distritos de menor força competitiva, desde a primeira realização dos jogos, questão não destacada na obra. A maioria das respostas procura justificar a escolha de determinado Distrito por sua habilidade de produção.
 3. O texto compartilhado no grupo propõe justificar as transformações experimentadas pela personagem Effi, e encontra a pronta confirmação de todos os fãs: inicialmente, indiferente a questões políticas, ela se transforma quando percebe o processo de manipulação a que a sociedade está submetida e decide estar ao lado dos mais simples.
 4. A postagem avalia o tipo de amor de Peeta por Katniss de forma positiva, opinião que, embora confirmada no grupo, não é consenso sob a justificativa de se tratar de amor romantizado.
- c. Reação do leitor -Expressão de algum abalo afetivo ou moral que atinge o leitor, causado por seu envolvimento emocional com as personagens protagonistas ou coadjuvantes.
1. Cinna é uma personagem que se empenha em ajudar os protagonista a conquistarem o público, suas ações favorecem significativamente a vitória de ambos. Sua morte, dentro do contexto de violência da obra, é revoltante para o leitor.

2. Quanto ao Presidente Snow, a reação dos fãs é de ódio, afinal na obra, é ele o maior responsável pelos sofrimento da população.
- d. Riso - Postagens que tem por objetivo provocar o riso são recorrentes nos grupos de fãs: personagens, enredos, autora do livro, artistas dos filmes... tudo pode se transformar em motivo de gracejo.
1. Evento relacionado à obra sendo usado para demonstrar sentimento de desconsideração por dogmas e valores da sociedade, por meio do riso. O dia do lançamento dos *Jogos vorazes* passa a ser dia 15 de novembro, ou seja, equivale à Proclamação da República brasileira
2. O leitor se identifica com a fragilidade ou o ridículo de alguma personagem, tomando-o para si. Ainda que no livro, a música da árvore da força represente a força de uma postura de enfrentamento ao poder, a postagem considera a música como algo cômico.
3. O riso é provocado pelo ridículo observado em alguma situação ou característica considerada antiquada, ultrapassada. As novidades de produtos de novas tecnologias são desconsideradas nesta cena.
4. Substituição de objeto ou expressão por outra mais atual, ignorando o desvio aos temas abordados na obra: O jovem atual ama seu celular.

- e. Intertexto - Postagem de textos da mídia, que mantém relação intertextual com *Jogos vorazes*.
- 1. A vacinação contra a Covid-19 encontra um aliado na ideia de juventude ativa, consciente e no enfrentamento contra o mal: a divulgação tem acolhimento no grupo.
- 2. Pesquisa realizada pela revista *Time*, afirma a grande quantidade de leitores e apreciadores de *Jogos vorazes*. No grupo de fãs a informação reafirma o sucesso e o bom gosto dos membros leitores.
- f. Criação literária - Sugestão e convite para participar de leitura coletiva da obra e apreciação de novos gêneros midiáticos relacionados à obra. Desde sugestões para uma futura série à criação de Fanfics ou Fandom e outros gêneros.

Observamos, nas postagens acima, o emprego de estratégias para a construção do humor, provavelmente adquirida no convívio deste leitor com textos humorístico na mídia. O emprego da criatividade ocorre não somente nas postagens que provocam o riso ou que propõem a criação de novos gêneros em diálogo com o texto literário, mas a maioria dos textos compartilhados no grupo traz a marca de criação e inovação tão própria aos jovens. Por exemplo, na busca pela compreensão de trechos da obra, dando destaque a informações secundárias, não priorizadas pelo narrador, mas que podem favorecer a interpretação. Parece que a busca pela interpretação mais apurada se justifica também

pela necessidade de mostrar a competência na percepção de detalhes do enredo que aos demais leitores passaram despercebidos.

Toda relação intertextual em que os personagens ou episódios são empregados com uma função social de divulgação ou esclarecimento de questões quaisquer consideradas essenciais ou relevantes à população é prontamente acolhida pelos fãs dos grupos, com amplo compartilhamento. Neste sentido, o texto literário é inspiração para o bem-estar social.

Rever as cenas de arrepiar confirma o envolvimento emocional dos leitores com os protagonistas. Todas as ações e acontecimentos que os envolvem é significativo e desencadeador de fortes emoções que podem variar, indo da adoração ao ódio. As reações são prontamente verbalizadas nos comentários, com defesa veemente das ações e das ideias dos protagonista e coadjuvantes. O envolvimento emocional manifesta-se por meio do apoio e da defesa irrestrita, sobretudo, validando concepção de mundo, crença, e valores defendidos por esses personagens, o que pode resultar, por vezes em agressão ao contraditório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das postagens nos grupos de fãs nos permite algumas considerações acerca da percepção da obra pelos leitores. Faremos a apreciação de três pontos destacando

não a estrutura do texto, mas à apreensão dos temas e dos conteúdos que perpassam a narrativa.

A trilogia faz referência ao suicídio, incentivando ou, ao menos, tornando-o comum, o fato de que se escolha tirar à própria vida faz-se natural. Numa perspectiva racionalista percebe o ser humano como conquistador, aquele que tem poder, condições físicas, emocionais, intelectuais sempre suficientes para se conduzir a uma situação de vitória. Fica pressuposto que, caso a pessoa não consiga lidar com o enfrentamento, os embates próprios da vida, se sinta fragilizado, inadequado, infeliz, lhe é permitido optar pelo seu próprio fim, ou seja, àquele que não pode conquistar os melhores níveis sociais, resta também a alternativa de em uma “corajosa” decisão, morrer.

A postagem D-2, acima, retoma a música *A árvore da força*, cantada em *Esperança*, último livro da trilogia *Jogos vorazes*. Katniss comenta que, apesar de não a cantar há mais de dez anos porque a mãe havia proibido, ela ainda se lembra de cada palavra e observa que a canção é verdadeira e, pode interromper lembranças ruins e tristes. A menina canta, suavemente e docemente, como fazia o seu pai cantando para os tordos que o imitavam. A mensagem da canção é esta: Você vem para a árvore onde o homem morto clamou para que seu amor fugisse. [...] Você vem para a árvore usar um colar de corda e ficar ao meu lado.

Katniss se lembra que quando criança, cantava junto ao pai, enquanto faziam colar de corda, mas agora, em meio à guerra, a música surge como alívio para a alma, é o momento ideal para cantá-la comunicando-se com os tordos que voam sobre as árvores. Observa-se na fala da personagem, a mensagem de que há momentos em que a canção do suicídio se torna ideal. Observa-se ainda que, enquanto ela canta distraidamente, conquista a admiração de todas as pessoas que estão por perto. O momento é singular, poético e captado pelas câmeras. Percebe-se, portanto, o suicídio como algo bom e confortador.

A sociedade, em *Jogos vorazes*, dispõe de recursos tecnológicos aprimorados, por exemplo, as arenas são transmitidas para todo o país ao vivo. O enredo apresenta uma sociedade avançada na ciência e na tecnologia com recursos de alto desempenho, com o poder de informar e formar cidadãos, mas em contraposição está o emprego que se faz desses instrumentos com ações direcionadas para a manipulação e exploração sob a direção de grupos poderosos, sistemas e governos que são movidos pela maldade e pelo desprezo à pessoa humana. Esse é um dos temas principais da obra, entretanto não é comentado nos Grupos de fãs visitados para esta pesquisa. O exercício do poder ditador, suas ações e estratégias, tema presente na trilogia, não é assunto para as postagens. Exceto, na clara aversão à figura do Presidente Snow, sobretudo pelo fato de ousar se opor às ações dos heróis.

A reflexão colocada por Colomer é a de perceber como ocorre a maturidade nestas personagens adolescentes. Em *Jogos vorazes*, a heroína e o herói são privilegiados porque demonstram ter consciência de toda problemática que envolve a si mesmos e a toda população e, o amadurecimento, talvez esteja no sentido de que esta consciência se amplia conforme a personagem vivencia situações que envolvem manipulação de pessoas e abuso de poder, entretanto, um amadurecimento pessoal não existe, interiormente a personagem não cresce, continua sendo o mesmo menino ou menina medrosos, tímidos e que só agem movidos por instinto ou adrenalina, gerada pelas fortes emoções.

Como resultado das análises das postagens dos grupos de fãs, percebemos que a compreensão do todo da obra, dos sentidos que a percorrem e da relação que mantém com circunstâncias do mundo real não se realizam efetivamente. O foco das postagens dos grupos de fãs demonstram que a obra é percebida de forma fragmentada: falta um elo, uma linha que faça convergir para alguma percepção coesa. É certo que a fragmentação é característica comum dos textos gerados nas redes sociais, como *Facebook*, ocorre que há certa diferença nos grupos de fãs: a proposta é de objeto único para apreciação.

Concluimos que a leitura das obras dos *best-sellers*, tão apreciada pelos adolescentes e jovens, oportuniza ao professor provocar o aluno, conduzindo-o a reflexões sobre o conteúdo, as temáticas apresentadas, orientando na interpretação,

na construção dos sentidos. Como também, ampliando a percepção de que a obra é uma produção cultural, ainda que individual, ainda que ficcional, a leitura deve estabelecer diálogo com a condição humana, com o mundo atual, as mídias, as artes em geral, com a literatura clássica.

REFERÊNCIAS

- COELHO, Nelly. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLLINS, S. *Jogos vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- COLLINS, S. *Em chamas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- COLLINS, S. *Esperança*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global, 2003.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2020.
- ELIAS, Norbert. *Processo civilizatório*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- LACROIX, M. *O culto da emoção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006;
- TATAR, M. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2015.

ANEXO

Figura 1 – Postagens sobre trilogia *Jogos vorazes*



Até hoje não tenho certeza se ela comeu as amoras por engano ou se na verdade ela comeu propositalmente ao ver que não podia ganhar quando as regras do jogo foram mudadas

Peeta: "ela era esperta"
 Katniss: "esperta até demais"

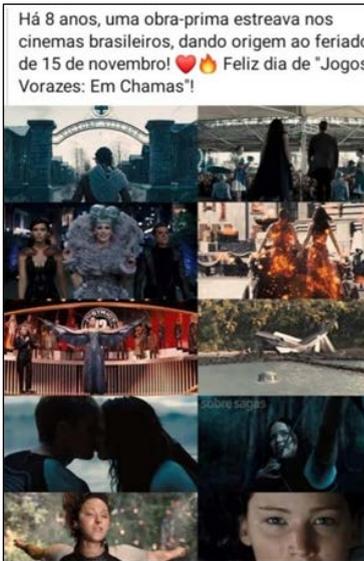
A PROVA QUE ELA NUNCA TERIA COMIDO POR ENGANO E QUE SIM, ELA TALVEZ TENHA COMETIDO SUICÍDIO:

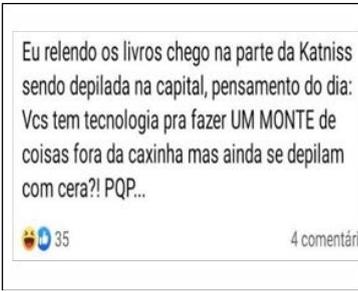
- Na parte que mostra o treinamento dos tributos, é mostrado justamente ela reconhecendo frutas que poderiam ser venenosas



Galera queria perguntar isso a vcs entre os 8 Distritos de Panem (Com exceção obviamente dos carreiristas 1,2 e 4 e o 12 q tem definitivamente 4 vitoriosos.) Quais dos 4 Distritos restantes tem muitos Vitoriosos e quais dos 4 tem menos Vitoriosos? Respondam aí e dissertem suas opiniões...







E1



E2



Pessoal, estou fazendo uma LC de Jogos Vorazes! Quem quiser rereu ou ler a primeira vez com a gente é só falar! Vai ser uma honra ler com vocês 🥰
Ps: aproveita e chama aquele amigo que nunca leu pra lermos todos juntos 🥰

Link para quem quer participar:

<https://chat.whatsapp.com/CoHEz8NOVsZiBkmlUReJZ>



Fonte: Imagens obtidas da rede social Facebook (2024).

DEBATES SOBRE O ROMANCE DE 1930

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.9

Bianca Bosco

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira produzida nos anos de 1930 é extremamente importante para a cultura nacional, não apenas pela qualidade dos autores e obras da época, mas por ser considerada uma literatura de depoimento e de denúncia, que procurava abordar os problemas sociais que se faziam presentes no Brasil naquele momento, que foi de bastante inquietação.

No entanto, até hoje, muitas vezes o movimento de 1930 é reduzido a uma mera fase do movimento modernista que havia se iniciado na década anterior, mesmo alguns dos próprios autores da época negando veementemente que tenham sofrido qualquer influência da Semana de Arte Moderna de 1922. A preocupação com a renovação estética da arte nacional e o desejo em fazer a cidade de São Paulo, onde foi teve início o movimento, referência cultural no país, mesmo com o evento financiado por grandes cafeicultores da cidade, pode ter afastado qualquer vontade dos escritores do

Romance de 1930 de pertencer a esse grupo - por mais que fosse em uma “fase” diferente.

Um dos grandes diferenciais dessa época é a ascensão do romance social, que buscava denunciar o sofrimento do dia a dia e retratar o cotidiano do povo brasileiro, principalmente daqueles que eram silenciados - como é o caso da temática da seca na região nordeste, retratada em *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, entre outros. Além disso, os assuntos tratados se diferenciam dos anteriores principalmente ao focar na questão do indivíduo enquanto membro da sociedade e em seus conflitos internos diante de situações de necessidade e/ou de dilemas pessoais.

Ainda assim, não é possível generalizar o romance de 1930 como apenas fonte de romances regionalistas ou “proletários”, como alguns eram chamados. A verdade é que, enquanto a preocupação estética de 1922 buscava colocar São Paulo como vanguarda da arte modernista, o movimento de 1930 foi muito mais abrangente. Nesse momento, se destacam escritores tanto do norte quanto do sul do país e, para uma análise plena dessa literatura, é preciso buscar entender como cada um dos autores aborda os problemas sociais com os quais a sociedade tem que lidar, não sendo necessariamente dentro das grandes cidades. Ora, claro que Jorge Amado, querendo escrever sobre a sociedade da Bahia, por exemplo, vai abordar problemas e casos que tenham o estado baiano como cenário - é o caso de *País do carnaval* e *Cacau*. No entanto, Arnaldo Tabayá, que lançou

o romance *Badu* em 1932, vai abordar a sociedade carioca em um momento de início da industrialização do país. Por mais que sejam autores da mesma época, cada um faz a sua interpretação e abordagem do contexto em que está inserido.

Amado aborda, em *Cacau*, o trabalhador inserido na zona cacauzeira que tem como sua maior prioridade a luta pelos direitos do proletariado e que renuncia à ascensão social individual pela luta coletiva. Tabayá, por sua vez, não trata a emergência desse aspecto na sociedade – tanto que, em *Badu*, sua preocupação maior está em relatar a vida do trabalhador do morro na cidade do Rio de Janeiro pelos olhos de um homem de classe média. A isso, o autor adiciona questões da mulher negra e pobre na sociedade. O objetivo não é comparar as literaturas, mas reconhecer que o movimento foi extremamente abrangente e nos permite ter uma nova base documental para os estudos sociológicos da época.

O tema do proletariado e a influência da esquerda política também se tornam apenas parte dos aspectos que podem – ou não – fazer parte da literatura. Arnaldo Tabayá, por exemplo, não concordou com a forma como alguns personagens foram abordados em *Cacau*, de Amado, que tinha uma linha extremamente demarcada do lado bom e do lado ruim da sociedade. José Lins do Rego, por exemplo, nascido na Paraíba e radicado no Rio de Janeiro a partir da década de 1930, não se identificava com a vertente esquerda da política. Por fim, em um caso mais complexo, temos Rachel de Queiroz, que chegou aos extremos políticos, tendo sido

comunista e trotskista, até apoiadora do golpe militar de 1964, sendo um nome importantíssimo do movimento de 1930.

ROMANCE DE 1930: SEGUNDA FASE DO MOVIMENTO MODERNISTA?

Entende-se que o movimento brasileiro modernista se iniciou oficialmente em 1922 e se estendeu até meados de 1930 – sendo esse período conhecido como primeira fase do Modernismo. Depois, de 1930 a 1945, temos o que é conhecido como a segunda fase do Modernismo brasileiro. Ainda é possível encontrar fontes que defendem a existência de uma terceira fase do Modernismo, que duraria de 1945 até 1978. Por mais que haja várias distinções entre a primeira e a segunda fase do movimento, havia (e ainda há) uma certa insistência em colocá-las sob a mesma denominação, como se ambas fizessem parte da mesma corrente.

A ideia mais disseminada para defender essa teoria é que o movimento modernista brasileiro teria começado em São Paulo, com a Semana de Arte Moderna, evento que reuniu diversos autores e artistas que procuravam elaborar e exaltar a criação de artes nacionais, dando ênfase a um novo caráter estético brasileiro, com uma busca para se desprender de influências estrangeiras (principalmente europeias). A partir de 1930, a arte muda um pouco seu caráter – em vez da preocupação estética e da independência de escolas

estrangeiras, ela parece estar mais preocupada em denunciar os problemas sociais do Brasil, como uma forma de documentar e disseminar as injustiças em diversas partes do país.

João Luiz Lafetá, um dos grandes estudiosos do modernismo, defende a nomenclatura desses movimentos da maneira que é ainda utilizada, apenas com a distinção entre fases, e pontua a diferença entre esses dois momentos [Modernismo de 1920 e Romance de 1930]. Para ele, o segundo:

[...] preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais de 'ajustar' o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa [...] (Lafetá, 2004, p. 65).

Essa distinção entre os dois momentos não parece ser o suficiente para desprendê-los um do outro. Antonio Candido, que foi mentor de Lafetá, também defende que existe a primeira fase do modernismo e a segunda fase do modernismo, com essa mesma nomenclatura.

Graças a isto [ao movimento modernista de 1920], no decênio de 1930 o inconformismo e anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. [...] Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dyonélio Machado ('clássicas' de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como 'normal',

porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o modernismo efetuou (Candido, 1980, p. 186).

Se essa é a explicação para a nomenclatura e a insistência em definir o movimento de 1930 como parte da arte modernista de 1922, quer dizer que nenhum outro movimento do Brasil foi levemente vinculado ao anterior e influente ao próximo?

Jorge Amado, por exemplo, um dos maiores romancistas de 1930, nega qualquer desejo em fazer parte ou estar inserido no contexto do modernismo de 1920, de forma que não teria sido influenciado por ele.

Quando ele [o movimento modernista de 22] surgiu e cresceu, era eu aluno da escola primária e de curso ginásial. E se figura como marco do fim desse movimento o aparecimento de *A bagaceira* [de José Américo de Almeida], em 1928 [...], ficará claramente demonstrado que estreando eu em 1931, com 18 anos, não tive nenhuma ligação com o movimento (Amado, 1940, p. 84 *apud* Bueno, 2015, p. 50).

Em 1946, Graciliano Ramos, outro importante autor do movimento de 1930, vai ainda mais longe e critica a possibilidade de alguma coisa ter crescido a partir de ou poder ter sido influenciada pelos modernistas da “primeira fase”. Ele se refere ao modernismo de 1922 como um “academicismo estéril” e diz que este “tivera apenas um papel destruidor e fora incapaz de construir qualquer coisa de valor sobre as ruínas da *belle-époque*” (Bueno, 2015, p. 48).

A verdade é que, a partir de 1930, não havia tanto mais uma preocupação de renovação estética da arte, mas um desejo de denúncia, depoimento e relato dos problemas de um povo silenciado – ainda mais se tratando de um país com problemas como a seca e as agruras da classe média no início da fase urbanizadora das cidades (Bosi, 1994, p. 386). É possível que esse desprezo pelo modernismo de 1922 e desejo de não ser relacionado a ele também tenha uma relação com o fato de que a semana de arte moderna fora financiada pela elite conservadora de São Paulo – mais especificamente, por empresários que haviam feito grande fortuna com a indústria cafeeira. Amado e Ramos, que se identificavam com a esquerda política e foram membros do Partido Comunista Brasileiro, não poderiam fazer parte nem aceitar qualquer impulsionamento para suas escritas financiadas pela elite conservadora paulistana – esta, por sua vez, querendo trazer o papel de protagonista na cultura nacional para a capital paulista. Em *Cacau*, por exemplo, fica bem clara a posição de Amado em relação às classes sociais brasileiras – ele estava do lado do trabalhador. Sergipano, protagonista do romance, tem a chance de se transformar em um proprietário de terras se resolvesse se casar com a mulher de seu patrão, mas não o faz pois está comprometido com a luta coletiva dos trabalhadores.

Neste sentido, o raciocínio se mantém o mesmo ao pensar em autores que procuram vincular ambos os movimentos, como se um fosse dependente do outro. Segundo Adolfo Gonçalves, a relevância que Candido e Lafetá dão ao

modernismo de 1920 e à Semana de 1922 pode ser explicada pela formação e contexto intelectual no qual eles se inseriam:

O poeta Lêdo Ivo e outros intelectuais oriundos do Nordeste nunca concordaram com essa argumentação, vendo nisso mais um *tour de force* da intelectualidade paulista ou paulistana — especialmente, professores da Universidade de São Paulo (USP), com Antonio Candido à frente — para dar à Semana da Arte Moderna de 1922 uma importância nacional maior do que realmente teve (Gonçalves, 2009, p. 45).

Tal afirmação não deixa de ser ainda o mesmo motivo pelo qual, há tanto tempo, a produção literária de 1930 é ainda relacionada ao movimento de arte moderna de 1922: assim como os cafeicultores que financiaram o evento, o objetivo era colocar a cidade de São Paulo como precursora da cultura nacional.

ROMANCE DE 1930 COMO ROMANCE PROLETÁRIO

Entender de maneira mais aprofundada o romance de 1930 é saber, em primeiro lugar, que não se trata de um modelo específico e completamente limitado às características mais difundidas por livros didáticos e certos pensamentos acadêmicos, que o fazem generalizando o movimento, sendo que ele se manifestou de diferentes maneiras pelo território nacional.

Apesar de muitos romances e obras no geral tratarem do proletário em diferentes situações e regiões do país, não são todos os autores que têm a mesma visão, ou seja, não necessariamente concordam ou mesmo reconhecem a outra como uma luta em comum.

Um bom exemplo disso seria a crítica de *Cacau*, segunda obra de Jorge Amado (1933), feita por Arnaldo Tabayá, autor do romance *Badu* (1932), seu único romance lançado. Teoricamente, ambos os autores pertencem ao movimento de 1930, do romance proletário, das obras regionalistas. No entanto, Jorge Amado nasceu 11 anos depois de Tabayá, acerca de mil quilômetros de distância – o primeiro nasceu em Itabuna, cidade no interior da Bahia; o segundo, no Rio de Janeiro, que, àquela altura, era a capital do Brasil. Além disso, mais tarde, em 1936, ambos faziam parte do júri do Prêmio Humberto de Campos, da livraria José Olympio.

O romance de Tabayá tem, de fato, características que vão de encontro ao que estava em ascensão na literatura da época: uma escrita de denúncia, que revelava problemas da metrópole em processo de industrialização e criticava o papel limitante da mulher na sociedade. No entanto, talvez a falta de vivência e a própria classe social do autor (cujo nome real era Miguel Pereira da Motta Filho e que veio de uma família de médicos, além de também exercer tal profissão) fez com que ele não visse em *Cacau* aspectos especiais ou revolucionários, segundo sua crítica ao romance, um dos mais marcantes deste movimento. Pode-se dizer até que Tabayá não se surpreende

e chega até a não compreender o porquê certos aspectos da história são abordados de maneira tão severa.

No romance, um rapaz branco, alfabetizado e de cabelos claros, conhecido como Sergipano, trabalha na zona cacauzeira da Bahia juntamente com outros funcionários que exercem a mesma função que ele. Por destoar, de certa maneira, de seus colegas, Sergipano chama a atenção da filha do coronel dono da fazenda onde ele trabalha – e, mesmo tendo a chance de ascender socialmente, opta por ficar ao lado de seus colegas e lutar pela causa proletária. De maneira geral, no livro, Amado descreve a sociedade de maneira bem acentuada, salientando tanto os pontos positivos quanto negativos de cada personagem e situação, além de evidenciar cada aspecto do contexto social em que os personagens estavam envolvidos.

Talvez por esse motivo, Tabayá não tenha considerado de bom-tom a separação destacada entre os personagens bons e dos maus - e, principalmente, por Amado trazer a questão do catolicismo como característica exclusiva dos personagens ricos e tiranos do romance.

O problema social no livro aparece misturado e confuso e sente-se sempre claramente o esforço do autor para dividir os campos: de um lado o patrão, a patroa, a filha, o filho, os amigos da família, o Argemiro, enfim todos possuíam alguma coisa, fazendo a gente má, perversa, ruim do romance; do outro lado os alugados, as famílias pobres, tudo gente boa, até aquele Honório que matava por dinheiro é um personagem simpático que vinga um pouco a exploração dos alugados e deixa fugir Colodino, perdendo com isso

quinhentos mil réis e trocando lindamente a estima do coronel pela do leitor desprevenido (Tabayá, 1933, p. 20).

Ironicamente, a “divisão de campos” entre o bem e o mal questionada por Tabayá, no entanto, é uma característica presente em *Badu*, que conta com as tia Bem (de Bemvinda) e tia Mal (de Malvina). Assim que o narrador-personagem, que era casado, começa a se envolver com a personagem Badu, tia Bem adoece e tia Mal passa a morar com a família do personagem. Quando o envolvimento extraconjugal acaba, tia Bem se recupera de sua enfermidade e tia Mal, que estava se hospedando temporariamente com a família, finalmente volta para sua própria casa. A diferença entre as narrativas é que, enquanto um está preocupado em evidenciar tais aspectos visando a ascensão da luta proletária, o outro está tratando de um caso que se relaciona a acordos feitos pela própria sociedade.

Se a questão do adultério não pode ser considerada inovadora na literatura e no movimento de 1930, a forma como Tabayá humaniza as personagens femininas e a vida no morro do Rio de Janeiro, podem. De fato, há maior complexidade e sutileza nas críticas, mas elas estão presentes. Badu é uma moça jovem, negra e que trabalha no centro da cidade para se sustentar. Para começar, o local onde a personagem mora é o Morro da Conceição, localizado próximo à Pedra do Sal, na zona portuária do Rio de Janeiro. É considerado parte da Pequena África, pois nos séculos XIX e XX viveram ali quituteiras, as “tias baianas”, estivadores e capoeiras, além de

terem sido fundados os primeiros terreiros de candomblé da cidade, assim como o samba carioca e os primeiros ranchos e cordões carnavalescos (Riotur, 2023).

A própria questão da religiosidade entra em jogo quando o narrador-personagem percebe que Badu está com berloques de uma figa de coral e um Santo Antônio no braço.

Sentei-me junto dela, puxei-lhe o braço e a pulseira bateu sacudindo os berloques.

– Badu, como você mistura tudo. Na pulseira de você, há um santo e uma figa de coral. Religião é uma coisa, superstição...

– Nós somos assim... Você vai dizer que é tolice, mas deixa - eu tenho a figa há tanto tempo quanto o Santo Antônio....

– O português e o escravo... (Tabayá, 1932, p. 54).

O uso simultâneo da figa de coral e do Santo Antônio chamam a atenção do personagem-narrador pois são provenientes de culturas diferentes, como ele mesmo comenta. É bom pontuar que as figas têm amplo uso, em especial, para os adeptos às religiões afro-brasileiras, enquanto Santo Antônio é o santo português dos milagres, santo casamenteiro.

A verdade é que Arnaldo Tabayá não teve a intenção de ter o romance nem seus personagens analisados, como revela em uma entrevista ao jornal *Beira-mar*, pouco tempo depois do lançamento da obra:

Sobre o meu livro? Mas, meu amigo, é isso que aí está. Procurei um assunto, uma pequena do norte com alma de todas essas coisas, simples,

preguiçosa, sensual, e fiz a Badu. Badu é essa mistura de diversos sangues: um pouco do escravo, um pouco do português, um pouco do índio, e tudo isso debaixo desse sol escaldante, perdido no desconsolo dessa terra imensa, ignorante e deliciosa... (Tabayá, 1932, p. 1).

A verdade é que, em vez de ficar insistindo em uma ideia representada em vários personagens, Tabayá prefere trabalhar com várias representações unificadas em uma personagem - Badu. Não é possível dizer se ele quis fazer um romance proletário (ou social), mas, se sim, buscou a sutileza que, mais tarde, critica em *Cacau*:

Quando ele se esquece do desejo de fazer romance proletário (?) o livro torna-se delicioso e como poucos livros nossos. [...] Essa revolta que o sr. Jorge Amado não procurou está viva dentro de seu livro e não há quem negue os muitos gritos que ninguém ouviu espalhados no mapa do Brasil (Tabayá, 1933, p. 1).

Mesmo com ressalvas pessoais, ele ainda reconhece que há casos como Amado conta pelo Brasil e entende a crítica – mas não concorda com a intensidade com a qual foi apresentada na narrativa.

Também são reconhecidos na literatura mais autores que, apesar de participarem do movimento regionalista de 1930, com características inspiradas por Gilberto Freire e no movimento regionalista do Nordeste, ainda trabalham com temáticas na narrativa que demonstram a não-concordância com o romance social e proletário. É o caso de José Lins do Rego, que, em 1935, lança *Moleque Ricardo*, que conta a

história de um trabalhador que se torna comunista e termina preso. Lúcia Lippi Oliveira (1981/1982, p. 149) acredita que a distinção entre autor e obra não está necessariamente refletida nas obras do paraibano: “O que quero ressaltar é que se há – e há – relação entre a posição ideológica e a produção literária de um autor, esta relação não é direta, mas mediada”.

Em 1945, em outra ocasião, Graciliano Ramos rebate críticas de Lins do Rego, que chegou a defender a necessidade da criação de um novo partido que fosse melhor para o povo brasileiro – já que, segundo o autor, nenhum dos já existentes no país dariam conta da política nacional:

Quem vai estruturar esse partido? Naturalmente os mesmos homens que se revelam agora incapazes, com certeza pouco dispostos a visitar favelas, pichar muros, viajar centenas de léguas para dizer quatro palavras a algumas dúzias de operários. Assevera José Lins que apesar de terem os ‘melhores propósitos, a consciência limpa’, não conseguiram chegar às massas.

Como poderiam chegar? Não nos interessam os bons propósitos e a consciência limpa de certos privilegiados que rodam nos automóveis, infinitamente longe de nós (Ramos, 1945, p. 149).

Depois, Ramos afirma que esse “novo partido” pelo qual Rego anseia já existe e vê uma incongruência na sugestão, até porque sugere que “só o Partido Comunista foi um órgão inteiriço em todo o território nacional”:

Diabo! Não é suficiente [o Partido Comunista]? Ou será que não somos amigos do povo, não possuímos ideias generosas nem dignidade humana? José Lins não admite semelhante

coisa. Observador por índole e por ofício, sabe perfeitamente isto, o único amigo do povo é o povo organizado; temos ideias bem claras, e as ideias generosas dos amigos da onça nos deixam de orelha em pé; a nossa dignidade é pouco mais ou menos igual à dos outros bichos que a humanidade produz.

Para além disso, em outro exemplo, temos Rachel de Queiroz, contemporânea de 1930 e um dos grandes nomes do romance social, que chegou a se filiar ao Partido Comunista Brasileiro, mas, anos mais tarde, apoiou o golpe militar de Castello Branco, que ocorreu em 1964. Sua obra de estreia, *O Quinze*, lançada em 1930, denuncia a pobreza e a miséria no sertão e a busca por uma vida melhor. Em seu segundo romance, intitulado *João Miguel*, Rachel recria o dia a dia na prisão de um homem que assassinou outro enquanto estava bêbado. Estima-se que suas ressalvas e críticas ao Partido Comunista começaram em decorrência de problemas pessoais da organização do partido com a sua literatura:

Com as mudanças ocorridas no interior do PCB nessa época [entre 1931 e 1932], que incluía uma radicalização interna contra supostos comportamentos ‘pequeno burgueses’, os originais de Rachel de Queiroz foram recolhidos pelo partido. Segundo os dirigentes, a autora deveria prestar contas sobre o conteúdo ‘burguês’ de seu romance. Indignada com as críticas, Rachel rompeu com o PC e, segundo relata em suas memórias, foi considerada ‘irradiada por ideologia fascista, trotskista e inimiga do proletariado’. Percebe-se que a partir daí começa sua crítica cada vez mais ferrenha aos comunistas, ao mesmo tempo em que se aproximava da Oposição de Esquerda trotskista (Guerellus, 2016, p. 219).

Dessa forma, é possível compreender a complexidade do movimento de 1930, de como é importante saber fazer a distinção de algumas literaturas da época e o recorte social de alguns autores.

CONCLUSÃO

Não é preciso ir muito longe para entender a problemática relacionada à literatura produzida em 1930: além de, muitas vezes, ser tomada como apenas a segunda fase de um movimento que não teve relação direta com a elaboração de sua produção e escrita, sua abrangência é restrita a poucos cenários e ambientações. Para além disso, parece haver uma certa discordância quanto a alguns assuntos, principalmente de natureza política, entre os autores desta década.

É necessário que a literatura de 1930 não seja diminuída, mas ocupe um lugar de destaque enquanto vanguarda nacional – ela tanto não tinha a preocupação de ser o que acabou sendo. É preciso também entender a abrangência desse movimento, dando visibilidade à pluralidade tanto da literatura quanto do país. Embora tenha sido uma das escritas mais importantes para a época, sabe-se que o romance regionalista não é o único, existindo também escritores que estavam vivendo em centros de urbanização e relatando as dificuldades do povo da mesma maneira, tendo compromisso com a verdade e buscando dar voz a personagens periféricos.

Alguns acadêmicos não dão vez ao modernismo de fases, mas tentam destrinchar cada uma de suas características. É preciso que o romance de 1930 tome o protagonismo que merece e que essa diferenciação seja bem explicada, até porque pode ajudar na descoberta de vários romances, além de ajudar no entendimento da sociedade da época em cada região do país – isso porque não eram todos os autores que estavam preocupados em fazer literatura proletária e se posicionavam de acordo com a esquerda política.

Todas essas características devem ser levadas em consideração – por mais que não precisem ser aprofundadas dependendo das circunstâncias. À primeira instância, é importante que o movimento de 1930 seja tratado como um movimento literário que não está intimamente ligado ao movimento modernista de 1922, por exemplo. Depois, o movimento deve ser destrinchado, de maneira que haja uma maior separação de categorias de romance – o proletário, o regionalista, o da paisagem urbana em processo de industrialização, de conflito interno dos personagens: são várias características que podem coexistir simultaneamente em um mesmo romance e que, de certa forma, são negligenciadas.

Mais recentemente, a autora Maria Isabel Bordini (2019) pensou e propôs novas maneiras de categorizar os romances, no que concerne à figuração literária do operário, e chega aos seguintes grupos:

- Restritivo: apresenta uma visão conformista acerca das condições de trabalho no Brasil.
- Revolucionário: composto de obras que veiculam uma visão progressista do trabalhador no Brasil, quase sempre alinhado aos ideais da revolução socialista (é como se classificaria *Cacau*, romance já mencionado anteriormente).
- Pessimista: não é conformista nem revolucionário, ou seja, podem até problematizar a realidade do trabalho no Brasil, mas não adere nem enaltece qualquer proposta revolucionária (Bordini, 2019, p. 41).

Essa é uma possibilidade de caminho a ser seguido, sendo ainda necessário muito estudo e análise para tomar uma decisão definitiva sobre as classificações aplicáveis sobre os romances de 1930 e seus autores. Também é preciso parcimônia para não segmentar muito cada estilo de romance, mas procurar entender o que faz mais sentido para o entendimento desta literatura, o que pode trazer mais proveito para quem a conhece. Talvez trazer à classificação o ambiente no qual se passa o romance seria uma possibilidade, já que é algo geralmente bastante influente no enredo.

A realidade é que o movimento de 1930 ser conhecido como “segunda fase do modernismo” acaba reduzindo muito tanto autores quanto obras. Além disso, se os autores da época, como Ramos e Amado, negaram ter influência da Semana de Arte Moderna de 1922 – e não queriam fazer parte

dela –, não faz sentido tentar fazer com que eles pertençam, à força, a algo que ocorria a muitos quilômetros deles e que eles tinham opinião negativa tão forte sobre.

REFERÊNCIAS

BORDINI, Maria Isabel da Silveira. *Luiz Ruffato e o romance proletário no Brasil*. Belo Horizonte, 2019. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora Unicamp/São Paulo: Edusp, 2015.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984.

CARVALHO, Alexandre. Moderna? Conheça a elite conservadora por trás da Semana de Arte de 22. *Revista Superinteressante*. 17 fev 2022. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/moderna-conheca-a-elite-conservadora-por-tras-da-semana-de-arte-de-22>. Acesso em: 19 jul 2024.

GONÇALVES, Adelto. O pobre na literatura brasileira: o romance de 30. *Revista Bula*, 19 set. 2009. Disponível em: <https://acervo.revistabula.com/posts/livros/-o-pobre-na-literatura-brasileira-o-romance-de-30>. Acesso em: jun. 2024.

GUALBERTO, Tiago. *Fio-de-contas de coral e figas*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/>

publica%C3%A7%C3%B5es/fio-de-contas-de-coral-e-figas.pdf.
Acesso em: 15 jun. 2024.

GUERELLUS, Natália de Santanna. Rachel de Queiroz política: uma escrita entre esquerdas e direitas no Brasil (1910-1964). *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 29, n. 1, p. 211-236, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/34208/pdf>. Acesso em: 19 jul. 2024.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. O romance e o pensamento político nos anos 30. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, n. 12/13, p. 147-163, 1981/1982.

TABAYÁ, Arnaldo. *Badu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932.

TABAYÁ, Arnaldo. *Com o autor de "Badu": Arnaldo Tabayá fala ao Beira-mar*. Rio de Janeiro, 2 abr. 1932.

TABAYÁ, Arnaldo. *Um romance proletário*. Rio de Janeiro, out. 1933 – set. 1934. TABAYÁ, Arnaldo. *Um romance proletário*. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

RAMOS, Graciliano. O Partido comunista. *Revista Princípios*, n. 3, p. 1-2, nov. 1981. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/graciliano/1945/12/09.htm>. Acesso em: 19 jul. 2024.

RIOTUR. *Roteiro Pequena África*, 2023. Disponível em: https://riotur.io/que_fazer/pequena-africa/. Acesso em: 15 jun. 2024.

DISSÍMEIS MULHERES EM *NIKETCHE*: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA: UM OLHAR SOBRE AS PERSONAGENS RAMI E LUÍSA

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.10

Fabiana dos Santos Beltrame

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A temática da figura feminina é algo constantemente explorado na literatura e grandes clássicos até hoje continuam proporcionando discussões. O fato é que, naquelas sociedades que sofreram influência direta do modelo patriarcal, as mulheres enfrentam desafios impostos pela divisão de papéis estabelecidos. Esses papéis, muitas vezes, condicionam as ações e pensamentos das mulheres. A escritora Paulina Chiziane tornou-se um dos principais nomes da literatura moçambicana. Para Fátima Mendonça (2020), *Niketche* inaugura uma problemática nova, a da feminilidade, e de como ela passa a ser explorada a partir dos anos 70 pelas escritoras africanas. Assim, o romance de Chiziane passa a ser um marco para o romance moderno africano ao tratar dessa temática.

Em *Niketché: uma história de poligamia* (2022), a sociedade retratada é uma Moçambique pluricultural e multifacetada, dividida entre norte e sul, onde cada uma dessas regiões apresenta singularidades de tradições e ritos, entrando, muitas vezes, em conflito direto ao serem postos em um mesmo ambiente. *Niketché* nos apresenta a história de Rami, primeira esposa de Tony e casada com ele há muitos anos, a qual descobre que o marido, Tony, tem outra mulher, Julieta. Em busca de respostas para suas angústias interiores, parte com o desejo de encontrá-la, e para sua surpresa, descobre a existência de mais três mulheres: Luísa, Sally e Mauá Sualé. Por meio de uma linguagem simbólica, a autora coloca em vista as várias faces do ser mulher, com reflexões repletas de questionamentos, que, embora carregadas de conformismo, revelam uma luta interior.

Porém, essa história não pertence unicamente à Rami, mas sim à tantas outras que passam pelas mesmas dificuldades em uma sociedade que nega às mulheres o direito de tomarem suas próprias decisões e a possibilidade da escolha. Nesse sentido, destacam-se na obra a relação de duas das esposas do polígamo Tony: Rami, que foi criada conforme as tradições sul de Moçambique, e Luísa, criada ao norte do país. Embora as duas personagens sejam de regiões opostas, seus caminhos se cruzam, e elas percebem que, as diferenças ao invés de separá-las, podem apresentar novas perspectivas, abrindo, assim, a possibilidade de tomada de decisões fundamentais para o desenvolvimento de ambas as personagens.

Considerando em particular Moçambique, é perceptível a distinção entre as tradições das mulheres vindas do norte e do sul. Entretanto, é preciso destacar, que as discussões tecidas aqui, serão pautadas no modo de narrar na ficção de Paulina Chiziane, a fim de evitar a criação de estereótipos equivocados sobre essa questão. Dessa forma, é fundamental ter em mente que *Niketche* (2022), é uma obra fictícia e que traz a percepção da autora, nascida ao norte de Moçambique, sobre como ela vê e compreende esses aspectos culturais e sociais.

Desse modo, o presente texto propõe uma análise de como a autora promove uma reflexão a respeito das inquietações e das condições de ser mulher em uma sociedade na qual a diversidade cultural possibilita diferentes percepções sobre seu papel enquanto mulher. Para isso, serão analisadas as personagens Rami e Luísa, originárias de regiões opostas de Moçambique e com personalidades dissímeis.

DIFERENÇAS CULTURAIS, DIFERENTES RIVAIS

É preciso, de antemão, compreender que nem mesmo duas mulheres criadas nas mesmas condições serão exatamente iguais; essa é a lógica do comportamento humano: ser diversificado. Dessa forma, partindo dessa ideia, conclui-se que a possibilidade de duas mulheres, serem semelhantes vindas de duas culturas diferentes, beira o improvável. Assim, pensando nas mulheres e em sua busca por espaço, o

feminismo enquanto movimento surge no ocidente, um marco para tal acontecimento, pode ser considerado a publicação de *Reivindicação ao direito das mulheres* (1792), de Marry Wollstonecraft. No entanto, é de suma importância entender que nem sempre o feminismo foi capaz de atender todas as reivindicações e necessidades de todas as mulheres. Nesse caso, é preciso compreender que mulheres distintas, inseridas em culturas diferentes, necessitam de compreensões que considerem sua singularidade. Para ilustrar essa necessidade, Delap traz o conceito que chama de “feminismo em mosaico”:

Em vez de tentar encontrar origens na Europa, trabalho com uma ideia de mais difusa de ‘feminismo em mosaico’, construído a partir de fragmentos herdados, mais oferecendo imagens e padrões distintos. Tal como os mosaicos, a visão de longe e a leitura atenta dos feminismos pode fornecer uma perspectiva diferente (Delap, 2022, p. 24).

Desse modo, Enzo Levine (2023), destaca que analisar os feminismos africanos, é importante não só para o desenvolvimento das lutas das mulheres africanas, mas também como uma forma de compreensão de tensões políticas e teóricas debatidas por essas mulheres. O autor ainda faz um levantamento das principais questões debatidas na era colonial e pós-colonial. Em relação à era colonial, cita as resistências feministas sobre às imposições dos colonizadores, na era pós-colonial por sua vez, identifica que as feministas buscaram combater questões como a injustiça, e a violência de gênero, promovendo a igualdade de gênero e a consolidação dos direitos das mulheres.

Paulina Chiziane utiliza, dessa forma, um modo de narrar que aponta essas diferenças culturais e sociais. No momento em que descobrem a morte de Tony, quando os familiares discutem sobre a situação das esposas diante da viuvez elas são postas frente a frente por meio de um olhar contrastante e masculino. Desse modo, algumas declarações simples são capazes de traçar um panorama de como essas divergências são percebidas de formas opostas: “Na vossa terra as mulheres é que mandam” (Chiziane, 2022, p. 221) e “E vocês do sul que são brutos, tratam as mulheres como bichos” (Chiziane, 2022, p. 222), durante todo o romance, essas oposições são evidenciadas, seja pelas personagens femininas, por meio de diálogos, ou diante do constante fluxo de consciência da narradora autodiegética.

Ao descobrir a existência da terceira esposa, Rami resolve confrontá-la, e isso acaba resultando em uma briga pública que as leva para a prisão, é lá que as duas refletem sobre a sua posição em relação ao mundo e com o homem que compartilham. Paulina Chiziane apresenta ao leitor as duas personagens sem recorrer à oposição binária entre heroína e vilã, promovendo uma leitura mais complexa de suas subjetividades. As personagens, duas mulheres provenientes de lugares diferentes, com jornadas e pensamentos diferentes que, estão em conflito entre si e consigo mesmas. Ambas as personagens são construídas de uma forma humanizada, levando o leitor a compreender as motivações dos atos de cada uma delas.

Ao serem presas, o espaço da prisão, metaforicamente representa as limitações que Rami e Luísa possuem na relação com Tony, e é nesse ambiente que elas passam a perceber que, embora as diferenças sejam gritantes, o vínculo que possuem em comum é capaz de transformar suas trajetórias a partir dali. Embora as cinco esposas, no decorrer da narrativa, passem a conviver a maior parte do tempo de forma pacífica, Rami e Luísa são as que mais aparentam desenvolver uma relação que vai além do fato de serem esposas do mesmo marido.

Rami, como já mencionado, foi criada em uma região ao sul de Moçambique, em que, de acordo com a narrativa de Chiziane, a figura feminina deve obedecer às normas e imposições pautadas em tradições, nas quais o homem é o centro de tudo. A personagem deposita nele toda expectativa de sua felicidade. Ela relata que, nos primeiros anos do casamento, foi feliz, até começar a perceber a constante ausência do cônjuge. Rami é a primeira esposa de Tony, é sobre ela que recaem todas as obrigações legais do casamento, vale lembrar que Rami se casa com ele por meio de uma relação monogâmica. Durante a narrativa, a personagem é sequestrada por várias inquietações sobre o seu papel enquanto mulher e passa a utilizar uma certa universalização do sentimento que traduzem como ela vê o papel das mulheres em geral.

Por outro lado, Luísa, criada aos moldes do norte, possui uma visão mais prática sobre o casamento, ela vê na união conjugal, estabilidade, mas não busca exclusividade, relatando inclusive que em seu local de origem é comum as mulheres

compartilhem um mesmo homem devido à escassez de homens. De acordo com elas, os homens nortistas abandonam a região cedo, e por essa razão, as mulheres do norte procuram os homens do sul. No decorrer do romance, Luísa entre outras coisas, irá contribuir para reflexões que muitas vezes vão contra as de Rami e mostram uma forma diferente de agir enquanto mulher, para Luísa ser mulher é sobreviver.

RAMI: CONTRADIÇÕES E CONFLITOS

Rami é casada por volta de vinte anos com Tony, porém a ausência do marido é frequente, e essa ausência faz com que ela parta em busca da identidade das outras esposas. Ela vai aos poucos, assumindo o papel de responsável em relação às outras, utiliza-se de sua posição enquanto primeira esposa para instruir as demais, promovendo em alguns momentos uma união contra o polígamo. A narrativa costurada por Chiziane em relação a Rami carrega em si pensamentos expressados por meio do fluxo de consciência marcante. Constantemente, Rami se vê imersa entre os pensamento e reflexões sobre o que é ser mulher e, acima de tudo, as suas limitações. A grande parte dos pensamentos revolucionários de Rami se dá no plano do inconsciente como a uma voz interna, assim como seus conflitos.

Rami deixa claro em vários momentos que se casou com Tony por amor, diante das normas do matrimônio exigidas para

ela. Por meio de seus pensamentos, ela consegue expressar o que sente em relação à forma como as mulheres de onde ela vem são conduzidas para o casamento. Para Ana Mafalda Leite (2012), o conhecimento sobre as práticas antepassadas em relação às mulheres carrega um desejo de conhecer o passado e como o presente é remodelado por ele, o que permite uma reapropriação tanto da voz como de conhecimentos seculares. No trecho destacado, Rami faz uma reflexão sobre a própria experiência em relação ao casamento:

Eu, mulher casada há vinte anos, mãe de cinco filhos, experiente, andei de boca em boca, de ouvido em ouvido, auscultando de toda a gente a forma mais certa de segurar marido. A minha mãe faz discursos de lamentos. As minhas tias velhotas repetem ladainhas antigas. Algumas amigas falam-se de feitiços de natureza vegetal. De origem animal. Outras ainda falam de correntes espirituais de batuques, velas e rezas. Outras ainda me falam de terapias de amor feitas em igrejas milagrosas. Outras me recomendam consultas em psicólogas formadas em universidades que dão consultas sobre o amor. Outras ainda me falam de truques (Chiziane, 2022, p. 31).

É recorrente durante toda a narrativa de Chiziane as referências aos modelos aos quais as mulheres precisam seguir. A temática da ancestralidade é frequentemente evocada em uma tentativa de possibilitar às mulheres a adequação às necessidades e caprichos dos homens. Dessa forma, “nos romances de Chiziane não há uma tentativa de deslegitimar as tradições e leis moçambicanas, mas sim de discutir como

elas, da forma como estão estruturadas, contribuem para a manutenção da subalternidade feminina [...]” (Silva, 2017, p. 2).

Chiziane, de acordo com Leite (2012), defende uma tomada de consciência em relação à dependência feminina, possibilitando o interesse na adequação das regras estabelecidas e na mudança de sua condição. Essa tomada de consciência é evidenciada por meio do fluxo de consciência, que possibilita ver a contradição entre as ações e falas de Rami com os seus pensamentos. A personagem assume uma identidade dupla, dividida entre a mulher que a sociedade espera que ela seja e aquela que questiona a realidade na qual vive; as duas identidades entram constantemente em conflito. Nos momentos que Rami é conduzida pelos pensamentos íntimos, seu subconsciente a lembra de quem ela é e do modo como deve agir. Dessa forma, “Rami nos traz o desconforto e a realidade de uma mulher benevolente às diretrizes patriarcais [...]” (Duarte, 2023, p. 41).

Essa dualidade ainda pode ser percebida nos vários momentos em que Rami “conversa” com um espelho “Vou ao espelho tentar descobrir o que há de errado em mim” (Chiziane, 2022, p. 15). Esse diálogo pode ser entendido como uma outra estratégia capaz de permitir que esse conflito seja colocado frente a frente: “Paro de chorar e volto ao espelho. Os olhos que refletem brilham como diamantes. É o rosto de uma mulher feliz. [...] A imagem me irrita. Aquela imagem é uma fonte de luz e eu sou um fosso de tristeza” (Chiziane, 2022, p. 15).

Rami não reconhece que a mulher no espelho se trata dela mesma, alguém que foi ou que poderia ser. Para Duarte (2023), a demonstração dos sentimentos feita pelo espelho permitindo uma reflexão a respeito do interior da personagem por meio de olhares, gestos, sons e a evocação da memória. Pode-se ainda dizer que o espelho mostra um lado esquecido, na qual a personagem vê diante de seus olhos várias possibilidades de si. Há aqui uma outra dificuldade: o olhar para si própria. Ao fazer esse exercício metafórico, Rami coloca-se numa posição em que é capaz de ver claramente os seus anseios e dores. Esse comparativo entre o seu lado objetivo e subjetivo aponta que o seu processo de libertação precisa partir de fora para dentro; a sua tomada de consciência parte do exercício de olhar para si e identificar quais os pontos externos que não permitem que ela se torne quem gostaria de ser.

A autora, em *Niketché*, constantemente evoca elementos da natureza para buscar definições do que é ser mulher. As diversas reflexões se seguem baseadas em um entendimento próprio da personagem sobre o que é ser mulher:

Mulher é ser solitário na marcha da multidão.
Mulher é dor coletiva que cobre o mundo inteiro.
É passado, presente e futuro, lugar e distância,
ligados pelo mesmo grito. Em cada passo há uma
mulher que se dá, para dar a vida à vida. Em cada
instante há uma mulher que se espalha como o
vento, fertilizando os campos, para transformar o
planeta numa alcofa de rendas (Chiziane, 2022, p.
213).

Chiziane consegue transcrever de uma forma íntima e poética as inquietações e desejos da personagem, mesclando, hora com elementos da natureza, hora resgatando o passado. Uma das expressões mais utilizada durante o livro, “mulher é”, está sempre acompanhada de referências que constroem uma narrativa que possibilita captar todas as definições possíveis de se testemunhar a percepção da personagem sobre a mulher no mundo. Rami passa todo o romance nesse entrelugar, o conforto desconfortável de sua condição em relação a Tony, como pode ser percebido na passagem abaixo, na qual faz uma reflexão sobre a fragilidade de sua identidade:

Preciso de um espaço para repousar o meu ser. Preciso de um pedaço de terra. Mas onde está a minha terra? Na terra do meu marido? Não, não sou de lá. Ele diz-me que não sou de lá, e se os espíritos da sua família não me quiserem lá, pode expulsar-me de lá. [...] Na terra do meu marido sou estrangeira. Dos meus pais sou passageira. Não sou de lugar nenhum. Não tenho registro, no mapa da vida não tenho nome. Uso este nome de casada que me pode ser retirado a qualquer momento. Por empréstimo. Usei o nome paterno, que me foi retirado. Era empréstimo. A minha alma é a minha morada. Mas onde vive minha alma? (Chiziane, 2022, p. 89).

Aqui, a personagem de Chiziane mostra a fragilidade da condição feminina em seu ponto de vista. De acordo com ela, as mulheres passam a vida inteira sem de fato pertencerem a algum lugar, sem de fato serem consideradas como um ser próprio. A questão dos sobrenomes, que não passam de “empréstimos”, mostra essa volatidade; ela é definida pelos

homens ao longo da vida. Talvez por essa razão, apenas uma única vez é citado seu nome: Rosa Maria. Na narrativa, porém, a personagem não utiliza esse nome e sim, toma para si a identidade de Rami, que pode ser atribuída ao desejo de assumir uma identidade própria escolhida por ela e não pelos outros.

A fragilidade social adentra no interior da personagem. Rami não consegue encontrar “a morada de sua alma”; o desassossego físico reflete-se em um desassossego interno, a ausência de uma casa material ocasiona a ausência de uma casa emocional, que a possibilite segurança. Dessa forma, Rami não é dona nem mesmo daquilo que lhe pertenceria por direito: sua essência, levantando a reflexão sobre como a sociedade adentra na vida das mulheres e moldam seu jeito de viver, a ponto de nem mesmo elas se reconhecerem em seu íntimo. Rami divaga nessa contradição sobre o que é e o que deseja ser. Ao passo que vai convivendo com Luísa e as demais esposas, a personagem vai identificar outras formas de viver, até finalmente ser capaz de deixar o marido e partir em busca seu próprio caminho.

Durante todo o romance nota-se o desconforto que a personagens Rami provoca no leitor. Esse desconforto é percebido especialmente por seus dilemas internos sobre o que fazer em relação à poligamia do marido, o modo contraditório como é descrita e descreve as outras esposas, ora compreendendo-as, ora não. Em alguns momentos, ela as quer por perto e em outros; quer distância, no desejo de ter

outro homem, mas na culpa por trair Tony, no desejo de livrar-se do polígamo, mas, ao mesmo tempo, desejando que ele esteja com ela, na indecisão de abandonar o lugar de primeira esposa ou de permanecer nele.

LUÍSA: SOBREVIVÊNCIA E LIBERDADE

Luísa é o oposto de Rami; isso é um fato. A personagem é a terceira esposa de Tony e apresenta uma visão prática do que é o casamento, a cultura a qual está inserida aponta a poligamia como uma prática comum, e, o casamento, como algo de menor importância. Ao contrário do que ocorre na região norte, não é visto como uma forma permanente de ligação com o marido. Nas sociedades do norte, como aponta a narrativa de Chiziane, as mulheres possuem um maior poder de escolha, mas isso não torna suas vidas mais fáceis.

Desse modo, pode-se perceber que sua errância traz para ele essas características. Embora seja responsável por prover a casa, é Luísa que é vista como a dona, enquanto ele é o estranho. Isso torna, por exemplo possível, que ela tenha relações com outros homens, pois possui seu próprio espaço. A personagem, ao contrário de Rami, verbaliza as formas de pensar, por meio de diálogos que trazem questionamentos à maneira como a primeira esposa deve agir. Ser mulher, nesse contexto, para Luísa, é sobreviver diante das brechas que a vida possibilita. A relação com Tony é fortemente marcada por

uma lógica de interesse mútuo, como a própria autora pontua por meio de uma colocação feita por Rami: “Fiquei com inveja da Luísa. Mulher prática, muito terra a terra, cumprindo as leis da natureza. Nasceu num berço de palha, mas sonha e varre as pedras do caminho com punhos de ferro” (Chiziane, 2022, p. 82).

Embora deixe claro em vários momentos que sua relação com Tony é baseada em uma certa estabilidade, o marido nem sempre está presente ou é capaz de prover todas as necessidades dela e dos filhos; porém, ela ainda vê essa relação como sendo vantajosa.

– Eu venho de longe, minha senhora, sou da Zambézia – conta-me ela. – Venho de uma terra onde os homens novos emigram e não voltam mais. Na minha aldeia natal só há velhos e crianças. Tenho oito irmãos, cada um com o seu pai. A minha mãe nunca conseguiu um marido só para ela. Do meu pai apenas ouvi falar. Desde cedo aprendi que homem é pão, é hóstia, fogueira no meio de fêmeas morrendo de frio. Na minha aldeia, a poligamia é o mesmo que partilhar recursos escassos, pois deixar as outras mulheres sem cobertura é crime que nem Deus perdoad (Chiziane, 2022, p. 54).

Esse é o momento em que as diferenças entre as duas personagens são colocadas lado a lado, Luísa é consciente de seu papel na dinâmica poligâmica de Tony, visto que é fruto de um lugar que culturalmente aceita que os homens sejam compartilhados, inclusive em seu primeiro casamento, em uma espécie de solidariedade feminina. Embora, em um primeiro momento, pareça que Luísa aceita essa condição passivamente,

de modo que no decorrer da narrativa vão sendo percebidos alguns nuances que possibilitam observar a sua tentativa de subverter a ordem patriarcal. Um exemplo disso, pode ser o fato de Luísa ter consciência de sua dependência financeira de Tony e de que esses recursos podem se tornar insuficientes com o tempo. Dessa forma, por meio de empréstimos realizados por Rami, ela começa a construção de uma autonomia financeira que possibilita procurar outros caminhos para a sua vida. Em sua construção narrativa, Chiziane desenvolve personagens complexas que vão além da visão comum do certo e errado, bem e mal, em um lugar em que é preciso utilizar de todos os artifícios para a sobrevivência. Portanto:

Em *Niketche*, o processo é mais sutil e picaresco, mas as personagens cumprem também papéis de agressor e herói [...] A complexidade das personagens manifesta, entre outros aspectos, uma certa errância identitária, uma procura de ser que se ajuste num mundo cultural fraturado e em transformação (Leite, 2012, p. 209).

Outro ponto a ser reparado em Luísa é que chegando ao fim do romance, ela se sente confortável para compartilhar com Rami a sua história, o que possibilita novas camadas à personagem:

— Em pequena fui violada por soldados na mata. Não concebi, graças a Deus. Uns anos depois, minha mãe entregou-me como esposo a um velho da zona, em troca de uma manta de algodão para cobrir os meus irmãos, na altura havia muito frio. O velho era bom, era para mim o pai que eu nunca tive. Mas as suas esposas velhas me maltratavam e punham sobre os meus ombros todo o trabalho pesado: buscar água no rio, para uma família de

dezessete pessoas, pilar o milho, procurar lenha nas savanas, produzir carvão. Fugi do velho, andei pelas matas, comi frutos do campo e fui dar à cidade da Beira. Vendi sexo nas esquinas aos catorzes anos. Esbarrei com maus-tratos da sociedade, dos clientes, dos policiais que meteram na cadeia vezes sem conta. Vim até à capital na boleia de um caminhão. Encontrei o Tony numa esquina da cidade. Fizemos um filho e outro filho. Ah, Rami, sou uma planta silvestre educada pelo vento e pelas quatro estações (Chiziane, 2022, p. 251-252).

No trecho destacado, Chiziane consegue trazer em um parágrafo ainda mais complexidade e humanizar a personagem, pois essa passagem, coloca a frente do leitor as diversas violências sofridas por Luísa durante sua vida. O estupro, um dos mais perversos crimes, é cometido quando a personagem ainda é criança, após essa passagem, é vendida a troco de nada, para um homem mais velho, sofrendo a violência do abandono maternal. E, embora a poligamia seja culturalmente aceita na região em que nasceu e cresceu, isso não significa que ela será bem recebida pelas outras mulheres, sofrendo maus-tratos das esposas. Após uma longa jornada de infortúnios, após se ver sozinha e deixada à própria sorte, a personagem encontra em Tony, o que considera um porto seguro, ele é o caminho certo para a perspectiva de uma vida.

O desenvolvimento da personagem Luísa faz com que possamos observar de maneira clara a sua relação com Rami, ela vê a personagem como uma figura materna. É uma das esposas que mais possui destaque dentro da trama, tornando-se a primeira a libertar-se da relação poligâmica, embora tenha

vindo de uma região em que o casamento possui definições diferentes, ela “[...] partiu para os braços de outro com véu e grinalda” (Chiziane, 2022, p. 326). É importante pontuar, que aos poucos as diferenças culturais passam a fazer com que as personagens sejam capazes de modificar a sua própria realidade, de acordo com seus desejos.

Desse modo, pode se dizer que, durante toda a trajetória de Luísa, ela buscou formas de sobreviver e isso corroborou na aceitação de imposições patriarcais, porém, a personagem buscou maneiras de não perder sua individualidade, seu último ato ser o casamento tradicional do sul de Moçambique concretiza um exercício de subversão da realidade na qual vivia. Luísa, assim como Rami provoca um desconforto dentro da narrativa por ser uma personagem bem construída que cativa o leitor por sua determinação. E, por mais que ela seja apontada como uma das razões de infelicidade da protagonista, ou ainda da compreensão de compreender que a terceira esposa carrega cicatrizes marcadas pela violência, pelo abandono. O desconforto surge diante de uma mulher que, embora compreenda o casamento como uma instituição pragmática, opta por unir-se a alguém por amor e por decisão própria. Luísa rompe, assim, com os padrões anteriores pautados exclusivamente pela obrigação ou necessidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance de Paulina Chiziane torna possível adentrar no íntimo das personagens e perceber suas diferenças, além das críticas e reflexões da autora sobre a condição feminina em Moçambique. As diferenças culturais são apresentadas para análise permitindo compreender como os processos em relação às mulheres são abordados em cada cultura. É interessante perceber que, embora constantemente exista a tentativa de colocar mulheres em uma mesma “caixa”, isso se mostra impossível, as personagens mostram-se dissímeis mulheres.

Durante todo o romance, há desconforto em relação às personagens, ao seu modo de agir, pensar, como se expressam ou são descritas pelas demais personagens. Essa sensação é provocada durante todo o romance de Chiziane, pois as personagens são humanizadas do início ao fim, possuem camadas, não são planas e retratam a condição das mulheres em um mundo que frequentemente as ensina a serem rivais e colocando-as como vilãs de suas histórias, em vez de responsabilizarem os homens que as condicionam a essa realidade. A relação de irmandade criada entre Rami e Luiza permite, entre outras coisas, que elas se libertem da instituição falha a qual pertencem. Por meio da construção narrativa e das personagens, a autora rompe com visões homogêneas sobre as mulheres moçambicanas e evidencia a complexidade que permeia suas vivências, escolhas e resistências.

As diferenças culturais apresentadas ao longo do romance não apenas enriquecem a análise literária, mas também contribuem para a compreensão de como a condição feminina é experimentada e representada em contextos diversos. Assim, a autora sinaliza que, acima de tudo, não há uma única forma de felicidade e emancipação feminina, o que existe, é antes de mais nada, o poder de escolha, oferecendo ao leitor uma visão ampliada e tecendo uma crítica social aos papéis de gênero em uma Moçambique pós-colonial.

Deste modo, o presente estudo se propôs a analisar o romance baseando-se na teoria sobre os estudos de gênero e da construção narrativa. A análise do texto permitiu ainda identificar estratégias do modo de narrar de Chiziane utilizadas para problematizar a questão feminina em um contexto marcado por tradições patriarcais. Assim, conclui-se que a literatura, enquanto ferramenta de denúncia e reflexão, desempenha um papel central na desconstrução de paradigmas opressores e na valorização de vozes femininas historicamente silenciadas.

REFERÊNCIAS

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DELAP, Lucy. *Feminismos: uma história global*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DUARTE, Bárbara de Souza. *O feminino em Niketche, de Paulina Chiziane: matriarcado, tradição e ruptura*. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas pós-coloniais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LENINE, Enzo. O mosaico dos feminismos africanos: uma abordagem historiográfica de eras políticas. *História*, v. 42, p. 1-20, 1 jan. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2023014>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MENDONÇA, Fátima. Panorama muito geral da ficção narrativa moçambicana contemporânea. In: QUEIROZ, Mirna (org.). *Travessias imaginárias: literatura de língua portuguesa em nova perspectiva*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2020. p. 56-96.

SILVA, Jéssica Fabrícia da. Mulheres moçambicanas em Niketche: uma história de poligamia, de Paulina Chiziane: (des) semelhanças. *Anais eletrônicos [...]*. Florianópolis, 2017. Disponível em: https://www.2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498571937_ARQUIVO_TrabalhoCompletoJessicaFabriciadaSilva.pdf. Acesso em: 1 ago. 2024.

IDENTIDADE EM MOVIMENTO EM *ENTRE FACAS, ALGODÃO,* DE JOÃO ALMINO

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.11

Felipe Dantas da Silva

INTRODUÇÃO

Os movimentos literários frequentemente são influenciados pelos caminhos trilhados pela crítica literária, que orienta suas leituras e perspectivas. A esse respeito, Thomas Eliot, na obra *Tradição e o talento individual* (1989), explica que cada nação “tem não apenas sua tendência criadora, mas também a sua tendência crítica de pensar” (Eliot, 1989, p. 37), o que revela, na maioria dos casos, os saberes interpretados e os juízos de valores a eles atribuídos. Em outras palavras, cada nação “está também mais alheia às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador” (Eliot, 1989, p. 37), o que implica dizer que cada sistema literário teria mais dificuldade de perceber as falhas e as limitações de sua crítica, do que de sua própria literatura, sobretudo porque a crítica é (ou pelo menos deveria ser) formada por uma geração de

pesquisadores e estudiosos – em posições legítimas de poder – que instauram e oportunizam o agenciamento de novos saberes para o imaginário intelectual de uma dada sociedade.

Confrontar uma crítica literária já estabelecida não se configura como uma tarefa simples, principalmente quando tal estudo contribui para a formação do pensamento analítico de muitas gerações. No entanto, embora algumas leituras críticas tenham sido pertinentes às características de um dado período histórico, nada impede que elas sejam revisitadas, comparadas e, até mesmo, contrapostas. A esse respeito, é importante reconhecer que uma crítica literária é interpretada sob um ponto de vista específico, logo, não podemos considerá-la um veredito final, já que ela pode estar sujeita a outros olhares e estudos. Além disso, uma análise crítica pode se tornar ultrapassada, inclusive, para pensar a contemporaneidade, fator que colabora para o surgimento de novos estudos.

Restringindo-nos ao cenário da literatura brasileira, a dialética entre localismo e cosmopolitismo, binômio que teve discussões afloradas em diferentes momentos da literatura nacional, tem fornecido matéria para revisões críticas que objetivam visitar e rediscutir as lacunas da nossa crítica literária e, a partir de então, apresentar novas discussões para pensar a atualidade, principalmente ao se tratar da tradição literária regionalista, que desde o século XX padece de leituras depreciativas.

José Maurício Gomes de Almeida (1999), que estudou o regionalismo no interregno de 1875 a 1945, explica que a tradição regionalista no romance brasileiro se forma no decorrer de uma longa trajetória, “que tem início com as preocupações nacionalistas dos românticos e que, a rigor, prossegue até hoje, enriquecendo-se cada dia de novos autores e obras” (Almeida, 1999, p. 19). No entanto, conforme Santini, a inserção das narrativas

no paradigma regionalista de representação determina, de antemão, a revisão do próprio modelo regionalista, há muito considerado pela crítica como anacrônico ou dependente de uma atrofia econômico-cultural típica de periferias subdesenvolvidas que procuram a sobrevivência na reiteração do passado entendido como tradição (Santini, 2009, p. 253).

Essa última concepção vai de encontro ao Romantismo, no século XIX, período em que os escritores buscavam representar a nação brasileira no intuito de romper com os modelos europeus e alcançar sua independência literária. No cenário romântico, o regionalismo, que à época não dispunha desse nome, surgiu como uma espécie de reação ao contato e influência estrangeira, fazendo com que as regiões afastadas dos grandes eixos urbanos passem a se configurar como símbolos da nacionalidade.

Essa tentativa de afirmar a originalidade literária por meio da representação de símbolos e elementos nacionais colaborou para que o regionalismo fosse vinculado a adjetivos que ainda hoje lhes são caros, uma vez que, especialmente no século

XX, críticos e escritores passaram a tratar a manifestação como sinônimo de cor local, bem como outras associações de caráter negativo.

Apesar disso, nas últimas décadas, estudos contundentes têm contribuído para apresentar a vertente sob uma nova perspectiva, procurando desvincular o regionalismo dos adjetivos depreciativos que lhe foram atribuídos ao longo da história literária brasileira. Nesse cenário, Lígia Chiappini figura como uma das principais estudiosas da manifestação em evidência, sobretudo por apresentar visões que destoam dos argumentos pejorativos estabelecidos pela crítica literária. Em seus estudos, a pesquisadora procura

[...] definir o regionalismo literário não apenas como um conceito temático (vinculado às regiões não hegemônicas de um país, e, sobretudo, às áreas rurais), mas a um modo de formar, híbrido, como utilizador de formas da literatura urbana e dirigido a um público da cidade. E, ao mesmo tempo, tematizando e querendo exprimir, não apenas os aspectos exteriores do homem rural, mas sua forma de pensar, de sentir, de falar e de narrar. O regionalismo como modo de formar, diferente da literatura canônica, mas diferente também da literatura trivial, um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção os temas, tipos e linguagens tradicionalmente alijados das Letras e restritos à determinada região, mas sem renunciar de antemão a uma aceitação suprarregional (Chiappini, 2013, p. 25).

Chiappini lança um outro olhar para a literatura regionalista, destacando a qualidade de suas produções artísticas, afinal, os textos literários de ambiência rural, assim

como aqueles ambientados nos grandes centros hegemônicos, podem se manifestar igualmente como detentores de uma estimável qualidade estética. Desse modo, por mais que se tenha decretado o fim do Regionalismo, havendo quem ainda o faça até nos dias atuais, há também quem afirme que ele se renova e persiste (Chiappini, 2013).

Exemplo emblemático de produção que cria uma problemática em torno da palavra regionalismo e/ou melhor, que mostra latente a permanência e atualização dessa vertente na contemporaneidade é a obra *Entre facas, algodão* (2017), de João Almino. Esse romance se soma a tantos outros que, por meio da expressão literária, buscaram representar as transformações surgidas com o advento da modernidade, em espaços considerados tradicionais. Para além desse traço comum, essas ficções apresentam o avanço dessa modernidade sob a perspectiva de personagens que migraram e, ao retornarem, sentem-se não mais pertencentes ao seu local de origem, resultando em uma crise identitária que os torna fragmentados.

É esse o caso da obra que compõe este estudo, que objetiva analisar o romance *Entre facas, algodão*, examinando como a tradição literária regionalista se manifesta na narrativa por meio do narrador que, sendo sujeito migrante, encena um retorno ao sertão. Durante o retorno, esse personagem confronta-se com as transformações ocorridas em seu espaço de origem e nas práticas que antes faziam parte de suas histórias passadas. Assim, a análise desse romance se justifica

pela presença de *topoi* que estão imersos em uma tradição literária regionalista, e que vêm apresentando transfigurações nas últimas décadas, respondendo às mudanças impostas, sobretudo, pela modernidade. Desse modo, a “migração, que denuncia a crise identitária, e as relações de pertencimento são temas recorrentes em obras a partir da segunda metade do século XX e evidenciam as transfigurações temáticas que o regionalismo vem apresentando nas últimas décadas” (Da Silva; Pelinser, 2022, p. 237).

O RETORNO: UM SERTÃO ESTRANGEIRO

Publicado em 2017, o sétimo romance de João Almino, intitulado *Entre facas, algodão*, narra a trajetória de um homem que se viu compelido a deixar o sertão nordestino, mais precisamente do Ceará/CE, para estabelecer-se em Brasília/DF. No entanto, esse indivíduo, que permanece sem nome ao longo da narrativa, empreende uma tentativa de retorno à sua terra natal, o qual, no desfecho, resultou em fracasso.

A narrativa tem início com a crise no casamento do protagonista que, até então, era unido a Patrícia, com quem teve três filhos. Após a efetivação da separação do casal, o advogado de 70 anos almejou regressar ao interior do Ceará, seu lugar de nascimento, visando iniciar uma nova fase em sua vida e resolver questões do passado. Entre essas pendências, destacam-se a busca por vingança pela morte do suposto pai;

a reconquista de Clarice, amor de sua juventude; e a tentativa de um recomeço na comunidade em que cresceu.

Ao adentrar Várzea Pacífica, município fictício que abriga a localidade de Riacho Negro, o advogado revive as práticas do sertão por meio de suas memórias fragmentadas. De maneira saudosa e nostálgica, ele resgata o passado, explorando as nuances e contradições da vida naquela região, como podemos atestar no trecho:

No inverno a chuva cobria o campo verde, o chão ficava marcado com o barro das botas, as conversas e risos se prolongavam no alpendre da casa-grande de meus padrinhos, os aboios se animavam no campo, as muriçocas me picavam na nossa casa de tijolo aparente e vermelho, eu me enrolava na rede e envolvia o rosto com o lençol, deixando só o nariz de fora e ouvindo os pingos baterem nas telhas.

Já na seca, o sol impiedoso castigava a fazenda do Riacho Negro e me cegava a vista. A poeira açoitava os campos cinzentos, de árvores despojadas, o açude minguado, as cacimbas sem água, as pessoas zonzas cozinhando irritação no calor, e o curral vazio, o gado tangido para o Piauí (Almino, 2017, p. 24).

Além dos motivos que justificam seu retorno, o advogado deseja também reconstruir as memórias de um tempo que lhe traz boas recordações. No sertão, ele busca reviver práticas de outrora que eram impraticáveis na cidade, como por exemplo a atividade de plantio: “Além da aposentadoria, vou viver de plantar milho, feijão e até algodão – ideia absurda, sei, não

precisam me dizer. Mas tem uma razão afetiva: recorda minha infância” (Almino, 2017, p. 52).

Contudo, o advogado enfrenta desafios significativos ao tentar reconstruir as lembranças de sua terra natal, uma vez que as realidades passadas foram profundamente transformadas com o avanço da modernidade. Nesse contexto, a memória é

uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo: ‘a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um ‘estar aqui’ que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele (Candau, 2012, p. 9).

De acordo com Candau (2012), a memória desempenha um papel crucial na formação da identidade, sendo responsável por fortalecê-la. Assim, a restauração da memória perdida de um indivíduo é também a restituição de sua identidade. Essa perspectiva sugere que a memória é um processo dinâmico e subjetivo, moldado pelas experiências individuais e influenciado pelas transformações do tempo.

No contexto em que está imerso o advogado, as lembranças não apenas reforçam sua ligação com a terra de origem, mas também desempenham um papel crucial na manifestação da crise identitária que permeia sua trajetória. Assim, a expectativa de resgate do passado e de suas práticas no Riacho Negro é posteriormente frustrada pelas transformações nos códigos do sertão, que impossibilitam que esse espaço permaneça inalterado.

Em entrevista concedida ao *G1* logo após o lançamento do romance, João Almino pondera que a viagem realizada pelo protagonista do enredo não é apenas para confirmar o que restou do passado ou contrastar o antigo com o novo, mas também para simbolizar um tempo irrepetível, em que a natureza das coisas não se replica:

No novo romance, a memória é falha, e a recuperação do passado nunca se completa. A viagem serve não apenas para confirmar o que restou do passado nem só para contrastar o novo com o velho, mas também para representar um tempo que nunca volta, como se a própria natureza não se repetisse e a viagem fosse sempre de ida, mesmo com percalços, com altos e baixos (Trigo, 2017, n.p, grifo nosso).

O sentimento de retornar ao sertão proporciona a oportunidade de resgatar as experiências positivas que contribuíram para a formação da identidade desse sujeito. No entanto, esse movimento também evoca sentimentos de melancolia, pois resgata lembranças que lhe causam tristeza e o deixam desconfortável. O retorno do advogado ao espaço no qual cresceu é permeado por incertezas. A única convicção que ele possui ao retornar é a de vingar a morte do pai. Contudo, esse ajuste de contas com o passado e a defesa da honra paterna fazem com que o Riacho Negro não seja mais percebido como antes, tampouco ofereça os significados que motivaram seu retorno. No trecho a seguir, o narrador expõe suas contradições ao rememorar o passado:

Olho meu passado não com orgulho, mas com ressignificação [...] Recupero pedaços de mim

para criar esta história contraditória e verdadeira, que me atormenta. Por isso tenho que pôr pra fora. Como contraditórios e verdadeiros, além do sertão, eram mamãe, que me punia e me protegia, e meu padrinho, pai de Clarice, severo e carinhoso (Almino, 2017, p. 23-24).

Observa-se, nesse contexto, uma profunda exploração do processo de reconstrução identitária por parte do protagonista. Entretanto, alguns acontecimentos frustram esse sujeito e o deixam ainda mais fragmentado. Assim, no retorno à sua terra natal, o advogado depara-se com revelações impactantes que reconfiguram completamente o cenário e destroem as expectativas que o motivaram a regressar.

Essas revelações lançam dúvidas sobre sua verdadeira filiação, especialmente em relação ao padrinho, que desempenhou um papel fundamental ao fornecer apoio para a sobrevivência de sua família no sertão. Surge a possibilidade de que esse padrinho, pai de Clarice e Miguel, seja, de fato, seu verdadeiro progenitor e possivelmente o mandante da morte do homem que, até então, era considerado seu pai biológico. Esses eventos permanecem até o fim da narrativa no âmbito da especulação, porém acabam por exercer influência significativa na vida e permanência do protagonista no Riacho Negro, agora transformado em um local de repulsa para ele.

Diante dessas suspeitas, o advogado enfatiza que só retornará ao Riacho Negro se for para concluir a investigação sobre sua verdadeira filiação: “Não quero mais nada com o Riacho Negro nem com Várzea Pacífica, a não ser que seja

para retomar minha ação de investigação de paternidade. Para isso tenho ainda de recompor forças” (Almino, 2017, p. 183). Nessa passagem, percebe-se a urgência e a determinação do protagonista em desvendar as complexidades de sua origem, apesar das adversidades enfrentadas e da transformação negativa que sua relação com o Riacho Negro sofreu.

Diante de todas as revelações, contradições e transformações no cenário árido do sertão, o protagonista, um sujeito confuso, deixa transparecer a sensação de não pertencer a lugar nenhum. Brasília, portanto, surge como seu derradeiro refúgio após a morte de Patrícia. Nesse sentido, o constante movimento e trânsito protagonizados por esse narrador, marcado por idas e vindas, comprovam sua posição enquanto sujeito no mundo: desnordeado, no auge da idade, com uma carreira fracassada, e filhos que não lhe dedicam atenção. O que resta, nesse contexto, é o retorno a Brasília mais uma vez.

No entanto, o regresso a Brasília não implica necessariamente que esse sujeito tenha encontrado seu lugar no mundo. Desenraizado, distante e nutrido aversão ao espaço de origem¹⁰, a capital federal ainda lhe é estranha e continua se configurando como uma terra estrangeira: “Brasília é um horror, a Taguatinga pior. Que me importa, se é aqui que fiz minha vida? Falem o que quiserem, gosto desta terra estranha

10 Em determinado trecho, o narrador expõe o sentimento pelo Riacho Negro: “Quando penso na viagem em breve ao Riacho Negro, o passado assume tonalidades acinzentadas, vago e fora de foco” (Almino, 2017, p. 35).

e minha, nesta época seca e colorida por ipês” (Almino, 2017, p. 177). Portanto, para um indivíduo em conflito com seu espaço no mundo e com uma reconciliação malograda com o passado, qualquer lugar parece ser preferível às feridas abertas de seu ambiente embrionário.

Nesse contexto, a relação desse indivíduo com o espaço embrionário é permeada por contradições, pois ao mesmo tempo em que nutre admiração e recorda o sertão de forma nostálgica e, por vezes, saudosa, ele reconhece que o retorno a esse espaço se tornou insustentável: “Sei que foi o acaso que me retirou do sertão, naquele tempo antigo e agora de novo, e que o passado não pede permissão para voltar na lembrança. Ele, o passado, continuará lá, como numa prisão, às vezes se liberando para me atormentar nas noites em claro” (Almino, 2017, p. 188). Após migrar, sua identidade passou por transformações significativas. A esse respeito, De Oliveira pontua:

[...] para além de transformações sociais quantitativas, todo movimento migratório traz consigo um deslocamento de contextos estruturais subjacentes aos sujeitos em trânsito. Trata-se de tradições, costumes, linguagens, sentidos e histórias características do lugar de origem. Transladados para um novo ambiente, estes elementos, em contato com seus equivalentes locais, fazem emergir uma estrutura social multifacetada, resultante da recombinação de territorialidades e identidades (De Oliveira, 2019, p. 413).

O personagem de João Almino parece vivenciar o que Stuart Hall chama de identidades “contraditórias ou não resolvidas”. Segundo o crítico,

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas [...] A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 2011, p. 12-13).

Portanto, deixar a terra natal nesse contexto, implica em um retorno conturbado, repleto de lembranças de um passado que não possui sentido relevante para esse indivíduo, frente às transformações que o sertão sofreu. Dessa forma, os únicos lugares que proporcionam ao advogado um senso de “conforto” são aqueles que se distanciam de seu ambiente de origem.

SERTÃO: MODERNIDADE E DECADÊNCIA

Parte das transformações observadas pelo indivíduo que regressa ao sertão diz respeito à modernidade que penetra os espaços tradicionais. O advogado, ao retornar ao local onde passou parte de sua vida, o Riacho Negro, testemunha a metamorfose do sertão sob as tradições vivenciadas em sua infância. Contudo, ao deixar Brasília com o intuito de

estabelecer-se novamente em Riacho Negro, o próprio protagonista do romance de João Almino também contribuiu para que a modernidade permeie esse ambiente, uma vez que ele planeja introduzir um conjunto de avanços tecnológicos visando aprimorar sua qualidade de vida na região.

Levo para a fazenda uma técnica de plantio direto do algodão com a introdução de culturas rotativas. Já consultei uma lista de empresas de energia solar fotovoltaica da região de Fortaleza, pois vou, sim, instalar placas de energia solar, pelo menos para as necessidades da casa principal, que não será a casa-grande, mas a minha própria, moderna e confortável. E vou aprimorar o sistema precário de irrigação, que existe há alguns anos. De novidade, há dois poços artesianos na propriedade, e a casa já tem cisterna, Arnaldo me disse (Almino, 2017, p. 33).

Agora, o sertão dispõe de energia solar e de um completo sistema de irrigação que facilita a sobrevivência diante das adversidades causadas pela seca, bem como o acesso a serviços básicos que outrora eram escassos nas regiões mais remotas do Brasil. No entanto, a introdução dessas tecnologias pelo próprio sujeito talvez tenha colaborado para a percepção de que o ambiente que ele conhecia antes já não seja o mesmo. Como mencionado, enquanto seguia em direção ao Riacho Negro, o advogado relembrava saudosamente a infância no sertão, uma época em que essas inovações ainda não haviam sido implementadas. Agora, ao estar novamente nesse espaço, nota que as transformações, de certa forma, apagaram a atmosfera única vivida nos tempos pretéritos.

A percepção do advogado no romance de João Almino reflete, de maneira semelhante, a transformação da fazenda do tio no Riacho Negro, que já não existe como ele a conhecia: “A de titio foi toda parcelada. Nela sequer resistiu a casa-grande” (Almino, 2017, p. 115). A decadência da casa-grande e dos patriarcas, símbolos do sertão de outrora, se entrelaça com a queda econômica do mercado algodoeiro no sertão. O algodão foi por muito tempo uma das principais matrizes econômicas dos agricultores do Nordeste, atingindo seu ápice nos anos 1970. No entanto, ainda nessa década, a cotonicultura nordestina passou a demonstrar sinais de exaustão, e “o algodão do nordeste passou a perder espaço nos mercados” (Mattos *et al.*, 2020, p. 561).

No romance de João Almino, o título – *Entre facas, algodão* – sugere o ressurgimento da produção algodoeira, que na obra se concretiza por meio do investimento em tecnologia idealizado pelo advogado para realizar o desejo do plantio, o qual, no fim, também declina. Os negócios, antes eram liderados pelo padrinho, e suposto pai biológico do protagonista, “que fez prosperar os negócios que hoje, nas mãos de Miguel, seu filho e meu amigo de infância, estão em decadência devido a problemas nos mercados do algodão e da oitica e à concorrência de São Paulo a Mato Grosso” (Almino, 2017, p. 79).

Dessa maneira, a fragmentação e a sensação de pertencimento do sujeito migrante em *Entre facas, algodão*, são moldadas pelo trânsito vivenciado pelo protagonista,

intensificando-se quando esse indivíduo observa as transformações pelas quais passou seu espaço de origem. Essas mudanças evidenciam a decrepitude e decadência de costumes e símbolos do sertão, transformando esse espaço em um local que, simultaneamente, evoca afeto e repulsa no narrador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O regionalismo literário brasileiro já foi alcunha de muitos discursos negativos, os quais consideravam o rótulo como “conservador, acanhado, fechado, quando não xenófobo. E às obras de literatura regionalista era atribuído um valor estético baixo ou nulo” (Chiappini, 2013, p. 16). No entanto, a manifestação que já teve seu fim decretado, passou a ser concebida como “histórico, mutante e insistente” (Chiappini, 2013, p. 17). Um dos motivos que explicam a pujança do rótulo é o processo de modernização do país, que afetou especialmente os locais tradicionais e distantes dos grandes centros hegemônicos. No que diz respeito à relação do regionalismo com a modernidade, Chiappini afirma:

[...] o regionalismo, gerado pela modernização e pela racionalização crescente da agricultura, a partir da metade do século XIX, é um fenômeno da modernidade. E, na literatura, frequentemente, a tensão entre o tradicional e o moderno, constituinte de obras que, tematizando a província, produzidas aí e circulando inicialmente aí, podem transcendê-la, alcançando tanto uma audiência urbana mais ampla nacional e internacionalmente (Chiappini, 2013, p. 24-25).

Dessa maneira, o regionalismo parece responder a essas transformações, que busca defrontar o tradicional e o moderno a partir dos significados que o espaço deixa entrever nos sujeitos que se constituem e são constituídos por ele. Essas temáticas dialogam com as representações do regionalismo literário brasileiro das últimas décadas. Segundo Santini (2014), ao evitar a dicotomia entre cidade e campo de maneira excludente, observa-se que, desde o final da década de 1980, o espaço do sertão e de regiões afastadas do eixo Rio-São Paulo ressurgem na ficção com vigor (Santini, 2014). Assim, a vitalidade do regionalismo apresenta-se por meio da recorrência de temas e imagens que refletem as mudanças em espaços distantes dos grandes centros hegemônicos de poder, afirmando suas transfigurações mediante o avanço da modernidade.

No romance que compõe este trabalho, o protagonista percorre uma jornada que o leva de volta ao sertão nordestino. Esse movimento, além de representar uma busca pelas raízes, transforma-se também em um ajuste de contas do personagem consigo mesmo e com o lugar de origem. Dessa forma, o retorno configura-se como uma tentativa de reconstrução da identidade em meio a um ambiente que passa por profundas transformações. Não obstante, essa realidade modificada contribui para revelar a complexidade desse regresso, no qual as memórias do passado confrontam-se com o lugar em transformação.

Nesse sentido, o sertão surge como um lugar em que elementos modernos são introduzidos em uma tentativa de adaptação aos novos tempos, evidenciando a perda gradual de códigos tradicionais. Dessa forma, a obra de João Almino proporciona uma reflexão profunda sobre identidade, memória e as transformações que moldam as relações individuais com o local de origem. Como destaca Santini (2014, p. 122), a “recuperação de um suposto ‘dado local’ na ficção contemporânea marca, também, a tentativa de definição desse conjunto que, no interior de uma tendência essencialmente urbana, propõe a incorporação de um espaço outro”. Essa observação reforça como a literatura contemporânea tem resgatado elementos regionais não apenas como cenário, mas como eixo estruturante da narrativa, conferindo visibilidade a identidades múltiplas e tensionando os limites entre o urbano e o periférico.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ALMINO, João. *Entre facas, algodão*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CHIAPPINI, Lígia. Regionalismo(s) e regionalidade(s): trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras. In: ARENDT, João Claudio,

NEUMANN, Gerson Roberto. (org.). *Regionalismus - regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educus, 2013. p. 13-35.

DA SILVA, Felipe Dantas; PELINSER, André Tessaro. “Sufocado em terra estrangeira”: identidade e migração em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. *Travessias Interativas*, [s. l.], v. 12, n. 25, p. 325–339, 2022. DOI: 10.51951/ti.v12i25. Disponível em: <https://ufs.emnuvens.com.br/Travessias/article/view/17084>. Acesso em: 16 mar. 2024.

DE OLIVEIRA, Daniela Barbosa. Deslocamentos identitários a partir do sertão no romance Galileia de Ronaldo Correia de Brito. *Caderno Seminal*, [s. l.], v. 32, n. 32, 2019, p. 318-358. DOI: 10.12957/cadsem.2019.38557. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/38239>. Acesso em: 19 jan. 2024.

ELIOT, Thomas Stearns. *Tradição e o talento individual*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

MATTOS, Luis Cláudio; MATTOS, Jorge Luiz Schirmer de; BLACKBURN, Ricardo; SANTIAGO, Fábio dos Santos; MENEZES NETO, Jayme Bezerra de. A saga do algodão no semiárido nordestino: histórico, declínio e as perspectivas de base agroecológica. *Desenvolvimento e meio ambiente*, Curitiba, v. 55, p. 556-580, dez. 2020.

SANTINI, Juliana. Entre a memória e a invenção: a tradição na literatura brasileira contemporânea. *Revista Cerrados*, Universidade de Brasília, v. 18, n. 27, p. 253-270, 2009. Disponível em: <https://>

periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13766/12089.
Acesso em: 17 jan. 2024.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 115-131, 2014. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5908/5126. Acesso em: 17 jan. 2024.

TRIGO, Luciano. *Diálogo com outras linguagens marca a ficção de João Almino*. *G1*, Máquina de escrever, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/dialogo-com-outras-linguagens-marca-ficcao-de-joao-almينو.html>. Acesso em: 23 jan. 2023.

“UMA SERIA A VOZ DA OUTRA”: A RESISTÊNCIA À VIOLÊNCIA POR BIBIANA EM *TORTO ARADO* ¹¹

DOI: 10.30681/978-85-7911-295-9.12

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Mariama Floriano do Vale Ramos

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há, em algum lugar, oportunidade mais benéfica que o ato de poder ler? Considera-se proposital o uso da palavra “poder” nesta indagação na intenção de remeter tanto ao verbo quanto ao substantivo, e ter a significância de ler por compreender e não apenas decodificar. Ler é um privilégio acessado por poucos, e quando estes poucos pertencem às ditas margens da sociedade, o que é lido torna-se um instrumento de poder.

Nesta alçada, a literatura nos seus macros e micros detalhes nos permite refletir sobre a importância das diversas

11 O trabalho faz parte da pesquisa de mestrado (em andamento), intitulada *Vozes e resistência: uma análise da representação do feminino em Torto arado por meio da personagem Belonísia*, orientada pela professora Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

pequenas e grandes batalhas tocantes às questões humanas. Conforme pontua Antonio Candido (2014), a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. Nesse sentido, o romance *Torto arado*, publicado primeiramente em solo brasileiro em 2019¹², nos traz a história das irmãs Bibiana e Belonísia que, devido a um acidente ocorrido na infância, têm suas vidas marcadas, principalmente uma em relação a outra. Sobre Bibiana, a personagem a ser enfatizada no presente capítulo, vê-se que as circunstâncias da vida lhe reservaram uma benevolente relação para com o âmbito escolar, diferente de sua irmã que fez da vida no campo a sua sala de aula.

Pertencentes ao povoado de Água Negra, ambas compõem um grupo de quilombolas que compartilham semelhantes condições. Sertanejos, trabalhadores do campo e praticantes do jaré, são atravessados por diferentes intersecções. A interseccionalidade, nas palavras de Carla Akotirene (2019), visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado.

Ao discutir o termo cisheteropatriarcado, Akotirene explica que

o patriarcado é um sistema político modelador da cultura e dominação masculina, especialmente

12 Foi publicado pela primeira vez em Portugal pela editora LeYa em 2019, após vencer o Prêmio LeYa de Literatura em 2018. No Brasil, foi lançado pela editora Todavia no segundo semestre de 2019.

contra as mulheres. É reforçado pela religião e família nuclear que impõem papéis de gênero desde a infância baseados em identidades binárias, informadas pela noção de homem e mulher biológicos, sendo as pessoas cisgêneras aquelas não cabíveis, necessariamente, nas masculinidades e feminilidades duais hegemônicas. A despeito do gênero atribuído socialmente, pessoas não-cis estão fora da identificação estética, corpórea e morfo-anatômicas instituídas (Akotirene, 2019, p. 67).

No romance tem-se dois grupos visíveis, o dos patrões e o dos ainda escravizados. Coloca-se desta maneira porque os personagens do livro vivem em condições de trabalho forçado, sem direito à educação, saúde e saneamento básico, moradia adequada e um salário justo, o que recorda as mazelas enfrentadas pelos seus antepassados. Bibiana, ao se dedicar aos estudos, entende mais sobre o seu povo e sobre as injustiças que eles sofrem, tornando-se representante da luta pelos direitos dos seus em um território que possui pouco mais que 500 anos desde a invasão, sendo que 388 foram de escravização dos povos originários e africanos.

Nesse sentido, o objetivo do presente trabalho é analisar o processo de construção da personagem Bibiana enquanto uma representante indispensável da resistência de um povo quilombola e sertanejo. Dá-se ênfase a ela também na intenção de estudar sua importância e impacto enquanto representante ativa no sentido de conseguir usar da fala para alcançar os demais personagens na tentativa de convencê-los a irem à luta, já que oportunamente este capítulo faz parte da pesquisa de

Mestrado *Vozes e resistência: uma análise da representação do feminino em Torto arado por meio da personagem Belonísia*, que por sua vez, sofre com a perda literal da língua e mostra sua resistência por outros meios que não serão o foco aqui.

Para tanto, concomitante a revisão bibliográfica, são feitas análises qualitativas que visam verificar o amadurecimento da personagem durante a obra até se tornar resistente às violências que a rodeiam, tomando como qualitativo, conceito oferecido por Minayo e Deslandes (2011) enquanto pesquisa que se preocupa com o nível de realidade que não pode ser quantificado e que trabalha com o universo de significados, motivações, aspirações, crenças, valores e atitudes. Com isto em vista, o referencial teórico se volta às discussões ligadas à teoria literária, propostas por Alfredo Bosi (2002) e Antonio Candido (2014); para pautas indiscutivelmente necessárias como colonização, racismo e representação da mulher negra, referenciamos Frantz Fanon (1979), Carla Akotirene (2019) e Joice Berth (2019); e para questões voltadas à educação, citamos Paulo Freire (2005).

“QUANDO A MULHER NEGRA SE MOVIMENTA, TODA A ESTRUTURA DA SOCIEDADE SE MOVIMENTA COM ELA”

Em 2019, a professora, filósofa, militante de movimentos sociais, Angela Yvonne Davis, proferiu durante uma de suas

palestras em território brasileiro a supracitada frase que intitula esta seção e introduz a parte analítica do presente trabalho. No mesmo ano, Itamar Vieira Junior nos trouxe em *Torto arado* uma história de resistência que se deu por meio de um movimento protagonizado por mulheres.

Cada personagem feminina do livro, como Belonísia, Santa Rita Pescadeira, Donana, Salustiana e Maria Cabocla, impacta a narrativa e o leitor com suas condições e ações. Todavia, ao lado de seu esposo, Severo, é Bibiana quem mais protagoniza um movimento referente à importância geopolítica da população de Água Negra como povo quilombola e explorado. Juntos, eles compõem uma organização de caráter verdadeiramente político e sindical que trará um maior desenvolvimento da concepção crítica por parte dos demais personagens em relação às suas vivências, ou melhor, sobrevivências.

Na primeira seção do livro, *Fio de corte*, o leitor se depara com um mistério referente à duas irmãs: uma que perdeu um pedaço da língua e outra que teve um ferimento remediável devido a curiosidade acidental de ambas em olhar, tocar e sentir o gosto de uma faca. Ao findar desta parte, se descobre que a primeira consequência atingiu Belonísia, enquanto Bibiana assumiu a responsabilidade de ser a voz da irmã:

Uma seria a voz da outra. Deveria se aprimorar a sensibilidade que cercaria aquela convivência, a partir de então. Ter a capacidade de ler com mais atenção os olhos e os gestos da irmã. Seríamos as iguais. A que emprestaria a voz teria que percorrer

com a visão os sinais do corpo da que emudeceu. A que emudeceu teria que ter a capacidade de transmitir com gestos largos e também vibrações mínimas as expressões que gostaria de comunicar (Vieira Júnior, 2019, p. 19).

É aqui então que se inicia o processo de Bibiana como uma mulher que movimentará as estruturas de sua história e conseqüentemente das histórias daqueles que a conhecem. Apesar das intrigas que o desenrolar da trama propicia – como o fato de as irmãs gostarem do mesmo rapaz – a irmandade presente na relação entre Bibiana e Belonísia é muito mais forte. E é interessante notar que a trama, de uma forma geral, relembra uma epopeia, uma vez que os fortes acontecimentos ocorridos na infância das meninas atravessam a adolescência e chegam até a vida adulta das personagens, transformando-as como tipos de “heroínas” de suas histórias, o que respalda a nossa hipótese de que Bibiana, desde o acidente que envolve a sua irmã, resiste à violência por meio de sua voz, amplificando a resistência de um povo quilombola e sertanejo.

Para o crítico literário Alfredo Bosi (2002), a resistência é um conceito originariamente ético e não estético, e seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Ainda para o autor, resistir é opor a força própria à força alheia. O que pode ser tomado como força alheia no romance, em relação a força própria de Bibiana enquanto mulher quilombola, é a força dos padrões. Ao ficar grávida de Severo, Bibiana teve de decidir entre continuar em Água Negra com sua família ou fugir com

seu marido. Sua decisão é tomada quando Sutério, gerente de Água Negra e pessoa a quem a família Peixoto - proprietários da terra - confiava, aparece na fazenda e recolhe os já poucos mantimentos de sua família:

Sutério pegou a maior parte da batata doce com as duas mãos grandes que tinha e levou para a Rural que havia deixado em nossa porta. Pílhou também duas garrafas de dendê que guardávamos para fazer os peixes miúdos que pescávamos no rio. Lembrou a meu pai da terça parte que tinha que dar da produção do quintal. Mas as batatas não eram produção do quintal. Da terra seca não brotava nem pasto, muito menos batata. E a secura era tanta que nem as várzeas estavam sendo cultivadas. No leito do rio, onde não havia água, era possível encontrar uma lama que apodrecia as sementes, de onde também não brotava nada, apenas taboa para fazer esteira, sacola e teto de casa. Vi a vergonha de meu pai crescer em nossa frente, sem poder fazer nada. Zeca Chapéu Grande era um curador respeitado e conhecido além das cercas de Água Negra. Mas ali, nos limites da fazenda, sob o domínio da família Peixoto – que quase não colocava os pés por lá a não ser para dar ordens, pagar ao gerente e dizer que não poderíamos fazer casa de tijolo – e de Sutério, sua lealdade pela morada que havia recebido no passado, quando vagava por terra e trabalho, falava mais alto. Vi minha mãe se movimentar, seus olhos se injetaram indignados, mas se deteve ao perceber meu pai se sentindo incapaz de questionar e reclamar sobre qualquer coisa (Vieira Júnior, 2019, p. 75).

Sutério se faz como um traidor em meio aos oprimidos. Ele comprova a reflexão creditada a Paulo Freire de que quando a educação não é libertadora o oprimido se torna um opressor.

Freire (2005, p. 33) coloca que os opressores, falsamente generosos, têm necessidade para que a sua “generosidade” continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. Para ele, a “ordem” social injusta é a fonte geradora, permanente desta “generosidade” que se nutre da morte, do desalento e da miséria. Sutério, por ter sempre sido um empregado fiel, acreditava nessa suposta generosidade da família Peixoto para com ele e se entende como superior em relação aos outros:

Era o trabalhador citado como exemplo para os demais, nunca se queixava, independente da demanda que lhe chegava. Por mais difícil que fosse, arregimentava os vizinhos e trabalhava para entregar o que lhe foi encomendado com o esmero que lhe era creditado. Represava água de rio para algum pedido de irrigação que lhe era feito por Sutério. Reunia os compadres para cortar madeira e conter com grande engenhosidade um afluente. Pastoreava o gado da fazenda, levando-o para comer onde houvesse verde. Era o trabalhador da mais alta estima da família Peixoto. A ele recorriam para trazer novos trabalhadores para Água Negra, porque confiavam na sua responsabilidade com a fazenda. Confiavam na sua capacidade de persuadir e de reconciliar os que viviam em conflito, por cerca ou por animal solto que acabava em suas roças provocando prejuízo (Vieira Júnior, 2019, p. 45).

Deste modo, contemplar Sutério e a família Peixoto nos serve para compreender contra quem Bibiana irá lutar. Já que, findando a primeira seção, é a ação de Sutério que faz a personagem decidir ir embora. Esta, por sua vez, viu na educação uma oportunidade de melhoria, um viés libertador e

decidiu se aperfeiçoar antes de retornar para Água Negra, o que fará na seção dois do romance. Para Joice Berth (2019), as mulheres negras não devem perder a perspectiva histórica de resistência e possibilidades de reexistir, e Bibiana, assim como sua irmã “não tinha medo de homem, era neta de Donana e filha de Salu, que fizeram homens dobrar a língua para se dirigirem a elas” (Vieira Júnior, 2019, p. 105). Assim, Bibiana deixa Água Negra na intenção de mudar de vida:

Não dormi. A insônia havia se tornado companheira nas últimas semanas. Pensei nas palavras de Severo sobre a situação de nossas famílias na fazenda. Que a vida toda estaríamos submissos, sujeitos às humilhações, como a pilhagem do nosso alimento. Que eu tinha um papel nisso tudo, e que meus pais precisavam de mim para mudar de vida. Que poderíamos, sim, comprar nossa própria terra e vir buscá-los. Que só assim conseguiríamos ter uma vida digna. Dei um jeito de encontrar Severo, mesmo sem ter combinado. Quando nos vimos, precisei apenas olhar para que ele soubesse que havia me decidido pela partida (Vieira Júnior, 2019, p. 75-76).

Após pedido a Deus e aos Encantados, Bibiana parte da Chapada Velha levando consigo seus poucos pertences e muitas memórias. Mas, mais importante que isso, levava, na sua voz, a também voz de sua irmã, seu maior pesar: “dentre as coisas que levava, e talvez a que mais me machucava, era a minha língua” (Vieira Júnior, 2019, p. 76). Assim seguiu rumo sua nova jornada, deixando agora a narração assumida por Belonísia, que além de considerar suas questões, descreve o retorno de sua irmã.

“O VENTO NÃO SOPRA, ELE É A PRÓPRIA VIRAÇÃO. SE O AR NÃO SE MOVIMENTA, NÃO TEM VENTO, SE A GENTE NÃO SE MOVIMENTA, NÃO TEM VIDA”

A segunda seção recebe o nome do livro e é sua maior parte. Belonísia menciona já nos primeiros parágrafos como foi ver a irmã indo embora. Seu sentimento era de medo. Poderia tentar contar para seus pais sobre a fuga, mas a vingança não lhe vinha à ideia. Temia pela partida de sua irmã, dela ter má fama, de não a ver mais ou de não saber quando a veria novamente, mas infelizmente foi isso que aconteceu. Belonísia assume então a narrativa, ora recordando o passado, ora desenrolando o presente. Sua primeira ida à escola sem Bibiana fora triste. O ambiente escolar era um espaço de alegria para Bibiana e de obrigação para Belonísia, que fazia do processo algo menos penoso pela presença da irmã:

E as horas modorrentas pareciam custar a passar para que pudesse tomar meu rumo para casa. Não evitava que meu pensamento encontrasse Bibiana naquela sala, talvez interessada na aula, próxima da professora, tentando fazer com que me interessasse também pelas coisas (Vieira Junior, 2019, p. 83-84).

Sem Bibiana, Belonísia preferia ainda mais o campo. Seu pai, Zeca Chapéu Grande, lhe ensinava sobre a importância do movimento, dos animais, dos insetos, das plantas, enfim, do corpo. Por isso, a fala de Zeca intitula esta segunda parte da análise, pois discorre sobre a movimentação de Bibiana, que

retorna para casa com seu marido Severo e seu filho Inácio depois de quase dois anos, apesar de aparentar não ser vista há dez, também pelas consequências corporais da maternidade. O que não assustou, já que elas, mulheres da roça, “eram preparadas desde cedo para gerar novos trabalhadores para os senhores, fosse para vossas terras de morada ou qualquer outro lugar onde precisassem” (Vieira Junior, 2019, p. 113).

Com o retorno do casal, Belonísia fica admirada com a criticidade de Severo em relação aos assuntos que diziam respeito aos trabalhadores e com o fato de a irmã ter feito supletivo e estar prestes a ingressar em uma escola pública, como docente, mesmo enquanto cuidava de Inácio. A princípio, Bibiana não é tão desinibida quanto o marido, algo que muda após pulo temporal na narrativa, pois a família vai embora e retorna com quatro filhos em intervalos de anos: “Bibiana havia se formado professora, falava diferente, bonito, via o orgulho de meu pai ao vê-la ensinar aos filhos. Dizia que queria a filha professora da escola de Água Negra” (Vieira Junior, 2019, p. 138).

O desejo de Zeca Chapéu Grande acontece, e neste período ele adoece e vem a falecer. Bibiana continua na fazenda e aí segue sua influente resistência por meio da educação: “Quando Bibiana já morava novamente entre nós, passei a ler tudo o que visse em suas mãos ou nas de Severo. Passei a sentir fome de leitura, levava livro até para a sombra do descanso na roça” (Vieira Junior, 2019, p. 151). Aqui Bibiana coopera no desenvolvimento da resistência de Belonísia estando junto a

ela, o que recorda Freire (2005, p. 33), quando este diz que “o diálogo crítico e libertador que supõe a ação, tem de ser feito com os oprimidos, qualquer que seja o grau em que esteja a luta por sua libertação. Não um diálogo às escâncaras, que provoca a fúria e a repressão maior do opressor”.

Após a morte de Zeca, as idas de Severo e Bibiana ao sindicato aumentaram, pois eles decidiram fundar uma associação de trabalhadores e precisavam registrá-la. Ali se concretiza a importância da resistência de Bibiana evidenciada pela educação. Seu pai deixou um papel junto a seus documentos que comprovava que aquela terra fora confiada a seus antepassados. Embora Zeca achasse a movimentação de Severo e Bibiana ingrata, era o único jeito de oficializarem a associação enquanto representativa dos quilombolas: “Esteve aqui o Sr. José Alcino pedindo uma morada eu dei a ele lá na beira do rio Utinga e disse a ele que tem que trabalhar nas roças da fazenda e pode levantar casa de barro proibido casa de tijolo” (Vieira Junior, 2019, p. 177). Tratava-se de um documento, então era necessário o ato de ler e proporcionar o agir, possibilitando um poder mínimo àquele povo, assim como posto no início deste texto.

Todavia, quando Bibiana vai a casa pegar o tal papel para ir com Severo oficializar a associação, a vida de seu marido é ceifada pela violência a que ambos tanto tentam resistir, e então a esposa o encontra morto. Inicia-se, assim, a última seção do livro: Fio de corte. Retomando Bosi (2002, p. 134), “a resistência é um movimento interno ao foco narrativo,

uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. É o que acontece quando Bibiana desperta sua raiva e assume o lugar do marido após sua morte”.

Depois do caso ter sido arquivado por uma justificativa mentirosa envolvendo tráfico de drogas, Bibiana decide se reunir com sua gente. Conforme Frantz Fanon (1979), quando o colonizado, o oprimido, descobre que sua vida, respiração, pulsações de seu coração, são as mesmas do colono, que uma pele de colono não vale mais do que uma pele de indígena, se introduz um abalo essencial no mundo, e desta descoberta decorre toda a nova e revolucionária segurança do colonizado. A morte de Severo, de certa forma, marca tal abalo essencial para os quilombolas e para Bibiana, que não imaginava que a incumbência de falar ao povo da fazenda recairia sobre seus ombros (Vieira Junior, 2019).

Salomão, o novo proprietário de Água Negra, fez questão de fazer sua presença ser notada na reunião organizada por Bibiana na intenção de amedrontá-la. Mas ela estava tomada pela revolta e seu discurso inspirador iria começar. Recordando o objetivo do presente trabalho, é aqui que se concretiza a construção da personagem enquanto representante da resistência. No discurso, ela reflete sobre a chegada de seus ancestrais naquelas terras:

Chegamos à fazenda há muitos anos, cada um aqui sabe como foi. Essa história já foi repetida muitas vezes. Mil vezes. Muitos de nós, a maioria, posso dizer, nasceu nesta terra. Nasceu aqui, nesta terra

que não tinha nada, só o nosso trabalho. Isto tudo aqui só existe porque trabalhamos essa terra [...] (Vieira Junior, 2019, p. 193).

Fala também, sobre a falsa libertação do povo negro pós-escravidão:

[...] Quando deram a liberdade aos negros, nosso abandono continuou. O povo vagou de terra em terra pedindo abrigo, passando fome, se sujeitando a trabalhar por nada. Se sujeitando a trabalhar por morada. A mesma escravidão de antes fantasiada de liberdade. Mas que liberdade? Não podíamos construir casa de alvenaria, não podíamos botar a roça que queríamos. Levavam o que podiam do nosso trabalho. Trabalhávamos de domingo a domingo sem receber um centavo. O tempo que sobrava era para cuidar de nossas roças, porque senão não comíamos [...] (Vieira Junior, 2019, p. 195).

E ainda sobre as consequências da morte do marido: “[...] não vamos desistir. Essa semente que Severo plantou por nossa liberdade e por nossos direitos não irá morrer. Foi um que se foi. Meu companheiro e pai de meus filhos. Mas somos muitos ainda nesta fazenda. Foi embora um fruto, mas a árvore ficou [...]” (Vieira Junior, 2019, p. 195). Eis aqui o resultado da movimentação da mulher negra. Foi aplaudida, ovacionada, apoiada e quando indagada por Salomão, o desafiou sem medo.

Para Berth (2019), quando se fala de grupos oprimidos, cujas vozes muitas vezes são silenciadas, o acesso a espaços de decisões em sociedade é uma, dentre tantas estratégias de resistência. Além de criar este espaço, Bibiana o protagonizou

depois de ser vítima dos chamados produtos de avenidas identitárias, raça, classe e gênero. Seu corpo, atravessado por tais interseções, respondeu a violência com resistência da palavra. Algo que usava desde a infância, inicialmente, por solidariedade à irmã.

Seguindo na perspectiva apresentada por Akotirene (2019), enquanto as mulheres brancas têm medo de que seus filhos possam crescer e serem cooptados pelo patriarcado, as mulheres negras temem enterrar seus filhos vitimados pelas necropolíticas, que confessional e militarmente matam e deixam morrer. Bibiana já temia pela vida dos demais, pois, além de sempre ter sido trabalhadora explorada, viveu em comunidades quando deixou Água Negra, locais em que não com pouca frequência se usa a “desculpa de tráfico” para matar o povo negro, conforme acompanhamos diariamente nas manchetes de jornais.

Akotirene destaca que

o conceito de Foucault, biopoder, não alcança a permanência do terror colonial promovido pelas milícias urbanas, exércitos privados e aparelhos do Estado autorizados a violentar e matar populações racializadas. Por isto, articulo o termo necropolítica proposto pelo autor ao feminismo negro da pensadora caribenha estadunidense Audre Lorde, visando demarcar as diferenças de pontos de vistas 68 e de opressões raciais entre as mulheres no tocante as trajetórias de seus filhos (Akotirene, 2019, p. 68-70).

Com a morte de seu companheiro, Bibiana deu um passo adiante na sua luta e seu discurso para seu povo é seu

ápice de resistência. Nesta alçada, é importante enfatizar que o protagonismo de Bibiana se dá em decorrência ao de Severo, uma vez que, motivada pelos ideais do marido, ela segue com a luta deles depois de seu assassinato. Ao final do romance, tomada por Santa Rita Pescadeira, intercalou com sua irmã, o cavar da cova que seria de Salomão. Depois de sua morte, Bibiana foi tomada por sentimentos justeiros, mas que ainda não mudaram seu triste pesar em viver sem Severo. Pois, além de uma admirável representante do povo quilombola, preto, das mulheres sertanejas e das mães trabalhadoras, ela foi, em sua essência, uma pessoa que ainda precisou lidar com muitas perdas durante a vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos confirmar a hipótese de que a voz de Bibiana pode representar aquela sociedade, ao amplificar a resistência do povo quilombola e sertanejo de Água Negra, pois, apesar dos tantos obstáculos que se interpõem em sua vida, desde o acidente com sua irmã envolvendo uma faca, passando pela adolescência em que ela vocalizava os desejos e pensamentos de Belonísia, até a vida adulta em que ela se vê viúva, mesmo assim se torna a porta-voz de toda comunidade e a personagem não esmorece. Comprova-se então a hipótese, uma vez que foi perseguido o principal objetivo deste trabalho: destacar a construção da personagem Bibiana a partir de sua resistência.

Igualmente se comprovou a importância da linguagem enquanto mecanismo agregador de vontades e desejos de toda comunidade linguística, e não apenas de uma pessoa; afinal, por causa da não sonoridade de Belonísia, Bibiana aprendeu desde cedo a ser a voz da outra e mais à frente a voz de todas.

Por fim, enalteçemos o papel da literatura. Por meio do discurso literário e até mesmo da escrita potente e ao mesmo tempo sensível de Itamar Vieira, são mobilizadas falas, posições narratológicas, situações e tramas que nos levam a olhar para além de nossa pequena e fugaz centralidade. Ainda que o texto literário não altere o *status quo*, nos faz ver as vidas em nossa volta, o que se configura como importante passo, afinal “[...] a literatura não é uma experiência separada da vida; a literatura, a poesia e a arte estão também na vida; é preciso prestar atenção” (Petit, 2009, p. 292).

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Pólen, 2019.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 169-191.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 47. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

SOBRE OS ORGANIZADORES E OS AUTORES

ORGANIZADORES



Leandra Ines Seganfredo Santos

Graduada em Pedagogia (UNEMAT), mestre em Estudos de Linguagem (UFMT), doutora em Estudos Linguísticos (UNESP/IBILCE) e pós-doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC/SP). É professora Livre Docente na Universidade do Estado de Mato Grosso (Classe D) UNEMAT/

Sinop, em Metodologia do Ensino, com experiência nos Cursos de Pedagogia e Letras, ênfase em formação docente e ensino de línguas na Educação Básica, metodologias ativas e multiletramentos. Professora permanente dos Programas de Mestrado Acadêmico em Letras e PROFLETRAS (UNEMAT). Líder do GEPLIAS - Grupo de Estudos e Pesquisas em Linguística Aplicada e Sociolinguística, desde 2009. Membro do CELIN - Centro de Língua(gens) e do CEI (Centro de Estudos e Investigação).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4914933128365763>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0388-0106>

Endereço eletrônico: leandrines@unemat.br



Adriana Lins Precioso

Possui graduação em Letras pela UNESP-IBILCE- Campus de São José do Rio Preto, Mestrado e Doutorado pela mesma instituição. Realizou pós-doutorado pelo PÓS-LIT – Programa de Pós- graduação em Literatura, na área de concentração “Literatura e práticas sociais”, pela UNB – Universidade

de Brasília. É professora adjunta da Universidade do Estado de Mato Grosso, atua no PPGLETRAS – Mestrado em Letras da UNEMAT – Campus de Sinop. Está como Vice-Coordenadora do PPGLETRAS – Mestrado em Letras da UNEMAT. Pesquisa as vertentes do fantástico na literatura, literatura infantil e juvenil, literatura brasileira e literatura italiana. Atualmente desenvolve o projeto intitulado “Matizes do mito, do fantástico e do maravilhoso em textos da contemporaneidade – fase 2” e coordena o GECOLIT – Grupo de Estudos Comparativos da Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, certificado pelo CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0200510761269823>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4823-4020>

Endereço eletrônico: adrianaprecioso@unemat.br



Genivaldo Rodrigues Sobrinho

Graduado em Letras (UNEMAT), mestre e doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH-USP). Professor titular na UNEMAT/Sinop, em Língua Inglesa, com experiência no Curso de Letras, ênfase língua inglesa, literaturas de inglesa e literaturas africanas de língua

portuguesa. Professor permanente do Programa de Doutorado e Mestrado Acadêmico em Letras (PPGLETRAS) e Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS – UNEMAT). Membro do

Grupo de Pesquisa: Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas (GECOLIT/UNEMAT), do CELIN – Centro de Língua(gens) e do CEI (Centro de Estudos e Investigação). Integra o Conselho Editorial da Revista Norte@mentos, parecerista da Revista Crioula (USP) e Revista Inventário (UFBA). Compõe o Conselho Gestor do PROFLETRAS/PROEB Nacional, como representante da Região Centro-Oeste desde 2020.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4228843925496426>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1645-861X>

Endereço eletrônico: genivaldosobrinho@unemat.br



Jesuino Arvelino Pinto

Graduado em Letras (UFMS), Especialista em Língua Portuguesa (UFMS), Mestre em Estudos Literários (UNESP), Doutor em Estudos Literários (UNEMAT), realizou estágio de pós doutoramento em Estudos da Linguagem (UFG). É professor Adjunto na Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Sinop, em Literaturas de Língua Portuguesa. Líder 2 do Grupo de Pesquisa “Literatura, Ensino e Sociedade”, certificado pelo CNPq desde 2006 e membro do Grupo de Pesquisa “Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas”, certificado pelo CNPq desde 2007. Docente Permanente dos Programas de Pós-graduação stricto sensu em Letras – PPGLetras; e em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso. Editor-chefe da Revista de Letras Norte@mentos. Membro da Associação Internacional dos Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), Gestão 2024-2026. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, História, Política e Sociedade, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e História, Literatura e Política, Pós Colonialismo,

Literatura Infantil e Juvenil, Literatura e Vida Social, Literaturas de Língua Portuguesa, Literatura e Ensino, Teoria e Crítica da Narrativa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2044195183122422>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4900-8292>

Endereço eletrônico: jesuino.pinto@unemat.br

AUTORES

Ana Cecília Moreira Elias

É mestre em História Pela Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão. Atualmente é Doutoranda Pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão. Recebe Bolsa Para o Desenvolvimento da Pesquisa Pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Orientada pela Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3908880178872739>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-3377-8131>

Endereço eletrônico: anacecilia3r@gmail.com

Bianca Bosco

É doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura pela UFRJ. Mestra em Estudos de Literatura pela UFSCar (2020).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8161532130383273>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6815-1612>

Endereço eletrônico: bianca-bosco@letras.ufrj.br

Cristian Borba da Silveira

É mestre em Letras (PPGL/UFPEL), doutorando em Letras (PPGL/UFPEL).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0118413547310033>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-3042-9093>

Endereço eletrônico: cristiansilveira@live.com

Déborah Pimenta Martins

É mestra em História pela UFMT.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8162226318327157>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3767-1372>

Endereço eletrônico: portuguêscompimenta@gmail.com

Ednaldo Saran

É mestrando em Letras, Linha de pesquisa “Estudos Literários”, pelo Programa de Pós-graduação em Letras, PPGLetras, UNEMAT, Campus de Sinop.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8672333024714095>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-9416-7962/>

Endereço eletrônico: saran.ednaldo@unemat.br

Fabiana Cardoso da Fonseca

É doutora pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Docente na Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5753837542055232>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4955-4122>

Endereço eletrônico: fabiana.fonseca@unimontes.br

Fabiana dos Santos Beltrame

Possui graduação em Letras Português - Inglês na Universidade Tecnológica Federal do Paraná; atualmente é mestranda em Letras no Programa de Pós-graduação em Letras da UTFPR, campus Pato Branco. É bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras da UTFPR, campus Pato Branco.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6555308960346259>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-5685-5255>

Endereço eletrônico: fabianabeltrame@alunos.utfpr.edu.br

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

É pós-doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. É docente efetiva na Universidade Federal de Catalão.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2169923665930283>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8600-2765>

Endereço eletrônico: fabiana_bellizzi_carneiro@ufcat.edu.br

Felipe Dantas da Silva

É mestre em Letras, Curitiba/PR. Atualmente é doutorando em Letras (PPGL/UFPR). É professor em Cerro Corá/RN.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7727808201140117>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0379-796X>

Endereço eletrônico: dantasf731@gmail.com

Lariza Aparecida Pimentel

É mestranda em Letras, Linha de pesquisa “Estudos Literários”, pelo Programa de Pós-graduação em Letras, PPGLetras, UNEMAT, Campus de Sinop.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1176175868328524>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0516-4955>

Endereço eletrônico: lariza.pimentel@unemat.com.br

Leiva Amorim de Oliveira Guimarães

É mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Strictu-Sensu em Letras Linha de Pesquisa Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) Campus Sinop - MT. Especializada em Educação de Tempo Integral pelo Centro Universitário de Venda Nova do Imigrante (FAVENI) polo Lucas do Rio Verde - MT. Graduada pela União das Faculdades de Alta Floresta (UNIFLOR), polo de Alta Floresta – MT.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8992099361074100>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-9448-9819>

Endereço eletrônico: leiva.amorim@unemat.br

Mariama Floriano do Vale Ramos

É graduada em Letras pela Universidade Federal de Catalão. Mestranda em Estudos da Linguagem pela mesma instituição. Bolsista CAPES - Universidade Federal de Catalão - Instituto de Estudos da Linguagem.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0602522847621177>

Orcid: 0009-0009-5327-1465

Endereço eletrônico: mariamafioriano@discente.ufcat.edu.br

Raquel de Oliveira Fonseca

É mestre em teoria literária, doutoranda em Estudos de Linguagem (UFMS). Professora da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9835043516974213>

Orcid: 0009-0005-9995-3489

Endereço eletrônico: oliveiraquel.sou@gmail.com

Zenil Josefa da Silva

É doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários PPGEL/UNEMAT (2023). Mestra em Letras – Literatura e crítica Literária pela PUC/Goias. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Unemat. Especialista em Língua Espanhola e suas Literaturas pela Universidade Estácio de Sá. Graduada em Letras/Espanhol pela UFMT. Professora aposentada da Educação Básica da Rede Pública Estadual de Mato Grosso. Atuou como professora do Curso de Letras/Espanhol do Sistema UAB pela Unemat.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9291822466372872>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8461-6958>

Endereço eletrônico: zeniljosefa@gmail.com.

Este é o 1º volume das coletâneas intituladas *Políticas públicas educacionais e as implicações para a área de estudos literários* e integra um registro das pesquisas apresentadas no XXI Colóquio Nacional de Estudos Linguísticos e Literários - CONAELL, conduzido em 2024, na UNEMAT/Sinop. Os capítulos são resultado de estudos desenvolvidos na graduação e pós-graduação, discutem diversas reflexões a partir de distintas perspectivas teórico-metodológicas da Literatura e evidenciam o diálogo com importantes instituições que têm como missão o ensino e a promoção de pesquisas científicas, que vêm ao encontro do favorecimento da qualidade de desenvolvimento científico. É composto por 12 (doze) relevantes capítulos, os quais sintetizam as produções científicas apresentadas. Esperamos contribuir para o fomento do saber acadêmico científico, viabilizando a professores, estudantes e pesquisadores um espaço à divulgação de resultados de pesquisa e práticas relevantes não só para a formação docente, como também para a sociedade em geral, com o intuito principal de procurar difundir conhecimentos da academia científica e de práticas em sala de aula. Caracteriza-se, pois, como um material riquíssimo aos que se interessam por estudos na área de linguagem e por conhecer trabalhos que estão sendo realizados em diversas esferas acadêmicas e práticas escolares.