

Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 12 • Nº 01 • Jan. - Mar. (2022) • ISSN 2596-2817

Temática livre ***Seções especiais:*** ***memória e literatura*** ***africana***



Cristina Maria da Silva (UFC)

Kleyton Rattes Gonçalves (UFC/UNILAB)

(Organizadores)



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ**



**PPGLETRAS
UFC**

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 12 • Nº 01 • Jan. - Mar. (2022)

ISSN 2596-2817



Temática livre
***Seções especiais: memória
e literatura africana***

Cristina Maria da Silva (UFC)

Kleyton Rattes Gonçalves (UFC/UNILAB)

Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Cristina Maria da Silva (UFC)
Kleyton Rattes Gonçalves (UFC/UNILAB)

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC
Yuri Brunello – UFC

EDITORES-CHEFES

Francisca Kellyane Cunha Pereira – UFC
Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Pereira da Costa – UFC
Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Brenda Raquel Nobre Lopes – UFC
Edson da Silva Nascimento – UFC
Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC
Fabiano de Cássio Borges – UFC
Francisca Carolina Lima da Silva – UFC
Francisca Kellyane C. Pereira – UFC
Karine Costa Miranda – UFC
Marina Maria Abreu Melo – UFC
Matheus Araújo de Souza Silva – UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC
Yuri Brunello – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE

Andrea Mazzucchi – Università Degli Studi di Napoli

Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ Antonio

Augusto Nery - UFPR

Benedito Antunes – UNESP

Benigna Soares Lessa Neta – IFCE

Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab Cassia Alves da Silva – IFRN

Cid Ottoni Bylaardt – UFC

Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA

Constantino Luz de Medeiros – UFMG

Danielle Mendes Pereira – UFRJ

Edson Santos Silva – UNICENTRO

Elena Lombardi – University of Oxford

Francesco Guardiani – University of Toronto

Giorgio De Marchis – Università Degli Studi Roma Tre

Harlon Homem L. Sousa – UESPI

José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC

Leonildo Cerqueira Miranda – UFC

Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA

Marco Berisso, Università di Genova (Italia)

Margarida Pontes Timbó – FLJ

Maria Aparecida de O. Silva – USP

Maria Eleuda Carvalho – UFT

Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA Marília

Angélica Braga do Nascimento – IFRN

Matteo Palumbo – Università Degli Studi di Napoli

Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE

Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE

Nicole Gounalis – Stanford University

Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE

Roberto Acízelo Souza – UERJ

Roseli Barros Cunha – UFC

Rubens da Cunha – UFRB

Sandro Bochenek – UEL

Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE

Terezinha Oliveira – UEM

Tiago Barbosa Souza – UFPI

Tito Lívio Cruz Romão – UFC

Yuri Brunello – UFC

NOSSA CAPA

A imagem escolhida para a capa deste Dossiê foi feita em Chinchero, no Peru, durante uma conversa com as mulheres artesãs do lugar, enquanto elas explicavam como produzem os fios para criação de seus trabalhos, a partir das diversas cores dos milhos da cultura andina, das cascas de árvores, parasitas dos cactos, folhas, fungos e pigmentos minerais e dos fios de lã de vicunha, alpaca e ovelha, para tecer em seus teares manuais, xales, tapetes e mantas. Uma cultura recebida de suas mães e avós, na qual se tecem entre os dedos os fios coloridos e diversos da história em uma conversa ancestral.

SUMÁRIO

<i>Apresentação: Reacompondo experiências em narrativas</i> _____	08
Cristina Maria da Silva Kleyton Rattes Gonçalves	
<i>Literatura e espaço urbano: registros poéticos de Helena Kolody</i> _____	16
Rafael Zeferino de Souza	
<i>Resistir ao apagamento: testemunhando as existências confinadas de Stela do Patrocínio e Rogério Duarte</i> _____	31
José Roberto Araújo de Godoy	
<i>Espaços em trânsito em Ferreira Gullar: exílio e pertencimento em Rabo de foguete</i> _____	45
Thaís Viegas de Pinho Márcia Manir Miguel Feitosa	
<i>O uso narrativo do “infinito” em El libro de arena de Jorge Luis Borges</i> _____	61
Renato Bradbury de Oliveira	
<i>Caminhos de resistência das personagens Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior</i> _____	78
Allan Jonhnatha Sampaio de Paula	
<i>O eu feminino diarístico em Quarto de Despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, e a alteridade</i> _____	94
Marinês Andrea Kunz Damodara Ferrer de Quadros	
<i>A construção pelo silêncio: relatos de guerra a partir d’O Livro do Bloqueio de Alies Adamovitch e Daniil Granin e d’ A guerra não tem rosto de mulher de Svetlana Aleksievitch</i> _____	110
Natalia Marcelli de Carvalho	
<i>Problematizando paradigmas patriarcais de heroísmo: memória e discurso narrativo em “Soldados não choram”</i> _____	124
Matteo Gigante	
<i>Por dentro das leis: a temática indígena em Abaré e sua abordagem nas aulas de língua estrangeira /adicional pelo viés da multimodalidade</i> _____	145
Marlei Budny dos Santos Souza Carolina Favaretto Santos Claudia Cristina Ferreira	
<i>Apresentação: Ficção, inscrições do feminino e geografias narrativas</i> _____	162
Cristina Maria da Silva	

Assimilação como libertação: As construções identitárias femininas no romance O Alegre Canto da Perdiz (2008), de Paulina Chiziane _____ 164
Kessya Steicy Batista Silva

No fundo do canto: guinidade e distopia na poesia pós-colonial de Odete Semedo _____ 186
John Jefferson do Nascimento Alves

Recordação e poesia: Caminhos que se cruzam na obra de Casimiro de Abreu e Noémia de Sousa _____ 207
Lídia Barroso Gomes Castro

O Fio da ficção em Línguas que não sabemos que sabíamos, de Mia Couto _____ 226
Kleber Bezerra Rocha

DOSSIÊ ELENA FERRANTE¹

A heterogeneidade do dizer na obra “A amiga genial”, de Elena Ferrante: uma análise discursiva _____ 245
Mônica Ferreira Cassana

As vozes narrativas em Elena Ferrante: um encontro com a alteridade de Emmanuel Lévinas _____ 262
Myriam Scotti

Linguagem e contexto: análise da rivalidade entre personagens no romance “A amiga genial” de Elena Ferrante _____ 276
Júlia Maria Muniz Andrade
Wellington Michel Souza de Paula

Literatura e psicanálise: fascínio e horror em “A amiga genial” de Elena Ferrante _____ 296
Lia Aguirre Silveira da Rosa
Tatianne Santos Dantas
Simone Moschen

“O esforço de encontrar uma forma”: escrita, língua e linguagem na tetralogia napolitana de Elena Ferrante _____ 316
Cauana Bourguignon Mestre Pedrali

¹ **Nota editorial:** os textos que fazem parte dessa seção foram selecionados seguindo a temática do último dossiê publicado pela Revista Entrelaces, dedicado à escritora Elena Ferrante, sendo, portanto, uma continuação do referido dossiê.

APRESENTAÇÃO

RECOMPONDO EXPERIÊNCIAS EM NARRATIVAS

É que há perguntas que não podem ser dirigidas às pessoas, mas à vida.
Mia Couto².

Este dossiê – “experiências em narrativas” – reúne pesquisas e análises em torno das dimensões epistemológicas, conceituais e transdisciplinares que perpassam a composição de uma trajetória de uma vida, por meio da escrita literária. Uma guia que seguimos foi a de ofertar, às leitoras e aos leitores, um conjunto de textos capaz de apresentar a amplitude do campo das narrativas e das experiências, seguindo, por outro lado, algumas paragens afins entre os textos que, por sua vez, permitiram estabelecer conexões entre os variados trabalhos que compõem este número da Revista Entrelaces. Pensamos o texto literário como um fio de recomposição da vida, entrelaçado com outras formas narrativas tais quais as biográficas, autobiográficas, fotográficas, pictóricas e memorialistas.

Os fios narrativos são aqui pensados como rastros (Carlo Ginzburg), possíveis restos (Jeanne Marie Gagnebin), que nos permitem ler a vida, as suas grafias, aqui compreendidas, não apenas restritas à vida de um indivíduo, como também abertas à vida de uma cidade, de um fato, de humanos e não humanos.

Os rastros em Ginzburg³ (1989, p. 149), não são apenas a possibilidade de seguir pistas, mas uma forma de saber. Na arte pictórica, na literatura ou na psicanálise de Sigmund Freud, os indícios potencialmente podem ser um “método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”.

Os restos, não menos importantes, permitem-nos reconstituir o vivido, por menor que seja o que sobrou das relações sociais, da história de um indivíduo, de uma cidade ou mesmo dos fios da história.

Na disciplina de *Narrativas, Grafias e Trajetórias*, na qual este Dossiê se originou, em 2021, refletimos sobre as condições epistemológicas ou mesmo arqueológicas do narrador. O que é narrar? Poderíamos indagar. Narrar é contar alguma

² COUTO, Mia. *O Último Vôo do Flamingo*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

³ GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

coisa a alguém. Mas como se dá esse processo e a partir de quais elementos essa narrativa se constitui? Este Dossiê busca se debruçar por diferentes caminhos diante desses questionamentos.

Durante a disciplina tomamos alguns exemplos. Entre eles, destaco dois da fotografia.

Um deles o trabalho de fotojornalismo de Fred Ramos, fotógrafo de El Salvador, vencedor do prêmio *World Press Photo*, na categoria Cotidiano em 2014. Por meio da série: *The Last Outfit of the Missing*⁴, busca recompor a história de pessoas desaparecidas em El Salvador, Honduras e Guatemala, a partir de suas últimas peças de vestuário encontradas pela Polícia Forense. A partir do trabalho dos antropólogos forenses do Instituto de Medicina Legal, os pedaços de roupa são a única forma de identificar as vítimas e o meio para que as famílias possam reconhecer seus parentes, auxiliando-as, de algum modo, em seus processos de elaboração de luto.

O outro trabalho que destacamos é uma reportagem depois do trágico desastre ambiental e social de Mariana, em Minas Gerais, em 2015, que relatou a história do fotógrafo Élcio Rocha⁵. Diante do desastre os moradores que perderam tudo, tiveram a chance de recuperar parte de suas memórias via trabalho dos fotógrafos da cidade, entre eles, o já citado. A pedido das vítimas, os profissionais e donos de estúdio, retomaram seus negativos antigos para reconstituir os álbuns de casamentos, batizados e festas de quinze anos dos moradores da cidade e seus subdistritos. Relatou o fotógrafo: "Estou muito feliz em saber que vou conseguir reconstruir parte da história de vida dessas pessoas. Tudo o que perderam eles conseguem adquirir de novo, mas memória a gente não imprime". Todo material, catalogado por nomes e datas foi doado para as pessoas que o procuraram. "Tudo que eu puder fazer para diminuir um pouco a dor dessas pessoas, vou fazer. Se esse tipo de recordação não tem preço para elas, para mim também não vai ter", relatou Élcio na entrevista (2015).

Nas duas situações, as imagens são formas de reconstituir as experiências. Elas evocam as memórias e se traduzem como textos a partir de fragmentos e restos que são potencialmente formas de reconstituição do vivido. Os narradores, a partir de suas

⁴ RAMOS, Fred. *The Last Outfit of the Missing*. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2014/fred-ramos/3> Acesso em: 19. mar. 2014.

⁵ Fotógrafo recupera negativos e refaz memória de pessoas que perderam lembranças em tragédia. Disponível em: http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/12/05/interna_gerais,714550/memoria-resgatada.shtml Acesso: 21. ago. 2017.

muitas origens neste Dossiê, ou na discussão clássica de Benjamin⁶ (1994), o marinheiro, o sedentário ou mesmo o moribundo permitem-nos mergulhar nas condições epistemológicas que tornam possível seus atos de narrar e a criação de suas narrativas.

A concepção de vida é inspirada nos escritos de Tim Ingold⁷ (2015), a saber, como um “mundo narrado”, linhas vitais, ou seja, o que enreda as relações é um incessante movimento que costuram um emaranhado de ações, que vincula pessoas e coisas nas suas existências e acontecimentos ou em suas trajetórias e histórias. Na literatura, as composições sgnicas, por meio dos enredos, nos devolvem e desvelam as vinculações individuais, mas também os contextos sociais e culturais, são tecidas neles, podemos assim dizer.

A imagem escolhida para a capa deste Dossiê foi feita em Chinchero⁸, no Peru, durante uma conversa com as mulheres artesãs do lugar, enquanto elas explicavam como produzem os fios para criação de seus trabalhos, a partir das diversas cores dos milhos da cultura andina, das cascas de árvores, parasitas dos cactos, folhas, fungos e pigmentos minerais e dos fios de lã de vicunha, alpaca e ovelha, para tecer em seus teares manuais, xalés, tapetes e mantas. Uma cultura recebida de suas mães e avós, na qual se tecem entre os dedos os fios coloridos e diversos da história em uma conversa ancestral.

Nos textos escolhidos para o dossiê, é saliente o modo como os *loci* das narrativas e experiências tocam a seara do espaço, da espacialidade, do território, em suas dimensões físicas, simbólicas e filosóficas. Em “A literatura e o espaço urbano: registros poéticos de Helena Kolody”, Rafael Zeferino de Souza aponta como, nos versos da poética de Kolody, a narrativa ganha contornos de inventividade, sem acionar a prosa explícita, por meio da firmação de uma paragem espacial e, no limite, geográfica. O espaço permite compreender, semântica e epistemicamente, como a narrativa em verso estabelece relações entre as experiências da escritora como seus lugares de pertença e com as afecções decorrentes das vivências situadas nestes

⁶ BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte In: *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 5ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1).

⁷ INGOLD, Tim. *Estar Vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. – Petrópolis- RJ: Vozes, 2015. – (Coleção Antropologia).

⁸ Tecendo a História em Chinchero. Por Heitor e Sílvia Reali. 12 de agosto de 2018.

Disponível em: <<https://viagem.estadao.com.br/blogs/viagens-plasticas/tecendo-a-historia-em-chinchero/>> Acesso: 01. maio. 2022.

horizontes. Em uma franca e produtiva transdisciplinaridade entre o campo da literatura e o da geografia, Souza mobiliza alguns poemas de Kolody, para mostrar os vínculos e as forças narrativas e narratórias que vinculam a escritora à sua infância e aos espaços vivenciados como ancoragens existenciais. O espaço narrado, nos versos, revela lugar de significados complexos, por meio de registros poéticos de costumes, rotinas de existência, traços nostálgicos de outrora que se presentificam no ato de ler. Em sua poética, encontramos os vestígios dos espaços da saudade e da melancolia, mas também o de busca pela ancestralidade ucraniana, como encontramos o testemunho das transformações socioeconômicas nas cidades narradas onde nasceu e viveu.

José Roberto Araújo de Godoy nos apresenta, em “Resistir ao apagamento: testemunhando as existências confinadas de Stela do Patrocínio e Rogério Duarte”, as experiências de vida de Stela do Patrocínio e de Rogério Duarte por meio de uma análise das narrativas presentes em duas obras, a saber, “O reino dos bichos e dos animais é o meu nome” – uma série de depoimentos de Stela do Patrocínio coletada no fim dos anos de 1980, quando esteve internada na antiga “Colônia Juliano Moreira” no estado do Rio de Janeiro – e “A grande porta do medo” – testemunhos de Rogério Duarte, quando era preso político, pelo Regime da Ditadura Militar brasileiro, em 1968. O cruzamento entre narrativas e experiências de vida dá-se por meio de formas de espacialidade e territorialidade de exclusão, ou ainda, para usar a feliz expressão do texto, dá-se via escritas “em espaços confinados”. O autor nos mostra como as duas obras organizam a experiência de confinamento desdobrando-a como modalidade de resistência. “Como se diz passa a ser tão relevante quanto o que é dito.” Diante das imposições estruturais “relatar a si mesmo é o que resta a esse ser”.

Godoy nos apresenta alguns modos pelos quais há possibilidades de resistência, alcançadas por meio de partilhas e mediações, nas quais pessoas se dispõem a serem intermediárias no processo de presentificação e de visibilização de experiências traumáticas de terceiros. As narrativas ganham, por meio das e de través às experiências traumáticas, rastros que compõem relatos que legitimam existências, dando a elas espaços e visibilidades perante o longo processo violento de invisibilização, de confinamento e de cerceamento produzidos pelo Estado brasileiro, em dois casos distintos, mas, sobretudo, afins. O testemunho atesta a legitimidade da existência.

No artigo “Espaços em trânsito em Ferreira Gullar: exílio e pertencimento em *Rabo de foguete*”, Márcia Manir Feitosa e Thaisa Viegas de Pinho abordam os anos e as experiências de exílio do escritor Ferreira Gullar, durante a ditadura militar brasileira.

Os rastros e fios da narrativa de Gullar mostram, com saliência, os rastros deixados pelos anos após o Golpe Militar de 1964, e Feitosa e Pinho evidenciam como a memória, o medo, o trauma, o silêncio, o exílio compõem um espaço de habitação cuja transitoriedade e a não fixação tornam-se a regra para Gullar. As autoras mostram como Gullar revisita os “espaços transitórios através da memória” também são os espaços transitórios das constantes mudanças territoriais a que esteve submetido o escritor pelas ditaduras da América Latina na segunda metade do século XX. Porquanto, parafraseado Nougé, uma das qualidades semânticas do exílio assenta-se no que ele opera no plano do espaço, qual seja, seu espaço de significação não se restringe a um único lugar, antes, no mínimo, entre dois lugares, cuja realidade é a partida e, a um só tempo, a chegada: o trânsito em trauma como matéria-prima narrativa e como primazia do material literário.

O poema, ancorado no percurso exílico, salva-o. Nele o poeta inventa para si um outro destino, mesmo que transitório. Através de uma *géographicité*, o artigo desvela que entre a trajetória e a escrita poética estão os vínculos do poeta com sua terra, mas também os laços efêmeros que precisa criar nos espaços por onde transita, para que diante das pequenas mortes longe de seus vínculos de origem possam retornar e de algum modo novamente pertencer.

Por outro lado, Renato Bradbury de Oliveira, em “O uso narrativo do ‘infinito’ em *El libro de Arena* de Jorge Luis Borges”, desenvolve uma reflexão transdisciplinar entre o campo da literatura e o da filosofia, que aponta para o poder das desconstruções narrativas em narrativas que se valem do paradoxo, das ambiguidades, como tema e forma de seu afazer. De modo afim, é possível apontarmos a vocês, leitoras/es, que o tema da espacialidade, do espaço, cumpre também um papel pilar na análise de Oliveira e em sua percepção da narrativa em Borges, o que, por sua vez, apresenta afinidades eletivas com os outros textos que compõem este dossiê.

Se na linguagem podem se “refugiar verdadeiros monstros para o pensamento”, nos “pontos cegos” dos “interstícios de sinrazón” abre-se a possibilidade de pensar o infinito pela metalinguagem, consolidando um movimento de reduplicação. “Nem o livro nem a areia têm um começo ou um fim” a partir do que mobiliza Borges. O livro, a biblioteca, os labirintos, os lugares fictícios evidenciam o qual instável é o universo criado tal qual nossas palavras. O que dizemos das coisas são apenas metáforas, como

ressalta Oliveira revisitando Nietzsche. “Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran um solo objecto” (BORGES, 1994, p.190⁹).

Ao mobilizar o uso narrativo do “infinito”, Oliveira mostra como Borges enfrenta a questão lógico-gramatical, necessariamente, a partir da desestabilização do vínculo entre gramática e lógica no pensamento metafísico presente em qualquer língua. Seja mobilizando o pensamento helenista, seja acionando os paradoxos de Zenão – como o da corrida entre Aquiles e a Tartaruga –, o autor visa a mostrar como as narrativas e experiências em Borges vão em direção às “consequências perigosas” ao pensamento racional, que acaba em aporias e contrapõe a si mesmo via paradoxos. Uma narrativa que faz uso do infinito, gerando uma linguagem que dobra sobre si mesma e, ao assim caminhar, gera um espaço aberto e ilimitado – infinito. Não gratuito, ressaltamos, o paradoxo de Zenão é um paradoxo sobre o espaço, a espacialidade, da impossível restrição e mensura do espaço, que ganha força filosófica e literária nas mãos contistas de Borges.

Allan Jonhnatha de Paula, adentra o Brasil do interior narrado Itamar Rangel Vieira Júnior, por meio do romance *Torto Arado*. Retomando entre outros princípios teóricos, Lélia Gonzalez e suas reflexões sobre Amefricanidade, o autor analisa o romance a partir das ideias de trabalho, vida e natureza e a composição das personagens femininas que narram o romance: Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira. Parte das experiências e vivências das duas primeiras e das narrativas e “olhar em trânsito da encantada que tudo vê e sabe”. Diante de nós se apresenta um romance que retoma o Brasil narrado longe dos centros urbanos, contrapondo-se a tendência da literatura brasileira contemporânea em tomar a urbe como o símbolo da sociabilidade. Aqui o carácter etnográfico do autor, a partir de suas vivências como funcionário do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) e acadêmico são tomadas em conjunto com as metáforas da linguagem literária para transplantar uma nova leitura para o mundo rural brasileiro, desmistificando estereótipos e recompondo experiências através de suas próprias crenças e vivências.

Marinês Andrea Kunz e Damodara de Quadro, analisam a construção do eu no Diário de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*, refletindo sobre as relações de alteridade evidenciadas na trama narrativa. O diário em seu papel literário, é arte e denúncia social. Nele vemos a subjetividade de sua autora, esse sujeito feminino,

⁹ BORGES, Jorge. El Jardín de senderos que se bifurcan; In: **Ficciones**. Bussière- France: Gallimard, 1994.

mulher negra, que se constitui em suas páginas e nos coloca diante da crítica social. Mulher que não se cala em sua trama e de *Do Quarto de Despejo*, ou seja, de seu lugar de margem, de sujeitos marginalizados por discursos hegemônicos, faz surgir valores estéticos e testemunhais de uma “escrivência mnemônica”, na qual são orquestradas vozes diversas e plurais da favela Canindé.

Natalia Marcelli reflete sobre *O Livro do Bloqueio* de Aliés Adamovitch e Daniil Granin e *A Guerra não tem rosto de mulher* de Svetlana Aleksievitch, referências compostas por relatos das vítimas da Segunda Guerra Mundial, que entrelaçam lembranças e vivências de testemunhas recompondo os fatos históricos por meio da força das narrativas. Segundo a autora, até hoje a cidade de São Petersburgo mostra as cicatrizes históricas da guerra e as mantém vivas em seus monumentos, celebrações e relatos. Se o livro de Adamovitch e Granin inova ao trazer os registros documentais, censurados durante a União Soviética; por outro, Aleksievitch deixa que em suas páginas falem as vozes das mulheres russas, também censuradas por uma escrita majoritariamente masculina. Vozes femininas que atuaram nas linhas de frente durante a Guerra, narram suas memórias e seus traumas individuais, “memórias de um passado que não passa”, conforme as palavras de Seligmann-Silva, citado no artigo, e suas dores coletivas.

Matteo Gigante, aborda o depoimento *Soldados não choram* (2008), redigido pelo jornalista Roldão Arruda para narrar as vivências de Fernando de Alcântara Figueiredo e Laci De Araújo, o primeiro casal assumidamente homossexual no Exército Brasileiro. O artigo propõe questionar mito do heroísmo e a coercitiva construção da identidade masculina a partir do depoimento. Sendo a história do primeiro casal assumidamente homossexual no Exército Brasileiro, “denuncia a homofobia e as práticas arbitrárias, violentas e de teor tirânico, ainda presentes nesta estrutura e na sociedade brasileira”.

Por fim, no último texto que compõe o Dossiê “Recompondo experiências em narrativas”, Carolina Favaretto Santos, Claudia Cristina Ferreira e Marlei Budny dos Santos Souza abordam ações pedagógicas envolvendo multiletramentos e multimodalidade. Em “Por dentro das leis: a temática indígena em Abaré e sua abordagem nas aulas de língua estrangeira/adicional pelo viés da multimodalidade”, as autoras desenvolvem reflexões em torno da legislação a respeito da educação diferenciada – dedicadas a povos tradicionais – e das práticas pedagógicas que acentuam as narrativas por meio do foco em leitura e nas artes de narrativas visuais. As

histórias presentes nas narrativas, por serem concebidas e praticadas enquanto narrativas visuais, são contadas com o uso de imagens, que reclamam por uma atenção dedicada à multimodalidade – às diferentes *mídias* que estão em concomitância. As experiências surgem como pensadas com e pelo espaço da diferença, na medida em que surgem por meio de narrativas que fazem usos de imagens, cuja concepção e práticas consequentes são afins às estabelecidas emicamente pelos diferentes povos. O exercício intercultural, ressaltado pelo artigo, mostra a necessidade de uma pedagogia de multiletramentos aplicada ao texto literário, permitindo experiências pedagógicas diferenciadas que valorizam habilidades linguísticas e sociais de modo crítico, em seus próprios espaços. Ou não menos: recompondo experiências em narrativas com situacionalidade êmica.

Entregamos aos leitores da Revista Entrelaces a possibilidade de, a partir de diversas perspectivas, adentrar nos universos das narrativas, a partir de campos e áreas de pesquisas interdisciplinares, para observar de outro modo as experiências e mesmo as possibilidades de contá-las. O *lumpensammler*, o trapeiro ou o narrador sucateiro (que pode ser o historiador, mas também o antropólogo, o escritor, o pesquisador das letras e tantos outros), lida muitas vezes, com o que não tem nome, com o anônimo, com aquilo que se tentou apagar todos os rastros, o sofrimento indizível. Em seu ofício, “não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN¹⁰, 2006, p.54).

Profa. Dra. Cristina Maria da Silva ¹¹

Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves ¹²

¹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

¹¹ Professora Associada do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Letras -UFC. Doutora em Ciências Sociais (UNICAMP). E-mail: crisrina.silva@ufc.br

¹² Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFC/UNILAB. E-mail: krattes@ufc.br

Literatura e espaço urbano: registros poéticos de Helena Kolody

Rafael Zeferino de Souza¹³
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Resumo

Reiteradamente os escritores deixam em suas obras poéticas evidências de um espaço, muitas vezes, relacionado com as lembranças dos lugares por onde passaram e viveram em determinado momento de sua vida. E, com isso, não foi diferente com a escritora Helena Kolody, poeta paranaense, que viveu a maior parte da sua infância na cidade de Três Barras, Santa Catarina. Portanto, o objeto de estudo são os poemas da escritora, que compõe a obra *Sinfonia da Vida* (1997) que retratam sobre a cidade da infância e as análises se voltam aos significados dos espaços presentes em seus poemas. Para tanto, parte da base teórica se vale dos estudos sobre o espaço: Corrêa (2007), Santos (1985) e Ravetti (2009). Também é importante para a pesquisa referências que tratam sobre a obra da autora estudada: Cruz (2010), entre outros que se preocuparam com as abordagens sobre a compreensão e a análises de poemas.

Palavras-chave

Literatura. Espaço. Helena Kolody.

¹³ Doutorando em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Estudar o espaço contribui para compreendermos como o autor estabelece relações entre suas experiências com um determinado lugar e os sentimentos que emergem a partir dessa vivência. Portanto, esse artigo tem como objetivo analisar os poemas, da escritora paranaense, Helena Kolody, sob a perspectiva dos estudos teóricos sobre o espaço, compreendendo a relação entre Literatura e Geografia. Para esse artigo, foram selecionados três poemas de Helena Kolody, para serem analisados, principalmente, os que a escritora retrata a sua infância e a cidade de Três Barras, no estado de Santa Catarina.

Em 1970, a Geografia Humana colocou o sujeito como centro do seu trabalho, que tem como objetivo em integrar ao estudo e à descrição da interação entre a sociedade e o espaço. Com isso, vários geógrafos começaram a utilizar a literatura “como fonte capaz de avaliar a originalidade e a personalidade dos lugares e fornecer exemplos eloquentes de apreciação pessoal de paisagens” (CORRÊA, 2007, p. 20). Para o mesmo autor, em fontes literárias, encontramos informações sobre lugares ou épocas passadas.

Estes estudos contribuem especialmente, porque muitos escritores deixam em suas obras poéticas evidências de um espaço, de um lugar. O lugar é o espaço frequentado e vivenciado pelas pessoas em suas atividades corriqueiras, como trabalho, lazer, estudo, convivência familiar. No século XXI, valorizam-se os espaços externos como a estrada, as estações de metrô e de ônibus, os aeroportos e as ruas das cidades, praças e entre outros. Os espaços antropológicos ainda estão presentes, mas não se restringe somente a esse espaço, com isso, as obras poéticas favorecem para a discussão sobre o caráter simbólico de suas representações, que segundo Corrêa,

Todos os lugares têm traços individuais, físicos e culturais que os distinguem de outros lugares. As características físicas dizem respeito a seus aspectos naturais, como clima e solo, presença ou ausência de água e recursos minerais, e aspectos do terreno (CORRÊA, 2007, p. 125).

O escritor ao ter certo vínculo com os lugares, poderá representá-los de forma poética, que segundo o poeta T. S. Elliot “a poesia é uma constante lembrança de todas as coisas que só podem ser ditas” (1972, p. 39), sendo assim, a poesia no seu discurso mais profundo, ao expressar os sentimentos e as lembranças do eu lírico, que por traz tem uma voz autoral, a do autor, traz juntamente os lugares por onde passou e viveu.

Para entendermos e que possamos analisar o espaço, precisamos considerar um conjunto de categorias, segundo Milton Santos (1985), o espaço deve ser analisado a partir das categorias: Estrutura, Processo, Função e Forma.

Para se compreender o espaço social em qualquer tempo, é fundamental tomar em conjunto a forma, a função e a estrutura, como se se tratasse de um conceito único. Não se pode analisar o espaço através de um só desses conceitos, ou mesmo de uma combinação de dois deles (SANTOS, 1985, p. 56).

O autor descreve as quatro categorias, a Estrutura é a própria sociedade e suas características sociais, políticas, econômicas e culturais. O Processo, no que lhe diz respeito, a um conjunto de mecanismos e ações, que se estrutura e movimenta, o que altera as suas características. A Função, por sua vez, são as atividades da sociedade, que permitem a existência e a reprodução social. Já a Forma, são as criações humanas, sejam materiais ou não. Obviamente não podemos separar o conjunto dessas categorias analíticas, pois uma está interligada à outra, “seu relacionamento é não apenas funcional, mas também estrutural” (SANTOS, 1985, p. 77).

A sociedade não pode ser dissociada do espaço, a partir do momento em que a sociedade muda, o espaço mudará juntamente com ela. Em relação a este vínculo, Santos (1985) observa que as mudanças geográficas (tanto como as novas e as velhas) sofridas pela sociedade ganham novas formas de ocupação, para atender novas necessidades. Ainda para o autor, o espaço é resultado de uma produção da sociedade e esse espaço pode sofrer inovações constantemente e se integrar ao sistema, assim, as mudanças apresentam-se como oposições aos espaços anteriores, exemplo disso, é a paisagem, que é formada pelas influências dos fatos do passado e modificada pelos fatos do presente.

A Forma é entendida como o aspecto visual de uma coisa, para Santos (1985) a Forma é o arranjo ordenado de objetos, a um padrão. Assim temos uma descrição de algo em um determinado momento, que a partir de outro momento se torna diferente. Referente à Função, Santos (1985) explica que é uma tarefa ou atividade esperada de uma forma, pessoa, instituição ou coisa. Ela está relacionada com a sua forma, ou seja, a função é uma atividade elementar de que a forma se reveste. Em relação ao Processo, o autor explana ser uma ação em atividade que obtém um resultado qualquer, que implica em conceitos relacionados ao tempo e mudança.

Entretanto, não há possibilidades de analisar um espaço, região, área, sem esses quatro elementos abordados por Santos. Para ele, esses elementos levam em conta características verdadeiras, inseparáveis e interatuantes do desenvolvimento espacial. Estudar o espaço é algo que nos ajuda a compreender como o autor estabelece relações entre suas experiências vinculadas a um determinado lugar e os sentimentos que emergem a partir dessa vivência, contribuindo para a percepção da singularidade expressa em cada uma das obras.

Temos como corpus para esse estudo, os poemas de Helena Kolody, principalmente os que retratam a sua infância, na cidade de Três Barras, do estado de Santa Catarina. Seguindo os estudos de Frémont (1990) *apud* Corrêa,

Geografia regional também dependia, em parte, da arte, convidava os geógrafos a refletirem sobre as obras literárias para eliminar a divisão dos saberes sobre o espaço. A literatura, assim, está “associada” desde o início aos trabalhos sobre o espaço vivido (CORRÊA, 2007, p.24).

Nos poemas de Helena Kolody são revelados importantes traços da realidade vivida e observada pela escritora. Seus poemas trazem o espaço como um lugar de significados complexos, um registro poético de seus costumes, preferências, rotinas e trajetos, e junto deles, temos uma nostalgia por meio da linguagem simples utilizada, o que ganha destaque em seus poemas. Alguns lugares recorrentes em seus poemas relacionados a sua infância são: O riacho, serraria, campo, mata, a cidade de Curitiba - PR e Três Barras – SC.

Corrêa nos diz:

Preocupados em ver como o homem interioriza ou representa a sua experiência do espaço, os geógrafos humanistas privilegiam o romance na medida em que ele parece lhes propiciar a ocasião ideal de um encontro entre o mundo objetivo e subjetividade humana (CORRÊA, 2007, p. 31).

Ou seja, a poeta Helena Kolody retratou a cidade de Três Barras em alguns dos seus poemas, pois foi a cidade que onde morou em sua infância, e o lugares por onde ela passou, ficou marcado em sua memória e, mais tarde, transformados em poesia. Os espaços percorridos pela autora, na sua trajetória, possibilitaram a construção de sua identidade e que em seu momento de escritora, traz referências dos espaços percorridos, por ser um marco importante na sua vida. Devido a isso, o estudo de Revetti, contribui para compreendermos isso em questão: “A casa natal, fisicamente inscrita em nós, é o

nosso grande berço, é o espaço ao qual retornamos quando sonhamos ou tentamos redefinir nosso eixo interior” (RAVETTI, 2009, p. 54).

A cidade de Três Barras não é a cidade natal de Helena Kolody, mas é o lugar da infância, lugar onde ela brincava, era feliz. Para Corrêa (2007), nós devemos saber se o autor realmente viveu nos lugares que descreve nos seus poemas, e se realmente, pertenceu ao ambiente que apresenta. Helena Kolody, em seu livro *Sinfonia da Vida*, há o seguinte depoimento: “Lembro-me bem de Três Barras e Rio Negro. Em Três Barras, eu vivi dos três aos sete anos. Lá, o mundo era meu, havia até um eco que me respondia duas vezes” (KOLODY, 1997, p.24). Dessa forma, os poemas reafirmam a importância desse espaço em sua existência.

A escritora Helena Kolody é filha de Miguel e Vitória Kolody, ucranianos que se conheceram e se casaram no Paraná. Ela nasceu em Cruz Machado, Paraná, no dia 12 de outubro de 1912, viveu a maior parte de sua infância, em Três Barras – SC e também em Rio Negro – PR, onde realizou os seus primeiros estudos. Na adolescência, estudou piano, pintura e começou a escrever os seus primeiros versos. Sua carreira foi voltada ao magistério, lecionou biologia educacional e história da educação.

Em 1928, Kolody publica o seu primeiro poema: “A Lágrima” na revista “O garoto”, editada por um grupo de estudantes. E a partir daí, ela começa a sua dedicação aos poemas. Cruz (2010, p. 38) diz que Kolody declarou que “o magistério e a poesia são as duas asas do seu viver”.

Helena Kolody publicou doze livros de poesia e oito antologias e obras completas, e muitos poemas publicados em jornais e revistas. Poemas longos, como também, poemas curtos, e nesses poemas estão presentes a sua sensibilidade ao perceber/representar os espaços. Para ela, “a poesia é intrinsecamente ligada à beleza. No universo, tudo é poesia de Deus: é a sombra de Deus no mundo. O poema é como um jogo de palavras que gera prazer” (CRUZ, 2010, p.67).

Para a literatura, o espaço é um importante elemento, pois ao analisar as referências à espacialidade podem-se manifestar, além do conjunto arquitetônico de casas, prédios, ruas, praças, mas também, a paisagem natural, composta por rios, montanhas, vales entre outros. Além das emoções relacionadas aos lugares frequentados e/ou imaginados, conforme Haesbaert admite que,

Cada indivíduo preenche o seu espaço não apenas com um conjunto de instrumentos e utilitários, mas também de emoção e sensibilidade, pois

amamos, sofremos e podemos, pelo menos na imaginação expressar todos os sentimentos e todos os espaços do mundo (HAESBAERT, 1997, p.30).

Nas obras de Helena Kolody, chama-nos a atenção à forma com que a autora se refere ao espaço. Ao observar as pistas deixadas em seus poemas, com relação a esse aspecto, ao analisar e interpretar a representação do espaço geográfico e os sentidos que tem em seus poemas faz-nos ver o “quanto o ambiente familiar contribuiu para despertar o seu amor à poesia”, o que pondera Cruz (2010, p. 131). Ainda para o autor,

Desde que publicou sua primeira obra, *Paisagem no Interior*, Helena Kolody vem recebendo destaque por sua produção poética junto à crítica paranaense e à brasileira. Ocupa assim, um lugar de destaque na literatura do Paraná, por sua poesia expressar extrema sensibilidade, engenho poético e lirismo contido e “inquietante” (CRUZ, 2010, p. 53, grifos do autor).

As representações urbanas encontradas em textos literários, neste caso, em poemas de Helena Kolody, é ter uma visão ampliada dos aspectos físico-geográficos ali retratados, pois seus poemas também revelam aspectos culturais, históricos que se interrelacionam à memória, aos tipos humanos, aos símbolos e as outras linguagens que se cruzam na composição do cenário.

A poesia de Helena flui naturalmente como voz sonora, num constante bem-dizer do amor e seus instantes. Pode-se dizer que a inquietação é um dos eixos centrais de sua poesia, que através de eu lírico abre caminhos para a revelação da própria condição humana, revestida de compreensão, luz e simpatia. Suas imagens conseguem ser, ao mesmo tempo, simples e profundas, dizendo tudo com simples alusões. Seus versos distinguem-se por essa capacidade peculiar de sugeridos fenômenos imperceptíveis, como as lembranças, os sonhos, nostalgias e imaginação (CRUZ, 2010, p. 130).

Desta forma, conforme o autor afirma, percebemos que devido à linguagem simples utilizada pela escritora, com o forte teor metafórico, retratando coisas simples vividas por ela, lá no passado distante (o sonhos, as lembranças, os motivos, os lugares) são fontes de inspiração para seus versos, pois transmitem um pouco de sua experiência, fundamental para sua visão de mundo.

Dos poemas de Kolody, escolhemos três que abordam a temática da infância, pois neles o sujeito lírico deixa marcas de como eram os lugares passados pela poeta, partindo de uma linguagem simples, metafórica e de grandes significados, ao retratar a nostalgia e o retorno às origens. Com isso, percebemos que a poesia foi desde cedo uma

presença marcante na vida da autora e muitos dos poemas de Helena refletem o encantamento com a beleza das paisagens.

No poema *INFÂNCIA*, logo no primeiro verso a autora já menciona a Cidade de Três Barras, relatando como são os entardeceres e também, como ela gastava o seu tempo apreciando o “sol”, as “formigas”, os “pessegueiros”, assim ficando bem claro o seu amor pelos elementos da natureza, que estão presentes na cidade, que tanto aparece em grande parte de seus poemas.

Ao relatar sobre a cidade, o eu lírico, vivido nessa fase que se encontra no passado, lembra com certa saudade e melancolia daquele tempo bom. Conforme a historicidade da cidade e dos relatos do eu lírico, a cidade não é desenvolvida, ainda cercada por vegetação nativa e cercada pelo rio Canoinhas.

Na terceira estrofe, aparece uma planta, “chuva-de-ouro”, uma árvore ornamental. Ao trazer para os versos a planta, faz as flores amarelas tornarem a paisagem bela, pois, como afirma o eu lírico: “Era um tesouro./ Quando floria./ De áureas abelhas/ Toda Zumbia./ Alfombra flava/ O chão cobria...” Também, temos a presença da figura de linguagem, a sinestesia que provoca o efeito da “chuva-de-ouro” mais forte, assim a infância aparece com mais destaque no poema, pois o eu lírico retoma esse período ao relembrar do aroma, do gosto, da cor e pelos sons daquele tempo.

A saudade do tempo de criança, das coisas que tinham no espaço, é muita, então o sujeito lírico revela o “cão travesso, de nome eslavo”, ou seja, tem saudade do lar, da vida que vivia, dos animais, principalmente do seu cachorro. Para CRUZ (2010, p. 128), a linguagem do poema reveste-se de um lirismo despojado. Os versos livres, as palavras simples e ternas, tornam-se quase prosa evocativa. As rimas presentes nesse poema podem se classificar em rimas pobres e ricas, as rimas pobres são palavras da mesma classe gramatical, rimas ricas pertencem à classe gramatical diferente, como exemplo de Barras/cigarras, para o primeiro caso, e perdidas/formigas, para o segundo.

Segundo a definição de O’Connell *apud* CRUZ (2010, p. 166), a infância é um estado celestial de inocência antes de qualquer conhecimento sobre o bem e o mal, entretanto, o eu lírico relembra de um passado bom, com ternura, com amizades, um tempo que ficou marcado e que é rememorado pela imaginação poética.

O ser humano promove transformações no espaço geográfico, seja por habitá-lo, explorá-lo, ou até mesmo usá-lo para satisfazer suas necessidades mais urgentes. Nesse

poema, o eu lírico descreve o que acontecia naquele lugar, na sexta estrofe, temos o eu lírico demonstrando o sentimento de felicidade “quanta alegria!”, ou seja, o que sentia ao contato com as coisas que aconteciam e que eram suficientes para que todos fossem felizes. A vida simples na cidade, que a autora tinha, é evidente; é uma infância marcada pelas brincadeiras, encontros da família na hora da refeição e pela paisagem que marca o espaço, como o rio e paisagem vegetativa.

Em *INFÂNCIA*, as tardes de domingo são marcadas pelo “saía-se a flunar”, ou seja, o eu lírico é marcado pelo deslocamento, não permanece fixo em um só lugar, até porque o sujeito de forma geral é deslocado, quanto social, quanto geográfico e subjetivamente, em espaços físicos, deixando ali alguma marca pessoal. Mas na segunda-feira voltavam-se a rotina, iam ao “riacho claro” para ver as lavadeiras baterem “roupas”, “trapos”, enquanto as crianças “catavam limo” “topavam sapos”. Para CRUZ, (2010, p. 128) são versos marcados pela despreocupação com a vida e pela tranquilidade vivida pelo o eu lírico, mostram cenas cotidianas, sem nada de ostentação, coisas rotineiras de uma vida comum, mas feliz.

Nos últimos versos do poema, o eu lírico relata que existia uma época boa “o bom tempo das laranjas/ E o doce tempo dos figos...”, mas o eu lírico sabe que é um tempo passado, que não volta mais, foi um tempo muito marcante que fez lembrar do gosto das laranjas, do doce de figo daquela época, na qual que restou apenas a memória, “Longínqua infância.... Três Barras/ Plena de sol e cigarras!”. Esse tipo de memória do eu lírico, conforme os estudos de Henri Bergson, as recordações nos remetem em nossa mente por meio de imagens, que para o autor:

no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe (BERGSON, 1999, p.14).

Dessa forma, uma imagem prevalece a meio as outras, meu corpo atua na seleção das imagens, mediante a percepções (corpo, memória, sensações). Os versos de Helena Kolody representam a tentativa de reencontrar a harmonia e beleza perdidas, em que o eu lírico encontra uma forma de reviver seus sentimentos através da poesia. Como vemos a seguir:

INFÂNCIA

Aquelas tardes de Três Barras,

Plenas de sol e de cigarras!

Quando eu ficava horas perdidas
Olhando a faina das formigas
Que iam e vinham pelos carreiros,
No áspero tronco dos pessegueiros.

A chuva-de-ouro
Era um tesouro,
Quando floria.
De áureas abelhas
Toda zumbia.
Alfombra flava
O chão cobria...

O cão travesso, de nome eslavo,
Era um amigo, quase um escravo.

Merenda agreste:
Leite crioulo,
Pão feito em casa,
Com mel dourado,
Cheirando a favo.

Ao lusco-fusco, quanta alegria!
A meninada toda acorria
Para cantar, no imenso terreiro:
“Mais bom dia, Vossa Senhoria”...
“Bom barqueiro! Bom barqueiro...”
Soava a canção pelo povoado inteiro
E a própria lua cirandava e ria.

Se a tarde de domingo era tranquila,
Saía-se a flunar, em pleno sol,
No campo, recendente a camomila.
Alegria de correr até cair,
Rolar na relva como potro novo
E quase sufocar, de tanto rir!

No riacho claro, às segundas-feiras,
Batiam roupas as lavadeiras.
Também a gente lavava trapos
Nas pedras lisas, nas corredeiras;
Catava limo, topava sapos
(Ai, ai, que susto! Virgem Maria!)

Do tempo, só se sabia
Que no ano sempre existia
O bom tempo das laranjas
E o doce tempo dos figos...

Longínqua infância... Três Barras
Plena de sol e cigarras! (KOLODY, 1997, p. 24-5).

Em *SERRARIA*, outro poema de Helena Kolody, não temos citado uma cidade específica, mas a serraria foi um dos ambientes em que a escritora presenciou durante a sua infância, como diz a própria, KOLODY (1997, p.27) “Três Barras foi uma vila que

creceu em torno de uma grande serraria estrangeira: a Southern Brazil Lumber and Colonization Company”. Portanto, esse espaço foi de grande importância para a autora. Lumber Company acabou se tornando uma cidade-empresa, pois a instalação da serraria foi acompanhada pela construção de uma série de infraestruturas de suporte necessárias ao seu funcionamento, construiu um hospital, armazém, cassino e cinema, além de casas e outros instrumentos direcionados, sobretudo, aos funcionários.

Os dois primeiros versos são marcados pela figura de linguagem sinestesia, pois o eu lírico mostra que o “longo estilete/o agudo das serras” matam, quebram o “silêncio” do lugar. O sujeito lírico ao mencionar: “O coração da mata estremece/ ao eco desse uivo prolongado”, mostra que devido a uma jornada longa de trabalho dos serralheiros, o barulho da serraria durante o dia, faz com que treme/sente-se medo desse “uivo”, outra vez os sons e barulhos ecoam na mente e são reavivados nos versos.

Com relação à ação humana, ela transforma o meio natural em meio geográfico, ou seja, o homem modifica o meio no decorrer da história. A cidade de Três Barras, por estar rodeada pela serraria; a vegetação sendo devastada, é o que remete a memória da autora. Percebemos na terceira estrofe, o eu lírico remete à madeira como parte do ser humano “branco cadáveres mutilados”, ou seja, temos a presença de uma personificação. Há mostra de um sentimento em relação ao lugar sugerindo que a natureza está sendo “mutilada” e, aos poucos, desmatada. E com isso, temos as transformações ocorridas na cidade em razão de determinações de socioeconômicas.

É por meio da escrita poética da autora, que essa mutilação é a destruição da mata, assim faz com que a mata sente medo, trema, a “mata estremece”. O estudo de Borges Filho (2007), sobre o contato que um personagem tem com o espaço e o modo como o personagem age e observa nesse mesmo lugar, pode ser aplicado à leitura do eu lírico nesse poema: “não é o espaço que influencia a personagem [o eu lírico], mas o contrário: a personagem [o eu lírico] transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características ou não” (BORGES FILHO, 2007, p. 39, grifos meu).

Na quarta estrofe, temos a presença das ferramentas utilizadas na serraria. São “correias” “serras” empregadas no manuseio das matérias primas extraídas das árvores com “macios borbotões” exalando e sentindo “cheiro penetrante da madeira” “em fragrância a alma da selva”, aqui a presença da sinestesia é muito forte, é como se a mata estivesse gritando, pedindo socorro, por estar morrendo, sendo mutilada aos poucos, e a sua “alma” é sentida pelo odor da madeira cortada.

Finalizando, o eu lírico mostra novamente a sua tristeza na última estrofe, relatando que a “mata” possui além da vida, o sentimento reiterado pela personificação da mata, que “distante” o “coração estremece” “ao choque dos pinheiros derrubados”. A obra de Kolody é marcada por uma engenhosa elaboração poética, dando ênfase à liberdade de expressão, marcada com o poema *SERRARIA*.

SERRARIA

Longo estilete, o agudo das serra.
Transpassa o silêncio.

O coração da mata estremece
Ao eco desse uivo prolongado.

Branco cadáveres mutilados,
Toras, no pátio, jazem ao sol.

Zumbem correias,
Zinem as serras,
Golfa a serragem em macios borbotões
No Cheiro penetrante da madeira,
Evolva-se em fragrância a alma da selva.

Distante, o coração da mata estremece
Ao choque dos pinheiros derrubados (KOLODY, 1997, p. 27).

No poema *SAGA*, de Helena Kolody, o sujeito lírico remete à sua origem e identidade, afirmando na primeira estrofe “No fluir secreto da vida, atravessei os milênios.” Esse primeiro verso relaciona-se com a segunda estrofe que revela a sua origem sendo dos “vikings”. Os “vikings navegantes” foram os que “fundaram Kiev antiga”, para CRUZ (2010, p. 120) os vikings foram um dos primeiros conquistadores das terras que no futuro viriam a ser a Ucrânia.

Kolody é filha de imigrantes Ucrânicos, portanto, o eu lírico remete e revela a Ucrânia com um sentimento amoroso, ali não temos a negação da sua origem, o sujeito lírico não se sente exilado, como o próprio mesmo afirma, “é um povo indomável, não cala / a sua voz sem algemas”, apontando a natureza bravia, destemida e livre deste povo, que também está presente na sua identidade.

A quarta e a quinta estrofes têm relação em sua temática, o eu lírico mostra os “imigrantes” já nas terras imigradas, e os caracteriza como pessoas que vieram apenas com “coragem” e “esperança”, e tiveram uma “luta sofrida” com “rosto cansado/ com o suor do trabalho/ o quieto pranto saudoso”. Assim, percebemos que eles têm saudades

da pátria e da terra deixada, mas enfrentam o trabalho e a luta diária para superar as dificuldades da vida, na busca de uma condição de vida melhor.

Na sexta estrofe, o eu lírico menciona sua terra natal, Cruz Machado, interior do sul do Paraná, mostrando os aspectos do espaço sertanejo “à beira d’água” “sertão”. Mas também, o sujeito lírico relembra da sua infância alegre e nos apresenta com felicidade na sétima e na oitava estrofes “milhares de passarinhos/ me acordavam nas primeiras/madrugadas da existência”. *SAGA* é uma poesia memorialística, pois parte de memórias coletivas para retratar lembranças dos primeiros dias de vida, ou seja, as nossas memórias envolvem um fundo social, coletivo, de todas as nossas lembranças. Com isso, nós herdamos muitas lembranças familiares e quando não recordamos dessas memórias, recorremos aos nossos pais.

O poema *SAGA* é marcado pela formação do eu lírico, que descreve de forma nostálgica cidade natal, logo os versos de infância, como um estado de vida plena, da feliz menina descalça nesses espaços e termina com a cidade de “Curitiba, meu amor!”, capital do estado do Paraná, lugar onde a poeta estudou e lecionou na Escola Normal de Curitiba (Instituto de Educação do Paraná) por 23 anos e onde passou os últimos dias da sua vida.

Assim, percebemos que o poema *SAGA* apresenta uma trajetória temporal/espacial, começando com a sua origem familiar “vim dos vikings navegantes” passando para a sua terra natal “vim do meu berço selvagem” até chegar a “Curitiba”, grande parte de sua existência e também de sua morte.

SAGA 120

No fluir secreto da vida,
atravessei os milênios.

Vim dos vikings navegantes,
cujas naus aventureiras
traçaram rotas nos mapas.
Ousados conquistadores
fundaram Kiev antiga,
plantando um marco na história
de meus ancestrais.

Vim da Ucrânia valorosa,
que foi Russ e foi Rutênia.
Povo indomável, não cala
a sua voz sem algemas.

Vim das levas de imigrantes
que trouxeram na equipagem
a coragem e a esperança.

Em sua luta sofrida,
correu no rosto cansado,
com o suor do trabalho,
o quieto pranto saudoso.

Vim de meu berço selvagem,
lar singelo à beira d'água,
no sertão paranaense.
Milhares de passarinhos
me acordavam nas primeiras
madrugadas da existência.

Feliz menina descalça,
vim das cantigas de roda,
dos jogos de amarelinha,
do tempo do “era uma vez...”

Por fim ancorei para sempre
em teu coração planaltino,
Curitiba, meu amor! (KOLODY, 1997, p. 21-2).

Portanto, refletimos sobre as representações encontradas nos poemas de Helena Kolody e percebemos que o espaço é relembrado com certa saudade/melancolia pela escritora, ao ser relacionado a um tempo vivido na Cidade de Três – SC, marcado na memória e transmitido/transcrito em forma de poesia. Essas representações ganham destaques em seus poemas, o estilo único de composição da autora faz com que retomemos a sua infância a partir de sua perspectiva, pois é possível imaginar os espaços evidenciados pelos sons, gostos, cheiros e cores ali presentes, que não são esquecidas por ela, mesmo depois de tantos anos.

REFERÊNCIAS

CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CRUZ, Antonio Donizeti da. **Helena Kolody: a poesia da inquietação**. Rondon: Edunioeste, 2010.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise** – Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**: Tradução de Paulo Neves, 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELLIOT, T. S. **A Essência da Poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972

HAESBAERT, R. Território, Poesia e Identidade *in* **Revista Espaço e Cultura**, nº 3. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

KOLODY, Helena. **Sinfonia da Vida**. Tereza Hatue de Rezende (org.). D.E.L. Editora/Letraviva, 1997.

RAVETTI, Graciela. CURY, Maria Zilda. ÁVILA, Myriam (org). **Topografias da cultura: representação, espaço e memória**. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009

SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. São Paulo: Nobel, 1985.

LITERATURE AND URBAN SPACE: POETIC RECORDS BY HELENA KOLODY

Abstract

Repeatedly, the writers leave in their poetic works evidence of a space, often related to the memories of the places where they passed and lived at a certain moment in their life. And, with that, it was no different with writer Helena Kolody, a poet from Paraná, who lived most of her childhood in the city of Três Barras, in Santa Catarina. Therefore, the object of study of this article are the poems of the writer, who composes the book *Sinfonia da Vida* (1997) that portrays about the city of childhood and the analyzes turn to the meanings of the spaces present in her poems. For this, part of the theoretical basis is based on studies on space: Corrêa (2007), Santos (1985) and Ravetti (2009). Also is important for the research are references that deal with the work of the author studied: Cruz (2010), among others that were concerned with the approaches to the understanding and analysis of poems.

Keywords

Literature. Space. Helena Kolody.

Recebido em: 02/12/2020

Aprovado em: 30/04/2021

Resistir ao apagamento: testemunhando as existências confinadas de Stela do Patrocínio e Rogério Duarte

José Roberto Araújo de Godoy¹⁴

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC–Rio)

Resumo

Este artigo se propõe a ler duas obras que procuram organizar na linguagem a experiência do confinamento, buscando refletir sobre as possibilidades de desdobrá-la na contemporaneidade como uma modalidade de resistência. Trataremos aqui de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, organização dos depoimentos de Stela do Patrocínio, colhidos entre 1986 e 1989, durante os anos finais de sua internação na antiga Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, lançado em 2001; e *A grande porta do medo*, testemunho de Rogério Duarte sobre seu período como prisioneiro do regime militar brasileiro em abril de 1968, que só viria a aparecer em livro já neste século. Por meio da reflexão do filósofo francês Étienne Souriau, relida recentemente em livro por David Lapoujade, abordaremos as possibilidades de resistência operadas pela comunidade ou por indivíduos que se dispõem a servir de intermediários para a presentificação das experiências traumáticas de outros seres.

Palavras-chave

Stela do Patrocínio. Rogério Duarte. Étienne Souriau. David Lapoujade. Literatura de Testemunho. Resistência.

¹⁴ Doutorando do programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (Bolsista CAPES). Dedicou-se a pesquisar as imbricações entre estética e política no espaço latino-americano.

1 Introdução

*“Não somos reais pelo simples fato de existirmos; somos reais apenas se
tivermos conquistado o direito de existir.”*
(David Lapoujade)

Este artigo se propõe a ler duas obras que procuram organizar na linguagem a experiência do confinamento, buscando refletir sobre as possibilidades de desdobrá-la na contemporaneidade como uma modalidade de resistência. Trataremos aqui de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, organização dos depoimentos de Stela do Patrocínio, colhidos entre 1986 e 1989, durante os anos finais de sua internação na antiga Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, lançado em 2001; e *A grande porta do medo*, testemunho de Rogério Duarte sobre seu período como prisioneiro do regime militar brasileiro em abril de 1968, que só viria a aparecer em livro já neste século.

Nosso ponto de partida é pensar nos efeitos de determinadas espacialidades nas articulações do discurso. Entender como esses espaços criam temporalidades específicas, que operam sobre os seres, afetando seus corpos (a maneira como passam a se organizar ou desorganizar), expressando-se por meio de gestos, falas ou modos de dizer que produzem no discurso séries de marcações textuais (escolhas lexicais, organizações da sintaxe, recorrências, reiteraões, elisões, utilizações de tempos verbais).

A essas marcações nomearemos como “uma escrita de espacialidades”, uma categoria para a exploração das imbricações entre fala, texto e espaços ocupados produzidos por uma determinada subjetividade ou modalidade de existência¹⁵. Esta categoria pode se subdividir em inúmeras subseções, diversas possibilidades de produção textual relacionada à espacialidade. A que trataremos neste artigo nomearemos como “uma escrita em espaços confinados”.

Essa escrita se dá em determinados territórios em que o sujeito passa a ser recolhido contra sua vontade, e/ou sem sua completa consciência e concordância¹⁶. A escrita ganha assim uma caracterização documental desta experiência imposta de fora para dentro, desdobrando-se em gêneros diversos: testemunho, depoimento, diário etc.

¹⁵ Trataremos da concepção multimodal da existência de Étienne Souriau em diversas entradas desse artigo.

¹⁶ Uma subcategoria para essa modalidade de escrita se dá quando o confinamento é uma escolha do sujeito. É o exemplo dos diários de Torquato Neto produzidos durante sua internação voluntária no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro.

Em algumas vezes, pode ser produzida durante o próprio período de reclusão, em outras passa a ser elaborada *a posteriori* ativada pela memória; seu formato definitivo, que passa a circular entre os leitores como obra, pode tanto ser estruturado como objeto literário por aquele que passou por essa experiência, quanto ser organizado por terceiros. Os exemplos que trazemos aqui se aproximam por se configurarem a partir de subjetividades aprisionadas pelo Estado brasileiro a partir de políticas públicas de extermínio e exclusão social.

O surgimento de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001) só é possível por uma rede de mediadores, que transportarão o discurso oral de Stela do Patrocínio para o registro textual. A obra que irá alcançar os leitores numa edição da editora Azougue, no começo desse século, com organização e apresentação a cargo da filósofa Viviane Mosé, passa a ter uma caracterização muito específica: é tanto o objeto final que circula como obra literária, quanto o sombreamento de todos os demais possíveis registros daquela fala, tudo o que foi dito e não registrado como escrita. É ainda a potencialidade em suspenso das infinitas chaves de elaboração textual, que poderiam ser realizadas por Patrocínio ou por terceiros. Editar, organizar, neste caso, é escolher, e de certo modo restringir. É deixar de fora, dar acabamento para aquilo que não se pretende acabado.

Mosé pensa em transposição quando trata do processo de fixação desses textos (MOSE, 2001, p. 26). O que ela chama de força interpretativa, quando se refere à maneira como Patrocínio produzia seus relatos, talvez possamos pensar como performatividade, o modo como a fala se coloca além do discurso, quando o como se diz passa a ser tão relevante quanto o que é dito. Ainda mais no caso de Patrocínio, em que sua fala responde às indagações realizadas num formato de entrevista¹⁷. Não se trata do registro de uma fala livre, espontânea, mas de uma tentativa de responder a perguntas, uma conversa que, embora seja marcada pela informalidade, contém a marca de um gênero (se não a pesquisa científica, ao menos a coleta de dados). É ainda interessante ressaltar que Patrocínio escapa de qualquer ideia prévia de registro, oferecendo respostas que parecem ficcionalizar o lugar em que está colocada, não só o fato de ser uma interna, mas de certo modo um objeto de estudo.

Mosé define bem a impossibilidade da tarefa a que se propôs: “entre a fala de Stela e este livro, existe e sempre existirá um hiato” (MOSE, 2001, p. 26). Ao

¹⁷ Gostaríamos de agradecer a Viviane Mosé por disponibilizar as gravações de Stela do Patrocínio ao corpo discente do PPGLCC da PUC-Rio.

mesmo tempo, a arbitrariedade¹⁸ de suas escolhas oferece ao leitor uma dupla possibilidade: o contato com uma elaboração artística da fala de Patrocínio – o uso de cesuras, reiteraões, a ocupação espacial da página por parte de Mosé – e o registro histórico de uma determinada experiência coletiva compartilhada por internos de hospitais psiquiátricos da cidade do Rio de Janeiro, ao longo de um amplo arco temporal, reverberando o corpo coletivo nas experiências do corpo individual.

O que Mosé realiza é uma instauração, dando forma, solidez a uma existência. Instaurar, como instaura Mosé, é o gesto de “tirar um cosmos do caos e dar a ele um lugar estável” (LAPOUJADE, 2017, p. 84), como aponta David Lapoujade ao comentar *L’Instauration philosophique*, de Étienne Souriau. É dar uma estrutura, criar uma arquitetura (modelar a forma, dar acabamento à caudalosa oralidade, fazer com que caiba dentro da construção literária).

Já *A grande porta do medo* (2003) surge como uma interdição e um desejo de apagamento, contornados com uma considerável dose de acaso. Concebido para atender a uma encomenda da editora Sabiá, de Fernando Sabino e Rubem Braga, que pedem a Rogério Duarte e seu irmão Ronaldo que relatem a experiência da prisão, ocorrida durante a missa de sétimo dia em homenagem ao estudante Edson Luís, vítima do regime civil-militar, em 1968. Entre pressões do regime sobre os editores e a internação de Duarte em vários hospitais psiquiátricos após sua libertação, o relato, após finalizado, acaba nas mãos do psicanalista Hélio Pelegrino, que o guarda por anos num cofre, só vindo a público editado entre os textos que Duarte compila, em 2003, na coletânea *Tropicaos*.

2 Potência interrompida

Todo confinamento é antecedido pelo fim abrupto de um percurso. O momento em que a plena potência do corpo é interditada e este passa a ser submetido a forças externas. O *conatus*, formalizado por Baruch Espinosa¹⁹ em termos de uma força

¹⁸ Entre as arbitrariedades de Viviane Mosé, ressalto a quebra da ordem temporal do discurso, retomando trechos e os recombinao em diferentes momentos do texto. Seu processo pode ser relacionado com procedimentos da música eletrônica, como *samplers* e *loopings*. A fala de Stela do Patrocínio ter sido registrada em fitas cassetes ajuda a reforçar a ideia.

¹⁹ Espinosa trata da noção de *conatus* no livro III de *Ética*, “Da origem e natureza dos afetos”, em que afirma, entre outras passagens, que “cada coisa, o quanto está em suas forças, esforça-se para perseverar em seu ser” (ESPINOSA, 2015, III, prop 6).

interna que possibilita ao ser perseverar, encontra um limite, é dobrado por um ato externo em que o sujeito se depara com uma força mais forte que si, e se dá conta de que seu esforço é insuficiente para superá-la.

Stela do Patrocínio irá descrever assim esse momento de rompimento entre a vontade de existir e o limite imposto de fora para dentro:

Eu vim pra Colônia porque eu estava andando na Rua Voluntários da Pátria ao lado do Luís, com um óculos, vestido azul, sapato preto, com uma bolsa branca com um dinheirinho dentro, porque eu ia pegar o ônibus e saltar na Central do Brasil, na Central do Brasil eu ia tomar uma refeição, ia tomar um ônibus na Central do Brasil que ia pra Copacabana, ia chegar em Copacabana [...] caminhando na Rua Voluntários da Pátria ao lado do Luís, o Luís entrou no bar, sentou na cadeira [...] tomou a refeição sozinho, não pagou pra mim, nem eu pedi [...] quando ele acabou nós saímos, eu perdi o óculos, perdi o óculos, perdi o óculos que estava comigo, um óculos escuro, parecia que ele tinha me dado um bofetão na cara pra mim perder o óculos, o óculos pulou no chão, na Rua Voluntários da Pátria, eu caí por cima do óculos e o óculos e eu ficamos no chão, aí veio, aí veio uma velhinha [...] me levantou, disse que não tinha sido nada [...] aí veio uma dona e me botou pra dentro do Posto do Pronto Socorro perto da Praia de Botafogo, e lá, eu dentro do Pronto Socorro, ela me aplicou uma injeção, me deu um remédio, me fez um eletrochoque [...] e aí chamou uma ambulância, uma ambulância assistência e disse: “carreguem ela”, mas não disse pra onde, “carreguem ela”, ... ela achou que tinha o direito de me governar [...] me trouxeram pra cá como indigente. (PATROCÍNIO, 2001, pp. 48-49).

O mapeamento espacial das potencialidades de circulação deste corpo ainda livre vai se espalhando ao longo do texto, como um roteiro de ações possíveis. Patrocínio os enumera: a Rua Voluntários da Pátria, seu comércio, o transporte público, a Estação Central do Brasil, Copacabana etc. Muitas vezes essas marcações espaciais organizam o discurso, com reiterações que funcionam como âncoras à fala, e que dão a esta um ritmo que não passa despercebido à organização posterior de Viviane Mosé, explicitando a potência literária dos relatos de Patrocínio. Se por um lado são instáveis as conexões entre memória, fabulação e a desestruturação argumentativa, seu discurso se enriquece nessas acentuações rítmicas, reiterações discursivas que retiram sua fala do registro em que foi colhido (dentro de um hospital psiquiátrico, com um gravador à frente, respondendo sobre a própria vida).

A Voluntários da Pátria e a Central do Brasil passam a ser tanto referências espaciais, quanto fixações de um território para atos potenciais no discurso, de possibilidades de deslocamentos, reais ou imaginados, do sujeito: “ia pegar o ônibus”, “ia tomar uma refeição”. O choque na fala de Patrocínio, o momento em que essa se desarticula, esgarçando seus sentidos, é também o momento da última aparição desta

âncora texto-espacial – “o óculos pulou no chão, na Rua Voluntários da Pátria” (PATROCÍNIO, 2001, p. 48) – que antecede o último referencial ao território espacial da cidade antes da internação na Colônia Juliano Moreira – “me botou pra dentro do Pronto Socorro perto da Praia de Botafogo” (PATROCÍNIO, 2001, p. 48). É interessante ainda notar que esses óculos surgem logo em sua descrição inicial, descrição que nos parece um retrato de um ser que se vê pleno de potencialidade:

Eu estava andando na Rua Voluntários da Pátria ao lado do Luís, com um óculos, vestido azul, sapato preto, com uma bolsa branca com um dinheirinho dentro, porque eu ia pegar o ônibus e saltar na Central do Brasil. (PATROCÍNIO, 2001, p. 48).

Note-se que este momento de desarticulação na fala – em que se enuncia uma versão da memória em fragmentos orais coligidos um longo tempo após os acontecimentos – é marcado pela substituição dessas âncoras texto-espaciais por um objeto, que em determinados momentos parece se subjetivar:

Perdi o óculos, perdi o óculos, perdi o óculos que estava comigo, um óculos escuro, parecia que ele tinha me dado um bofetão na cara pra mim perder o óculos, o óculos pulou no chão, na Rua Voluntários da Pátria, eu caí por cima do óculos e o óculos e eu ficamos no chão. (PATROCÍNIO, 2001, p. 48)

Inicia-se aqui uma nova série de marcações textuais, que desaparecerão no espaço de confinamento: objetos que parecem mais partes deste corpo, ou ao menos deste corpo afetivo, muitas vezes numa relação simbiótica em sua vulnerabilidade diante dos atos externos: “o óculos e eu ficamos no chão” (...) “Passou a língua no óculos, pra tratar o óculos com a língua” (PATROCÍNIO, 2001, p. 50, grifos meus). O sujeito se aproxima desses objetos como de uma última boia antes do processo de desestruturação de sua subjetividade. Se somam a essas, outras boias, como os nomes próprios, existências próximas ao corpo afetivo desse sujeito das quais é separado. Estas são identificadas, por exemplo, na descrição de Rogério Duarte do momento em que é detido:

Eu vinha com Rute na frente, seguiam-nos Ronaldo e Silvia, quando ele estendeu o braço impedindo-me a passagem. (...) Eu não percebi, de início, do que se tratava (...) Na esquina da 7 de Setembro eles chamaram um carrão da patrulha e eu e meu irmão entramos na boleia. (DUARTE, 2003, p. 58, grifos meus).

A boleia da viatura policial, ou a ambulância assistencial em que Patrocínio é recolhida, são as novas espacialidades (em deslocamento, em transição) entre a

potência e o confinamento. A partir de então o que se dá, além dos muros, dos portões reiterados por Stela – “Eu não posso passar pelo portão. Maria do Socorro não deixa eu passar pelo portão. Seu Nelson também não deixa eu passar lá no portão” (PATROCÍNIO, 2001, p. 55) –, além do desaparecimento dessas referências afetivas, é a vertigem espacial, como se o corpo passasse a ocupar outra gravidade, sem os mecanismos que o permitem estabelecer-se, situar-se.

As marcas textuais podem dizer sobre essa gravidade e a impossibilidade do corpo nela fixar-se, como verbaliza Patrocínio:

“Pelo chão você não pode ficar (...) pelas paredes você também não pode/Pelas camas também você não vai poder ficar/ Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar (...) Eu ando um pouquinho cambaleio, fico cambaleando/Quase levo um tombo” (PATROCÍNIO, 2001, p. 54).

ou se dão em nervuras no discurso, como se fosse este e não o corpo, que não produz mais sua própria autonomia, o lugar da desarticulação dentro dessa nova espacialidade,²⁰ espaço em que eclode um novo léxico:

“Percebi pela primeira vez que outras palavras que nunca haviam ousado o salto da garganta à boca começavam seus tímidos golpes na grande porta do medo.” (DUARTE, 2003, p. 59)

A escrita em espaços de confinamento irá constituir-se dessas novas palavras, que reforçam a desestruturação do corpo em suas múltiplas operações (físicas, psíquicas, afetivas, fisiológicas), permanecendo no registro textual como marcas expostas de um discurso esvaziado de qualquer centro ou ponto de fixação de uma determinada subjetividade. Vamos investigar como se dá essa operação nas obras de Stela do Patrocínio e Rogério Duarte, mas antes é preciso pensar um pouco nessas subjetividades ou existências que se desintegram.

3 Existir de outra maneira

“A maneira é o gesto, a “curvatura singular”, a arte de existir. O modo como existimos à nossa maneira.”
(Étienne Souriau)

As subjetividades em espaços de confinamento podem ser pensadas como modalidades de existência. Para isso é fundamental entender, como argumenta David

²⁰ “Eu disse chegamos mas percebo que as palavras me abandonam nesse relato, se elas estavam distantes no sufocado absurdo do cotidiano aí então elas já aparecem como negações de si mesmas”. In: DUARTE, 2003, p. 59.

Lapoujade ao comentar a obra de Étienne Souriau, que a existência de cada ser se dá como uma pluralidade de existências, que cada ser “não está predestinado a um único modo de existência, pode existir segundo vários modos, e não apenas como entidade física, entidade espiritual, valor ou representação.” (LAPOUJADE, 2017, p. 14).

Lapoujade avança em sua reflexão sobre Souriau, e com uma de suas indagações posso retornar às existências confinadas e aos relatos de Stela do Patrocínio e Rogério Duarte: “O que acontece quando estamos totalmente despossuídos do direito de existir segundo determinado modo? Quando não há mais nenhuma saída?” (LAPOUJADE, 2017, p. 103).

É mais do que simplesmente existir, trata-se de “existir realmente”, conquistar o direito de existir à nossa maneira, de diversos modos. Mas então insistimos em perguntar: como existências despossuídas do direito de existir podem se desdobrar em outras modalidades de existir? Ou, como propõe com mais clareza Lapoujade, “como fazem aqueles que não encontram a entrada que os faz ‘serem-no-mundo?’” (LAPOUJADE, 2017, p. 104).

Uma das chaves para intensificação de outras modalidades de existência é o testemunho. Para Souriau é preciso que o ser testemunhe e que seu testemunho ateste a legitimidade de sua existência (LAPOUJADE, 2017, p. 100). Ou que encontre aqueles que possam advogar por ela, aqueles que façam “existir novas entidades, produzam novas realidades, onde antes ninguém tinha visto nada, imaginado nada” (LAPOUJADE, 2017, p. 23). Creio que essas duas possibilidades são contempladas nos relatos de Stela do Patrocínio e Rogério Duarte. Ambos farão da experiência do confinamento um modo de legitimar suas existências, de dar visibilidade a esses espaços de invisibilidade produzidos pelo Estado, que no caso de Duarte são intensificados pelo Estado de exceção vigente. Na posição em que se encontram, seu testemunho só pode existir por meio daqueles que Souriau chama de advogados. São eles que intensificam essas existências abrindo um espaço para que digam algo sobre si. Duarte, muitos anos após o confinamento, quando enfim acaba compilando seus textos pela editora Azougue, no começo deste século. Já quanto a Patrocínio, não há dúvidas que a ampla rede que se estabeleceu entre artistas, médicos e estagiários da Colônia Juliano Moreira, e que irá culminar com a publicação de seus depoimentos, é um caso de uma existência que encontra seus advogados²¹. Essa rede confere legitimidade e cria

²¹ A rede é ampla: da artista plástica Neli Gutmacher, que montou o ateliê com os internos da Colônia Juliano Moreira de onde foi extraído o material a exposição no Paço Imperial em 1988, onde as falas de Stela do

direitos, sobretudo o direito de ser percebida de outra forma, ser ouvida com outra atenção, ter sua fala amplificada, desdobrando-se além dos espaços de confinamento. De fazer existir “contra uma ignorância ou desprezo” (LAPOUJADE, 2017, p. 91). Fazer existir contra o silêncio. Mas, sobretudo, fazer existir contra um determinado espaço. Contra a materialidade do hospício como lugar onde se consumam privações, onde se secciona, segrega. Fazer existir contra o campo simbólico desse espaço. Como ele reverbera, como identifica seus internos com uma determinada posição no mundo.

Se no caso de Stela do Patrocínio essa rede de intensificadores da existência é possível, o que pode ser feito por alguém na situação de Rogério Duarte, que levaria décadas²² para conquistar essa legitimidade? Quais são os atos que permitem que essa existência rompa o confinamento, se torne real?

É difícil ler *A grande porta do medo*, um relato produzido a partir da experiência traumática do confinamento, dos interrogatórios, da tortura, sem pensar na *Genealogia da moral*, de Nietzsche, e sua definição do castigo como um mecanismo criador da memória (BUTLER, 2015, p. 21). A partir dessa noção, gostaríamos de pensar no relato de si mesmo como um gesto de resposta à uma acusação; esse gesto que, segundo Judith Butler aponta ao comentar a *Genealogia*, é movido pelo medo, pelo terror, como a possível tomada de consciência que possibilitará o testemunho.

Nietzsche irá expandir esse relato que responde a um acusador para os mecanismos psíquicos do indivíduo, nos quais esse narrar-se como resposta a um inquiridor externo, como no caso de Duarte e daqueles que são confinados contra sua vontade, se particulariza na impossibilidade do silêncio, de deixar um questionamento exterior sem resposta. Butler formalizará da seguinte forma essa questão:

Ao perguntarmos se somos os causadores do sofrimento, uma autoridade estabelecida nos pede não só para admitir a existência de uma ligação causal entre nossas ações e o sofrimento resultante, mas também para assumir a responsabilidade por essas ações e seus efeitos. Nesse contexto, encontramos na posição de dar um relato de nós mesmos. (BUTLER, 2015, p. 21).

Permanecer em silêncio diante do interrogador seria colocar em xeque sua autoridade, seria quebrar a organização hierárquica do espaço confinado, desmobilizar

Patrocínio, expostas em pequenos quadros, foram apresentadas pela primeira vez. A então estagiária Carla Gagliardi, responsável pelas entrevistas. As transcrições feitas por outra estagiária, Mônica Ribeiro de Sousa. Viviane Mosé, os responsáveis pelo museu Bispo do Rosário, os editores. Todos contribuíram para esse novo modo de existência de Stela Patrocínio.

²² Mais de trinta anos separam a prisão de Duarte, em 1968, e a publicação de *A grande porta do medo*, em 2003.

as posições que fixam os atos do interrogatório e da tortura. Porém, permanecer em silêncio, em espaços como o ocupado por Duarte no final dos anos 1960, no Rio de Janeiro, também pode ter outro significado: uma recusa que significa a própria morte, ainda mais absoluta do que aquela que descreve a linguagem: “No muro da Zona Norte meu coração falecia (...) o salto entre o tempo e a lembrança é dado detrás de um muro e não há mais perguntas e há somente o corpo, ou o seu presunto.” (DUARTE, 2003, p. 66).

Permanecer em silêncio nesses espaços é abdicar não só daquela existência, mas das potenciais modalidades de uma existência. Relatar a si mesmo, no caso de Duarte, passa tanto a ser uma resposta a aqueles diante dos quais não se pode silenciar (embora possa-se mentir, ocultar ou enlouquecer), quanto um modo de testemunhar sua própria existência, acossada pela iminência de uma punição. É essa força de testemunho que instaura essa existência, que dá a essa existência o desdobramento, o processo que torna possível existir de outro modo. E é esse testemunho corporificado numa nova materialidade – a escrita –, que intensifica a realidade dessa existência, e enfim como obra, a que esse testemunho irá se associar, passa a existir de outra maneira.

4 Conclusão: Existir no espaço confinado

“Terei outro meio de me agarrar ao ser e de me realizar, a não ser realizando em mim, comigo, esse instante?; a não ser fisgando esse instante e forçando-o, ele mesmo nele mesmo, a gritar muito alto seu nome?”
(Étienne Souriau)

Maurice Blanchot propõe que “escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p. 275), ou, se pensarmos conforme à proposição de Souriau, escreve-se para instaurar ou legitimar uma determinada existência. Há aqueles que de fora instauram, legitimam, como a rede de pesquisadores do Engenho de Dentro, mas há os que necessitam fazer isso por si, mesmo que respondam a uma demanda externa, como faz Duarte com *A grande porta do medo*. Esse relato posterior fixa no discurso a permanência nessas espacialidades, seus efeitos múltiplos no corpo, na memória e na organização da linguagem.

A experiência do confinamento contra a vontade ocupa a sensibilidade com uma densa cerração que apaga os referenciais conhecidos. A realidade como se pensa conhecer está fraturada, não pode mais ser recomposta; é vácuo, hiato que se registra no

discurso como desarticulação, desestruturação da sintaxe: “aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa”, “Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaiii” (DUARTE, 2003, diversas entradas). As palavras já não são as mesmas, os códigos se desestruturam, a palavra, a frase se desagregam: “É preciso que as letras comecem a fugir das palavras” (DUARTE, 2003, p. 62).

Há um deslocamento que desdobra-se numa realidade em que deslizam sentidos, em que se chocam a razão e sensibilidade. Nada é real, nada pode ser real, diz a razão, incapaz de dar conta do que boca, olho, ouvidos, pele e ossos registram. A rota de fuga é o sonho da mobilidade espacial, avançar até a potente espacialidade liberta. A cidade inventada para ser habitada por um corpo que escape das grades, ou que ressurgja de seu passado mitificado: “viajei, vagões, lugares. Passado: Copacabana, Lagoa” (PATROCÍNIO, 2001, p. 73) ou: “Quero me lembrar da prisão e o meu cuidado viaja para a Bahia. Tento chegar ao escuro do cubículo e chego ao verde praiial do Brasil.” (DUARTE, 2003, p.68). A escrita de uma existência confinada é deslocamento de sentido e um devir que é deslocamento. É deixar de ser real, e se desmaterializar, tornando-se incapaz de conquistar o direito de existir, ou, se esvaziarmos um dos argumentos de Souriau, o último dado autônomo dessa existência talvez seja poder morrer à sua maneira: “Eu não existia/Não tinha uma existência/ Não tinha uma matéria” (PATROCÍNIO, 2001, p. 80). Mas mesmo morrer à sua maneira não é estar morto. Na existência confinada, mesmo o direito de morrer foi transferido a um outro que substitui o ser, e, como símbolo, toma o lugar de Deus: “Agora eu sei porque em geral os torturados não denunciam o que sofreram (...) Porque eles acreditaram que a oculta face dos torturadores fosse a face de Deus.” (DUARTE, 2003, p. 60).

Morrer é depender da permissão e da ação de um ato externo, de um ser externo, que Butler, lendo Nietzsche, afirma ser uma autoridade (BUTLER, 2015, p. 21). É a imposição dessa autoridade que nos leva a narrar a nós mesmos, que leva a Duarte e Patrocínio produzir seus relatos. Relatar a si mesmo é o que resta a esse ser, é o que resta à maneira de ser desse sujeito que, segundo Souriau (LAPOUJADE, 2017, p. 103), é nosso gesto mais próprio, “nossa curvatura singular” (LAPOUJADE, 2017, p. 103), nosso modo de existir; mas como existir quando a existência está esvaziada de qualquer sentido? Como produzir um relato de si, como mobilizar o *conatus* que nos move, diante da existência confinada, da morte anunciada? De que modo se pode existir quando o ser se sente morto para si, como afirma Duarte, quando o ser se depara com a perda do domínio sobre a própria morte? De que modo existir, quando se está morto num corpo que ainda pulsa, sendo observado por um cérebro que não para de produzir

impulsos: “E durante aquilo, durante os copos que eu tive vontade de transformar em facas e cortar o pulso direito e o esquerdo, daqueles braços onde pousam as duas pombas do Senhor a sombra da paz e o fogo da Guerra” (DUARTE, 2003, p. 61).

O caminho que Duarte e Patrocínio encontram naquela situação-limite é desestruturar a espacialidade confinada dotando-a de uma nova dimensão. Seus corpos deixam de se sustentar, se esvaem, esfarelam, desmembrados de sua consciência. E talvez o que lemos como o relato do medo, possa ser lido como a derradeira aporia ou recusa: “Eu não estive presente à humilhação do meu corpo (...) Eu ainda estava anterior a mim mesmo, indiferente à minha e à sorte de todos os humilhados e ofendidos.” (DUARTE, 2003, p. 59).

As espacialidades em que estes corpos se veem confinados ganham nova geometria, não mais a potência do globo, mas a circunscrição do quadrado: cela, caixa, muro. O tempo passa a ser fixado no discurso como o registro de um corpo que deixa de ser unidade, tanto física quanto psíquica, deixa de ser, deixa de ocupar o espaço como presença. O corpo não é, e sim um “estar sendo”, um “foi” ou “fui”. Está se fazendo, como diz Patrocínio, está se fazendo, mas quem o faz é ainda um outro. Aquele que existe não é mais autônomo, é sempre conduzido ou realizado de fora pra dentro. E será assim para aqueles que não têm a chance de existir de outras maneiras, como Stela do Patrocínio e Rogério Duarte. A esses, resistir haverá de ser um reexistir coletivo, a ativação que aqueles que experimentam alguma liberdade produzem potencializando as existências dos que estão confinados. Testemunhando, fixando o discurso em escrita, a escrita que não apenas salva o dia, mas que instaura e materializa existências apagadas pelas limitações dos espaços circunscritos.

Referências

- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BUTLER, J. **Relatar a si mesmo – crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DELEUZE, G. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DUARTE, R. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- SPINOZA, B. **Ética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015
- LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

MOSÉ, V. Stela do Patrocínio, uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica.

In: **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001, pp. 19-43.

PATROCÍNIO, S. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

RESISTING TO ERASEMENT: TESTIMONIES OF THE CONFINED
EXPERIENCES OF STELA DO PATROCÍNIO AND ROGÉRIO
DUARTE

Abstract

This article searches to investigate two works that reflect about confined experiences in Brazil: *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, collection of audiotapes transcriptions of Stela do Patrocínio's experiences as intern in Juliano Moreira asylum, in the 1980's; and *A grande porta do medo*, testimony of Rogério Duarte's period as a prisoner of Brazilian dictatorship, in 1968. The works of French philosopher Étienne Souriau and American philosopher Judith Butler will be articulated, helping to discuss the possibilities of individual and collective ways of bringing light to traumatic experiences of others human beings.

Keywords

Stela do Patrocínio. Rogério Duarte. Étienne Souriau. David Lapoujade. Literary Testimony. Resistance.

Recebido em: 17/09/2020

Aprovado em: 04/03/2022

Espaços em trânsito em Ferreira Gullar: exílio e pertencimento em Rabo de foguete

Thaís Viegas de Pinho²³
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Márcia Manir Miguel Feitosa²⁴
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Resumo

Este estudo parte das relações com o espaço vivenciadas pela personagem Ferreira Gullar durante os anos em que esteve exilado em outros países por conta do Regime Militar que se instaurou no Brasil durante os anos de 1964. Tendo em vista o exílio e a impossibilidade de retorno, temos uma personagem que transita por entre espaços em busca de acolhimento, até que seja possível retornar para o Brasil. A Ditadura Militar durou por mais de três décadas, quem buscou exílio em outro país vivenciou uma vida clandestina e anônima. Buscamos, assim, com este estudo compreender a forma como a personagem em *Rabo de foguete: os anos de exílio* (2010) se relaciona com o meio, desde a abrupta separação de seu lugar de origem aos espaços percorridos. Para que esta análise seja possível, recorreremos como aporte teórico a Yi-Fu Tuan em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013), a Éric Dardel com a obra *O homem e a terra: a natureza da realidade geográfica* (2015), a Edward W. Said com *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), a Alexis Nouss em *Pensar o exílio e a migração hoje* (2020) e, por fim, a Miriam L. Volpe com *Geografias de exílio* (2005).

Palavras-chave

Exílio. Espaço e Lugar. Ditadura Militar. *Rabo de Foguete*.

²³ Mestranda pelo programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, com Bolsa CAPES. Graduada em Letras com habilitação em Espanhol pela Universidade Federal do Maranhão. Membro do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura - GEPLIT.

²⁴ Professora Titular do Departamento de Letras, com Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade do CNPq – nível 2. Pós-Doutora com bolsa CAPES, pelo Programa Ciência Sem Fronteiras, em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa. Líder do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura - GEPLIT.

Introdução

Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estou certo de que o poema me salvou: quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei, através dele, um outro destino.
(Ferreira Gullar)

Assim como outros intelectuais que viveram os anos sombrios, o escritor maranhense Ferreira Gullar foi um dos muitos pensadores que presenciou a dureza do regime civil militar, representando uma ameaça à ordem do sistema. Vinculado ao Partido Comunista do Brasil, seu nome foi fortemente ligado à oposição e, por essas circunstâncias, Gullar foi perseguido e exilado em um outro país para fugir da repressão. A obra *Rabo de foguete: os anos de exílio* (2010) narra as experiências do escritor durante o período em que esteve fora do Brasil, exilado para fugir da dureza da ditadura civil militar. Publicada pela primeira vez em 1998, a escrita de Ferreira Gullar revela os resquícios deixados pelo golpe de 64, sob a influência do medo de tratar desse período obscuro da história do Brasil.

Rabo de foguete foi escrita depois de 10 anos após o fim da ditadura civil militar, uma obra que carrega a memória das dores, dos medos e dos terrores de um período obscuro da nossa história nacional. Até que tudo passasse, até que o Regime chegasse ao fim, ainda se perpetuariam as sombras daqueles dias no silêncio mórbido das vítimas e sobreviventes. Gullar foi um dos que esperou e eclodiu de dentro para fora o que havia guardado daqueles dias, revisitando os espaços transitórios através da memória, assim como sentimentos e traumas. Um homem que, assim como tantos outros, perderam a sua liberdade e o direito de cidadão livre por conta de questões políticas e que, a partir disso, passaram a viver como clandestinos em outros espaços.

Uma das especificidades semânticas do exílio tem a ver com aquilo que ele desencadeia no plano do espaço. [...] o exílio não se liga a um único espaço (de origem ou de acolhimento) de significação, mas encontra-se bipolarizado, fundando sua realidade tanto na partida como na chegada (NOUSS, 2020, p. 28).

Partindo desse pressuposto trazido por Alexis Nouss, há algo específico no exílio, uma ligação do sujeito com o espaço de partida e com o de chegada, uma bipolarização desse espaço. Podemos compreender *Rabo de Foguete* como uma narrativa exílica, visto que as relações da personagem principal com o espaço são dúbias. No tempo em que ele experimenta o novo que lhe desperta medo e insegurança, ele anseia pelo espaço que foi deixado para trás, cuja representação é oposta, a de

segurança. No entanto, apesar de o espaço de partida ter toda essa representação de casa, possuir os vínculos afetivos e da pátria, por conta da mudança no sistema político, deixa de ser seguro e passa a ser instável. Na obra, a personagem, depois que foge do seu país de origem, transita por diferentes países e, em cada um deles, vivencia uma história e uma experiência de exílio diferentes.

O que aconteceu no Brasil nos anos de 1964 é um retrato de um país que se perdeu nas fissuras de uma política extremista, como também de um governo que se estabeleceu por meio de um golpe que deixou danos irreparáveis. Em 1 de Abril de 1964, o país acordou sob a instauração do regime militar, um período da política brasileira que durou um pouco mais do que duas décadas e só teve fim em 15 de março de 1985, quando José Sarney assumiu a presidência. A Ditadura Civil Militar teve início com a queda do governo de João Goulart, fragmentando o sonho de uma democracia e indo de encontro a um governo autoritário e nacionalista. A obra *Forças Armadas e política no Brasil*, de José Murilo de Carvalho (2006), traz uma perspectiva do que foram os desdobramentos políticos que culminaram nesse período de hostilidade, assim como perpassa pela realidade dos atos institucionais acometidos pelos militares, como a tortura e a desumanização de pessoas. Esse período deixou marcas profundas e feridas incuráveis em todos aqueles que se opuseram ao sistema político autoritário:

No dia seguinte, 1º de abril, já não havia dúvida sobre a vitória do golpe. Saí em companhia de colegas a vagar pelas ruas de Belo Horizonte, todos nós meio perdidos, sem entender bem o que se passava, com a sensação de que o céu desabara sobre nossas cabeças. Contemplávamos, perplexos, a alegria dos que celebravam a vitória e assistíamos, assustados, ao início da violência contra os derrotados. Alguns alunos da faculdade, partidários do golpe, andavam armados pela cidade caçando os colegas de esquerda. O sonho do socialismo esboroava-se como um castelo de areia (CARVALHO, 2006, p. 118).

Nesse trecho da obra de José Murilo de Carvalho, “o Golpe”, ou como o próprio autor descreve em sua obra, “a vitória do golpe”, pôs fim a esta utopia democrática, dando início aos anos de padecimento. Enquanto se regavam sonhos, as raízes do fascismo já estavam crescidas nos solos desta nação. Uma parte importante de se perceber no texto de Carvalho é como em 1º de abril havia pessoas que, além de comemorem o golpe, saíram à caçada da famigerada esquerda. Um indício de que naquela época havia pessoas que, de fato, se afeiçoavam à ideia da Ditadura, assim como facilmente praticavam atos de violência, banalizando os direitos de individualidade de cada cidadão. Ares do autoritarismo embasados na desculpa do tão temido alerta vermelho.

Para o desenvolvimento dessa reflexão, este estudo se fundamenta em teóricos como Yi-Fu Tuan em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013) para tratar das experiências da personagem exilada com o espaço transitório em que buscou refúgio durante os anos de repressão da Ditadura Militar, além de Éric Dardel com a obra *O homem e a terra: a natureza da realidade geográfica* (2015) para embasar as relações do homem com o espaço e sua geograficidade. No tocante à temática do exílio, uma das principais temáticas da obra em questão, buscaremos compreender as relações de um indivíduo em situação de exílio com o espaço pelos quais transita, tendo como base autores como Alexis Nouss em *Pensar o exílio e a migração hoje* (2020) e Miriam L. Volpe, com *Geografias do exílio* (2005). Além de José Murilo de Carvalho em *Forças Armadas e Política no Brasil* (2006) no que diz respeito à abordagem da Ditadura Militar de 1964.

1 Rabo de foguete: o relato de quem vivenciou a fuga como meio de sobrevivência à perseguição política

A perseguição política nunca teve bases concretas, nem motivos justificáveis, além do autoritarismo e da ignorância: “Foram duas grandes surpresas. A primeira, imediata, atingiu a todos, esquerda e direita: a facilidade da vitória dos conspiradores. Para os golpistas, foi boa notícia, para a esquerda, foi um choque” (CARVALHO, 2006, p. 118). Mas também havia a ingenuidade daqueles que acreditavam que o Golpe nunca seria possível. Uma esperança que conspirava com a utopia de uma política livre do extremismo. A fragmentação da pequena democracia nascente. Uma longa caminhada se faria para que uma democracia pudesse ser retomada, o que não poderia ser previsto pelos olhos de quem viu a Ditadura se instaurar:

A responsabilidade principal pelo golpe foi dos que o deram e não dos que o sofreram. Os vencedores contaram, no entanto, com a ajuda dos perdedores. Como um Ulisses às avessas, a esquerda tinha criado suas próprias sereias a cujo canto sucumbiu. Não foi preciso um Zeus para as enlouquecer. (CARVALHO, 2006, p. 126).

Segundo Carvalho, 31 de março de 1964, dia em que se iniciam os eventos do golpe, não foi marcado por nenhum tipo de manifestação, nem de movimentos populares, nem da esquerda, quaisquer formas de manifestação que pudessem ter alguma relevância. A esquerda deixou o monstro crescer em sua inércia, assim como

todo o país e todos aqueles que fragilizaram a democracia. Não havia agitação que pudesse reagir às rápidas mudanças políticas, ninguém reagiu, tudo apenas aconteceu. A própria esquerda não valorizava a democracia, nem recorreu a ela para promover uma reforma social. Como o trecho aqui citado, os perdedores estavam ludibriados pelas suas próprias sereias. São profundas as cicatrizes e incuráveis as feridas que foram causadas pelo regime militar. O trauma recorre ao silêncio como subterfúgio para uma realidade indigesta. Quem presenciou os desdobramentos da história naqueles anos jamais poderá esquecer o que foi a Ditadura Militar no Brasil.

Rabo de foguete: os anos de exílio (2010) possui uma divisão específica que reflete as experiências do autor com os momentos e lugares vividos. Sendo organizada em quatro partes, cada uma dela corresponde a um período vivenciado por Ferreira Gullar em determinado espaço e as relações construídas. Cada um desses momentos vividos pelo escritor se desenrolou de uma forma, provocaram determinados sentimentos e sensações, que vão desde a instabilidade ao medo, a falsa sensação de estar em casa, mesmo estando em um território estrangeiro. Tendo em vista todas as questões pertinentes ao exílio e à transitoriedade da personagem central, iniciaremos essa análise a partir da despedida caótica de Ferreira Gullar, do momento em que se instaura a ditadura e do rompimento com o lugar até as passagens por terras desconhecidas e o desconforto do anonimato.

Segundo Mirian Volpe, o homem tem essa necessidade de permanecer em seu espaço. Talvez por esse motivo o rompimento dessa permanência seja algo tão doloroso e traumático:

[...] o ser humano precisa sentir uma permanência, uma estabilidade que lhe dê a confiança necessária para uma existência normal, apesar das idas e vindas da vida, no poder de ser ele mesmo, mas também no sentimento de pertinência ao lugar ou a comunidade onde ele nasceu. (VOLPE, 2005, p. 20).

O ser humano tem a necessidade de sentir a permanência em seu lugar de origem, o que envolve tanto a sua identidade, quanto a segurança que esse vínculo transmite; estar e permanecer em seu espaço é estar seguro.

De repente, tudo mudou de forma abrupta, como um colapso. Gullar já não era mais um cidadão livre, mas um subversivo. Em questão de dias, foi necessário se distanciar de tudo que representava um laço afetivo porque a sua presença implicava correr riscos. Quando a Ditadura Militar se instaurou no país, todos aqueles que possuíam alguma ligação com a oposição, ou ao partido comunista, que representava a

esquerda progressista, tiveram que abdicar do direito à liberdade. Mas não só estes, foram muitos e inúmeros casos de intelectuais, professores, pensadores, poetas, músicos, todo aquele que fomenta e incita o pensamento sofreu com a repressão. Ferreira Gullar foi um desses. *Rabo de foguete* é um relato doloroso de um homem que viu o chão escapar de seus pés e teve que percorrer por espaços incertos para continuar vivo. O lugar seguro, essa segurança de que o homem tem necessidade, já não é mais sentida. O momento da despedida é o instante em que a personagem se dá conta de que sua vida não seria mais a mesma; que, por questões políticas, ele seria um clandestino em seu próprio país:

Despedimo-nos. No caminho para casa, refleti e me considerei vítima da inconseqüência do partido que insistira em me eleger à direção estadual, clandestina, quando eu atuava muito bem na legalidade. Agora, enquanto todos os demais membros do comitê cultural iam poder responder ao processo normalmente, eu teria que mergulhar na clandestinidade (GULLAR, 2010, p. 10).

Gullar tinha certo envolvimento com o partido comunista. Além de ser um intelectual, ele foi alçado à direção estadual do partido. Por mais que houvesse uma forma de desfazer tudo isso, toda essa responsabilidade, não haveria formas de escapar do estado totalitarista se não fosse vivendo em anonimato em sua própria terra. É neste momento que a saga transitória da personagem se inicia, quando ele descobre os rumos políticos de seu país e compreende que permanecer, mesmo pertencendo, não era mais seguro. Gullar é o único da sua família que precisou tomar medidas tão drásticas e, com a ajuda de amigos, se manteve no Brasil até onde fora possível. Durante esse período, Gullar peregrinou por espaços incertos, foi abrigado por Dona Mayna (sua sogra) em um pequeno quarto e se escondeu durante um bom tempo em uma vida clandestina:

Dona Mayna, mãe de Thereza, morava sozinha. Alopei-me no pequeno quarto, que fora de seu filho, agora casado pela segunda vez. Embora nos entendêssemos muito bem, não me sentia inteiramente à vontade, mesmo porque minha presença ali implicava certo risco para ela. De fato, aquela era uma solução provisória que aceitara por me permitir sair logo de casa sem parecer estar mergulhado definitivamente na clandestinidade (GULLAR, 2010, p. 11).

Segundo Mirian Volpe, essa experiência de viver um exílio dentro do seu próprio país possui um termo específico: “[...] ao exílio residencial, insílio, de cunho sociológico, sofrido por parte do povo espanhol que ficou no país, em relação a esse vazio” (VOLPE, 2005, p. 20). O insílio é o processo de exílio dentro do próprio espaço de pertencimento, é uma de marginalização do sujeito, um exílio interno por conta de

algum estranhamento político e sociológico com a sua própria nação. Os primeiros relatos de Gullar são uma experiência insílica, pois o escritor precisou se esconder dentro do seu próprio país e ocultar a sua identidade para se proteger da perseguição política. A instabilidade e a insegurança estavam cada vez mais severas, o lugar já não era mais o mesmo, havia mais que um estranhamento, na medida em que o lar passa a ser uma ameaça a sua própria existência.

Sejam aqueles que partem, sejam os que ficam, o exílio ou a experiência de insílio muito têm a ver com o sentimento de banimento e solidão. O exílio pode ser compreendido como uma experiência humana inerente à modernidade, um fenômeno que se tornou comum na América Latina devido às ditaduras que se instauraram em países como o Brasil, a Argentina e o Chile. O exilado é um indivíduo que deixa o seu espaço por diferentes razões, mas principalmente pelo direito à vida e, portanto, cruzar as fronteiras chega a ser uma questão de sobrevivência. A desumanização em sistemas totalitaristas é um dos principais fatores para que o exílio seja uma alternativa comum. O inóspito abandono do seu espaço, rumo à incerteza do improvável, só passa a ser uma saída quando em situações extremas, quando a garantia do direito à vida é ameaçada. O exílio contemporâneo produz indivíduos que perderam o seu espaço, que não se reconhecem mais em outros e que não podem retornar para o seu lugar de origem.

O exílio não só é uma experiência de deslocamento, como uma incerteza de vida. Quem passa por esse processo, carrega as marcas profundas do rompimento com o seu espaço e a dureza de não pertencer mais a um lugar: “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada.” (SAID, 2003, p. 46). Segundo Said, o exílio não é somente um distanciamento agressivo do lugar de origem, mas também implica a identidade, o eu que ele chama de “verdadeiro eu” e o lar. O homem está ligado ao lar tanto por sua afetividade, quanto por sua identificação com o lugar.

Conforme Yi-Fu Tuan²⁵ em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013), o espaço implica movimento. Por mais que houvesse uma ligação de parentesco com as pessoas que faziam parte daquele meio, o quarto que foi cedido ao escritor no

²⁵ Dois conceitos importantes para Yi-Fu Tuan precisam ser esclarecidos. O primeiro é o que se refere ao “espaço”, o segundo é o “lugar”. O lugar associa-se ao pertencer e o espaço à liberdade que se anseia. O *lugar* tem a ver com o sentimento de segurança e pertencimento, enquanto que o *espaço* com o de liberdade. A casa pode ser um lugar, um quarto, uma cidade porque existe uma relação de afetividade, memórias e identificação. Na ausência dessas relações, temos o espaço.

início da sua jornada clandestina não possuía o mesmo valor que o lar. Primeiro porque ele pertencia ou pertenceu a uma outra pessoa, não havia identificação. Segundo que era um espaço provisório, como tantos outros que viriam mais adiante. Devido à condição de exílio, permanecer por tempo demais em determinada localidade não era garantia de segurança. Isso é perceptível ao longo da obra: o clima constante de instabilidade e incerteza, medo ser pego a qualquer instante ou, pior do que isso, o medo de pôr em risco não só as pessoas que o acobertaram, mas também a sua família e os que possuíam filiação política. O espaço para o exilado, seja ele qual for, será sempre um espaço transitório:

A história de vida para um sujeito exilado não é um luxo. Fique ela circunscrita ao domínio do privado ou manifesta-se publicamente, seja organizada ou tenha lacunas, a narrativa do percurso exílico é fundamental para servir de âncora a uma subjectividade que, para desenvolver-se, não pode contar com nenhum enquadramento externo – discurso ou social –, rígido, pois o caminho do exilado impede-o de identificar-se plenamente com as referências culturais do lugar de origem como do lugar de acolhimento (NOUSS, 2020, p. 36).

Caber em espaços improvisados, transitar por entre o perigo, ocultar a identidade, essas são as condições de quem está em exílio. Gullar permaneceu no Brasil durante algum tempo, mas, devido ao estreitamento do círculo, que cada vez mais parecia se fechar ao seu redor, decidiu abandonar a sua pátria. Sob o ponto de vista de Alexis Nouss, esse percurso da narrativa exílica é um tanto complicado, pois fica muito evidente a situação do exilado se ele, por um acaso, revelar o seu país de origem, ou o seu nome, para quem tinha conhecimento da situação que acontecia no Brasil. Na América Latina como um todo, qualquer revelação poderia colocar tudo a perder. A todo instante, tudo poderia ir por água abaixo, bastava que uma pessoa fosse pega para que o paradeiro das outras fosse logo denunciado. A ideia de lugar, lar e segurança se torna cada vez mais distante:

Poucos dias depois da visita de Luciana, recebi um telefonema de Thereza. Estava aterrorizada.
-Vai embora daí agora.
-Por quê? O que aconteceu?
-Não posso falar muito, estou ligando da rua. Eles estiveram lá em casa. Entraram armados, ameaçaram Luciana e sequestraram.
-Te sequestraram?
-Depois eu conto direito. Sai daí agora! (GULLAR, 2010, p. 11).

A insegurança, o medo e os relatos de violência tornavam o país cada vez mais inviável para a vida. Quando Thereza telefona para Gullar clandestinamente, é para manter a salvo tanto a sua integridade física, quanto para tornar dificultosa a sua

localização. A comunicação por via telefone se tornava cada vez mais difícil e qualquer informação que fosse dada a quem traía o seu país era também considerada um crime. “Vai embora daí agora” é um pedido que soa como uma ordem, de quem havia sido sequestrada e interrogada pelos militares, de quem sabia o terror e a violência de quem fazia o estado cada vez mais intolerante e totalitarista: “O regime militar se tornava cada vez mais violento e repressivo” (GULLAR, 2010, p. 17) e são justamente por esses motivos que os escritores decidem sair de seu próprio país, em busca de ser acolhidos por qualquer país estrangeiro. No trecho a seguir, o autor descreve o momento em que cruza a fronteira do Brasil com o Uruguai, a fuga da repressão e o início do exílio em terras estrangeiras:

Um dos policiais me cravou um olhar penetrante que me fez estremecer. Com um sinal, mandou que passássemos. Ao chegar ao outro lado do rio, fora do território brasileiro, senti uma estranha e inesperada sensação. Um peso enorme parece ter saído de minhas costas. Eram meses e meses de tensão que terminavam naquele momento (GULLAR, 2010, p. 44).

Ao cruzar a fronteira sobre o rio Jaguarão que divide os dois territórios, Gullar sentia que finalmente a perseguição se findava ali, apesar de que, anos depois, essa sensação não seria mais a mesma. No entanto, naquele momento, em que se passa o assombro da repressão, onde o lar já não é mais o mesmo e o sentimento de pertencimento é tão dúbio quanto as circunstâncias que os levaram até ali, o espaço em que se pisa, desperta uma estranha sensação de liberdade. Cruzar a fronteira desperta na personagem um sentimento de espaciosidade, enlaçada à sensação da liberdade (TUAN, 2013) e esse sentimento ganha tons de liberdade. Liberdade por conta de todo o sufocamento que a repressão e a experiência insídica causavam na personagem. Sofrer o exílio dentro do seu próprio país é transitar como um prisioneiro por entre as frestas dos olhos vigilantes do seu algoz, torcendo para não ser visto.

Um das características do exílio é a saída por questões políticas. Nesse trecho de *Rabo de foguete*, o autor deixa claro a necessidade de enfatizar que abandonar seu país nunca teria sido uma escolha sua, mas uma condição que lhe foi posta. Mesmo estando seguro outra vez, longe da repressão e de toda a violência da ditadura, o apego pelo lar, pelo lugar de pertencimento, sempre estaria à porta: “E senti um aperto no coração: que estarão fazendo a esta hora meus filhos? E meu gatinho Camilo? O verão irrompeu na lembrança, a praia de Ipanema sob o sol ardente, repleta de banhistas, os amigos rindo, a cerveja gelada. Senti-me injustiçado” (GULLAR, 2010, p. 78). A lembrança do lar, dos amigos, do lugar ocupava a mente da personagem, impregnada

pelo sentimento de injustiça. De fato, Gullar era só mais uma das muitas vítimas que a Ditadura Militar fez no Brasil.

Segundo Dardel, esse sentimento que liga o homem a sua terra se explica por meio da geograficidade, conceito que designa este sentimento profundo pelo solo, como uma espécie de cumplicidade existencial que liga o homem à Terra; ou seja, para ser, é necessário estar. O homem se apropria do espaço por meio das suas experiências, é o amor pela terra, por suas origens que definem quem é o sujeito. Por este motivo, o elo com a terra é tão significativo para o homem, porque ela desperta o sentimento de pertencimento:

Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação liga o homem à Terra, uma *geograficidade* (géographicité) do homem como modo de sua existência e de seu destino (DARDEL, 2015, p. 1).

Portanto, a geograficidade é esse sentimento de pertencer a um espaço, é o amor pela pátria, pelo solo, pelas origens. De acordo com esse trecho citado da obra de Dardel, este conceito se mistura com a própria existência humana, assim como a identidade, pois o homem está ligado à terra pelo sentimento, pela afetividade ao espaço. Quando pensamos no exílio e na relação que o homem estabelece com o seu lugar de origem, compreendemos a complexidade do sentimento que se desenlaça à medida que um exilado alcança outros espaços e não consegue retornar para o seu original. O homem tende a retornar para os seus espaços por haver laços interligados ao sentimento e às memórias.

O sentimento de orfandade e de deslocamento sempre estará presente na vivência do exilado, mesmo que as condições do seu exílio em outro local sejam favoráveis. O exilado sempre buscará e ansiará pelo retorno. É o que Miriam L. Volpe argumenta acerca do desejo de querer voltar, persistente na vida de quem partiu em exílio, como uma necessidade de ainda manter um elo com as memórias do lugar de origem. O termo que designa essa sensação é o desexílio, que representa a vontade do exilado de retornar ao seu espaço.

No entanto, apesar desse sentimento de pertencimento latente e o anseio pelo retorno, o período em que Gullar passa em Moscou é quase que um hiato em sua história exílica. Os dias são frios e mórbidos, é perceptível a mesmice, até o momento em que Gullar conhece Elôina e se entrega às narrativas de uma paixão efêmera. O sentimento acalenta a alma, toma cada parte que antes era apenas dor, o sofrimento é

silenciado, cedendo espaço para a esperança. Amar Elôina foi como criar uma realidade paralela que ocupava o vazio que o adeus deixou, mas não só isso, trouxe de volta o afeto coibido pela desconfiança e insegurança do exílio. Existiu o calor em meio ao frio russo, calor que só foi possível quando o escritor deixou de lado a sua própria realidade como desertor:

Passava das 10 da manhã quando deixei a casa de Elôina e, flutuando no ar, atravessei o parque em direção ao metrô. Era começo da primavera, as folhas novas já cobriam a maior parte das arvores, a luz da manhã vibrava suave. De tanta felicidade comecei a rir e correr, jogando a bolsa para o alto, até dar com a canela num dos marcos de cimento que limitavam a alameda. Foi um baque forte que me fez segurar a perna e gemer, mas meu coração era só alegria (GULLAR, 2010, p. 112).

Afastado da família, de seu país e até mesmo da sua própria identidade, ocultada pelo sigilo e segurança de todos, a personagem vivencia uma espécie de utopia dentro da sua própria distopia íntima. Apesar de estar em uma terra estrangeira, cujo idioma não é o seu, cujos costumes divergem da sua própria cultura, Gullar se deleita em uma relação com Elôina que torna o espaço familiar. Moscou já não é mais a mesma quando o romance se inicia, nem mesmo Gullar. A personagem se entrega de tal forma a esse sentimento amoroso que, aos poucos, Moscou ganha outros tons, deixa de ser tão fria e solitária. Gullar passa a enxergar vida na cidade e a percebê-la de outras formas. A primavera põe fim ao frio da Rússia e ameniza a dureza dos dias de exílio. Mas a euforia logo termina quando o escritor precisa voltar para a América do Sul:

Estava agora sozinho, em Roma, com meu desamparo. Não havia como fugir. Tirei os sapatos e me estiquei sob o lençol, vestido como estava. “Eu nunca mais vou vê-la”, disse para mim mesmo numa explosão de lágrimas e soluços. “Nunca mais” E me deixei ficar ali, inerte, finalmente rendido a minha dor, as lágrimas escorrendo-me soltas pelo rosto. Não sei quanto tempo durou aquele choro interminável nem em que momento adormeci. Ao acordar, já era noite e eu me sentia vazio, morto, conformado (GULLAR, 2010, p. 141).

O rompimento com Moscou pareceu muito mais doloroso do que com o seu país, mais porque o distanciamento daquele lugar implicava no fim da relação com Elôina. Ou seja, Moscou ganhou outros significados e valores, o espaço agora implica memória, afetividade e vivências amorosas. De volta à América Latina, o escritor passou brevemente pela Argentina até o seu destino final, o Chile. No entanto, assim como no Brasil, o clima político passava por diversas instabilidades e uma nova ditadura era vista cada vez mais próxima. De certo é que Ferreira Gullar presenciou mais de um estado em transição. A experiência no Brasil produziu sério reflexo na vida

do autor durante o tempo em que esteve no Chile: “Não dá mais para viver na América Latina. A cada dia há um golpe militar e nasce uma nova ditadura” (GULLAR, 2010, p. 191). Durante o período em que esteve no Chile, Gullar presenciou uma ditadura nascer, um estado totalitarista que marcou o início dos anos 70 no país:

A poeira não assentava. Ao sair do apartamento descubro que minha porta tinha sido pichada: ao lado de uma cruz gamada, escreveram “fora terrorista!”. Tratei imediatamente de apagar a pichação, e coleí na porta um pedaço de cartolina onde escrevi: “José de Ribamar Ferreira/ Corresponsal extranjero/ Colegio de Periodistas de Chile, inscripción n. 675417” (GULLAR, 2010, p. 177).

Durante esse período, o escritor estava exilado a fim de se esquivar do que ainda acontecia em seu país. Quando a ditadura chilena se iniciou, Gullar mais uma vez se encontrava em meio ao caos; o lugar que parecia representar um pouco de paz se tornou seu próprio cativeiro. Relatado pelo fio da memória na terceira parte do livro, este episódio demonstra uma relação atípica de Gullar com o espaço: a de ser um exilado em um país que ameaça sua existência por conta do que representa em seu país de origem. O lugar de acolhimento se tornou tão hostil quanto o seu de origem, pois bastava que sua identidade fosse descoberta para que o seu fim fosse traçado ali mesmo, distante da pátria e dos seus, como no trecho a seguir:

Dormi assustado. Às seis da manhã acordei com o soar da campainha da porta. Quem podia ser? O toque de recolher começava às seis da tarde e terminava às oito horas do dia seguinte. Para bater em minha casa àquela hora só podia ser a polícia. Desci a escada sonolento e abri a porta: era a polícia (GULLAR, 2010, p. 178).

Mais uma vez, não havia segurança. Era necessário sair do sufocamento provocado pelo espaço. O terrível desencontro com os amigos, as notícias de fuzilamento, a violência, junto com as ameaças diárias, tornava o lugar cada vez mais distante da ideia de lar e segurança. Pessoas desapareciam a todo instante, eram mortas e delas não se sabiam mais notícias. Gullar poderia ser facilmente associado ao comunismo, ainda mais se soubessem de sua ligação partidária e de seu treinamento na Rússia. Um exílio dentro de outro exílio, o medo e o terror que os dias no Chile, principalmente nos seus últimos dias, somavam ao terror vivido no Brasil, porém, dessa vez, era um estrangeiro pisando em solo desconhecido:

Não esperamos 20 minutos, nem mesmo 10. O avião alcançou a cabeceira da pista, acelerou ao máximo as turbinas e iniciou a decolagem. Fiquei atento até sentir que as suas rodas deixavam o solo chileno. Agora eu estava em pleno ar, fora do alcance do inimigo. E, à medida que o avião subiu, fui mansamente afundando no sono. (GULLAR, 2010, p. 178).

Longe do Chile, longe do risco que estar ali representava, a sensação de alívio ganhava proporção à medida que o avião ia se afastando do solo chileno. No ar, longe de qualquer estado totalitarista, mais uma vez Ferreira Gullar havia conseguido escapar de uma ditadura. Estar fora do alcance do inimigo botava um fim no medo e no desconcerto dos últimos dias naquele país, naquele território estrangeiro. No entanto, iniciava uma nova jornada, pois no Brasil a ditadura militar ainda era uma realidade, não haveria possibilidades de retornar para o seu país, muito menos permanecer no Chile. Buenos Aires era novamente um destino transitório de quem está por passagem em busca de um lugar. Mas estava ali, no ar, longe de todos; o descanso de que a sua mente necessitava.

Tendo em vista o que o Tuan discorre sobre os conceitos de espaço e lugar, podemos compreender que o homem vivencia experiências distintas em relação ao mundo: quando ele se sente pertencer a um determinado meio, sentindo-se seguro, acolhido e nele constrói memórias e significados, este é um lugar. Para Tuan, “Não há lugar lar. O que é o lar? É a casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria” (TUAN, 2013, p.3). A ideia de lar expressa muito bem o lugar, porque o homem constrói uma relação de afeto com o lar, por esses motivos que ele pode ser tanto uma casa, como um bairro, ou mesmo um país, por existir esse sentimento de afeição e valores que lhe são atribuídos.

Conclusão

Ferreira Gullar, personagem dessas memórias escritas, retorna ao passado com um novo olhar sobre o que aconteceu nos anos de seu exílio. É muito fácil perceber essa relação de instabilidade com os espaços das memórias de seu passado. O Brasil antes era o seu lar, sua pátria e pertencimento. No entanto, quando o estado político transacionou e Gullar já não era apenas um escritor, mas um inimigo do governo, a sua permanência implicava em risco a sua própria existência. Logo, é possível perceber que, a partir dessas mudanças tão drásticas na vida da personagem, tem início uma jornada de abandono e orfandade que é experienciada a cada espaço alcançado em sua peregrinação. Por mais que em Moscou a sua experiência tivesse sido diferente da vivida em outros países, Gullar sempre se sentiu sozinho, deslocado e inseguro. O medo era companheiro dessa espera infinita pelo retorno.

Os espaços transitórios são tão incertos, quanto passageiros. A segurança de um lugar é efêmera como os dias em que se permanece nele. Para um exilado todo cuidado é mínimo, assim como tudo pode mudar em um só momento. O espaço é esse descobrimento do novo, um país a cada tempo, uma cidade, é necessário transitar e não criar raízes, nada é permanente. Por mais que se viva um momento de euforia, como o vivido por Gullar em Moscou, configura-se só mais um período de transitoriedade. A euforia termina tão breve, quanto o tempo de passagem; soma-se mais um adeus e uma despedida. Por mais que haja determinadas ligações com os meios, nada é como o anseio do retorno, que, aqui, é sem data marcada. Tão improvável, demorado e inseguro. O retorno para o Brasil seria marcado pelo fim da Ditadura Militar que, no entanto, já durava anos.

Como ser o mesmo homem diante de todos os absurdos contemplados pelos olhos de quem temia a própria vida? Como esquecer os anos de exílio, se, em cada solo, em cada nação, mais um distanciamento que lhe era imposto do seu lugar, até mesmo do seu próprio eu? Impossível, duro também para ser diluído. Nenhum território, por mais cômodo que fosse, confortável e acolhedor, poderia suprir a necessidade de retornar. O Brasil estava lá, a postos, a repressão cada vez mais endurecida; a todo momento, mais e mais notícias decorriam sobre aqueles que não tiveram o mesmo destino de Gullar. Dentro da sua própria prisão, vivenciada no espaço aberto do resto do mundo, ele também sofria pela perda, pela saudade e por todos os dolorosos conflitos de estar exilado em uma terra estrangeira, sem tempo para o retorno.

Com a publicação do *Poema Sujo* (1976), que provocou certa comoção social, foi possível que o escritor voltasse para as suas terras. No dia 17 de março de 1977, Ferreira Gullar embarcou em um avião retornando para o Rio de Janeiro, sem autorização legal para isso. Retornou por não mais suportar o exílio, os hematomas que a Ditadura havia provocado em sua vida e na vida da sua família. Desembarcou após oito horas de viagem e, assim que desceu do avião, no guichê da polícia, foi recepcionado por um cartaz onde estava escrito: “Ferreira Gullar ou José de Ribamar Ferreira – detê-lo” (GULLAR, 2010, p. 262), não era sinônimo de boas-vindas. Mas ainda assim, mesmo o país não estando disposto a recebê-lo de volta, retornar era o seu maior anseio.

Referências

CARVALHO, José Murilo de. **Forças Armadas e Política no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DARDEL, Éric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GULLAR, Ferreira. **Rabo de foguete**: os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 2010.

NOUSS, Alexis. **Pensar o exílio e a migração hoje**. Trad. Ana Paula Coutinho. Portugal: Edições afrontamento, 2020.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (Org). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Viviane Aparecida. **Do ressentimento à cicatriz**: memória e exílio em Ferreira Gullar. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES_2/do_recentimento.pdf. Acesso em: 29 ago 2020.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. Londrina, PR: EDUEL, 2013.

_____. Lugar: uma perspectiva experiencial. **Geograficidade**, [S. l.], v.8, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/27150>. Acesso em: 29 ago. 2020.

VOLPE, Miriam L. **Geografias de exílio**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.

IN TRANSIT SPACES IN FERREIRA GULLAR: EXILE AND THE FEELING OF BELONGING IN RABO DE FOGUETE

Abstract

This study begins from the relations with space experienced by the character Ferreira Gullar during the years he spent in exile in other countries, due to the military regime that was established in Brazil during the year 1964. Understanding the exile and the impossibility to return to the place where he belonged, we have a character who goes through spaces looking for belonging, until he can return to Brazil. The Military Regime in Brazil lasted for over three decades, those who searched for exile in another country had experienced a clandestine and anonymous life. Therefore, we seek to understand how the character in *Rabo de foguete: os anos de exílio* (2010) connects with the surroundings from the sudden separation from his birthplace to all locations he went through. For this analysis to occur, we resort to theorists such as Yi-Fu Tuan in *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1983), Éric Dardel with *O homem e a terra: a natureza da realidade geográfica* (2015), Edward W. Said *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), Alexis Nouss in *Pensar o exílio e a migração hoje* (2020) and, finally, a Miriam L. Volpe *Geografias de exílio* (2005) for theoretical support.

Keywords

Exile. Space and place. Military Regime. *Rabo de Foguete*.

Recebido em: 07/07/2021

Aprovado em: 03/02/2022

O uso narrativo do “infinito” em El libro de arena de Jorge Luis Borges

Renato Bradbury de Oliveira²⁶
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Resumo

Este trabalho versa sobre as relações entre linguagem e pensamento a partir de alguns escritos de Jorge Luis Borges, principalmente o conto *El libro de arena*. O debate será conduzido a partir da problemática filosófica do conceito de “infinito” tal como Borges o formula no ensaio *Avatares de la tortuga*, bem como as figurações do infinito no espaço ficcional de alguns de seus contos. Dessa maneira, podemos questionar: como se daria essa relação entre o literário e o discurso filosófico em Borges? A literatura pode responder ao julgamento filosófico e explorar os limites da argumentação metafísica? A partir da ideia do ato literário como “experiência não tética da tese”, da metáfora do jogo de espelhos na linguagem (e do “espaço virtual” que ela inaugura) e da problemática lógico-conceitual do princípio de identidade e de não contradição, desenvolvo uma leitura do infinito no conto *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges. A hipótese de leitura é a de que a partir do uso ficcional do infinito, o contista faz a linguagem dobrar-se sobre si mesma, criando um espaço aberto e ilimitado. Por fim, este trabalho intenta refletir sobre a potencialidade do ato literário enquanto discurso que pode responder, ainda que obliquamente, aos ditames lógico-gramaticais do pensamento metafísico.

Palavras-chave

Linguagem e pensamento. Infinito. Jorge Luis Borges.

²⁶ Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (2014). Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020). Atualmente é bolsista CAPES do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Introdução

Muitos escritos de Jorge Luis Borges são inquietantes graças à presença de elementos que colocam em questão a estabilidade do vínculo entre a gramática e a lógica a partir do pensamento metafísico. Há um desses elementos que é tematizado pelo autor argentino tanto em ficções quanto em ensaios: o “infinito”.

Em Borges o infinito irrompe no espaço ficcional de modo a entrar em contradição com o referente extralinguístico, neste caso o conhecimento científico e filosófico que associa o infinito ao todo, seja esse o Universo ou Deus. Partindo da premissa de que a linguagem pode refugiar verdadeiros “monstros” para o pensamento, Borges parece interessado em expor o que ele chama de “interstícios de sem-razão” (BORGES, 1974, p. 258, tradução nossa),²⁷ que seriam como “pontos-cegos” do mundo conceitual construído a partir do pensamento lógico-racional.

A recorrência do infinito no debate filosófico ocidental demonstra isso: desde os pré-socráticos tenta-se resolver o problema das causas primeiras sem cair no labirinto das contradições.²⁸ Segundo Aristóteles em *Metafísica* (Livro I, 981b30),²⁹ a sabedoria (*sofia*) diz respeito às causas primeiras e aos princípios; de modo que conhecer as causas primeiras permitiria conhecer cada coisa particular. Assim, dada a necessidade de coerência lógico-gramatical do discurso filosófico, é preciso que as doutrinas não encerrem em si mesmas contradições:³⁰ no desejo de se demonstrar as consequências perigosas para o pensamento racional das diferentes cosmogonias filosóficas, criam-se os paradoxos e as aporias – pensamentos sem saída.

É neste sentido que Borges, em *Avatares de la tortuga* (1932), explora o conceito de infinito no discurso filosófico, expondo – dentro das possibilidades do ensaio – sua problemática recorrência ao longo da história do pensamento metafísico. Assim, a partir da leitura de alguns textos de Borges comenta-se acerca do uso narrativo do infinito, bem como outros recursos da textualidade borgiana que serão mobilizados a partir de uma problemática lógico-gramatical. Dessa maneira, podemos questionar: como se daria essa relação entre o literário e o discurso filosófico em Borges? A

²⁷ No original: “*interstícios de sinrazón*”.

²⁸ Podemos citar os pensadores de Mileto (Tales, Anaximandro e Anaxímenes), os pitagóricos (defensores das ideias de Pitágoras de Samos), os representantes do eleatismo (Parmênides, Zenão e Melisso) e, por fim, Heráclito de Efeso.

²⁹ Aristóteles, como se sabe, expôs algumas opiniões de seus antecessores com o intuito de criticá-las, perfazendo uma doxografia a partir da temática do conhecimento e suas ciências: as ciências especulativas (*theoretikái*), como a física, a metafísica e as matemáticas, seriam as mais importantes.

³⁰ Ou seja, respeitando o princípio da não contradição (que remontaria a Parmênides de Eleia).

literatura pode responder ao julgamento filosófico e explorar os limites da argumentação metafísica?

Para responder a essas perguntas, este artigo será dividido em alguns tópicos: A escritura e a experiência literária; O infinito ficcional na obra de Jorge Luis Borges; Leitura de *El libro de arena*; A problemática filosófica; A nomeação e o pensamento lógico; Abertura: o espaço infinito na linguagem; e, por fim, Considerações finais. O caminho metodológico utilizado é: o levantamento de um *corpus* de leitura,³¹ a análise do infinito ficcional de Borges nos textos selecionados e, por fim, a proposição de uma chave de leitura para o conto *El libro de arena*.

A partir da ideia do ato literário como “experiência não tética da tese” (DERRIDA, 2014c), da metáfora do jogo de espelhos na linguagem (FOUCAULT, 2009) e da problemática lógico-conceitual do princípio de identidade e de não contradição (NIETZSCHE, 1996, 2001; PARMÊNIDES, 1998; ARISTÓTELES, 2012), desenvolvo uma leitura do infinito no conto *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges. A hipótese de leitura é a de que a partir do uso ficcional do infinito, o contista faz a linguagem dobrar-se sobre si mesma, criando um espaço aberto e ilimitado. Sobre o infinito ficcional em Borges, mobilizo o estudo de Ana María Barrenechea (1956) e a crítica de Maurice Blanchot (2005).

A escritura e a experiência literária

Neste tópico trago algumas contribuições derridianas para se pensar a experiência literária em relação ao discurso filosófico, destaca-se o ato literário como “experiência não tética da tese” (DERRIDA, 2014c, p. 67).

Segundo Evando Nascimento (In DERRIDA, 2014c, p. 9), estudioso e tradutor da obra de Jacques Derrida, em *Essa estranha instituição chamada literatura*: “encontram-se algumas das ferramentas mais potentes disponibilizadas por Derrida para pensar as intrincadas e muitas vezes conflituosas, perquiridoras, prazerosas, jamais de todo neutras relações entre discurso literário e discurso filosófico”. Antes de comentar sobre o tema, faz-se necessário discorrer brevemente sobre a noção de “escritura” em Derrida.

“Não há escritura sem mentira”, disse Reb Jacó, citado por Edmond Jabès que, por sua vez, é citado por Derrida em *Edmond Jabès e a questão do livro*, ensaio contido em *A escritura e a diferença* (2014). O livro e a escritura são colocados em

³¹ O ensaio *Avatares de la Tortuga* (1932) e os contos: *Tlön, Orbis Tertius, Uqbar* (1940), *La Biblioteca de Babel* (1940) e *El Libro de Arena* (1974).

questão a partir da consciência judaica, de modo que se vislumbra uma abertura, um caminho:

Caminho desviado, escuso, equívoco, emprestado, por Deus e a Deus. Ironia de Deus, astúcia de Deus, caminho oblíquo, saída de Deus, caminho em direção a Deus e do qual o homem não é o simples desvio. Desvio infinito. Caminho de Deus (DERRIDA, 2014b, p. 96).

Esse caminho desviado, aberto ao infinito, é o “caminho no Deserto”: o deslocamento da escritura entre a palavra perdida e a palavra prometida. Eis o momento da Separação que é uma ruptura com Deus: quando Deus se calou, sobraram as palavras. A escritura nasce dessa falta, da cólera de Deus. A escritura é desértica: “Nada floresce na areia ou entre os paralelepípedos, a não ser as palavras” (DERRIDA, 2014b, p. 97).

A escritura, além de estar marcada pela ausência de Deus, também está marcada pela ausência do escritor:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. [...] Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo (DERRIDA, 2014b, p. 98).

Essa ausência, argumenta Derrida (2014b), deve-se à submissão da escritura à racionalidade do Logos, especificamente ao princípio da descontinuidade. Assim, escrever é ter a consciência de:

[...] ter perdido a certeza teológica de ver toda página se unir por si própria no texto único da verdade, “livro de razão” como outrora se dizia do diário no qual se anotavam por Memória as contas (rationes) e as experiências, depósito de genealogia, Livro de Razão desta vez, manuscrito infinito lido por um Deus que, de maneira mais ou menos protelada, nos tivesse emprestado a sua pena. Esta certeza perdida, esta ausência da escritura divina, isto é, em primeiro lugar do Deus judeu que uma vez ou outra escreve ele próprio, não define apenas e vagamente alguma coisa como a “modernidade”. Enquanto ausência e obsessão do signo divino, comanda toda a estética e a crítica modernas (DERRIDA, 2014a, p. 12-13).

Decretada a morte do “Autor-Deus”, o original perde seu valor tradicional (exterior à linguagem) e é deslocado para dentro da linguagem. A mão do “escriptor” moderno é dissociada de qualquer voz (Eu), e é “levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem” (BARTHES, 2004, p. 61-62).

É neste sentido que o ato literário proporcionaria uma “experiência não tética da tese”:

Antes de ter um conteúdo filosófico e de ser ou de defender essa ou aquela “tese”, a experiência literária, como escritura ou como leitura, é uma experiência “filosófica” neutralizada ou neutralizante, na medida em que permite pensar a tese; é uma experiência não tética da tese, da crença, da posição, da ingenuidade, do que Husserl chamou de “atitude natural” (DERRIDA, 2014c, p. 67).³²

A contraposição da experiência literária em relação ao pressuposto husserliano figura, em Derrida, como caminho desviado e espaço desértico, aberto e infinito; além disso, ela é marcada por uma potencialidade de um discurso que pode responder, ainda que obliquamente, aos ditames lógico-gramaticais do pensamento metafísico. E essa resposta, indireta e fingida, até mesmo paradoxal, “se faz por meio de um pensar insólito com relação ao próprio conceito ocidental de saber enquanto determinado pelo valor de verdade” (NASCIMENTO, 2015, p. 301).

O uso do “infinito” em alguns textos do escritor Jorge Luis Borges, argumento, pode trazer aquela potência da resposta indireta e fingida ao vínculo entre a linguagem e o pensamento metafísico. Nesse sentido, comento a seguir sobre seu uso ficcional, em Borges, e como sua irrupção coloca em xeque certos princípios lógico-gramaticais do pensamento metafísico.

O infinito ficcional na obra de Jorge Luis Borges

Conforme a pesquisadora Ana María Barrenechea (1956, p. 14), a “função desrealizadora” do infinito é um dos temas centrais da obra de Borges. Cito-a:

Borges sabe que toda realidade dissolve-se na presença do infinito e, assim, convoca-o quase constantemente em suas obras, às vezes aludindo-o com uma palavra, outras vezes desenvolvendo-o em complexo argumento. Através desta variedade de aparições podem ser distinguidas certas formas essenciais de imaginá-lo: os vastos âmbitos espaciais e temporais, as intermináveis multiplicações, o caminho sem fim (linear e cíclico) e a imobilização em um gesto. (BARRENECHEA, 1956, p. 15, trad. nossa).³³

³² Conforme Felipe Bragnolo (2014, p. 76), essa “atitude natural” é, nas reflexões husserianas, “nossa atitude original diante do mundo e das coisas [e] está alicerçada numa crença originária, onde assumimos o caráter de irreflexão, de ausência de questionamentos diante daquilo que nos circunda e do próprio eu”.

³³ No original: “Borges sabe que toda realidad se disuelve con la presencia del infinito y lo convoca casi constantemente en sus obras, a veces aludiéndolo con una palabra, otras desarrollándolo en complejo argumento. A través de esa variedad de apariciones pueden distinguirse ciertas formas esenciales de imaginá-lo: los vastos ámbitos espaciales y temporales, las multiplicaciones interminables, el Camino sin fin (lineal y ciclico), la inmovilización en un gesto”.

Sobre essa “função desrealizadora”, vale lembrar o início do ensaio *Avatares de la tortuga*: “Há um conceito que é o corruptor e o perturbador dos outros. Não falo do Mal, cujo império limitado é a ética; falo do infinito” (BORGES, 1974, p. 254, tradução nossa).³⁴

Essa potência corruptora e perturbadora do conceito de infinito, na perspectiva borgiana, pode ser vislumbrada a partir dos avatares do segundo paradoxo de Zenão: a corrida entre Aquiles e a tartaruga. Grosso modo, nesse paradoxo o princípio do movimento de Heráclito de Éfeso é questionado a partir da velocidade de deslocamento de Aquiles e da tartaruga: Aquiles, o mais rápido, nunca alcançaria a tartaruga numa corrida se o animal largasse à sua frente, já que sempre haveria uma distância, por ínfima que seja, entre eles. O argumento de Zenão, conforme Borges (1974, p. 255), fundamenta-se na impossibilidade do movimento, já que o corpo móvel deve atravessar o meio para chegar ao fim, percorrendo antes o meio do meio e, antes disso, o meio do meio do meio e assim sucessivamente.

Trata-se do *regressus in infinitum*. Segundo o autor (BORGES, 1974, p. 256), até Santo Tomás de Aquino o *regressus in infinitum* era utilizado enquanto argumento para negar a causalidade primeira; com Santo Tomás, ocorre o inverso, recorre-se ao infinito para afirmar a existência de Deus enquanto causa primeira de todas as coisas.

Ao final do ensaio, após expor algumas ideias filosóficas que tentam estabilizar o conceito de infinito, Borges pondera que: “É arriscado pensar que uma coordenação de palavras (outra coisa não são as filosofias) pode ser muito semelhante ao universo” (BORGES, 1974, p. 258, tradução nossa).³⁵ E, então, conclui:

“O maior feiticeiro (escreve memoravelmente Novalis) seria aquele que se enfeitçou ao ponto de tomar as suas próprias fantasmagorias por aparições autônomas. Não seria esse o nosso caso?” Eu conjecturo que assim é. Nós (a divindade indivisa que opera em nós) sonhamos o mundo. Sonhamo-lo resistente, misterioso, visível, omnipresente no espaço e firme no tempo; mas consentimos na sua arquitetura tênues e eternos interstícios de sem-razão para saber que é falso (BORGES, 1974, p. 258, tradução nossa).³⁶

³⁴ No original: “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito”.

³⁵ No original: “Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo”.

³⁶ No original: “El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorias por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?’. Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”.

Nessa perspectiva, Borges é um criador de fantasmagorias — mundos e objetos ficcionais que desrealizam a realidade ao irromperem — fundadas nos “interstícios de sem-razão”:³⁷ é assim que o escritor argentino vai explorar os limites do pensamento metafísico.³⁸ Este artigo investiga uma dessas fantasmagorias: o livro cujo número de páginas é infinito, presente no conto *El libro de arena*.

Leitura de *El libro de arena*

O conto em questão integra o livro de contos homônimo que foi publicado em 1974. Nessa narrativa, como em outros contos de Borges, é possível detectar a recorrência do tema das relações problemáticas entre linguagem e pensamento. Um exemplo disso está no conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), onde uma linguagem ficcional de um lugar inexistente (Tlön) parece ameaçar as linguagens do mundo do narrador.

El libro de arena nos traz um diálogo entre um vendedor de bíblias e o narrador-protagonista: o primeiro aborda o último, um bibliófilo, e tenta lhe vender bíblias. Mas o bibliófilo já teria muitos exemplares, inclusive um raro; então o vendedor lhe oferece um livro único, especial. Só que tal objeto não se comportava como um “livro”:

Ele pediu-me para procurar a primeira folha. Apoiei a minha mão esquerda na capa e abri-a com o meu polegar quase colado ao índice. Tudo foi inútil: havia sempre várias folhas entre a capa e a mão. Era como se tivessem surgido do livro.

— Agora procure a final.

Eu também falhei; apenas consegui balbuciar com uma voz que não era a minha:

— Isto não pode ser.

Sempre em voz baixa, disse-me o vendedor de bíblias:

— Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito [...] (BORGES, 1989, p. 69, grifo do autor, tradução nossa).³⁹

³⁷ A obra de Borges está repleta dessas fantasmagorias, talvez um dos exemplos mais contundentes seja o poder de desrealização do mundo ficcional (que funciona como o nosso) a partir da irrupção de objetos do mundo imaginário de Tlön, do conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940).

³⁸ Não à toa, muitos contos borgianos são lidos a partir do fantástico literário, pois partilham daquilo que David Roas (2011) entende ser a vocação do gênero: colocar em questão os códigos culturais ou a arquitetura que fundamenta o real a partir de uma ameaça inexplicável. Roas (2011, p. 13-14) chega a citar um trecho do conto *El libro de arena* para ilustrar o efeito do fantástico.

³⁹ No original: “*Me pidió que buscara la primera hoja. Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.*”

— *Ahora busque el final.*

También fracasé; apenas logré balbucear con una voz que no era la mía:

— *Esto no puede ser.*

Siempre en voz baja el vendedor de bíblias me dijo:

Desse modo, estamos diante de algo *sui generis* que encena o paradoxo de sua própria “identidade”⁴⁰ a partir da ideia de infinito: aquilo que não tem começo nem fim. Assim, o personagem-vendedor de bíblias se refere a tal objeto misterioso enquanto um livro sagrado, e conta ao protagonista-narrador que seu antigo possuidor o chamava de “o **Livro de Areia**, porque nem o livro nem a areia têm um começo ou um fim” (BORGES, 1989, p. 69, grifo do autor, tradução nossa).⁴¹

Esse objeto misterioso irrompe no mundo, porém escapa à determinação de sentido; ou seja, contrapõe-se ao pensamento lógico via paradoxo: é único, mas não tem sentido próprio, é um acontecimento, mas é inacessível. “O Livro dos livros” (BORGES, 1989, p. 69, tradução nossa)⁴² subverte a relação leitor-livro quando é aberto, pois não se deixa folhear desde a primeira página, de modo que o texto está suspenso num constante “vir-a-ser”: não tem começo nem fim e nunca pode ser relido (pois o abrir-fechar mistura suas páginas que são infinitas).

Dessa forma, toda vez que se abre o livro qualquer relação de continuidade entre o leitor e o conteúdo do livro é suprimida e, por outro lado, ao fechá-lo o livro se reconfigura incontrolavelmente no “espaço virtual” da própria linguagem (criando uma continuidade virtual).⁴³ A simultaneidade é uma característica do paradoxo, já que “o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 1974, p. 1). Assim, o conto *El libro de arena*, a partir do paradoxo, coloca em questão a crença na ideia de “identidade” – que o pensamento metafísico vem operando, a partir da correlação entre “ser” e “unidade”, desde os pré-socráticos.⁴⁴

Maurice Blanchot, em sua leitura do infinito borgiano, chega à conclusão de que a experiência da literatura está próxima dos paradoxos e dos sofismas; e, assim, que: “A verdade da literatura estaria no **erro** do infinito” (BLANCHOT, 2005, p. 136, meu grifo). É preciso destacar que o termo “erro” marca tanto a ideia de incorrer em

— *No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito [...]*.

⁴⁰ Ao longo deste artigo trabalho com a ideia de “identidade” como princípio lógico ou ontológico fundamental para o pensamento metafísico, já que expressa a necessária coincidência que funda o ser (o ser é idêntico a si mesmo). Esse princípio deriva do princípio da não contradição (cf. verbete “Identidade, princípio de” em ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 529-531).

⁴¹ No original: “*el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin*”.

⁴² No original: “*El Libro de los Libros*”.

⁴³ Emprego “virtual” e “espaço virtual” no sentido metafórico proposto por Michel Foucault no ensaio “A linguagem ao infinito” (2009): o espaço infinito inaugurado pela linguagem ao refletir-se tal como num jogo de espelhos (cf. mais adiante). Vale lembrar que, na física, “virtual” é aquilo que se forma num espelho ou lente (cf. Verbetes “virtual” em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008-2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/virtual>>. Acesso em: 04 de Fev. 2022).

⁴⁴ Cf. ARISTÓTELES (2012: 106 [Livro IV - 1003b25]).

engano quanto a ideia da errância. Nesse sentido, a literatura poderia desdobrar qualquer espaço finito em espaço sem saída (infinito) a partir da errância do devir:

A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transforma o finito em infinito. A isso se acrescentam estes traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, correspondente à “má” infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir (BLANCHOT, 2005, p. 137).

Assim, o livro misterioso do conto borgiano é o lugar daquele extravio de que fala Blanchot: o lugar que abriga o paradoxal e o sentido do devir. O movimento de extravio começa com a insuficiência da nomeação e do conceito e, então, avança para dentro da linguagem e lá se desdobra num “labirinto da luz” (BLANCHOT, 2005, p. 138), espaço virtual onde há o poder infinito de espelhamento.

Ainda, o livro infinito parece encenar um daqueles “interstícios de sem-razão” de que fala Borges: enquanto linguagem subverte o princípio da não contradição dos termos de um modo verossímil, ainda que paradoxal. Como resultado, a estabilidade do pensamento lógico é colocada em questão: como quando o narrador de *El libro de arena* inicia seu relato citando premissas da progressão geométrica para, então, “arrepender-se” e tentar começar de novo seu relato:

A linha é constituída por um número infinito de pontos; o plano, um número infinito de linhas; o volume, um número infinito de planos; o hipervolume, um número infinito de volumes... Não, definitivamente não é este, more geométrico, o melhor modo de começar o meu relato. Afirmar que é verídico é agora uma convenção de todo relato fantástico; o meu, porém, é verídico (BORGES, 1989, p. 68, tradução nossa).⁴⁵

A presença de um livro infinito perturbaria este lugar que se sagrou, a partir da filosofia ocidental, como o lugar onde o pensamento racional encontrou uma linguagem adequada, pois oferecia uma estabilidade em meio à multiplicidade de opiniões e crenças (a *doxa* de Platão). Trata-se da crença na “verdade”, e a base de sua estabilidade parece derivar da crença na oposição entre “ser” e “não-ser”:

⁴⁵ No original: “La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, definitivamente no es éste, more geométrico, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico”.

4. Há alguns, todavia, como indicamos, que afirmam que é possível a mesma coisa ser e não ser, dizendo adicionalmente que é possível sustentar esta opinião. Mas já postulamos a impossibilidade de simultaneamente ser e não ser, e por este meio demonstramos ser esse o mais certo de todos os princípios [Livro IV -1006a1] (ARISTÓTELES, 2012, p. 112).

A problemática filosófica

O conceito de ser remonta aos pré-socráticos conhecidos como os “eleatas”, dentre os quais se destaca a figura de Parmênides de Eleia. Ele teria deixado um poema (no qual sobraram apenas fragmentos) apresentando suas ideias que vêm sendo debatidas, no campo filosófico, desde então. No fragmento 2 de *Da Natureza*, a deusa Justiça é quem fala ao homem sobre os únicos caminhos de investigação concebíveis:

O primeiro (diz) que (o ser) é e que o não-ser não é; este é o caminho da convicção, pois conduz à verdade. O segundo, que não é, é, e que o não-ser é necessário; esta via, digo-te, é imperscrutável; pois não podes conhecer aquilo que não é – isto é impossível –, nem expressá-lo em palavra (PARMÊNIDES citado em BORNHEIM, 1998, p. 55).

O que Parmênides fez, foi:

[...] extrair do fundo das primeiras cosmogonias filosóficas seu arcabouço lógico, centralizado na noção de unidade. Ao mesmo tempo, tratando essa noção com estrito rigor racional, mostra que ela parece incompatível com a multiplicidade e o movimento percebidos. “O que é”, sendo “o que é”, terá de ser único: além do “o que é” apenas poderia existir, diferente dele, “o que não é” – o que seria absurdo, pois significaria atribuir existência ao não-ser, impensável e indivisível. Pelo mesmo motivo – simples desdobramento do princípio de identidade –, o ser tem de ser eterno, imóvel, finito, imutável, pleno, contínuo, homogêneo e indivisível (DE SOUZA, 1996, p. 21).

Então, a dualidade finito/infinito remonta à própria definição do ser em oposição ao não-ser. Nesse sentido, Nietzsche defende que foi Parmênides quem instaurou o “domínio lógico-gramatical como lugar por excelência do pensamento [e] é na linguagem que ele encontra sua segurança, a estabilidade capaz de demonstrar sua crença no ser” (MOSÉS, 2005, p. 147). Entretanto, na dedução lógica inaugurada pelo grego Parmênides, Nietzsche vai identificar contradições:

O que é verdadeiro precisa estar no presente eterno, dele não pode ser dito “ele era”, “ele será”. O ser não pode vir-a-ser: pois de que ele teria vindo? Do não-ser? Mas o não-ser não é e não pode produzir a si mesmo. O mesmo acontece com o perecer; ele é igualmente impossível, como o vir-a-ser, como toda mutação, como todo aumento, como toda diminuição. É válida em geral a proposição: tudo do que pode ser dito “foi” ou “será”, não é; do ser, entretanto, nunca pode ser dito “não é”. O ser é indivisível, pois onde está a segunda potência que devia dividi-lo? Ele é imóvel, pois para onde ele devia movimentar-se? Ele não pode ser nem infinitamente grande nem

infinitamente pequeno, pois ele é acabado e infinito dado por acabado é uma contradição. Assim limitado, acabado, imóvel, em equilíbrio, em todos os pontos igualmente perfeito como uma esfera, ele paira, mas não em um espaço, pois caso contrário este espaço seria um segundo ser. Mas não podem existir vários seres, pois para separá-los precisaria haver algo que não fosse um ser: o que é uma suposição que se suprime a si mesma. Assim, existe apenas a Unidade eterna (NIETZSCHE, 1996, p. 132).

Ora, para Nietzsche a razão é este sistema moral de interpretação do mundo que nos aparece, a partir da tradição filosófica ocidental, como natural ao ser humano; assim, “a razão é a órbita capaz de fazer o pensamento girar em torno da mesma ideia: a identidade, a causalidade, a não contradição do ser” (MOSÉS, 2005, p. 142).

A nomeação e o pensamento lógico

Nomear algo é impor-lhe um sentido, apagar suas diferenças particulares através da metaforização para fixar-lhe uma identidade universal:

Transpor uma excitação nervosa numa imagem! Primeira metáfora. A imagem por sua vez é transformada num som! Segunda metáfora. A cada vez, um salto completo de uma esfera para outra completamente diferente e nova. [...] Acreditamos possuir algum saber sobre as coisas propriamente, quando falamos de árvores, cores, neve e flores, mas não temos, entretanto aí mais do que metáforas das coisas, as quais não correspondem absolutamente às entidades originais. [...] O conceito faz nascer a ideia de que haveria na natureza, independentemente das folhas particulares, algo como a folha, algo como uma forma primordial, segundo a qual todas as folhas teriam sido tecidas, desenhadas, cortadas, coloridas, pregueadas, pintadas, mas por mãos tão inábeis que nenhum exemplar teria saído tão adequado ou fiel, de modo a ser uma cópia em conformidade com o original (NIETZSCHE, 2001, p. 11-12).

É assim que todo conceito surge: a partir da “postulação da identidade do não-idêntico” (NIETZSCHE, 2001, p. 12). Dessa forma, quando os personagens do conto *El libro de arena* tentam nomear aquele objeto incomum algumas vezes, o fazem aproximando-o deste objeto tão familiar aos estudiosos e pesquisadores, o livro. Seguem-se as tentativas de nomear aquele objeto (na ordem em que aparecem na narrativa): “livro sagrado”; “o Livro dos livros”; “O livro de areia”; “livro diabólico”; “o livro infinito”; “o livro impossível”; e, por fim, “o livro era monstruoso” (BORGES, 1989, p. 68-71, tradução nossa).⁴⁶

Esse último nome indica que o livro infinito seria um “monstro” para o pensamento lógico, por isso inquieta tanto, pois escapa à nomeação, expondo certa

⁴⁶ No original: “*libro sagrado*”; “*el Libro dos Libros*”; “*El libro de arena*”; “*libro diabólico*”; “*el libro infinito*”; “*el libro imposible*”; e, por fim, “*el libro era monstruoso*”.

limitação da linguagem e do pensamento metafísico. Ora, a “verdade” da tradição filosófica amparada pela metafísica, nos diz Nietzsche (2001), não é a coisa-em-si portadora de uma essência original, mas um edifício criado pelo intelecto humano que é herdado e se torna estável na medida em que a filosofia e a ciência produzem mais conceitos. De modo que a pretensão de se buscar a “verdade em si”, real e universal, seria no fundo uma “procura [d]a metamorfose do mundo no homem” (NIETZSCHE, 2001, p. 15).

Assim, aqueles nomes parecem não obter êxito conforme o narrador acredita se tratar de “um objeto de pesadela, uma coisa obscena que corrompeu infamemente a realidade” (BORGES, 1989, p. 71, tradução nossa).⁴⁷ Nem mesmo a matemática pôde ajudar o narrador-protagonista em sua tarefa de encontrar sentido e ordem na confusão inquietante daquele “livro” que, afinal, parecia mesmo que era infinito: “Notei que as pequenas ilustrações estavam separadas por duas mil páginas. Anotei-as numa agenda telefônica, que rapidamente preenchi. Nunca se repetiram” (BORGES, 1989, p. 70, tradução nossa).⁴⁸

Em outro conto (*La Biblioteca de Babel*), Jorge Luis Borges se utiliza da matemática e da geometria para criar o argumento de uma biblioteca infinita:

O universo (que outros chamam a Biblioteca) é composto por um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, encerrados por grades muito baixas. De qualquer hexágono pode-se ver os andares inferiores e superiores: interminavelmente (BORGES, 1974, p. 465, tradução nossa).⁴⁹

Nessa última narrativa e em *El libro de arena* fica claro que os livros guardam uma potência ilimitada já que podem produzir inúmeras combinações de letras, palavras e frases: repetição ilimitada.

Abertura: o espaço infinito na linguagem

Aquela potência dos livros está relacionada a um “parentesco” que, segundo Michel Foucault (2009), existiria na palavra. Esse parentesco se dá entre a morte, a

⁴⁷ No original: “un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad”.

⁴⁸ No original: “Comprobé que las pequeñas ilustraciones distaban dos mil páginas una de otra. Las fui anotando en una libreta alfabética, que no tardé en llenar. Nunca se repitieron”.

⁴⁹ No original: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente”.

continuidade ilimitada e a representação da linguagem para ela mesma, criando uma configuração de jogo de espelhos:

O infortúnio inumerável, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem: mas o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito; diante da iminência da morte, ela prossegue em uma pressa extrema, mas também recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca. A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites (FOUCAULT, 2009, p. 48).

Assim, prossegue Foucault, nossa linguagem alfabética abre ao falante o espaço da autorrepresentação, onde a escrita vai significar não a coisa, mas a palavra; diferente de linguagens ideogramáticas onde é a coisa que é significada. Portanto,

[...] a obra de linguagem [alfabética] não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho, suscitar o duplo deste duplo que é já a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, perseguir incessantemente a palavra, mantê-la além da morte que a condena, e liberar o jorro de um murmúrio (FOUCAULT, 2009, p. 49).

Deste modo, é aberto um espaço virtual na linguagem onde se esquivava da morte a partir de um movimento de reduplicação ininterrupta. Esse movimento, essa dobra originária provoca uma transgressão na ideia de tempo: “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 2004, p. 61).

No conto borgiano *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* há aquele vínculo entre a continuidade ilimitada e a representação da linguagem para ela mesma:

Do fundo remoto do corredor, o espelho estava a assombrar-nos. Descobrimos (na calada da noite essa descoberta é inevitável) que há algo de monstruoso nos espelhos. Bioy Casares lembrou-se então que um dos heresiarcas de Uqbar tinha declarado que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número de homens (BORGES, 1974, p. 431, tradução nossa).⁵⁰

Ora, Uqbar seria um lugar cuja existência estaria restrita à própria linguagem: o narrador e o personagem fictício de Bioy Casares descobrem, após examinar diversos documentos históricos, atlas e relatos de viajantes, que ninguém nunca esteve em Uqbar. Tal lugar fictício era descrito sob diversos aspectos no breve espaço de uma enciclopédia, até possuía literatura própria (que sempre se referia a

⁵⁰ No original: “Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”.

outros dois lugares imaginários, Tlön e Mlejnás). Há aí uma reduplicação ininterrupta (o relato do relato do relato etc.) cujo resultado é a abertura de um espaço virtualmente infinito na linguagem: tal espaço seria “o grande labirinto invisível da repetição” (FOUCAULT, 2009, p. 49).

É nesse espaço virtual aberto (porém, fechado) na linguagem que Borges, este ser labiríntico, vai explorar o conceito de infinito, sinalizando o potencial desestabilizador para a própria linguagem do narrador (que representa a linguagem do Ocidente).

Considerações finais

Com Nascimento e Derrida, à guisa de considerações finais, destacamos que: “A essência da literatura é mesmo não ter essência alguma, rasurando e deslocando a pergunta metafísica ‘o que é?’, em proveito de um espaço irreduzível a qualquer ontologia” (NASCIMENTO em DERRIDA, 2014c, p. 15). Borges, com o uso do infinito em seus contos e ensaios, faz a linguagem abrigar os “interstícios de sem-razão”, aproximando a literatura (a experiência literária) dos paradoxos e aporias, tornando-a um espaço ilimitado e aberto ao infinito.

Quanto ao questionamento inicial, se a literatura poderia responder ao julgamento filosófico e explorar os limites da argumentação metafísica, podemos argumentar que ao compartilhar com o discurso filosófico de certos pressupostos metafísicos (como o princípio da não contradição) para, então, desestabilizá-los, a literatura borgiana sinaliza outras possibilidades para demonstrar que o universo não é tão estável quanto nossa linguagem dá a entender.

Assim, este artigo teve como eixo de debate o uso narrativo que Jorge Luis Borges faz do infinito e, também, a sua ideia de “interstícios de sem-razão”. A partir dos aportes e dos deslocamentos teóricos, foi argumentado que há no conto *El libro de arena* uma problematização da relação entre a linguagem e o pensamento lógico-racional, que coloca em cena o paradoxal, o inominável, o vir-a-ser e o contraditório. Tais elementos também permitem ao contista fazer a linguagem se autorrepresentar em seu próprio espaço (metalinguagem), consolidando um movimento de reduplicação ininterrupto, uma continuidade ilimitada que é como diz Blanchot, um “labirinto de luz” (BLANCHOT, 2005, p. 138).

Portanto, dentro desse caminho desviado, aberto ao infinito que é o jogo de espelhos da linguagem, é cabível a experiência de uma leitura não tética da tese, do conceito filosófico: é o que Borges parece encenar em seu breve, porém aberto virtualmente ao infinito, conto *El libro de arena*.

Referências

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução por Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução por Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BARRENECHEA, Ana María. “El infinito en la obra de Jorge Luis Borges”. **Nueva Revista de Filología Hispánica**. Ano 10, Nº 1, 1956, p. 13-35. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40296970>>. Acesso em: 03 de Fev. 2022.
- BLANCHOT, Maurice. “O infinito literário: o Aleph”. In: BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução por Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 136-140.
- BORGES, Jorge Luis. “Avatares de la tortuga”. In: BORGES, J. L. **Obras Completas 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 254-258.
- _____. “Tlön, Orbis Tertius, Uqbar”. In: BORGES, J. L. **Obras Completas 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 431-443.
- _____. “La Biblioteca de Babel”. In: BORGES, J. L. **Obras Completas 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 465-471.
- _____. “El libro de arena”. In: BORGES, J. L. **Obras Completas 1975-1985**. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 68-71.
- BRAGAGNOLO, Felipe. “Atitude natural e atitude fenomenológica: a relação existente entre as diferentes atitudes a partir do ato intuitivo”. **Intuitio**. Vol. 7, Nº. 2, 2014, p. 73-88. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/17312>>. Acesso em: 30 de Jan. 2022.
- DE SOUZA, José Cavalcante. “Do mito à filosofia” In: DE SOUZA, J. **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 12-30. (Coleção Os pensadores).
- DELEUZE, Gilles. “Primeira série de paradoxos: Do puro devir”. In: DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Tradução por Luiz Carlos Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974, p. 1-5.

DERRIDA, Jacques. “Força e significação”. In: DERRIDA, J. **Escritura e Diferença**. Tradução por Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et al. São Paulo: Perspectiva, 2014a, p. 1-42.

_____. “Edmond Jabès e a questão do livro”. Tradução por Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et al. In: DERRIDA, J. **Escritura e Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014b, p. 91-110.

_____. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução por Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014c.

FOUCAULT, Michel. “A linguagem ao infinito”. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III**. Tradução por Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.47-59.

NASCIMENTO, Evando. “Literatura e Pensamento”. In: NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 297-392.

_____. “Introdução”. In: DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução por Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014c, p. 7-42.

NIETZSCHE, Friedrich. “Verdade e mentira no sentido extramoral”. **Comum**. Vol. 6, Nº 17, 2001. Disponível em: <http://imediata.org/asav/nietzsche_verdade_mentira.pdf>. Acesso em: 30 de Jun. 2020.

_____. In: DE SOUZA, J. **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996, p. 130-150.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PARMÊNIDES. “Parmênides de Eléia”. In: **Os filósofos pré-socráticos**. Org.: Gerd A. Bornheim. São Paulo: Cultrix, 1998, p. 53-59.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

THE NARRATIVE USE OF THE “INFINITY” IN JORGE LUIS BORGES’S EL LIBRO DE ARENA

Abstract

This work deals with the relations between language and thought from some writings of Jorge Luis Borges, mainly the short story *El Libro de Arena*. The debate will be driven from the philosophical problematic of the concept of “infinity” as Borges formulates it in the *Avatares de la Tortuga* essay, as well as the figurations of “infinity” in the fictional space of some of his short stories. In these terms, we can ask: how would this relationship between the literary and the philosophical discourse in Borges work? Can literature respond to philosophical judgment and explore the limits of metaphysical argumentation? Starting from the idea of the literary act as a “non-thetical experience of the thesis”, from the metaphor of the game of mirrors in language (and the “virtual space” that it inaugurates) and from the logical-conceptual problematic of the principle of identity and non-contradiction, I develop a reading of the infinite in the short story *El Libro de Arena*, by Jorge Luis Borges. The hypothesis of this reading is that through the fictional use of infinity, the storyteller makes language bend over itself, creating an open and unlimited space. Finally, this paper tries to reflect on the potentiality of the literary act as a discourse that can respond, albeit obliquely, to the logical-grammaticals dictates of metaphysical thought.

Keywords

Language and Thought. Infinity. Jorge Luis Borges.

Recebido em: 19/03/2021

Aprovado em: 15/02/2022

Caminhos de resistência das personagens Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior

Allan Jonhnatha Sampaio de Paula⁵¹
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Resumo

Este artigo discute a composição das três personagens que narram o romance *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior: Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira. Através da caracterização dessas personagens, analiso suas relações com as ideias de trabalho, vida e natureza. As três personagens são consideradas a partir de suas vivências, seus caminhos de resistência em nome da luta pela terra e a própria sobrevivência de cada uma. Para isso, conjeturo as relações entre o romance, a pesquisa etnográfica da tese doutoral de Itamar Vieira Júnior (2017) e a ideia de amefricanidade em Lélia Gonzalez (2020). Outros referenciais teóricos são Cuti (2010), Eduardo de Assis Duarte (2015), Lília Schwarcz (2019), etc. A partir das relações de poder literalizadas em *Torto Arado* uma realidade presente no interior do Brasil é representada, sobre uma face da população ainda sujeita a propostas mantenedoras de um esquema colonial, escravista e racista. Concluo que as personagens são caracterizadas como mulheres negras quilombolas que lutam a partir de suas particularidades. Elas ressignificam suas existências e suas relações entre elas e a natureza.

Palavras-chave

Personagens. Resistência. Amefricanidade. Trabalho. Natureza.

⁵¹ Graduado em Licenciatura Plena em História pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC) / Universidade Estadual do Ceará (UECE). Pós-graduando nas especializações de Língua Portuguesa e Literatura no Contexto Educacional; Arte, Cultura e Educação e Metodologia do Ensino de História e Geografia e suas Linguagens pelo Centro de Ensino Superior de Maringá (UNICESUMAR). Mestrando em História e Letras pela FECLESC/UECE. Pesquisa nas áreas de Literatura Especulativa (Fantasia, Ficção Científica e Distopia), Literatura Cearense e de Língua Inglesa, bem como História Contemporânea do século XIX à atualidade, História do Brasil e do Ceará. Também trabalha com pesquisas envolvendo Áudio Visual: Cinema e Televisão, Estética e Moda, Educação e Relações Étnico-raciais. Ex-bolsista (PIBIC/CNPq) na área de Educação e ex-bolsista do Programa Residência Pedagógica (CAPES). Integrante do grupo de estudos de literatura produzida por mulheres intitulado Filhas de Avalon. É professor de inglês no Centro de Ensino FISK - Quixadá e professor voluntário de História na Rede de Educação Popular Emancipa - Núcleo do Sertão Central do Ceará.

Introdução

Descrever a trajetória de pessoas que parecem viver em um limbo espaço-temporal alternativo à globalização e o cosmopolitismo do mundo contemporâneo pode ser encarado como um trabalho raro e admirável para os tempos em que vivemos. Em meio a correria dos dramas urbanos, ainda podemos encontrar romances que se passam em uma outra face do Brasil, muito explorada, por exemplo, na década de 1930, por escritores como Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, os nomes que se destacaram por tratar de um Nordeste interiorano e tomado de secas, cangaceiros, cruzando os campos de cana-de-açúcar e de cacau, pequenas cidades e fazendas. Esse Brasil do interior narrado por esses nomes influenciou a criação literária de Itamar Rangel Vieira Júnior, autor do romance *Torto Arado*⁵², obra essa que se insere nesse limbo alternativo e raro de nossa literatura. Outros escritores, como Guimarães Rosa e Raduan Nassar, também parecem ter deixado sua contribuição na memória e processo criativo de Vieira Júnior.

Ambientado em uma região interiorana da Bahia, o romance remonta a aura de um Nordeste esquecido pelo poder público, tomado de trabalhadores, que vivem suas realidades suspensas do privilégio dos latifundiários. Contudo, diferente do chamado Romance de 30, Vieira Júnior transplanta uma nova página desse mundo rural brasileiro, desmistificando estereótipos, constituindo personagens pouco presentes no cânone da literatura brasileira e fazendo eles surgirem em torno de suas crenças e vivências próprias, remontando uma cosmovisão única e complexa do que é viver no interior do Brasil. O romance é narrado em primeira pessoa por três personagens diferentes. A primeira parte, intitulada “Fio de corte”, é narrada por Bibiana, a segunda parte de nome “Torto arado” é narrada por Belonísia, irmã de Bibiana, e a terceira e última parte nomeada como “Rio de Sangue” é narrada por Santa Rita Pescadeira, uma entidade adorada nos encontros religiosos do jarê.

O enredo percorre primordialmente os caminhos das duas irmãs, Bibiana e Belonísia, que tiveram suas trajetórias interdependentes durante a juventude por conta de um acidente de infância. Juntas, as duas irmãs atravessam veredas distintas pelas suas existências e convivem com as mais diversas dificuldades de um Brasil pautado em relações étnico-raciais clivadas e demarcadas ainda pelo patriarcalismo e paternalismo

⁵² VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

dos enlaces quase senhoriais do mundo rural do país. Um romance que não indica com precisão o tempo em que ocorre suas ações e se lança a uma era quase mítica pela justa falta deste. Por detalhes inseridos no constante túnel de mudanças político-sociais que percorrem as personagens, a noção temporal da narrativa parece mais voltada para meados do século XX, se estendendo até os anos 1970, porém facilmente ainda poderia ser contada baseada em vivências de inúmeras fazendas isoladas pelo Brasil no século XXI.

Discuto sobre as trajetórias de resistência das três personagens narradoras de *Torto Arado*: Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira. A partir da caracterização das três personagens, delinco suas relações com as ideias de vida, trabalho e natureza, analisando a formação constante de suas identidades. O trabalho está dividido em uma primeira parte, onde apresentamos um panorama da vivência e cosmovisão das personagens e uma segunda parte onde descrevo e analiso as trajetórias de Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira a partir de suas conduções e comportamentos em nome de suas sobrevivências e ligações com a terra.

1 Vivência e cosmovisão das personagens

Bibiana e Belonísia vivem na Fazenda Água Negra, junto a mãe, Salustiana, uma parteira, e o pai, Zeca Chapéu Grande, um curandeiro e líder das noites do jarê, a doutrina religiosa predominante entre os moradores e lavradores da fazenda, em sua maioria, negra. O jarê é um conjunto de microcrenças que possui elementos do catolicismo rural do Nordeste Brasileiro, da umbanda e do espiritismo kardecista. Um dado importante é que o jarê ocorre quase que exclusivamente na região da Chapada Diamantina (BANAGGIA, 2013, p. 292).

Trata-se de uma variante do “candomblé de caboclo”, culto no qual os deuses yorubas ou orixás foram em grande medida assimilados a uma classe genérica de entidades nativas, os caboclos, considerados como índios ou descendentes de índios. Nesse sentido, o jarê representa uma vertente menos ortodoxa do candomblé, resultante de um complexo processo de fusão onde há influência dos cultos Bantu-Yoruba. (RABELO; ALVES *Apud* VIEIRA JÚNIOR, 2017, p. 61).

Nesse sentido, a vivência do jarê em que estão inseridas as personagens perpassam uma dimensão sincrética de mundo e crença, demarcando traços ancestrais dos sujeitos que adotam o jarê como princípio religioso. Constituindo um dos primeiros marcadores culturais da história, as “noites do jarê” é resultado de uma comunhão de

saberes, algo já registrado em outras obras literárias, que demarcam a cosmovisão mesclada de inúmeros afrodescendentes. Ana Maria Gonçalves atesta isso em *Um defeito de cor*⁵³, ao descrever as manifestações religiosas baianas no período escravocrata:

Página | 81

[...] na Bahia eram louvados os orixás dos nagôs e dos iorubás, os voduns dos fons e de todos os povos do Daomé, e os *nkisis* dos bantos do Congo e de Angola. [...] Havia casas de pretos da mesma nação que cultuavam apenas um orixá, o da própria tribo, mas também haviam casas frequentadas por muitas nações [...] (GONÇALVES, 2006, p. 501-502).

Constituindo a mescla das vivências de seus antepassados, os viventes em Água Negra trabalham na colheita para o dono da fazenda. Eles também podem plantar nos finais de semana no terreno em que cada um vive nas casas de taipa que eles mesmos construíram, já que não era permitida a construção de casas de alvenaria. Contudo, o que eles plantassem, parte ainda deveria ser dada ao fazendeiro, que por sinal, pouco aparecia na fazenda. Esse regime quase feudal de produção é narrado pelas vozes das duas irmãs em duas das três partes que constituem o romance.

A narrativa em *Torto Arado* incorpora as vozes sufocadas dessas personagens, que muito se alinham as vozes da tese doutoral de Itamar Vieira Júnior. Construindo uma pesquisa em caráter etnográfico, o autor, geógrafo de formação, trouxe para linhas metafóricas e nuances diversas, os testemunhos do que ele vivenciou como funcionário do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) e acadêmico. Reimaginando vozes baseadas naquelas que ele ouviu, Vieira Júnior estabelece um alinhavado novo as linhas literárias do nosso país, demarcando novas terras ao lado do cânone nacional majoritariamente branco. Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afro-identificada configura-se enquanto *discurso da diferença* e atua como elo importante dessa cadeia discursiva (DUARTE, 2015, p. 12).

A perspicácia de Vieira Júnior em contar uma narrativa longe dos centros urbanos rema contra a corrente da tendência da literatura brasileira contemporânea que traz a urbe como “[...] um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida em comum – e, nesse sentido, seu modelo é a pólis grega” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 110). Esse âmbito de relações é transferido para o campo e habita uma nova cosmovisão distinta do comum ao incorporar a sociabilidade de personagens que vivem da

⁵³ GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 25ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

agricultura e da pecuária em fazendas distantes do movimento das pistas e avenidas. A vivência não ocorre apenas entre as pessoas, mas com a própria natureza. O trabalho e a sobrevivência se coadunem em existência e juntos compõem as trajetórias das pessoas que habitam o mundo da narrativa. Em *Torto Arado*, havia

Mãos que abriam a cova com a enxada, arrancando grandes pedaços de solo e ervas, para nela florescer a mandioca ou para enterrar um corpo. Mãos separando as folhas das rezas e dos remédios. A boca, vela, os sons dos encantados agitando o ar, os peixes nadando contra a correnteza (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 247-248).

Assim, a cosmovisão de homens e mulheres que habitam o campo é traçada por uma trajetória de lutas por sobrevivência e (re)existência, representadas e alinhadas as noções de trabalho, vida e natureza concebidas nas próprias trajetórias das personagens. Enquanto se conectam com a terra no amanhecer de cada dia para o trabalho, essas personagens estão entrelaçadas a uma relação de subserviência e sobrevivência com seu patrão. Independente da estação das chuvas ou da estiagem, esses lavradores devem trabalhar e separar o que será doado à fazenda e dessa forma, manter a relação quase servil a qual estão submetidos em nome da sobrevivência.

É pela permanência na fazenda que um espaço de sociabilidade perpassa gerações na comunidade de trabalhadores e dessa forma, de geração em geração, os ditos do jarê, as noções servis de trabalho e a luta pela sobrevivência em um ambiente distante da urbe e dos serviços básicos de educação e saúde são perpetrados pelas pessoas ao longo do tempo.

Com base nessa breve triagem de características, selecionamos as narradoras das três partes do romance para que possamos analisá-las de maneira mais acurada.

2 Caminhos de resistência

Vamos adentrar a vida das duas irmãs que contam grande parte dessa história para seus leitores. Bibiana é a primeira a se apresentar a nós e nas primeiras páginas, conta sobre sua curiosidade na infância acerca da mala de Donana, sua avó, que já vivia senil. Donana caminhava pelo quintal distraída sem imaginar que suas netas estariam fazendo tramoia com sua mala: arrastaram ela debaixo da cama e lá, Bibiana encontrou um facão reluzente que chamou sua atenção e quis sentir o gosto do metal na boca. Contudo, ao aproximar o facão, atiçou a curiosidade de Belonísia, mais nova e

que ansiando imitar as ações da irmã, tomou a faca das mãos de Bibiana, causando-lhe um corte na língua. O mesmo aconteceu com Belonísia, que ao sentir o gosto metálico do fio de corte, sentiu o morno quente do sangue escorrer. Quando Donana, enfim, percebeu o ocorrido se desesperou e mandou chamar por seu filho, Zeca Chapéu Grande, e sua nora, Salustiana. Donana nunca mais se recuperaria do peso da culpa e mesmo depois de jogar fora a faca, ela partiria em breve, triste e sem rumo. As meninas foram levadas para o hospital na caminhonete da fazenda, embotadas de sangue. Chegando ao hospital, Bibiana se apresenta a nós de maneira peculiar: “Foi o primeiro lugar em que vi mais gente branca que preta. E vi como as pessoas nos olhavam com curiosidade, mas sem se aproximar” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 18-19) Ao apresentar ao leitor a cor do outro – o branco – ela constitui sua própria identidade étnico-racial – negra. Tal manobra, muito comum a diversos escritores do século XIX e XX em textos considerados negro-brasileiros por Cuti (2010), é repetida aqui com sutileza.

Bibiana tinha apenas cortado a língua e sua irmã, que realmente perdera o órgão, estaria condenada ao silêncio se não fosse pela mediação de Bibiana. Belonísia passa a se comunicar através da irmã e juntas, permanecem a infância em constante simbiose. Mas a situação se modifica quando as irmãs conhecem Severo, primo que veio morar com a família na fazenda. Bibiana se sente atraída por Severo e se encanta pela altivez e consciência do rapaz em querer alcançar novos rumos no mundo. É quando vemos a visão de Bibiana sobre sua vida, que ela nunca tinha pensado para além dos limites de Água Negra. Imbuída pelo sentimento por Severo, Bibiana acaba deitando-se com ele em um período de grande estiagem, que arrasta pobreza e morte para a fazenda. Deitando-se com Severo, é quando Bibiana sente a natureza lhe conclamar: “Depois de tanto ouvirmos falar sobre as crianças mortas, a natureza, misteriosa e violenta, nos impelia para conceber a vida” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 76). Nessa e tantas outras passagens, começamos a perceber a profunda conexão que as personagens assumem com a terra em que pisam e vivem. A partir desse ato, Bibiana descobre estar grávida e decide fugir com Severo. Contrariada ou não, sua partida remonta uma prática comum dos sertões: as fugas, que engendram uma noção tensionada do tecido social. Quando uma fuga ocorre, é sintomático pensar que algo se desviou do panorama normativo de vivência. Seu ato se compõe de seu primeiro grande gesto de resistência que opera na narrativa. Ao fugir, Bibiana assume uma postura escapista da realidade dura que vivia, ao mesmo tempo que abandonaria sua família, que seguiria na mesma vivência.

Belonísia, por sua vez, narra a segunda parte do romance, recontando o

acontecido da faca sob seu ponto de vista e demonstrando a admiração que tinha pela irmã. Ao perder a língua, ela se silencia para o mundo e depois da fuga de Bibiana, Belonísia se cala e apenas percebe quão desalinhada ela era para as normatividades de uma modernidade que chegava a Água Negra em passos lentos. Ela não se alinhou a escola e preferia o contato com a terra. Em si, seu ato se constitui de resistência pelo desvio da normatividade modernizadora da escola, em que ela não enxergava sentido no que ouvia da professora, em seu discurso distante e fora do eixo de sua vivência. Foi no ofício de lavradora, que Belonísia conhece Tobias. Os dois se aproximam e se engraçam um do outro. Ela se sente mexida pelo homem, que acaba convencendo-a a viver com ele. Belonísia encontra na vida de casada uma realidade que ela não imaginava jamais sentir: o peso da responsabilidade sobre seus ombros de manter uma casa e um marido. Tobias passa a se tornar mais violento e exigente, na medida que Belonísia percebe que uma de suas vizinhas, Maria Cabocla, passava por repressão ainda maior, sendo ameaçada pelo próprio marido.

Belonísia enxergava o sexo de maneira distinta da irmã. Ela não sentia a natureza impelir sua presença. Para Belonísia o sexo “era como cozinhar ou varrer o chão, ou seja, mais um trabalho” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 114), uma repetição. Vivendo infeliz, Belonísia acaba por achar no interior de um pote, o facão de sua avó, que Tobias muito provavelmente encontrou na beira do rio. O facão, agora em novas mãos, parece receber uma carga simbólica ancestral de instrumento de luta e defesa, passado de mão em mão. Bibiana retorna anos depois a Água Negra, como professora, casada com Severo e com filhos. Belonísia também passa a frequentar um novo jarê junto ao marido, pois ela ficara impedida de ir ao jarê de seu próprio pai. Ao debochar da curandeira do jarê que frequentava, já ébrio e cambaleante, Tobias recebeu um aviso dela: estaria em perigo. Belonísia tinha noção da força dos encantados, as entidades que habitavam os corpos de quem dançava, tocava e aquecia o couro do batoque nas noites de jarê e por isso, não sentiu o impacto da misteriosa morte de seu marido: caíra do cavalo no meio da estrada e perdera a vida.

Belonísia decidiu que viveria sozinha, mesmo visitando os pais frequentemente. Ela assume uma postura curiosa a partir do momento que decide se aproximar de Maria Cabocla. Tentando proteger Cabocla, como protegeu a si mesma, Belonísia vivencia com sua vizinha um momento marcante. Maria Cabocla decide arrumar o cabelo de Belonísia e o toque dos dedos da vizinha na jovem sem voz traz tranquilidade e paz. O gesto sutil de Cabocla que emana um calor acolhedor desperta

em Belonísia uma sensação assim por ela caracterizada:

Quando terminou o penteado, eu estava quase cochilando, e senti o calor de seu corpo próximo à minha cabeça. [...] Durante muito tempo depois daquela noite, fechei os olhos para tentar sentir de novo Maria Cabocla” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 147).

Belonísia parece imprimir um sentimento de muitas camadas: ora demonstra conforto ao sentir a delicadeza e atenção de Maria Cabocla, coisa que não sentia com seu marido, ora parece rememorar posteriormente a imagem de sua vizinha com carinho e desejo, sensação que a fez tentar “acalmar o interior de meu corpo que ainda pulsava vivo ao afeto que havia recebido” (Ibid, 2019, p. 148). Belonísia imprime uma sexualidade nebulosa na narrativa, eriçando o leitor à curiosidade. As dimensões de sua sexualidade são desenvolvidas com base em seus próprios referenciais de vivência, fora do eixo globalizante e, por essa razão, a possibilidade de uma relação homoafetiva se delinea sutilmente nos pensamentos da personagem, sem, no entanto, ser nomeado dessa maneira ou mesmo concretizado.

Sua hesitação em como se apregoar advém do caráter inserto de sua própria expressão comunicacional diante da falta de sua língua. Ao abrir a boca, Belonísia ouvia apenas sons sem sentido que a lembravam do trajeto de um torto arado, diferente do som “redondo, fácil e ruidoso” que tinha apenas a palavra arado:

O som que deixou minha boca era uma aberração, uma desordem, como se no lugar do pedaço perdido da língua tivesse um ovo quente. Era um arado torto, deformado, que penetrava a terra de tal forma a deixá-la infértil, destruída, dilacerada (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 127).

Belonísia se sente fora do eixo, fora da vala onde se planta, como se ela mesma não pudesse ser cultivada ou cultivar algo. Ela vivencia uma existência limitada ao próprio silêncio, reverberando sua postura quieta e sutil. Como um arado torto, que não faz seu trabalho direito, nossa personagem se sente igualmente torta, desviante, sem rumo certo. Seu único afago é a própria terra onde pisa e planta, onde colhe o que produz como uma mensagem ao mundo de que existe e se move e por isso, se ressignifica dentro de sua vivência.

A caracterização das duas irmãs em muito remonta algumas personalidades impressas na pesquisa doutoral de Itamar Vieira Júnior sobre a comunidade quilombola de Iuna, na Chapada Diamantina. Bibiana em muito lembra Iracema, uma das entrevistadas de Vieira Júnior em seus registros etnográficos. “Iracema Sacramento, filha do curador Rosalvo e da parteira Jovita, e diretora da escola Irineu Dultra, que

atende a comunidade” (VIEIRA JÚNIOR, 2017, p. 203). Assim, como Iracema, Bibiana é filha de parteira e de um curador e trabalha como diretora, função semelhante a que Bibiana emprega enquanto professora no romance. Ela também resguarda com Iracema outra característica: ser líder da comunidade. No romance, Severo volta a Água Negra disposto a abrir os olhos dos lavradores sobre o descaso do trabalho deles e a falta de uma identidade política coletiva na comunidade. Água Negra era um seio de vivência quilombola. Mas, ao buscar tal medida transgressora, Severo acabou por chamar a atenção do fazendeiro, sendo fatalmente atingido por uma bala. Essa foi uma das muitas manobras inibidoras do fazendeiro, que ainda mandou atear fogo as casas de muitos moradores da fazenda, como gesto de ameaça. Bibiana, toma a dianteira da situação depois da morte do marido, e mesmo com a mudança de dono na fazenda, ela segue os passos de Severo em prol do discurso emancipador de Água Negra enquanto comunidade quilombola. Sua manobra de resistência assume um caráter coletivo e agregador, diferente da simbologia de sua fuga.

Nesse sentido, a narrativa nos conduz para uma nova percepção de luta pela (re)existência dessas personagens, principalmente de Bibiana, que assume novos papéis diante das novas vivências que passa a ter em Água Negra. A caracterização da mulher negra na história se compõe de um caminho de luta e ressignificação, o que a induz a constituir-se de uma imagem autônoma e mais independente.

Imbuída pelo senso de sobrevivência, a personagem se reconstrói diante de seus novos desafios e ocupa o lugar de seu companheiro, reconfigurando seu próprio papel na narrativa como mulher negra e quilombola. Esse caráter contínuo de reformulação de papéis e funções na história reverbera outro dito de Gonzalez consonante ao pensamento de Simone de Beauvoir: assim como “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016, p. 11), em relação as populações pretas, “não nascemos negros, nos tornamos negros. É uma conquista o tornar-se negro” (GONZALEZ, 2020, p. 234).

Bibiana reverbera, assim, uma caracterização profunda enquanto personagem, assumindo as angústias e os anseios que a percorrem, tal qual as pessoas que a cercam. A manobra transgressora de sua postura assume característica capital da literatura, dita por Cuti como negro-brasileira. Bibiana constitui postura de afronta ao poder do fazendeiro e latifundiário que a tudo controla em Água Negra e na medida que ela desafia sua autoridade ao conclamar seus iguais para uma luta a favor da emancipação da comunidade enquanto quilombola, contesta os grilhões de um passado escravista e de herança cruel ao Brasil contemporâneo.

A luta entre escravizados e escravizadores mudou sua roupagem no biombo do século XIX para o século XX, mas prossegue com suas escaramuças, porque a ideologia de hierarquia das raças continua, segue mudando de cor como os camaleões, adaptando-se a situações novas, com manobras da hipocrisia sempre mais elaboradas (CUTI, 2010, p. 10).

Em *Torto Arado*, a própria troca de donos da fazenda simboliza mudanças de regime, mas que compartilham prerrogativas comuns de domínio ideológico. É como se um ciclo autoritário da história brasileira se remontasse em um novo mosaico de tendências alinhadas as demandas do tempo concernente.

Essas são histórias ‘persistentes’, que não terminam com a mera troca de regimes; elas ficam encravadas nas práticas, costumes e crenças sociais, produzindo novas formas de racismo e de estratificação (SCHWARCZ, 2019, p. 32).

Dessa forma, a literatura negro-brasileira ou afro-brasileira se caracteriza a partir de um ponto híbrido de análise que reconhece o Brasil como um país múltiplo, que não considera o mito da democracia racial e identifica diversos matizes da população brasileira, fruto de um processo colonial e imperialista. Esse processo, doloroso, feito a custo de genocídio e etnocídio, reverbera na contemporaneidade em um quadro que considera as comunidades originárias, africanas e europeias como matrizes de uma população clivada e em constante reconstrução identitária. Sob essa perspectiva, Lélia Gonzalez nos apresenta ao conceito de Amefricanidade, que reflete a amplidão e diversidade da literatura afro-brasileira, estabelecendo-se em consonância com a própria sociedade, clivada e circundada em múltiplas relações de poder, da qual a luta dos povos originários e afrodescendentes se demarca como processo de sobrevivência e (re)existência.

Portanto, a *América*, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo *amefricanas /amefricanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo. Ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada (GONZALEZ, 2020, p. 135).

A Amefricanidade a qual Gonzalez se refere constitui-se de todas as vivências político-culturais, por sua vez desenvolvidas na narrativa de *Torto Arado*, e que estão presentes na flutuante atmosfera identitária do Brasil. As manifestações religiosas, a ligação com a terra, a luta por ela, a resignificação de si, todos esses elementos se

estabelecem na cultura e vivência das personagens, como também se desenvolvem no âmbito da política, na medida que a ressignificação dos corpos negros é postulada como marcas de corpos alinhados a uma busca por direito e cidadania. Assim, em *Torto Arado*, o alinhamento à noção de amefricanidade se estabelece como mecanismo de identidade, existência, política e sobrevivência.

E assim como Bibiana, Belonísia resguarda lugar nas memórias de uma das entrevistadas de Vieira Júnior.

Albertina teve quatro filhos, três homens e uma mulher. Ainda com as crianças muito pequenas, o marido morreu após cair do cavalo enquanto trabalhava. Ela admite que embora não se impressione com os eventos místicos que costumam acompanhar o jarê, principalmente, a morte do seu marido tinha uma relação com uma maldição. Certa noite, José Martins foi só para um jarê localizado nas proximidades de Lençóis. Depois de consumir muita bebida, o que é comum nesses eventos, ele começou a “desfazer” dos poderes dos encantados, sugerindo que a curadora da casa era uma charlatã. Muito enfurecida com os insultos que lhe eram direcionados, a curadora o teria amaldiçoado. Pouco tempo depois, José Martins sofreu o acidente de cavalo que o mataria (VIEIRA JÚNIOR, 2017, p. 226).

Albertina também foi casada e na relação com seu marido, percebeu que, assim como Belonísia, não assumia o caráter normativo da moça casadoira: “Aceitei casar e me arrependi depois, mas antes eu tivesse morrido no dia que eu fui casar, porque eu me arrependi, eu não queria, não” (ALBERTINA *Apud* VIEIRA JÚNIOR, 2017, p. 226). Sua trajetória difere da de Belonísia ao ter conseguido gerar filhos, coisa que a irmã de Bibiana não conseguiu, segundo Maria Cabocla, pela infertilidade de Tobias. O destino do marido de Albertina também se cruza com o de Belonísia, indicando mais uma vez, a verossimilhança e convergência com relatos orais.

Na terceira e última parte, *Torto Arado* é narrado por Santa Rita Pescadeira, uma das encantadas relatadas na pesquisa de Vieira Júnior e que aqui assume vida própria ao compor uma narrativa quase onisciente e onipresente dos espaços e das personagens. A manobra é engenhosa, visto que a narrativa quase se torna em terceira pessoa em relação as narradoras anteriores do romance, mas que se constrói em primeira pessoa sob o olhar em trânsito da encantada, que praticamente tudo vê e tudo sabe.

No romance, Santa Rita Pescadeira desaparece do jarê depois que seu cavalo – nome dado para a pessoa que incorpora uma entidade na tradição candomblecista – partiu. Algo semelhante é relatado na pesquisa de Vieira Júnior por Jovita, mãe de Iracema.

Tinha uma mulher que tinha [recebia um encantado] uma santa chamada

Santa Rita Pescadeira. Ela cantava, dançava, era tanto que ela estava lá sentadinha, era só compadre Rosalvo cantar e pegar na cabeça dela e saía rodando, dançando. Santa Rita Pescadeira era o encantado dela. Ela chamava até Maria, já morreu. Depois que ela morreu não teve mais Santa Rita Pescadeira. Que eu visse não. Ela era toda tortinha assim, caía para dentro dançando (JOVITA *Apud* VIEIRA JÚNIOR, 2017, p. 241).

Nesse sentido, Santa Rita Pescadeira fez parte da sociabilidade do jarê em Iuna e foi transposta para a narrativa do romance sob uma nova óptica: da fluidez e mansidão de uma entidade que tudo vê e sente, criando personalidade própria. Ela sente-se sozinha e esquecida, sem um cavalo para incorporar, mas a partir do momento que ela habita a vida de novos moradores e sente suas trajetórias e seus espíritos emanarem em luta, Santa Rita Pescadeira conhece o caminho que ela também faz parte. Ao saber da vida de Belonísia, por exemplo, a encantada deságua pelos rios da vida daquela mulher e nos revela a inquietude dela ao afirmar que o silêncio de Belonísia é expresso pela própria conexão dela com a natureza: “Então sentiu que desde sempre o som do mundo havia sido a sua voz” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 248). Assim, Santa Rita Pescadeira se revela uma confidente ao seu leitor ao expressar o que as duas narradoras anteriores não revelaram sobre elas mesmas até ali e se constitui como uma encantada que incorpora a mente e a trajetória dos lavradores, sendo luta e (re)existência como todos em Água Negra.

Ao final, ela narra um fim simbólico para a história das irmãs, um dia unidas pelo fio de corte de uma faca. Como uma lâmina que nunca perdeu o fio e permaneceu acesa na luta transgressora de seus antepassados, Santa Rita Pescadeira incorpora em Belonísia e assassina secretamente o fazendeiro, em uma das sequências mais metafóricas e complexas do romance pela carga simbólica que carrega.

A onça caiu sobre a borda do fojo, sustentando o corpo com as garras para não ser lançada em definitivo para o buraco. Assustou-se com a armadilha escondida no meio da mata, coberta de taboa seca e palha de buriti. Há quem jure que capatazes usaram as mesmas armadilhas de caça para capturar escravos fugidos no passado. A onça caiu com as presas enterradas no chão. Retirou uma porção de terra da boca. Não, era uma armadilha tola para capturar uma caça. Mas antes que levantasse, se abateu sobre seu pescoço um único golpe carregado de uma emoção violenta, que até então desconhecia (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 261-262).

Santa Rita Pescadeira demarca sua presença no imaginário da comunidade de Água Negra e assume seu domínio de encantada como um poder também ancestral, carregado de força simbólica e dosada em um tom insólito do momento que metaforiza o embate direto do subalternizado e do sujeito que ocupa o espaço preponderante de poder. Dessa forma, a encantada não é mais apenas uma manifestação da crença, mas da

própria transgressão normativa da sociabilidade repressora da comunidade. Ela é a própria simbologia e manifestação da resistência.

Conclusão

A demarcação cruzada das trajetórias de mulheres da vida real junto de mulheres ficcionadas constitui um elo fundamental proporcionado pela literatura: das ideias circundantes da sociedade em face de uma representação narrativa. As demandas de determinado tempo e espaço imprimem em *Torto Arado* uma demanda social por uma vertente de nossa literatura resguardada ainda a um lugar subalternizado na “emanação do discurso” como bem afirma Cuti, o da literatura afro-brasileira ou negro-brasileira. “E a literatura é poder, poder de convencimento, de alimentar o imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação” (CUTI, 2010, p. 10).

Dessa forma, é demarcada uma incursão por espaços pouco explorados pela literatura nacional, fora de um eixo caricatural, mas sublevado de camadas múltiplas de desenvolvimento narrativo, que asseguram uma história alinhavada com firmeza e que concerne ao povo negro representação mais crível e complexa. A partir das relações de poder literalizadas em *Torto Arado* concebemos uma realidade presente no interior do Brasil, de uma face da população ainda sujeita a propostas mantenedoras de um esquema colonial, escravista e racista. Pelas transgressões de nossas personagens, Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira assumem postura distinta da subalternização obediente e tomada de discursos de penúria. Apesar dos percalços, é na transgressão performativa de seus atos, que elas assumem presença viva no romance.

Ademais, ainda podemos inferir a relação do autor do romance, Itamar Vieira Júnior, com a comunidade que lhe foi *locus* de pesquisa. Ele reflete sua vivência do exterior do seio geral de sociabilidade que analisou, mas aguçando sua sensibilidade para a composição narrativa de seu romance. Dessa forma, ele incorpora seu próprio conhecimento de mundo às experiências que ele observou, amalgamando esses elementos em sua criação.

Na linha final de *Torto Arado*, Vieira Júnior ironiza uma frase eugenista muito problematizada na contemporaneidade sobre a lei do mais forte. O mito de que povos mais desenvolvidos e caucasianos teriam que carregar o “fardo” de civilizar os povos menos desenvolvidos na América, África e Sudeste Asiático se ressignifica na própria particularidade da narrativa, assumindo uma face renovada de sobrevivência, não

daquele que se diz superior ou inferir sob o manto ideológico do cientificismo racista, mas a partir de um prisma de pensamento que reverbera a noção de resistência de quem ocupa o lugar subalternizado e anseia a transgressão por direito. Enfim, “sobre a terra há de viver sempre o mais forte” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 262). Ou seja, aquele que luta e resiste, e não aquele que por convenção colonial, ocupa um suposto lugar naturalizado de poder.

A noção de amefricanidade, a ideia híbrida de uma América coabitada por múltiplas vivências de resistência advinda dos povos originários e afrodescendentes, enfim, se estabelece pelas relações das personagens com o insólito, com o mundo, a natureza e seus pares. São pelas tentativas de (re)existir e manter o respeito e fluidez com a natureza viva, que tanto Bibiana, como Belonísia e Santa Rita Pescadeira estabelecem significações distintas em suas trajetórias, que mesmo divergindo em diversos pontos, entram em um enlace comum de vivência: o de estabelecer as raízes da memória e cultura juntas enquanto elementos da existência de suas vidas, compondo-as como pessoas, como mulheres negras quilombolas que habitam a terra, a alma e o mundo de quem vive e sobrevive no interior do Brasil.

Referências

BANAGGIA, G. **As forças do jarê: movimento e criatividade na religião de matriz africana da Chapada Diamantina**. Tese de doutorado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**, volume 2. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CUTI (Luís Silva). **Literatura Negro Brasileira**. Coleção consciência em debate. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DUARTE, Eduardo Assis. Por um conceito de Literatura Afro Brasileira. In: **Revista de Crítica Literária Latino Americana**. Lima-Boston, Ano XLI, nº 81, 2015, p. 19-43.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 25ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia; RIOS, Flávia (Org); LIMA, Márcia (Org). **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 127-138.

GONZALEZ, Lélia. A cidadania e a questão étnica. In: GONZALEZ, Lélia. RIOS, Flávia (Org); LIMA, Márcia (Org.). **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 232-241.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar Rangel. **"Trabalhar é tá na luta"**: vida, morada e movimento entre o povo da Iuna, Chapada Diamantina. Tese de doutorado em Estudos Étnicos e Africanos. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

PATHS OF RESISTANCE OF THE CHARACTERS BIBIANA,
BELONÍSIA AND SANTA RITA PESCADEIRA IN TORTO ARADO
BY ITAMAR VIEIRA JÚNIOR

Abstract

This article discusses the composition of the three characters who tell the novel *Torto Arado* by Itamar Vieira Júnior: Bibiana, Belonísia and Santa Rita Pescadeira. Through the characterization of these characters, I analyze their relationship with the ideas of work, life, and nature. The three characters are considered based on their experience, their paths of resistance in name of the struggle for land, and their survival. For this, I conjectured the relationships among the novel, the ethnographic research of the doctoral thesis by Itamar Vieira Júnior (2017), and the idea of Amefricanidade by Lélia Gonzalez (2020). Other theoretical references are Cuti (2010), Eduardo de Assis Duarte (2015), Lilia Schwarcz (2019), etc. From the power relations literalized in *Torto Arado*, present reality in the interior of Brazil is represented, on a face of the population still vulnerable to proposals that maintain a colonial, slavery, and racist scheme. I conclude the characters are characterized as black quilombola women who struggle based on their particularities. They give new meaning to their existences and their relations each other and nature.

Keywords

Characters. Resistance. Amefricanidade. Work. Nature.

Recebido em: 11/03/2022

Aprovado em: 04/05/2022

O eu feminino diarístico em Quarto de Despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, e a alteridade

Marinês Andrea Kunz⁵⁴
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Damodara Ferrer de Quadros⁵⁵
Universidade Feevale

Resumo

A literatura brasileira constitui-se, ainda, como sistema bastante fechado, em que autores(as) da margem buscam seu espaço. Nesse contexto, escritoras negras, em especial, têm lutado por reconhecimento por parte de seus pares, a fim de ocupar um espaço digno e emergir na malha canônica. Nessa perspectiva, a trajetória da escritora Carolina Maria de Jesus é precursora. Diante disso, este artigo tem a finalidade de analisar a construção do eu feminino diarístico em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e as relações de alteridade evidenciadas na trama narrativa. É pela percepção do eu feminino em análise que se pode compreender seu posicionamento enquanto sujeito social, seu conhecimento e sua visão de mundo e do outro enquanto mulher, negra e favelada. Carolina Maria de Jesus problematiza, de um lado, a literatura por sua posição enquanto sujeito marginalizado; e, por outro, a sociedade, por meio das relações de alteridade estabelecidas em sua narrativa, mostrando o valor estético e testemunhal de sua obra.

Palavras-chave

Quarto de despejo. Diário. Eu feminino. Alteridade. Literatura brasileira.

⁵⁴ Doutora em Letras (PUCRS), Mestre em Ciências da Comunicação (UNISINOS) e Licenciada em Letras Português/Alemão (UNISINOS). Professora e Pesquisadora na UFPB.

⁵⁵ Licenciada em Letras Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Feevale. Graduanda do curso de Pedagogia pela mesma instituição e pós-graduanda em Educação Bilingue e Cognição pela Instituição Evangélica de Novo Hamburgo. Atualmente, atua como professora de Língua Inglesa na Educação Infantil e no Ensino Fundamental.

Introdução

“Não existem reencontros imediatos com o passado, como se pudesse agarrar uma substância, mas há um processo meditativo e reflexivo.”

(Jeanne-Marie Gagnebin)

Página | 95

Ainda na contemporaneidade, o negro é concebido como sujeito a ser subordinado, colocado em uma posição inferiorizada na sociedade brasileira. Essa situação é ainda mais grave quando se trata das mulheres negras. Historicamente, os negros são silenciados, pois, desde os processos de colonização do Brasil, criou-se no imaginário brasileiro a ideia de que os negros trazidos de África não lutaram por sua liberdade e se deixaram escravizar. Além disso, é necessário perceber a continuidade desse pensamento discriminatório: “Herdamos um contencioso pesado e estamos tendendo a perpetuá-lo no momento presente; as pesquisas mostram a discriminação estrutural vigente no país, a qual abarca [...] as áreas da educação, da saúde, chegando aos registros de moradia, transporte, nascimento e morte” (SCHWARCZ, 2019, p. 40). Nesse sentido, é necessário rever tal narrativa e fazer justiça aos que morreram em prol da liberdade e da igualdade — igualdade infelizmente ainda não alcançada. Há, pois, ainda, um longo caminho a ser trilhado, para que as vozes dos sujeitos negros rompam totalmente as profundezas do silenciamento, legitimando-se nos distintos setores da sociedade brasileira.

A partir disso, lança-se um olhar sobre o cânone literário brasileiro, uma vez que a literatura é capaz de agir como força descentralizadora, permitindo a emergência de novas perspectivas históricas e sociais, e de romper com a prevalência masculina de escritores brancos de classe média e alta no universo literário. Sobre isso, Dalcastagnè afirma (2012, p.8):

Por isso, a entrada em cena de autores ou autoras que destoam desse perfil causa desconforto quase imediato. Pensem no senhor que conserta a sua geladeira, no rapaz que corta seu cabelo, na sua empregada doméstica – pessoas que certamente têm muitas histórias para contar. Agora colemb o retrato deles na orelha de um livro, coloquem seus nomes em uma bela capa, pensem neles como escritores. A imagem não combina, simplesmente porque não é esse o retrato que estamos acostumados a ver, não é esse o retrato que muitos defensores da Língua e da Literatura (tudo com L maiúsculo, é claro) querem ver. Afinal, nos dizem eles, essas pessoas têm pouca educação formal, pouco domínio da língua portuguesa, pouca experiência de leitura, pouco tempo para se dedicar à escrita.

Contudo, é necessário romper com tal cosmovisão. Assim, constituindo-se em uma forma de olhar para a sociedade, a literatura e o sistema literário, mediante a luta

dos que estão à margem, rendem-se, mesmo que lentamente, a transformações, uma vez que há o desejo de participação e visibilidade por parte dessa população criativa, mas silenciada, que reivindica seus direitos de representação.

Refletir sobre a produção literária advinda da margem requer que se pense sobre as relações de poder que perpassam o sistema literário. Relações construídas ao longo da nossa história de exclusão social e de valorização do mundo letrado (em geral, privilegiado na escala social), em detrimento daqueles que a estrutura patriarcal dos donos da terra e do capital desejam tornar invisíveis e inaudíveis.

Romper com essa estrutura de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais. Que aquilo a que chamam 'estética pura' não está menos comprometido ideologicamente do que a crítica feminista, ou marxista, por exemplo. E que, portanto, toda e qualquer apreciação literária é regida por interesses. (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 67-68)

Assim, embora o cânone literário brasileiro ainda se mostre resistente à inclusão de textos da/sobre a margem, não se esgotam as lutas por uma voz ativa que possa abrir espaço para o novo, possibilitando ao que está à margem migrar para o centro literário, conquistando seu local de representatividade e sua legitimidade social.

Contudo, mediante a análise de narrativas literárias ao longo da nossa produção literária, percebe-se que poucas são as mulheres negras no universo narrativo. Quando estão representadas, em geral, ocupam um lugar marginal, por meio de personagens sexualizadas, submissas, escravizadas e sem voz, como Rita Baiana, de *O cortiço*, por exemplo. Se o seu posicionamento como personagem narrativa se mostra rarefeito, seu lugar como autora é também problemático. Quanto à condição das escritoras negras que romperam a malha do sistema literário, Vasconcelos afirma:

A atitude de determinação dessas mulheres simples que mudaram suas vidas vencendo as dificuldades sociais e os preconceitos de raça e gênero, é exemplo decisivo para suas filhas. Tal atitude contribui para que as novas gerações de mulheres afro-brasileiras consigam alcançar novo patamar educacional e social, superando as expectativas de um lugar social estabelecido pelo padrão patriarcal racista (2015, p. 150).

Nesse contexto, Carolina Maria de Jesus fez de seus diários uma enunciação que reivindica os espaços de fala para os sujeitos marginais, excluídos pelo sistema, em especial negros e pobres, com baixa escolarização e empregos mal remunerados. Ela apresenta um retrato fidedigno da favela, e se hoje é perceptível a presença da periferia nas páginas literárias, isso só foi possível, porque vozes periféricas romperam a malha canônica, constituindo um nicho no sistema literário. Certamente, a obra de Carolina Maria de Jesus, publicada no século passado, contribuiu para essa mudança no cenário

da literatura brasileira contemporânea.

A obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, possibilita a visibilidade de um mundo peculiar, por meio da apresentação da vida da escritora ao outro. Nesse sentido, expõe-se, também, ao escrutínio desse outro, localizado em distinto e mais elevado estrato social, que a nega e, assim, a invisibiliza.

Mediante tal confissão ao outro, por meio do diário, surge a necessidade do estudo dos conceitos de alteridade. As relações interpessoais, também denominadas outridade, são caracterizadas pela interdependência do eu com o outro, ou seja, o ser social forma sua identidade somente a partir das suas relações com o meio em que vive e do compartilhamento de suas vivências com o outro, pois é através dessas trocas que o eu sofrerá mudanças e moldará sua identificação como sujeito.

Este artigo objetiva, pois, analisar a obra supracitada de Carolina Maria de Jesus, sob a ótica do eu feminino diarístico da periferia, que aí se apresenta e se configura na trama narrativa.

1 O diário como literatura

De formação humanizadora, conforme Candido (2004) a caracteriza, a literatura tem como uma de suas principais funções sociais aprimorar a subjetividade do homem. Isso significa que os textos literários incidem sobre a individualidade do leitor, ou seja, são formadores de subjetividades. A literatura é o resultado do trabalho de lapidar a palavra para compor um espaço, determinar e descrever o tempo, criar personagens, podendo dar voz a um ser discursivo potencialmente capaz de contar uma história possível de ser visualizada pelo leitor, incidindo sobre a interpretação da realidade por intermédio da transfiguração desta no universo fictício. Dessa forma, pode-se dizer que cada texto literário é uma forma de expressão dos conhecimentos e das emoções e a representação de uma ótica particular sobre o mundo.

A narrativa pressupõe personagens e suas ações, que constituem a história, enquanto a enunciação dessas ações instala o processo de narração. Mesmo que parta do real, como no caso do diário em análise, a natureza da ação narrativa é perpassada pelo ficcional, pois o autor pinça do plano do real o conteúdo e institui um narrador, responsável pelo arranjo estético do universo literário, articula os fatos em relações de causa e consequência, em dado tempo e espaço, medindo a informação a ser revelada.

Na outra ponta, o receptor. Das relações entre texto e leitor, sabe-se que é

por meio da leitura que ocorre a interpretação do texto, estabelecendo um “confronto do mundo do texto com o mundo do real” (SARAIVA, 2001, p. 52). Isso significa que essa interpretação se dará de modo diferente para cada leitor, cujos códigos éticos, cosmovisão, conhecimentos e vivências incidem sobre o preenchimento das lacunas textuais e ambiguidades do discurso narrativo. Além disso, seu posicionamento como sujeito social — inserido em determinado tempo e espaço tempo — também influenciará a atividade heurística da leitura. A interpretação empreendida pelo leitor diz, pois, mais sobre ele mesmo do que sobre o texto.

Nessa perspectiva, os textos de Carolina Maria de Jesus se constituem como arte mimética, uma vez que, por meio da representação do real, configurado em forma de diário, decodificam o meio social em que se inserem a partir do sujeito preso à margem, ou seja, apresentam um “olhar de dentro” (DALCASTAGNÈ, 2005). Para o estudo da construção do eu feminino em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* e suas relações de outridade, compreende-se que as escritas de si, no gênero diário, constituem uma narrativa.

Carolina Maria de Jesus caminha na contramão do estereótipo lançado sobre a mulher negra, que normalmente é vista como objeto de desejo, incapaz e sem direito de pertencer a figurar no campo literário. Ela rompe com esse rótulo e se assume como sujeito centralizador, criador e narrador da própria história, que busca incessantemente por mudanças. É, pois, um ser desejante, o que se expressa na trama diarística.

Quando se fala em diário, é importante levar em conta que o número de leitores e escritores, conforme afirma Vasconcelos (2015), ao longo dos séculos, era predominantemente masculino e, para as mulheres, o acesso à educação era praticamente inexistente, porém, com a ampliação da escolarização das camadas sociais, houve o aumento do número de leitores e de escritores e, assim, as mulheres passaram a ser as principais consumidoras da literatura. Vale salientar que essas leitoras faziam parte da burguesia brasileira, e, dessa forma, criou-se o estereótipo da literatura destinada às mulheres, ou seja, os romances sentimentais tipicamente “femininos”. Entre os textos destinados ao público feminino, figurava o diário.

O termo *diário* por si só já revela sua intenção. Caracteriza-se como uma escrita cotidiana, apresenta vestígios datados, já que, no primeiro ato, o autor registra o dia, mês e ano em que se encontra, antes mesmo de expressar suas vivências. Ele é, portanto, um vestígio do tempo, testemunho do vivido. Lejeune (2014) afirma que, no início, os diários eram coletivos e públicos e, posteriormente, entraram também na

esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade, servem sempre para registrar as memórias do seu autor.

O diário nasce e age como uma prática. Seu valor se institui por meio da autenticidade dos fatos registrados. Ao fim do dia, o autor avalia suas vivências do cotidiano e as relata e interpreta a partir de sua ótica. Toda e qualquer alteração que fizer em um período posterior aos fatos o desvalorizará, pois poderá perder a essência memorialística em seu estado natural: “o diário, assim como a aquarela, quase não suporta o retoque” (GUTFREIND, 2015, p.13).

Dessa forma, Lejeune (2014) afirma que o diário também serve como um espelho. Esse olhar que é projetado sobre o eu e faz com que surjam as contradições, a autoanálise, os apontamentos dos erros, atingindo a transformação, proporciona a percepção do próprio comportamento, uma vez que possibilita ao narrador analisar de perto as decisões tomadas na sua rotina, resultando em uma ferramenta de construção de uma imagem mais positiva do eu por meio da introspecção: “uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento” (LEJEUNE, 2014, p. 303).

Pensando na produção de Carolina Maria de Jesus, o diário cumpre seu papel literário simultaneamente sob dois aspectos, ou seja, enquanto arte e enquanto denúncia social. Por meio dos seus escritos, ela fala em nome da periferia, não somente de artistas e outros escritores da/sobre a margem, mas também é a enunciadora da voz dos subalternizados que reivindica espaços de fala e denuncia o silenciamento da sua classe por meio do registro das experiências, da reflexão sobre a autoinvenção e o escrutínio do Outro. Nesse sentido, quanto à subalternidade, Spivak, no ensaio *Pode o subalterno falar?*, afirma que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (2019, p. 165). É com essa subalternidade feminina que a escrita do diário rompe, por meio do relato sobre a cotidianidade da vida de Ana Carolina de Jesus, permitindo sua inscrição no mundo como sujeito. Ao enunciar a si e suas vivências, a diarista se institui ontologicamente como eu pensante, reflexivo e questionador de si e do Outro.

O aspecto autobiográfico do diário, em que coincidem a autora e a narradora, constitui estratégia de registro e de apresentação da realidade apreendida pelo sujeito. Contudo, na medida em que o registro tinge o papel, a materialidade narrativa transforma-se, deixando de ser puro testemunho, para sobredourar-se de uma camada de ficcionalidade por meio da escolha do que merece ser contado, pela forma como é

contado. Há, pois, a intencionalidade de engendrar certa imagem acerca do sujeito diarístico e da realidade vivida, o que converge para o que Gagnebin afirma sobre a autobiografia: “o *autos* não é mais o mesmo, o *bios* explode em várias vidas que se entrecruzam e a *grafia* segue o entrelaçamento de diversos tempos que não são ordenados por nenhuma linearidade exclusiva” (1994, p. 88). Assim, ao relatar o seu dia, sua grafia é perpassada pelas vozes dos outros e pelo olhar avaliativo do sujeito sobre si mesmo e suas ações. Diante disso, podemos lançar o olhar sobre a imagem de Carolina configurada no diário.

2 A Carolina expressa no diário

Pelo diário, depreende-se que Carolina Maria de Jesus foi julgada uma mulher indisciplinada por se recusar a desempenhar o papel determinado às mulheres negras, pois se negava a ser submissa a um casamento e por ser descredibilizada por sua condição de catadora de papel, além de se negar a ser silenciada e a assumir sua predestinação social. Essa insubordinação é perceptível a partir do momento em que veste a roupagem de uma mulher que é dona e produtora de saber, mostrando-se capaz de conduzir sua história pelas próprias mãos na busca incessante por liberdade e revolução, impulsionada pelo sentimento de inadequação ao ambiente e à realidade em que vive.

Sua escrita pode ser compreendida como uma forma de evasão, um ponto de fuga para os problemas cotidianos, como a fome diária de seus filhos ou as péssimas condições sociais em que viviam na favela do Canindé. Essa forma de refúgio era percebida pela própria autora, que, em diversas passagens, afirma que escrever era uma forma de transcender o estado em que se encontrava, criando um mundo muito particular, em que conseguia viver: “Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem” (JESUS, 2014, p. 24). A narrativa caroliniana, além de apresentar a subjetividade da autora, também produz esse sujeito feminino em análise que transpassa a crítica social, tornando-se muito mais do que um grito de socorro para o mundo, ressignificando a própria existência.

O diário é compreendido como uma releitura dos fatos ocorridos no cotidiano daquele que o escreve. Esse ato de reler a própria rotina pode ser entendido como uma busca da autora pela compreensão da sua origem, na cidade de Sacramento, tendo em vista que ela empreende uma retrospectiva e finda no momento presente,

quando se encontra na favela do Canindé. Perpassa vários instantes temporais, permitindo a si mesma refletir, simultaneamente, a respeito do momento da escrita e dos momentos passados. A memória é, pois, segundo Santo Agostinho, onde

me encontro a mim mesmo, e recorro as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recorro, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem. (1996, p. 268).

A representação da autora na obra literária é, pois, fundamental para a relação que se estabelece entre a narrativa e o leitor, uma vez que, segundo Sousa (2017), há uma inegável relação entre os “*eus*” projetados no texto (autor, narrador, personagem e leitor).

Além disso, na contemporaneidade, há um desgaste das relações interpessoais em virtude do individualismo, do que decorrem consequências muito negativas, como a violência e a intolerância racial, sexual, religiosa e política, o que configura desrespeito ao próximo e descaso com a vida humana. Nesse sentido, é importante ter em mente que:

Apenas por meio da aproximação de dois objetos pode-se falar que há alteridade; assim, ela não existe essencialmente em cada ser, mas na relação entre dois seres distintos que se encontram ou se chocam em determinado meio, em outras palavras, é como o ser se relaciona. (KUNZ; CONTE; BOTTON, 2013, p. 12).

E essa relação, não raro, é problemática na sociedade brasileira, em que não há preocupação com o bem-estar do Outro, muito embora essa relação seja responsável pela formação do *eu*, por meio da diferença evidenciada pelo estranho. Nesse contexto, a literatura surge como um meio de denúncia do desgaste das relações de alteridade, possibilitando a discussão das relações humanas.

Diante disso, a escrita do diário se revela como veículo de expressão da alteridade, de forma que o sujeito da miséria consegue se transpor e se inserir em um mundo possível. Carolina Maria de Jesus entrevê, na escrita do seu diário, a possibilidade de ir além da favela, crivando o mundo, ressignificando-o e enunciando-o no meio literário como forma de inclusão social. É por meio dessa revisita aos espaços da memória, que se dá pela escrita do diário, que a autora projeta as suas relações de outridade. Reviver os fatos cotidianos por meio do registro permite a análise dessas relações interpessoais, transcendendo o mero relato. No diário, por exemplo, Carolina expõe suas opiniões críticas sobre os seus vizinhos moradores da favela e, em seus apontamentos, reconhece as interdependências desses relacionamentos, a partir dos quais se instaura o eu diarístico.

Para compreender como esse eu feminino se forma e se comporta enquanto sujeito social, é preciso atentar para as suas relações interpessoais. A autenticidade do relato diário vem em favorecimento de Carolina de Jesus, pois lhe possibilita reportar os diálogos com as pessoas com quem mantém alguma forma de vínculo, que pode ser de proximidade, de dependência, de interesse ou de afetividade. Mesmo que seja passageira e momentânea, a relação internaliza o discurso do outro e o ressignifica em sua narrativa.

Ao longo da narrativa, Carolina, paralelamente à transcrição dos fatos ocorridos, apresenta um argumento crítico que mostra ao leitor seu posicionamento diante dos fatos. Essa análise se centraliza nas relações que estabelecia com o outro: de um lado, o que lhe é semelhante, ou seja, os moradores da favela de Canindé, os marginalizados e enfeitados que viviam nas mesmas condições socioeconômicas que ela; e o outro diferente, constituído pelos moradores do asfalto, do grande centro urbano, pessoas de classes sociais mais elevadas e, portanto, com melhores condições de vida.

É banal dizer que nunca existimos no singular. Estamos rodeados de seres e de coisas com os quais mantemos relações. Pela vista, pelo tato, pela simpatia, pelo trabalho em comum, estamos com os outros. Todas estas relações, são transitivas. Toco um objeto, vejo o outro, mas não sou o outro (LÉVINAS, 1982, p. 50).

As relações interpessoais são, portanto, caracterizadas pela interdependência que o eu mantém com o outro, ou seja, o ser social forma sua identidade somente a partir das suas relações com o meio em que vive e seu compartilhamento de vivências com o outro, pois é através dessas trocas que o eu sofrerá mudanças e moldará sua identificação como sujeito.

Levinás explica que

o Eu (Moi) diante do outro é infinitamente responsável. O outro que provoca este movimento ético na consciência, que desordena a boa consciência da coincidência do Mesmo consigo próprio, comporta um excesso inadequado à intencionalidade. (LEVINÁS 1993, p. 62)

Assim sendo, as relações de outriedade são formadas por trocas entre os sujeitos, e tal vínculo é responsável por estabelecer a humanidade e manter a sensibilidade entre os seres sociais.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que Carolina Maria de Jesus orquestra as mais diversas vozes que perpassam suas interações. É por meio dessa escrita mnemônica, que se pode perceber suas percepções a respeito dos demais moradores da favela de Canindé. Ao mesmo tempo em que se compadece com as condições em que

vive, também critica o posicionamento e as ações dos seus vizinhos. Ela sente a necessidade de reportar suas opiniões e a de outros moradores, impondo um tom, ao mesmo tempo, de testemunho e de denúncia.

Essa contrariedade, visível ao longo de toda narrativa, se estabelece, primeiramente, através da maternidade. É por meio dela que Carolina cria seu primeiro espaço de resistência. Os filhos são mantidos em sua própria esfera de proteção, desenvolvida porque as crianças orbitavam em um espaço de constante transição entre a proteção e a ameaça. Enquanto não conseguia mudar o destino da sua vida e sair da favela, o quarto de despejo do mundo, ela lutava para proteger seus filhos das más influências, dos vizinhos violentos que insistiam em confrontá-la, mantendo-os sempre nos arredores de seu humilde barraco:

Deixei as crianças brincando no quintal. Tinha muito papel. Trabalhei depressa pensando que aquelas bestas humanas são capazes de invadir o meu barracão e maltratar meus filhos. Trabalhe apreensiva e agitada. A minha cabeça começou a doer. Elas costumam esperar eu sair para vir no meu barracão espancar meus filhos. Justamente quando não estou em casa. Quando as crianças estão sozinhas e não podem se defender (JESUS, 2014, p. 19).

É possível perceber seu posicionamento diante das relações com os demais moradores da favela do Canindé. Nota-se que esse relacionamento é constituído por desgosto e desconfiança, eivado pelo julgamento que projeta sobre as outras mães, expresso em comentários moralizantes sobre suas ações: “Tenho responsabilidade. Os meus filhos. E o dinheiro gasto em cerveja faz falta para o essencial. O que eu reprovos nas favelas são os pais que mandam os filhos comprar pinga e dá para as crianças beber” (JESUS, 2015, p. 21).

Além da denúncia, sua escrita e autodenominação como autora são pontos de estranhamento entre Carolina e seus vizinhos. A narradora deixa entrever um distanciamento proposital entre ela e os demais moradores da favela. Na mesma medida em que sua escrita busca instaurar a ordem, ainda que mínima, mostra seu repúdio quanto à situação miserável em que se encontra: “Voltei para a favela furiosa. Então o dinheiro do favelado não tem valor? Pensei: hoje eu vou escrever e vou chingar a caixa desgraçada do Açougue Bom Jardim. Ordinária!” (JESUS, 2015, p. 151).

Por outro lado, muitos dos pensamentos da autora mostram a internalização dos valores patriarcais e, muitas vezes, ela se vê obrigada a se afirmar diante da comparação e subestimação sofrida por parte dos outros, como forma de garantir alguma possibilidade de obter algum privilégio da classe hegemônica branca para a qual

destinava os seus escritos. Ela é naturalmente subversiva, no que diz respeito à família e ao comportamento social, no entanto, reprovava a prostituição e o sexo livre, principalmente por parte das mulheres. Embora veja de forma estereotipada os empobrecidos, também denuncia as violências sofridas por eles naquele ambiente hostil, onde vivem sem nenhum tipo de proteção, marcada pela ausência quase que total dos recursos básicos de sobrevivência que o Estado jamais proveu.

Os vizinhos de alvenaria já tentaram com abaixo assinado retirar os favelados. Mas não conseguiram. Os vizinhos das casas de tijolos diz:

- Os políticos protegem os favelados.

Quem nos protege é o povo e os Vicentinos. Os políticos só aparecem aqui nas épocas eleitorais (JESUS, 2015, p.32).

Esse movimento de inserção da voz do *outro* se impõe no discurso e se constitui no campo de construção identitária de Carolina. Nesse processo de *escrevivência*⁵⁶, que se forma em conjunto com a introdução da voz das alteridades, pode-se perceber como se dá a subjetividade da autora. Azerêdo (2008) ressalta que se percebe na biografia a preocupação em explicar essa necessidade de escrever como um caminho para “o sucesso”. Em vários momentos, que se observa a voz do *outro* nos escritos, nota-se, também, a reconstrução mnemônica tanto de Carolina Maria de Jesus quanto da pessoa com quem dialoga, ou mesmo de pessoas que não estão diretamente envolvidas nesse diálogo.

O desejo de mudar de vida faz com que Carolina, muitas vezes, estabeleça comparações entre ela e as outras mulheres pertencentes às classes sociais mais elevadas. Comparações que fazem com que ela se coloque em um espaço inferiorizado, objetificando a si mesma como sujeito descartável em permanência inferior da escala social.

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (JESUS, 2015, p. 37).

A amargura em seu discurso, decorrente do constante medo e da incerteza do seu futuro, faz com que a narradora não hesite em dar opiniões sobre as patroas. Esse estranhamento existente entre a autora e as mulheres “da cidade” surge mediante sua revolta com o preconceito que a circunda e, principalmente, por perceber que há uma constante exploração do seu trabalho e que seu esforço jamais seria reconhecido. A consciência da desvalorização fica visível quando a autora afirma que sempre sentiu

⁵⁶ O termo *escrevivência* foi empregado pela escritora Conceição Evaristo como “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (OLIVEIRA, 2009, p. 622).

desejo de publicar seu diário: “Não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo” (JESUS, 2012, p. 28).

Por se mostrar contrária às suas condições sociais, a autora do diário transcreve sua invisibilidade étnica e de gênero, bem como do coletivo da favela do Canindé. São evidentes os sentimentos de humilhação e de desconsideração quanto às questões étnicas, como no excerto a seguir:

Um dia, um branco disse-me:

— Se os pretos tivessem chegado ao mundo depois dos brancos, aí os brancos podiam protestar com razão. Mas, nem o branco nem o preto conhece a sua origem.

O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém (JESUS, 2015, p. 65).

Além do reconhecimento das hostilidades sofridas em virtude da cor da pele, da posição social e por ser mulher, Carolina se vê mais inferiorizada em virtude de residir em um ambiente sujo, feio e estar sempre vestindo roupas maltrapilhas. Vê-se, pois, como um objeto que pode ser descartado, no quarto de despejo.

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram a cidade mais afamada da América do Sul que está enferma. Com as suas úlceras. As favelas. (JESUS, 2015, p. 85).

É interessante perceber que Carolina se identifica com o mundo letrado e com as pessoas que nele se inserem, âmbito constituído, em geral, por uma elite branca, o que difere do perfil da autora. Os seus textos foram redigidos para um interlocutor não pertencente a seu meio, ou seja, não são textos para quem mora na favela. Em sua visão, esse espaço embrutece as pessoas, mesmo os ajuizados acabam por perder a educação, dando a impressão de que ela mira o lugar em que mora de longe e quase nunca se insere nele: “Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (JESUS, 2015, p. 37). O emprego do verbo “devo” pode ser compreendido não como desejo, mas como expressão da força social coercitiva que age sobre ela.

Quando olha a si mesma — voltando ao passado e no momento presente —, a Carolina diarista realiza um processo de autoescrutínio, revelando a constante evolução do sujeito, em que, segundo Paul Ricoeur (1991), a mesmidade deixa de ser o fator predominante. Ela cede espaço para a ipseidade, isto é, um si mutável, diferente

em cada nova fase da vida, dessemelhante também daquele que narra e busca reencontrar a menina perdida, encoberta pelo véu do tempo e do esquecimento.

No presente, Carolina sonha com a grandeza da cidade, onde as pessoas se vestem e cheiram bem, são educadas e onde há casas de alvenaria muito coloridas, o que permite visualizar, nitidamente, essa dicotomia entre cidade/favela da diarista, imposta pelo mundo de oposições da sociedade capitalista. Ela se encontra, portanto, em um não lugar, ou seja, não se sente pertencente à favela, mas também não se encontra na cidade, está, pois, em um entremeio, onde vivencia a sua solidão e o abandono social. Entretanto, mesmo mediante o sentimento de não pertencimento à favela, Carolina se mostra consciente da pobreza que assola todos os que vivem nela e se mostra solidária, ao mesmo tempo que revoltosa com as desigualdades entre as classes sociais, fazendo com que seu texto atinja grandeza, na medida em que institui uma cosmovisão questionadora do *status quo*, a partir do olhar “de baixo”.

Conclusão

A marginalidade nunca foi tão produtiva e tão inspiradora quanto nos dias de hoje. Essa reposição dos sujeitos marginalizados na literatura nacional permite que deixem a posição de personagem estereotipada, assumindo o lugar da autoria, o que interfere na maleabilidade do cânone literário brasileiro por meio da inserção de outros retratos e outras vozes presentes nas narrativas contemporâneas. A literatura, assim, em certo aspecto, abre-se para o seu outro e permite visualizar as classes sociais menos favorecidas e questionar as diferenças entre as distintas camadas da sociedade brasileira.

É, pois, por meio de sua escrevivência mnemônica que Carolina apresenta uma realidade muito ocultada e que ainda luta por visibilidade. Ela é protagonista de um cenário miserável e produz uma literatura que se opõe ao cânone aclamado pelas instâncias legitimadoras das grandes artes literárias. Essa versatilidade, que muitas vezes pode ser interpretada como contradição comportamental, perpassa toda a sua comunidade que foi obrigada a se adaptar às condições sociais em que foi inserida.

A escritora Carolina Maria de Jesus tinha plena consciência de que sua escrita transcende sua revolta. Constitui, sobretudo, uma forma de dar-se conta de sua própria existência, ressignificando seu cotidiano de catadora de papel como evento singular por meio da escrita. A longo de todo seu texto, Carolina revela barreiras entre ela e o outro, e sua hostilidade se torna perceptível, uma vez que procurava não se

envolver com os demais moradores da favela. Por ser culta, leitora e escritora, Carolina vê as outras mulheres como incultas e que falam somente da vida alheia. Cuida bem de seus filhos, enquanto as outras deixam os seus filhos perecerem diante das mazelas e descaminhos que o quarto de despejo proporciona. Na outra direção, Carolina olha para o outro, morador do asfalto, de classe social mais elevada, com sentimentos de desejo de proximidade, por querer pertencer ao mesmo meio, mas também com olhos julgadores de quem sofre diante dos preconceitos e dos olhares críticos de quem percebe os contrastes sociais.

Assim, o diário de Carolina se confirma enquanto literatura de denúncia por trazer aspectos críticos que apontam, não somente as desigualdades sociais, mas também o desgaste das relações interpessoais. Elementos que se concretizam por meio da mimese que exerce sua função de representação do real, convidando o leitor à reflexão. O receptor pode, assim, colocar-se no lugar de Carolina enquanto sujeito subalternizado, afinando as relações existentes entre os sujeitos sociais. O diário de Carolina cumpre, pois, seu papel literário, que é de desenvolver “em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2004, p. 180), pelo estranhamento de sua escrita única. E, assim, Carolina Maria de Jesus problematiza, de um lado, a literatura por sua posição enquanto sujeito marginalizado; e, por outro, a sociedade, por meio das relações de alteridade estabelecidas, mostrando o valor estético e testemunhal de sua obra.

Referências

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AZERÊDO, Mônica Horta. **A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de despejo: diário de uma favelada, Estamira e Estamira para todos e para ninguém, (Marcos Prado), De salto alto e Tudo sobre minha mãe (Pedro Almodóvar)**. 2012, 346 p. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de Brasília, Université Rennes 2 Haute Bretagne. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11294/1/2012_MonicaHortaAzeredo.pdf.

Acesso em: 11 Jan. 2022.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas de**

representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília: Editora da UNB, Finatec, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **Narrar o biográfico: a comunicação e a diversidade escrita**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Porto Alegre: Ática, 2014.

KUNZ, Marinês Andrea; CONTE, Daniel; BOTTON, André Natã Mello. Ensaio sobre a cegueira: alteridade na literatura e no cinema. **Sociopoética**, vol. 1, n. 10, jan-jun 2013, p. 09 - 31. Campina Grande. Disponível em: <http://revista.uepb.edu.br/index.php/REVISOCIOPOETICA/article/view/2690/2239>. Acesso em: 11 Jan. 2022.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVINÁS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Lisboa: Editora Edições 70, 1982.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “Escrevivência” em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**, vol. 17, n. 2, Florianópolis Mai/Ago. 2009, Florianópolis. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2009000200019&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 Jan. 2022.

SARAIVA, Juracy A. Narrativa literária: aspectos composicionais e significação. In: _____. (Org.) **Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação**. Porto Alegre: Artmed, 2001, p. 51 – 62.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

VASCONCELOS, Vania. **No colo das Iabás: maternidade, raça e gênero em escritoras afro-brasileiras**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2015.

THE DIARISTIC FEMALE SELF IN *QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA*, BY CAROLINA MARIA DE JESUS, AND THE ALTERITY

Abstract

Brazilian literature is still a very closed system, in which authors from the margin seek their space. In this sense, black writers, in particular, have been fighting for recognition by their peers, in order to occupy a dignified space and emerge in the canonical fabric. In this perspective, the trajectory of the writer Carolina Maria de Jesus is precursor. In view of this, this article aims to analyze the construction of the diary feminine self in *Quarto de despejo*, by Carolina Maria de Jesus, and the relationships of otherness evidenced in the narrative plot. It is through the perception of the feminine self in analysis that one can understand its positioning as a social subject, its knowledge and its view of the world and of the other as a woman, black and slum dweller woman. Carolina Maria de Jesus problematizes, on the one hand, literature for its position as a marginalized subject; and, on the other hand, society, through the relations of otherness established in his narrative, showing the aesthetic and testimonial value of his work.

Keywords

Quarto de despejo. Diary. Female self. Alterity. Brasilien Literature.

Recebido em: 15/04/2022

Aprovado em: 11/01/2022

A construção pelo silêncio: relatos de guerra a partir d'O Livro do Bloqueio de Aliés Adamovitch e Daniil Granin e d' A guerra não tem rosto de mulher de Svetlana Aleksiévitich

Natalia Marcelli de Carvalho⁵⁷
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Resumo

O presente estudo irá discorrer como são estabelecidos os relatos dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial dentro da narrativa documental. Para isso, serão considerados os depoimentos pessoais baseados nas lembranças e vivências das testemunhas afetadas pelo trauma da guerra tendo como base as obras *O Livro do Bloqueio* de Aliés Adamovitch e Daniil Granin e *A Guerra não tem rosto de mulher* de Svetlana Aleksiévitich. Ao mesmo tempo que essas narrativas ajudam a complementar os fatos históricos através dos mais diversos pontos de vista. Há uma diferença no modo em que as duas obras são construídas, se por um lado o livro de Adamovitch e Granin inova ao trazer os registros documentais, os quais foram por muito tempo censurados durante a União Soviética; por outro, Aleksiévitich contribui com essa forma de narrativa de maneira ainda mais enfática ao trazer as vozes das mulheres, oferecendo aos leitores outra perspectiva dos fatos. Dentro desse panorama, será analisado as diferenças e semelhanças de criação, método de recolha e composição entre as duas obras selecionadas.

Palavras-chaves

Memória, Trauma, Segunda Guerra Mundial

⁵⁷ Doutoranda em Cultura e Literatura com enfoque nos Estudos de Tradução pela Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Estudos de Regiões: Cultura e Literatura pela Universidade Politécnica de São Petersburgo, Rússia. Bacharel em Letras Português-Russo, com licenciatura plena no Ensino de Português e no Ensino de Língua Estrangeira pela Universidade de São Paulo, Brasil.

Os fragmentos da memória das vítimas pós-guerra é algo sempre intrigante. Afinal, diante dos estudos da memória, há questões desafiadoras para entender a psique humana e até que ponto é possível falar depois de um trauma. Quais são os fatores relevantes para que uma vítima após um grande acontecimento guarde determinada vivência, tanto individual como coletiva? Como construir uma narrativa pelo silêncio?

O Livro do Bloqueio de Aliés Adamovitch e Daniil Granin e *A Guerra não tem rosto de mulher* de Svetlana Aleksievitch são compostos por relatos das vítimas da Segunda Guerra Mundial, cujo destaque está voltado para as lembranças e as vivências das testemunhas, carregadas dos traços das memórias individuais, marcadas pelo trauma da guerra. Ao mesmo tempo, essas narrativas ajudam a complementar os fatos históricos através dos mais diversos pontos de vista. A diferença está no modo em que essas duas obras serão construídas, uma vez que se o livro de Adamovitch e Granin inova ao trazer os registros documentais, que foram por muito tempo censurados durante a União Soviética, Aleksievitch contribui com essa forma de narrativa de maneira ainda mais enfática ao trazer as vozes das mulheres, oferecendo aos leitores outra perspectiva dos fatos.

O livro de Aliés Adamovich e Daniil Granin possui um caráter precursor dessa forma de narrativa no mundo eslavo por ser uma obra composta por registros, compilações e recordações das vítimas do Cerco de Leningrado. Os autores Aliés Adamóvitch, bielorrusso (1927-1994) era professor na Academia Nacional de Ciências da Bielorrússia e membro do comitê legislativo da União Soviética. Daniil Granin (1919-2017), por sua vez, lutou na Segunda Guerra Mundial e foi condecorado com as maiores insígnias militares de seu país. Nesse contexto, vale lembrar o episódio do bloqueio pelas tropas de Hitler sobre Leningrado que aconteceu no período de 8 de setembro de 1941 a 27 de janeiro de 1944 e é considerado um dos episódios mais cruéis e destrutivos da Segunda Guerra Mundial.

A bielorrussa, Svetlana Aleksievitch, jornalista e escritora, a ganhadora do prêmio Nobel de literatura de 2015, uma das 14 mulheres entre os 114 laureados, é pioneira ao trazer para além do relato sobre as mulheres, a voz delas, uma vez que cada uma das mulheres irá contar suas narrativas de acordo com as suas perspectivas. A autora conta que não desejava escrever mais uma obra sobre a guerra, afinal há diversas produções sobre essa temática, contudo o livro *Eu venho de uma vila em chamas*⁵⁸ de Aliés Adamovitch (um dos autores d'*O Livro do Bloqueio*), Inka Bril e Vladimir

⁵⁸ Do russo: Я из огненной деревни

Koliénski, foi decisivo para a autora; em suas palavras “Aliés Adamovitch tornou-se meu professor” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 04). Assim, Svetlana decidiu escrever uma obra que daria voz à “guerra feminina” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 07), a qual ela ouvira na sua infância, essa versão que, até então, permanecia no ostracismo. Em suas palavras: “Quero escrever a história dessa guerra. A história das mulheres” (*idem, ibidem*).

A ideia do passado glorioso é reforçada constantemente pelo Estado russo e tal procedimento conflui para aquilo que Langenohl irá definir como um obstáculo da democracia: “Um obstáculo peculiar ao surgimento da consolidação democrática pode ser a memória de um passado glorioso [...] Essa é a peculiaridade, por exemplo, da memória pública pós-soviética na Rússia” (LANGENOHL, 2010, p. 170). Todavia, diferentemente das narrativas tradicionais da União Soviética — em que os fatos são contados de forma heroica e triunfante—; esses livros de caráter documental trazem ao leitor um apanhado de vivências, descritas por quem as experimentou de forma crua e sem poupar as brutalidades do cotidiano. O que veremos aqui são os relatos vistos de dentro, as diferentes interpretações da memória e história, já que o “trabalho com fontes orais possibilitou trazer à História, como sujeitos e/ou testemunhos aqueles que, de certa forma, foram excluídos e colocados no anonimato, sem direito à memória, comum no paradigma tradicional” (SILVEIRA, 2007, p. 41)

Até os dias de hoje a cidade de São Petersburgo faz questão de mostrar suas cicatrizes históricas resultantes do período da guerra. Elas estão presentes não só nos monumentos, que são revisitados constantemente, mas, também, pelas celebrações que acontecem como forma de manter viva a história e as dificuldades daquela época. A exemplo disso, em todo 27 de janeiro acontece uma homenagem às vítimas do Cerco de Leningrado, normalmente, há uma vela acesa nos espaços públicos, lugares históricos e nos centros educacionais, nos quais durante um certo período soldados posicionam-se ao lado dessa vela e cantam o hino nacional. Podemos destacar também a cerimônia, em que os veteranos de guerra são homenageados e o presidente Vladimir Putin coloca flores nas valas comuns do cemitério de Piskaryovskoye, onde estão a maior parte das vítimas do cerco: “Nosso dever é que nada seja esquecido, nunca. Que nada se perca, que tanto o povo de nosso país como o do exterior lembrem essa tragédia, a virilidade e a heroicidade do povo soviético e dos leningradenses”⁵⁹.

⁵⁹ Declaração de Vladimir Pútin no 70º aniversário da ruptura do Cerco de Leningrado em 2014.

A proximidade maior com o leitor é estabelecida pelas marcas da oralidade no texto, as quais prevalecem na passagem da narrativa oral para a escrita ao manter nas transcrições características como: a quebra de sintaxe (reforçada não só pela repetição de palavras), frases inconclusivas e perguntas retóricas, mas, também, pela pontuação marcada com a constante presença de reticências. É interessante notar que os textos contados remetem-nos a um passado remoto quando invocam expressões temporais como “aquele menino, que agora já é um senhor caminhando na rua” ou “nós, as crianças, não sabíamos que estava acontecendo...”⁶⁰ presentes em *O Livro do Bloqueio* e/ou uma memória sentimental “Ela botava a mão ali, onde fica o coração”, “Até agora me lembro daqueles olhos” título em *A guerra não tem rosto de mulher*.

Nesse sentido, “[a] história oral recolhe memórias e comentários pessoais de significado histórico através de entrevistas gravadas” (RITCHIE, 2003, p. 30), no decorrer da leitura, percebemos que há uma presença constante de um interlocutor implícito que dialoga com as testemunhas. Essas histórias atravessaram gerações e apresentam marcadores temporais, através do uso de expressões como “naquele tempo”, “tinha um sofá aqui”⁶¹. Assim, percebemos que tão importante quanto aquilo que é exaltado, é o que permanece no silêncio e isso é explícito através da presença de lacunas, que resultam nessa construção tipos de silêncio, como o silêncio das próprias vítimas e o silêncio da manipulação pela censura.

O silêncio das próprias vítimas que, segundo as palavras de Caruth, trazem consigo “uma história impossível ou se tornam sintoma de uma história da qual não pode se apropriar completamente” (CARUTH, 1995, p. 07), é uma representação do silêncio ocasionado pelo trauma⁶². Aqui, é importante ressaltar que o termo traumático foi definido por Freud como: “uma experiência vivida que leva a vida da alma, num curto espaço de tempo, um acréscimo de estímulos tão grande que sua liquidação e elaboração, pelos meios normais e habituais, fracassa, o que não pode deixar de acarretar perturbações duradouras no funcionamento energético” (FREUD, 2015, p. 275). Assim, o trauma é “caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69) e impede a

⁶⁰ Do russo: “этот мальчик, который теперь джентльмен, идущий по улице” p.139/ «Мы, дети, не знали, что происходит ...», p. 204.

⁶¹ Do russo, respectivamente: «В то время», p. 49, «Там был диван» p. 118.

⁶² Do grego: do grego τραῦμα [ferida]

vítima, em um primeiro momento de voltar a viver normalmente e, por vezes, de lembrar e de falar sobre o que aconteceu.

O intervalo de tempo entre o fato acontecido e quando ele foi narrado pode ser associado ao que Ricoeur chamou de “trabalho da lembrança” e “trabalho do luto”, uma vez que o luto pode ser definido por “um processo de recuperação ante a perda [que] age como um recolhimento econômico para que seja possível realizar a travessia desse período doloroso” (UTIDA, 2017, p. 95), nesse sentido, o luto torna-se algo extremamente necessário para que o indivíduo possa, após um tempo, recordar um determinado acontecimento traumático. Isso nos é apresentado através de expressões como “É muito difícil”, “É impossível”, “Não quero lembrar”, “muito terrível”⁶³ (ADAMOVITCH E GRANIN, 1984), “Não era eu”, “Não quero me lembrar” (ALEKSIÉVITCH, 1984). Assim, ao considerarmos que “o trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto” (RICOEUR, 2014, p. 86) o período do silêncio está associado ao luto das próprias vítimas e o poder falar sobre o acontecido é um passo para a tentativa de superação do trauma. Portanto, o intervalo entre o que aconteceu e a possibilidade de falar sobre o fato narrado faz-se extremamente necessário.

O segundo silêncio pode ser denominado como o silêncio pela manipulação. Segundo Perseu Abramo (2016), a “ocultação” dos fatos por alguma razão política ou particular, ou nenhuma crítica política direta; já a “fragmentação” que ocorre porque temos acesso a trechos da entrevista selecionada por um narrador-condutor; por notar que os acontecimentos expostos não seguem, necessariamente, uma ordem cronológica, mas sim um desejo do narrador, o processo de “inversão” também é algo que não deve ser descartado. Contudo, é importante lembrar que o processo de manipulação não é feito apenas para composição do livro é preciso considerar uma terceira forma de silêncio aquele que é resultado da censura.

A censura na União Soviética “incluiu várias formas e métodos de controle ideológico e político - juntamente com direta (proibição de publicação, censura, rejeição de manuscritos), uma ampla variedade de métodos indiretos relacionados ao pessoal, publicação e política de honra foram aplicados” (MEDUCHEVSKIY, 2011, p. 160) e os responsáveis pela censura eram as instituições especiais do Estado. Como era esperado censura controlou todos os canais oficiais internos para a divulgação de informações

⁶³ Do russo, respectivamente: «Это очень сложно» p. 10, «Это невозможно» p. 38, «Я не хочу вспоминать» p. 90, «очень страшно» p. 143.

como: livros, revistas, rádio, televisão, cinema, teatro (GORYAEVA, 2009, p. 170), ao mesmo tempo, a autocensura também foi generalizada. Os arquivos de Daniil Granin, por exemplo, ainda estão sendo transmitidos para o Arquivo Geral do Estado de São Petersburgo, portanto, há muitos fatos que ainda não foram revelados e, talvez, haja alguns que permanecerão do ostracismo. Svetlana traz a voz das mulheres, as quais foram censuradas ao longo do tempo por uma narrativa majoritariamente escrita por homens, a escritora “integrou às versões da Grande Guerra histórias de personagens por muito tempo silenciadas, que se abrem revelando detalhes sobre a natureza mais ínfima do ser humano” (PALADINO, 2020), dando visibilidade a vozes que estavam há muito silenciadas.

Em termos de estrutura da obra, *O Livro do Bloqueio* foi publicado em partes: os primeiros capítulos foram publicados como artigos independentes na revista *Mundo Novo* em 1977, trinta e três anos depois do fato histórico. Os capítulos posteriores apareceram apenas em 1981 na revista *Aurora*. Apenas em 1922, após o início da Perestroika, é que apareceram os capítulos que haviam sido censurados. Depois disso, várias edições foram criadas e o tamanho dos exemplares cresceram gradativamente. Uma curiosidade é que a única versão completa da obra foi publicada em 1983 na editora Raduga de Moscou.

Tal obra possui duas grandes partes: a primeira contém quinze capítulos e é baseada nos relatos orais de diferentes pessoas, a segunda é composta por vinte e nove capítulos constituídos majoritariamente de registros em diários, mas, também, possui registros de natureza epistolar. As narrativas estão divididas por assuntos e os capítulos apresentam um título chamativo e em caixa alta, como: “A IMORTAL”, “NA MINHA TERRA VOCÊ NÃO PERMANECERÁ”, “O BLOQUEIO DA VIDA”, “O QUE É POSSÍVEL FAZER?”⁶⁴ (ADAMOVITCH E GRANIN, 1984) com um intuito de prender a atenção do leitor e torná-lo mais próximo. Esses textos estão dispostos de forma a complementarem-se e criar um fio-condutor.

Outro recurso para dar autenticidade a veracidade dos acontecimentos é a presença de fotografias da época do bloqueio. Elas, segundo Dubois, podem ser interpretadas como “uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 1993, p. 25). Assim, a representação através captura das imagens acabam por funcionar como um

⁶⁴ Do russo, respectivamente: “ЭТА БЕССМЕРТНАЯ” p.168, “МОЮ ТЫ ЗЕМЛЮ НЕ ПОШАТНЕШЬ” p.343, “БЛОКАДНЫЙ БЫТ” p.60, “ЧТО МОЖНО БЫЛО СДЕЛАТЬ?” p. 85.

suporte para testemunho. A presença de trechos poéticos traz um lirismo ao texto que possui pequenos excertos de poetas conhecidos na Rússia, por exemplo, os poemas de Gravila Derjavin⁶⁵ (1743-1816), conhecidos por, normalmente, cantarem a glorificação dos grandes feitos. Nesse sentido, não é incomum que os fragmentos de suas composições apareçam entre trechos que fala da superação e esperança:

O rio dos tempos em suas aspirações
Traz todos os assuntos das pessoas
E se afoga no abismo do esquecimento
Povos, reinos e reis.
E o que permanecer
Através dos sons de liras e trombetas,
Voltará a plenos pulmões pela eternidade
E o comum não irá ao seu destino!⁶⁶
(DERJAVIN apud ADAMOVITCH E GRANIN, 1985)

A inserção deste fragmento está na segunda parte do livro, quando o narrador cita o poeta e afirma que é necessário ter coragem para viver tudo que Derjavin viveu, mas, o mais importante é que as composições poéticas possuem uma relevância na atmosfera russa e aproveita, também, para traçar um paralelo com todo o aprendizado que as gerações futuras terão a partir da experiência das pessoas que foram vítimas do Cerco de Leningrado.

Já a estrutura da obra *A Guerra não tem rosto de mulher*, assemelha-se ao de Adamovitch e Granin, pela estrutura do índice ser composto por frases dos relatos, dando caráter jornalístico, “Fui a única a voltar para a minha mãe”, “Eram necessários soldados...Mas também queríamos ser bonitas” (ALEKSIEVITCH, 2016). Mas, sua narrativa da obra, possui um caráter “amplamente polifônico” (QUEIROS, 2015), uma vez que o narrador aparece no prefácio da obra, para explicar o *leitmotiv* e o seu método de trabalho, recolha e composição de história contada pelas vozes silenciadas.

Dentro desse contexto vale ressaltar a escolha do trecho do poeta russo Ossip Mandelstam (1894-1938) na epígrafe, um dos principais representantes do Acmeísmo russo — corrente modernista, a qual se caracterizava por uma materialidade

⁶⁵ Gravila Derjavin (1743-1816) foi um poeta russo do Iluminismo, estadista do Império Russo, senador, conselheiro secreto real.

⁶⁶ Do russo: Река времен в своем стремленье
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы! p. 254

objetividade dos temas, linguagem clara e uma precisão de palavras: “Milhões de assassinatos por nada/ Abriram um caminho na escuridão”, frases que remetem diretamente a importância dessas mulheres, as quais permaneciam no anonimato. Segundo Martinez e Heller, várias dessas mulheres “são permeadas por sentimentos que vão desde saudades do passado até profunda tristeza pelas vítimas anônimas que ajudaram a cuidar e pelo pouco reconhecimento quando deram baixa da vida militar” (MARTINEZ e HELLER, 2020, p. 13). Assim, ao deixar que as mulheres contem seus relatos acabam por revelar como elas foram vistas pela sociedade no pós-guerra e, também, como eram vistas no campo de batalha, onde muitos homens não acreditavam na capacidade dessas mulheres no papel de soldados.

Além disso, o caráter documental faz com que aos relatos orais sejam mais aceitos como registros oficiais. Já que um testemunho por si só não é visto como uma prova histórica, tal como é usado nos tribunais a expressão “*testis unus testis nullus*”, todavia, quando há um valor documental, resultado da quantidade de testemunhos que apresentam pontos em comum e o peso da linguagem escrita, mesmo que de forma fragmentária, contribui com essa questão uma vez que

o documento ou, ainda, a informação registrada, sempre foi o instrumento de base do registro das ações de todas as administrações, ao longo de sua produção e utilização, pelas mais diversas sociedades e civilizações, épocas e regimes. Entretanto, basta reconhecer que os documentos serviram e servem tanto para a comprovação dos direitos e para o exercício do poder, como para o registro da memória. (INDOLFO, 2007, p. 29).

Andrei Kriukovckir, um reconhecido especialista na arquitetura de São Petersburgo, no prefácio da obra de Adamovitch e Granin, expressa-se de uma forma que podemos compreender a importância de obras documentais, as quais devem ser tratadas como um monumento para aqueles que não puderam ver a vitória, “um monumento, contando convincentemente sobre a coragem e a fortaleza dos caídos”⁶⁷(KRIUKOVCKIR apud ADAMOVITCH E GRANIN, 1985, p. 12), o jornalista Luís Queirós corrobora com essa afirmação ao dizer que a obra de Aleksievitch é um “memorial ao sofrimento e à coragem na nossa época” (QUEIROS, 2015). Tal ideia caminha ao encontro do pensamento de Pierre Nora sobre os lugares de memória. Nesse sentido essas obras, por ausência da divulgação de outras fontes, são consideradas um documento, e segundo Nora “o arquivo muda de sentido e de ‘status’ simplesmente por seu peso. Ele não é mais o saldo mais ou menos intencional da

⁶⁷ Do russo: “Книга эта — памятник тем, кому не суждено было дожить до Победы, памятник, убедительно повествующий о мужестве и стойкости павших”, p.12.

memória vivida, mas a secreção voluntária e organizada da memória perdida” (NORA, 1993, p. 16).

A forma de produção documental retoma, de certo modo, o conceito de narrador de Walter Benjamin, quando o autor afirma que: “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber. Entre as experiências que foram registradas como história distingue-se aquelas cujo registro menos se afasta da fala dos inúmeros anônimos” (BENJAMIN, 2012, p. 28). Logo, se por um lado há o silêncio pelo trauma presente nos sobreviventes da guerra, no sentido de que as pessoas que voltaram dos campos de batalha não haviam mais o que falar; os depoimentos registrados nessas obras possuem uma componente que retoma o contar das histórias orais e permitem a nós uma nova narrativa em uma temática que parecia esgotada. Cada um dos entrevistados, ao relatarem suas recordações, acabam por compor, como uma colcha de retalho, uma harmonia pela multiplicidade através dos polissistemas de vivências e dos palimpsestos compostos pelas mais diversas narrativas (MARCELLI, 2020, p. 07).

As lembranças, por terem um caráter mais subjetivo, remete-nos ao conceito de “memória habitada” que, segundo Aleida Assmann, possui um portador, estabelece uma ponte entre presente, passado e futuro e intermedeia valores (ASSMANN, 2011, p. 146), ou seja, é uma memória que oferece uma face e voz para a testemunha criando um vínculo empático com o leitor. Por exemplo, as formas de tratamento dos narradores estabelecem, assim, uma empatia que é transmitida ao leitor do texto. Um dos recursos presentes é a utilização de “apelidos carinhosos” para aproximar o leitor da história narrada, por exemplo, “Valérianinha”⁶⁸, “Minha avó em 25 janeiro, meu tio Alyosha”⁶⁹ morreu em 10 maio e mamãe morreu 13 de maio às 07h30min da manhã... Todos morreram, restou apenas Tania”⁷⁰ (ADAMOVITCH E GRANIIN, 1985) “Tia Dasha”, “Ellotchka”, “mamãezinha” (ALEKSIÉVITCH, 2016)

Para além disso, nessas obras os indivíduos estão em condição atípica e, muitos deles acabam por realizar ações inesperadas em determinado momento, as quais podem ser heroicas ou resultar em situações trágicas. Por exemplo, o caso da enfermeira Maria Ivanona, que em meio ao bombardeio realiza o parto de uma criança entre os escombros:

⁶⁸ Do russo: “Назовем это Валия» p.113.

⁶⁹ Diminutivo carinhoso de Aleksei.

⁷⁰ Do russo: «Бабушка умерла 25 янв...», «Дядя Алеша 10 мая...», «Мама 13 мая в 7.30 утра...», «Умерли все. Осталась одна Таня», p.45.

Maria Ivanovna, não encontrei tesoura. Disse ele... Aqui está uma faca trazida e uma chaleira com água. Ele falou..."Bem", eu digo, "provavelmente, a água foi fervida. Não é para você se preocupar." E na cama, você sabe... aquelas pontas bonitas da malha da coberta. Puxei um pedaço que estava debaixo dos destroços, a pontinha da malha... e rasguei o bico de um lado... para fazer a bandagem do umbigo, então, cortei o cordão umbilical... Então, tudo tremeu – não havia mais nada para fazer, não tinha nada mais. Ele cobriu o bebe e colocou na ponta da cama... peguei o bebe no colo... ele gritou, a poeira sufocava... chorar não podia... como um gatinho ronronava... Eu fiz dei o nó no cordão umbilical e tive que cortar para não arrastar ele no chão. Não sei quanto deixei...⁷¹ (ADAMOVITCH E GRANIN, 1985, p. 159)

O relato mesmo com todas as dificuldades termina de uma forma feliz, após um tempo a enfermeira recebe a notícia que o bebe sobreviveu. E o narrador enfatiza o caráter humano, bom e a sensibilidade da mulher, pois logo em seguida escreve que ela não deixou a criança lá para morrer, o que poderia acontecer em uma situação de desespero, mas Maria Ivanova foi uma heroína porque “trouxe a vida”. (ADAMOVITCH E GRANIN, 1985, p. 167)

Caso diverso acontece em um dos trechos do livro de Aleksiévitich, uma vez que os indivíduos comuns, não isentos de vícios, nem da possibilidade de cometer atrocidades em casos extremos, “o mal não é radical [...] não tem profundidade, e que por esta mesma razão é tão terrivelmente difícil pensarmos sobre ele [...] é um fenômeno superficial, e em vez de radical, é meramente extremo” (ARENDDT, 1999, 145), isso nos é apresentados de maneira explícita, como é possível observar na seguinte passagem:

O comandante tomou a decisão...
Ninguém se animava a transmitir a ordem para a mãe, mas ela mesma adivinhou. Foi baixando a criança enroladinha para a água e segurou ali por um longo tempo... A criança não gritou mais... nenhum som... E nós não conseguíamos levantar os olhos. Nem para a mãe, nem uns para os outros... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 27)

Não obstante, há uma preocupação do dever da memória como uma “memória cultural” caracterizada por ser “um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas” (ASSMANN, 2010, p. 44) e podem ser

⁷¹ Do russo: «Мария Ивановна, не нашел я ножниц. Вот нож принес и графин, хвоей настоящий». «Ну, — я говорю, — она, наверно, кипятком налита. Ничего страшного». А у кровати, знаете, такие красивые свесы вязаные. Ну, я выдернула этот свес из-под обломков, кромку от него, так, сбоку, оторвала пупок перевязать. Все это встряхнула — больше делать-то нечего, у нас ничего другого нет. Подошла, свесом этим накрыла ребеночка — и на кровать в уголок. Завернула я ребеночка. Он запищал. От грязи задыхается, плакать-то не может, понимаете ли, как котенок пищит. Я говорю: «Ну вот я пупок перевязала, нужно обрезать, чтобы не тащился». А сама не знаю, сколько оставить»

passadas de geração em geração. Nesse sentido, esses livros são desenvolvidos de forma “que a reconstrução se opere a partir de dados ou de emoções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros porque elas passam incessantemente desses para aqueles e reciprocamente o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte da mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança pode ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída” (HALBWACH, 1990, p. 34).

Ao tratar propriamente da recepção d’*O Livro do Bloqueio*, deve-se destacar que, atualmente, a obra continua sendo muito popular na Rússia e, por tudo que falamos aqui, é importante que a sua temática esteja constantemente presente na memória das pessoas desse país. Nesse sentido, podemos destacar o filme Sokurov, *Lendo O Livro do Bloqueio*⁷², incluído no programa oficial do Festival de Veneza (2009) e mais tarde foi exibido em muitos países ao redor do mundo. No filme, homens e mulheres de diferentes idades e posição social aparecem lendo, literalmente, o passado. Nesse contexto, é possível notar que a função do filme é trazer, novamente, tal temática para discussão.

Nós convidamos pessoas de várias origens para lerem pedaços do Livro do Bloqueio. Eles folhearam as páginas e foram escolhidos para lerem essa história do Bloqueio de Leningrado. Eles eram de diferentes profissões, artistas, engenheiros, aposentados, estudantes e militares. Alguns viveram em Leningrado, outros já nasceram em Petersburgo.⁷³

O livro *A Guerra não tem rosto de mulher* traz assuntos, cujas discussões estão cada vez mais em pauta. Afinal, como dissemos, dar voz para essas mulheres é trazer para memória coletiva relatos que pertenciam no anonimato. A obra foi inspiração para o filme *A mulher alta*⁷⁴ do cineasta russo Kantemir Balagov, vencedor do prêmio FIPRESCI e de Melhor Diretor na mostra Um Certo Olhar, em Cannes, em 2019. No longa, temos a história de duas mulheres que se reencontram em Leningrado (atual São Petersburgo) e precisam conviver com os traumas da guerra. Um dado interessante é que Balagov foi aluno do consagrado cineasta Aleksandr Sokurov, já aqui mencionado.

Como podemos observar, se n’*O Livro do Bloqueio* ainda há uma interferência do narrador e transmissões dos diários, *A Guerra não tem rosto de mulher* apresenta-se como uma obra marcada pela presença da oralidade, tornando o fluxo de

⁷² Do russo: Читаем "Блокадную книгу"

⁷³ Sokurov em entrevista ao Kanal Odin, 2009.

⁷⁴ Do russo: Дылда

consciência ainda mais evidente. No livro de Adamovitch e Granin ainda há um resquício de um pensamento epopeico da história da União Soviética que permanece latente na memória de uma grande parte dos cidadãos russos. Na obra de Svetlana, por sua vez, ao dar voz as mulheres, rompe com esse paradigma, afinal o que está em evidência não é a versão histórica daqueles que são sempre lembrados, mas, sim, o romper do silêncio que até então permanecia, por muitos, desconhecido.

Referências

- ABRAMO, Perseu. **Padrões de Manipulação na Grande Imprensa**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016.
- ADAMOVICH, Ales e GRANIN, Daniil. **Блокадная книга [O Livro do Bloqueio]**. Moscou: Raduga, 1984.
- ALEKSIEVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- ARENDR, Hannah. **Eichmann em Jerusalém. Um Relato Sobre a Banalidade do Mal**. (Trad. José Rubens Siqueira). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. (Trad. Paulo Soethe). Campinas: Unicamp, 2011.
- ASSMANN, Jan. **Communicative and cultural memory**. In: ERL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura** (Tradução: Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CARUTH, Cathy. **Unclaimed experience, trauma, narrative and History**. The Johns Hopkins University press, Baltimore, 1996.
- CAUNCE, Sthepen. **Oral History and the local historian**. London and New York: Logman, 1994.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.
- FREUD, Sigmund. **A General Introduction to Psychoanalysis (1916-17)**. London: Dodo Books, 2015.
- GORYAEVA, Tatiana. **Политическая цензура в СССР (A censura política na URSS)**. Moscovo: Rosspen, 2009.

HALBWACH, Maurice. **A memória coletiva.** (Trad, Laurent Léon Schaffter). São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

INDOLFO, Ana Celeste. Gestão de documentos: uma renovação epistemológica no universo da Arquivologia. *Arquivística.net*. v. 3, n. 2, 2007. Disponível em: www.arquivistica.net Acesso em 28 de dez 2020.

LANGENOHL, Andreas. Memory in Post- Authoritarian Societies. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook.** Berlin; New York: De Gruyter, 2010.

MARCELLI, Natalia. **Coletânea Mulheres em Luta.** São Paulo: Versos em Cantos, 2020.

MARTINEZ, Monica e HELLER, Barbara. **A guerra não tem rosto de mulher: Svetlana Aleksievitch reescreve a Segunda Guerra Mundial.** E-compos, 2020.

MEDUCHEVSKIY, Andrei. **Сталинизм как модель (O Stalinismo como modelo).** Moscovo: Rosspen, 2009.

NORA, Pierre. **Entre memória e História. A problemática dos lugares.** (Trad. Yara Aun Khoury). São Paulo, 1993.

PALADINO, Júlia Oblasser. **A guerra no feminino por Svetlana Aleksievitch: uma leitura de A guerra não tem rosto de mulher.** Mafuá, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 33, 2020.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Svetlana Alexievich é o Prémio Nobel da Literatura 2015. Portugal: Público. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/nobel-da-literatura-2015-1710484> Acesso em 5 de out de 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François [et alli.] Campinas: Unicamp, 2014.

RITCHIE, Donald. **Doing oral history.** New York: Oxford University, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Narrar o Trauma – A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas.** Rio de Janeiro: Psicologia Clínica, 2008.

SILVEIRA, Éder da Silva. **História oral e memória: pensando um perfil de historiador etnográfico.** Caxias do Sul: Métis: história e cultura, v. 6, n. 12, 2007.

UTIDA, Yasmin. **Tradução e memória: a legendagem de um filme-testemunho sobre a Rosa Branca.** Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2017.

THE CONSTRUCTION BY SILENCE: WAR REPORTS STEM FROM A BOOK OF
THE BLOCKADE BY ALES ADAMOVICH AND DANIIL GRANIN AND THE
UNWOMANLY FACE OF WAR BY SVETLANA ALEXIEVITCH

Abstract

This article will discuss how the reports of the World War II survivors are established within the documentary narrative. For this purpose, personal testimonies based on the witnesses's memories and experiences, whose lives were affected by the trauma of the war, will be considered, based on the works *The Book of Blockade* by Ales Adamovitch and Daniil Granin and *The Unwomanly Face of War* by Svetlana Alexievitch. At the same time, these narratives help to complement the historical facts through the most diverse points of view. There is a difference in the way the two works are constructed, if on the one side the book by Adamovitch and Granin brings innovation by introducing the documentary records, which were censored for a long time during the Soviet Union; on the other side, Alexievitch contributes to this form of narrative even more emphatically by bringing in the voices of women, offering to readers another perspective on the facts. Within this panorama, the differences and similarities of creation, collection and composition methods between the two selected works will be analyzed.

Keywords

Memory, Trauma, World War II

Recebido em: 08/01/2022

Aprovado em: 10/05/2022

Problematizando paradigmas patriarcais de heroísmo: memória e discurso narrativo em “Soldados não choram”

Matteo Gigante⁷⁵
Universidade de Lisboa

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão acerca do mito do heroísmo e sobre a coercitiva construção da identidade masculina a partir do depoimento *Soldados não choram* (2008), redigido pelo jornalista Roldão Arruda para narrar das vivências de Fernando de Alcântara Figueiredo e Laci De Araújo, o primeiro casal assumidamente homossexual no Exército Brasileiro. Este relato, que apresenta analogias genológicas com o testemunho latino-americano, considera-se importante na reivindicação de instâncias políticas de revisão das instituições militares num sentido democrático. Na sua crítica dos abusos e da arbitrariedade dos poderes, refletindo sobre a quimera da perfeição e sobre as injustiças sociais, este texto apresenta, implicitamente, um novo modelo de heroísmo. Um heroísmo antiautoritário disposto a enfrentar modelos sociais excludentes, como o patriarcado, redesenhando uma masculinidade que, historicamente vinculada com o poder, gera um sofrimento externo e interno, exacerbado no contexto castrense. Neste sentido, analisaremos como determinadas instituições condicionaram o devir do protagonista que, por outro lado, apesar dos poliédricos domínios dos dispositivos repressivos, conseguiu afirmar-se como sujeito histórico resistindo às constrições sociais e representando esta resistência através da escrita desta obra, que se apresenta como uma preciosa ferramenta de reflexão sobre um micromundo militar, raramente questionado de perto.

Palavras-chave

Literatura Brasileira. Literatura de Testemunho. Masculinidades. Estudos Militares. Direitos Humanos.

⁷⁵ Doutorando em Estudos Portugueses e Românicos, com especialidade em Estudos Brasileiros, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL).

Mitos sacralizados são retoricamente reaproveitados compondo cenários nacionais nos quais estamos catapultados ao nascer. Alberto Manguel ilustrou que: “Tal como o reconhecemos desde o momento em que nascemos, o mundo é uma biblioteca de signos, um arquivo de textos misteriosos, uma galeria de imagens incitantes, algumas arbitrárias ou casuais, outras deliberadamente criadas, que sentimos dever decifrar e ler” (MANGUEL, 2009, p. 26). Interpretando tais representações, somos adestrados a pensar que o chão do qual brotamos, regado pelo sangue dos heróis pátrios foi sempre – e sempre será – o mais glorioso. O nosso Deus é o único verdadeiro. A comida da nossa aldeia, é a mais deliciosa do mundo, os nossos compatriotas inventaram tudo, desde a roda, até o rádio, passando pela água quente e existe sempre, além da fronteira, algum povo que nos gere desconfiança, talvez em consequência de conflitos de séculos passados.

A nação funda-se a partir de princípios de inclusão e exclusão que delimitam o perímetro dos comportamentos, das qualidades e dos valores nos quais se inspira uma sociedade. Cada grupo nacional edifica-se a partir de modelos, exemplos e heróis, sujeitos idealizados cujas façanhas são enaltecidas e cuja imagem é implicitamente intangível. Boatos apontam que na França seria proibido nomear um porco de Napoleão; Giuseppe Garibaldi, descrito na Itália como “herói dos dois mundos”, é um mito sagrado ao qual são dedicadas monumentais reminiscências e referências toponomásticas. A pureza das suas gestas, extrapoladas do contexto histórico e santificadas, silenciaram para sempre, no nada, os impropérios daquele vulgo que o descrevera como um ladrão de galinhas.

Nesta perspectiva, o herói representa a perfeição, qualquer desavença ou questionamento acerca da sua biografia é enterrado e qualquer indício de contradição com as normas sociais e culturais da sua época é rasurado da historiografia, inclusive aquele eventual percalço ético ou estético, certamente instigado pelos inebriantes estímulos de algum copito a mais. A perfeição não admite fraquezas, aquele sujeito que se transforma em ícone e estátua, arte e símbolo, ficará para sempre um pouco mais elegante do que na realidade. Mostrar as contradições de um herói é como relembrar dos pecados cometidos por um santo ou revelar o imperial despudor do monarca, com a mesma genuína sinceridade da criança do famoso conto do Rei nu (ANDERSEN, 2012, p. 125). Na verdade, sem querer ofender ninguém, admitimos que os heróis e os

mártires de todos os tempos foram, inegavelmente, seres humanos, por isso permeados pela imperfeição. Então, talvez o problema não seja a imperfeição, mas as normas sociais e morais, que, pela própria amplitude, arbitrariedade e artificialidade são impraticáveis na íntegra.

“De perto ninguém é normal” (VELOSO, 1986), entoava Caetano Veloso, talvez porque cada ser humano, ao se descobrir como tal, contradiz alguma norma ditada e imposta por outros. Procurando desviar nosso caminho deste discurso tendencialmente infinito, dentro das normas historicamente impostas, identificamos um conjunto de símbolos práticas, preceitos e postulados, naturalizados, que definimos patriarcado.

Desde a Roma antiga até a nossa contemporaneidade este sistema, criado pela manutenção do poder, baseado na segregação de parcelas da sociedade, continua sendo hegemônico. Tal hegemonia reconfigura-se, enquanto herança de povos antigos, como os latinos, também em sociedades colonialmente influenciadas por uma interligada moral judaico-cristã, como a brasileira. Segundo Simone Conti de Oliveira o patriarcado seria um: “conjunto de regras estabelecidas por um homem branco e heterossexual – que provém do autoritarismo, pois segrega grupos excêntricos (negros, homossexuais e mulheres) por ameaçarem a ordem das leis” (OLIVEIRA, 2017, p. 83).

Apesar disso, desde a sua fundação o sistema patriarcal alicerçou-se na imperfeição e na contradição dos seus próprios supostos ditames. Os heróis da Roma antiga surgiram numa sociedade na qual a virilidade era um valor central (CANTARELLA, 2017). Esta virilidade era o resultado de rituais, gestos e ornamentos que assumiam um caráter essencialmente estético (POSSAMAI, 2010, p. 83).

Do ponto de vista ético, a homossexualidade não era concebida como antítese, mas como ênfase da virilidade. Como no mundo helénico, “não existia a dicotomia heterossexual-homossexual, mas sim a que contrapunha o comportamento ativo ao passivo” (POSSAMAI, 2010, p. 82), num contexto social no qual a bissexualidade era a norma. Porém, a sociedade romana discriminava a passividade, culturalmente interpretada como subordinação (GUASCH, 2006, p. 37).

A passividade era escarnecida porque associada à fraqueza e à feminilidade, num contexto no qual, por outro lado, célebres heróis teriam sido bissexuais e notoriamente passivos (CANTARELLA, 2017, p. 200). Bravos guerreiros e imperadores, imortalizados nas mais majestosas esculturas da Roma Antiga, foram bissexuais e passivos. Por exemplo César, segundo refere Bíbulo, ganhou o apelido de

“rainha da Bitínia” (CANTARELLA, 2017, p. 200, tradução nossa), tendo entretido um famoso relacionamento com o Rei Nicomedes da província romana da Bitínia.

Por sua vez, Augusto, fundador do Império Romano, era descrito por Pompeu como afeminado tendo sido, segundo seu colega triúviro Marcantonio, amado de César e tendo-se prostituído, segundo L. Antonio, com Aulo Hircio, na península ibérica, por trezentos mil sestércios (CANTARELLA, 2017, p. 203)⁷⁶. Neste panorama, segundo comprovam diversas fontes, dentre dos primeiros quinze imperadores romanos, somente Cláudio teria sido exclusivamente heterossexual (CANTARELLA, 2017, p. 207).

Tal dicotomia ativo-passivo, já presente na cultura latina e transposta nas interpretações da homossexualidade em várias culturas, apresenta-se novamente como falaciosa e inconsistente, apesar da sua perpetuação na tradição brasileira.

[...] em atividades eróticas homossexuais tradicionais, o *homem*, ou, na gíria, o *bofe*, assume o papel “ativo” no ato sexual e pratica a penetração anal em seu parceiro. O efeminado (*bicha*) é o “passivo”, o que é penetrado. A “passividade” sexual desse último atribui-lhe a posição social inferior da “mulher”. Enquanto o homem “passivo”, sexualmente penetrado, é estigmatizado, aquele que assume o papel público (e supostamente privado) do *homem*, que penetra, não o é. Desde que ele mantenha o papel sexual atribuído ao homem “verdadeiro”, ele pode ter relações sexuais com outros homens sem perder seu *status* social de homem. (GREEN, 2000, p. 28, grifo do autor).

Resquícios deste modelo hierárquico, como veremos, transparecem no testemunho *Soldados não choram*, publicado no Brasil do século XXI. Lançado em 2008, redigido pelo renomado jornalista Roldão Arruda em colaboração com o corajoso ex-sargento Fernando de Alcântara Figueiredo, o depoimento narra experiências da vida do militar, revelando-se precioso e emblemático de numerosos pontos de vista.

Primeiramente, porque relata, em primeira pessoa, a história do primeiro casal assumidamente homossexual no Exército Brasileiro. Em segundo lugar porque denuncia a homofobia e as práticas arbitrárias, violentas e de teor tirânico, ainda presentes nesta estrutura e na sociedade brasileira. Em terceiro lugar, porque, como veremos, este testemunho propõe perspectivas de mudança que concernem tanto à instituição militar, bem como à sociedade em geral, instigando uma reflexão acerca da redefinição do conceito de heroísmo, numa sociedade contemporânea que precisa enfrentar os desafios da democratização e da construção de uma convivência mais

⁷⁶ Na Roma Antiga, a prostituição masculina dos “*scortum*” era uma profissão socialmente aceita e bem mais lucrativa do que a feminina (CANTARELLA, 2017, p. 135).

pacífica, inclusiva e plural, visando à concretização e ao cumprimento do abstrato conceito de direitos humanos.

Na formação do protagonista Fernando concretizam-se três emblemas tradicionais, que se revelaram perniciosamente reaproveitados pela implementação e a manutenção de numerosos regimes reacionários: Deus, Pátria e Família.

O contexto no qual Fernando nasceu estava condicionado por uma profunda religiosidade, que acompanhou o seu devir, visceralmente permeado por um sentimento de culpa católico. Como referido pelo protagonista:

Minha casa cheirava a religião. Quando meu pai ficava desempregado, rezávamos para que encontrasse outro emprego. E acho que éramos atendidos, porque ele nunca ficou parado por muito tempo: era despedido de um lugar e logo encontrava outra vaga, sempre na área de construção, como ferreiro armador (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 50).

Até a adolescência, Fernando sentiu-se acolhido pelo ambiente eclesiástico, cumprindo todos os sacramentos e pensando até em se tornar padre. Figuras do clero local, como o bispo de Recife D. Hélder Câmara, eram um exemplo para o jovem, em vista do próprio comprometimento com a justiça, tendo resistido à ditadura militar e tendo demonstrado uma “absoluta falta de medo dos poderosos” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 53). O ex-sargento sente-se ainda inspirado por esta personagem embora atualmente se defina “espiritualista, de tendência católica” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 53), admitindo que, este culto, obriga os seus adeptos a “aceitar dogmas sem perguntas” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 54). A formação religiosa, entremeada por mecanismos de culpa e de pecado, fundia-se com a sua educação familiar e formal.

Uma instituição que deveria incentivar a procura do conhecimento, mas que se apresentou como coercitiva, foi a Escola. Fernando descreve que: “[a]lém da culpa católica, o ambiente onde cresci também era repressivo, obscurantista. Tomei as primeiras porradas na vida – literalmente – na primeira escola que frequentei, aos cinco anos, para ser alfabetizado” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 54). Embora não fosse amiúde vítima de castigos corporais, o protagonista presenciava a constante punição física dos seus colegas que gerava um clima de repressão que se perpetuou, de forma distinta, em outro excelente colégio público, onde prosseguiu seus estudos. Cada manhã, como pequenos soldados, os meninos entoavam as estrofes: “marcha soldado, cabeça de papel, quem não marchar direito vai preso pro quartel” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 56). Sucessivamente, prestavam continência às bandeiras, entoando

o Hino Nacional, o Hino à Bandeira e o Hino do Estado de Pernambuco: “Lá não tinha palmatória, mas os gritos, puxões de orelha e beliscões faziam parte da rotina” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 56). Tais punições corporais, com as quais a mãe tinha sido educada, eram tradicionalmente perpetuadas dentro do contexto familiar.

Simultaneamente, o pai, acostumado a trabalhar desde a infância, enfatizava a sua autoridade através da dureza, escondendo seus sentimentos. Como interpretado por Oscar Guasch esta característica, designada como “analfabetismo emocional”, revela-se evidente entre os machos, que perceberiam a proximidade emotiva, a sensibilidade e a capacidade narrativa como sintomas de fraqueza (GUASCH, 2006, p. 17).

Este contexto familiar era inspirado por uma lógica patriarcal clássica, impedindo que a mãe trabalhasse fora de casa e fazendo com que o pai, sobrecarregado pelo duro trabalho, fosse o único provedor da família. Neste ambiente a sexualidade foi percebida como tabu e pecado, principalmente durante a infância.

A descoberta dos prazeres do autoerotismo misturou-se com o sentido de culpa cristão. Ao longo do sacramento da confissão o sacerdote indagava insistentemente se o menino tivesse praticado tais atos, considerados impuros, traduzidos na linguagem popular com o vocábulo “safadeza” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 54).

Além disso: “quando descobri a minha atração por homens, a coisa foi pior. Olhar para um homem com desejo, com vontade de tocá-lo, era um pecado gravíssimo e sem perdão” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 54). Consequentemente, no seio da sua família nordestina assistia-se a uma “preocupação muito grande de fazer o garoto virar homem” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 70). Aos dez anos, quando apenas pensava em brincar e na idealização de relações platônicas, refere Fernando, “um dos meus tios começou a insistir na idéia de que era preciso me levar a um prostíbulo” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 70), enquanto “[h]oje as pessoas ficam espantadas [...] no meio em que eu vivia isso era comum. Meninos mais ou menos da minha idade já se gabavam de ter sido iniciados sexualmente” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 71).

Felizmente tais desígnios familiares não se cumpriram. Contudo, aos quinze anos inaugurou a sexualidade, com uma amiga da sua mãe, de pelo menos o dobro da idade. Esta experiência, descrita como horrível – já consciente pela sua atração exclusiva pelos varões – fez com que se sentisse invadido e com dificuldade nos

relacionamentos durante muito tempo, até encontrar o seu parceiro Laci, colega no Exército com o qual foi dividir um apartamento (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 72).

Também nordestino, de Natal, Laci – criado pelos avós após o homicídio do pai –, teve uma formação mais liberta de culpas e de pecados, tendo como amigo, desde a infância, um vizinho assumidamente gay. A sua adolescência foi repleta de aventuras, com homens e mulheres. A sua primeira experiência homossexual aconteceu na casa de banho da escola, por iniciativa de um colega, “Laci soube anos depois que esse colega se casou, teve filhos e virou pastor” evangélico (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 120).

Dentro do Exército os dois militares conviveram com muitos homossexuais enrustidos. Durante o seu serviço na PM de Natal, Laci apercebeu-se que alguns policiais prostituíam-se esporadicamente, “[a]lguns aceitavam tranqüilamente, sem nenhuma preocupação com relação a comentários sobre sua possível homossexualidade, porque diziam sempre que desempenhavam o papel de ativos. Na cultura local, veado é o passivo, nunca o ativo” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 121). Neste sentido, relembramos a já apresentada percepção social pela qual, tradicionalmente, o estigma estaria vinculado essencialmente à passividade, culturalmente associada à efeminação.

Durante o seu adestramento militar, na aeronáutica, Fernando encontrou “muita gente boa, esforçada, qualificada, capacitada [...] Mas ali também imperavam o autoritarismo e os abusos” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 75). Fernando relata que, dentro do Exército – tanto na escola de aviação de Jordão em Recife, bem como na Académia das Agulhas Negras de Juiz de Fora –, principalmente na primeira fase da arregimentação, os recrutas eram submetidos a impropérios e punições por razões não esclarecidas, com o intuito de submeter os soldados ensinando-lhes o inquestionável peso de uma hierarquia amiúde arbitrária. No marco da leitura das Forças Armadas como “instituição total⁷⁷”, teorizado por Erving Goffman (1974) Sílvio José Benelli analisa que:

As pessoas podem decidir, voluntariamente, ingressar numa instituição total e depois lamentarem a perda da livre iniciativa e da possibilidade de tomarem decisões importantes na vida. [...]. Pensamos que isso ocorre, de algum modo, com aqueles que procuram instituições fortemente hierárquicas, tais como o exército e a polícia. Nessas organizações, a formação se dá em

⁷⁷ “[...] local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada” (GOFFMAN, 1974, p. 11).

regime de internato temporário e a obediência aos superiores é a regra de ouro: não é preciso pensar muito, basta obedecer (BENELLI, 2014, p. 37).

Em contrapartida o ex-sargento atribuiria à instituição uma vocação educacional e ética, que aliás, segundo a interessante dissertação sobre o tema, de Juliana Cavilha Mendes (MENDES, 2002, p. 38), caberia entre as suas funções:

Página | 131

Um grande contingente dos jovens que passam pelas Forças Armadas acaba permanecendo ali por períodos em torno de seis anos. Se a instituição estivesse mais bem preparada para receber esses jovens, poderia cumprir o principal papel que lhe cabe num país como o nosso, que vive em paz: oferecer a eles a oportunidade de uma boa educação e condições para enfrentar melhor o futuro, além de valores éticos e cívicos. (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 83).

Por meio destas afirmações e após uma interpretação geral do depoimento do ex-sargento Fernando percebemos que o protagonista entende as Forças Armadas como instituições ao serviço da democracia e do povo. Oriundo de um contexto proletário do nordeste brasileiro, desde 1991 Fernando decidiu prosseguir a carreira militar com o objetivo de estudar e de ter uma profissão, confiando na correspondência entre as Forças Armadas e os valores democráticos da Constituição Brasileira e esperando encontrar um clima de solidariedade (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 63).

Em contrapartida, no quartel “[e]m vez de camaradagem e apoio, encontrei um ambiente marcado por humilhações, grosserias, constrangimentos. Em mais de uma ocasião me peguei pensando em desistir. Não o fiz com medo de decepcionar minha família” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 64). Durante a seleção, designada como “quarentena”, os recrutas eram chamados a comprovar a própria aptidão profissional, psicológica e física ao serviço: “no entanto, os únicos critérios que pareciam importar eram: quem é capaz de obedecer de maneira mais cega e de suportar mais humilhações?” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 66). O protagonista repara que amiúde esta instituição apresenta-se como um “mundinho à parte, com a realidade distorcida por um código que já caducou” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 136). Entretanto:

As Forças Armadas não são instituições isoladas da sociedade e devem estar intrinsecamente conectadas ao processo social e ao projeto que cada sociedade estabelece para si em termos de defesa e de construção de direitos de cidadania e de soberania [...] se um país estabelece o alinhamento das Forças Armadas ao poder civil democrático, as Forças Armadas devem expressar o perfil da sociedade à qual servem e obedecem (D’ARAUJO, 2003, p. 71).

Observando estes fatores, segundo a análise desta autora, tais instituições públicas, que devem responder à cidadania, ao estado, à democracia e aos seus interesses precisam de representar os mais variados setores sociais, integrando pessoas de todos os perfis, gêneros e orientações sexuais. Esta pluralidade, como demonstrado em numerosos estudos acadêmicos – realizados principalmente em países europeus e da América setentrional – seria fundamental para impedir escarnecimentos homofóbicos e machistas nestas instituições, diminuindo, além disso, significativamente, situações de assédio físico e psicológico (D'ARAÚJO, 2003). Apesar disso, no Brasil existem reticências na incorporação, principalmente de pessoas assumidamente homossexuais, nestas instituições, por questões culturais – ligadas à homofobia – e por serem, estes comportamentos sexuais, preconceituosamente tachados de incontroláveis e intempestivos (D'ARAÚJO, 2003, p. 80). Do ponto de vista legislativo – o artigo 235 do Código Penal Militar, que pune atos libidinosos no contexto militar – até a sua parcial emenda de 2015, sancionava penalmente, discriminatoriamente, o “crime de pederastia”, fazendo explícita menção à homossexualidade (VECCHIATTI, 2018, p. 460).

Relativamente ao argumento, Fernando afirma que, apesar dos homossexuais serem preconceituosamente associados à promiscuidade, dentro do Exército nunca assistiu a nenhum tipo de ato ou iniciativa lasciva por parte de homossexuais. Nesta vereda, o protagonista relembra de um dia no qual, durante o seu trabalho de sargento, sentiu atração por um colega, delegando provisoriamente as suas funções para um cabo:

Hoje consigo ver que agi como profissional: no instante em que percebi que minha tarefa era prejudicada, passei o apito. Na entrevista na TV, a Luciana Gimenez fez uma pergunta sugerindo que um homossexual não poderia cuidar de uma tropa de homens porque estaria sempre enfrentando tentações. Isso é bobagem, preconceito. Se fosse verdade, nenhum hétero poderia seguir carreira de médico ginecologista, não existiriam mulheres militares comandadas por homens, nem treinadores masculinos de times femininos de voleibol, basquetebol, qualquer coisa assim. Os bons profissionais sabem distinguir os limites entre o profissional e o pessoal. (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 130).

Efetivamente, como já visto e corroborado, a presença de homossexuais nas Forças Armadas reduziria situações de assédio em vez de aumentá-las.

Por outro lado, Fernando afirma que:

A divisão em castas influi até na questão do tratamento que se dá aos homossexuais. Se descobrem que um pracinha é homossexual, vão expulsá-lo rapidamente. O mesmo acontece com cabos, sargentos e até com aqueles oficiais que não são os de carreira. É claro que existe um o outro comandante mais tolerante, mas essa não é a regra. Se for um oficial de Agulhas Negras, no entanto, a tolerância fica mais elástica. No caso dos homossexuais que têm

vida dupla, ou seja, que constituem família e se relacionam com outros homens, todo mundo faz vista grossa. Nos anos da vida militar em Brasília, sofri de assédio sexual de vários oficiais – que se sentiam em direito de fazer isso com seus subalternos quando descobriam que estes eram gays ou bissexuais. O curioso é que eram todos casados, alguns já com netos, e se proclamavam heterossexuais. Nunca fui assediado por um oficial que fosse homossexual assumido. (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 92).

No entanto, os ataques e a perseguição disciplinar e jurídica do casal dentro do Exército não foi oficialmente motivada por questões relacionadas à sexualidade. Os atritos entre o casal e a instituição começaram quando Fernando, que trabalhava num Hospital Militar, denunciou formalmente um esquema de desvio de dinheiro público através de compras suspeitas. A partir da divulgação desses episódios através da imprensa, o casal, cuja brilhante carreira tinha sido isenta de providências disciplinares, começou a ser vítima de repercussões. Laci foi condenado por uma deserção, motivada por uma baixa de oito dias, justificada por certificados médicos, enquanto o soldado estava afetado por uma doença degenerativa, com suspeitas de outros problemas de saúde. Laci recebeu a pena mínima, tendo recebido o *habeas corpus* do Ministro do STF Gilmar Mendes, chegando, afinal, a sessenta dias de detenção (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 186 - 191). Três dias depois da detenção de Laci, como referido pela revista *Época* (2017), também Fernando será detido, por oito dias, pelo crime de “transgressão disciplinar” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 166). A situação política que o Brasil estava a viver na altura fez com que esta situação se resolvesse através de uma mediação institucional, no qual representantes do executivo e do legislativo, principalmente do Partido dos Trabalhadores, fizeram pressão para garantir o respeito aos direitos humanos.

Contudo, no depoimento Fernando denuncia atos de tortura e intimidação contra Laci, a arbitrariedade do julgamento e o medo de enfrentar-se com uma instituição que, num passado recente, foi artífice de um regime ditatorial genocida no qual foram sistematicamente violados os mais básicos direitos humanos. As vítimas do terrorismo de Estado perpetrado naqueles anos sombrios ainda clamam por justiça.

Enquanto os torturadores, ainda soltos e anistiados, ficaram geralmente impunes e integrados nos respectivos lugares, muitos cidadãos que ousaram desafiar a barbárie do regime encontram-se, ainda hoje, desaparecidos.

Ninguém disse para onde iríamos. A desinformação era angustiante. Lembrei de mais histórias que eu ouvira, essas datadas dos anos 1970, os anos mais duros da ditadura militar, quando inimigos políticos do regime eram embarcados em helicópteros militares para serem jogados no mar. É claro que a situação política do Brasil agora era muito diferente e não seria tão fácil cometer atos como aqueles. Mas [...] eu passara a desconfiar que a

instituição estava ignorando a opinião pública. Cheguei a pensar que não sairíamos vivos. (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 33).

Tal preocupação viu-se reforçada pelos relatos da detenção do soldado Laci, escoltada por um conspícuo grupo de militares:

– Eles me bateram! Vão acabar comigo, Alcântara! – foram as primeiras coisas que ele disse, chorando. Contou que fora espancado no percurso entre o Hospital Geral e a carceragem, enquanto estivera sob a guarda de oficiais e praças do Pelotão de Investigação Criminal da PE. Puseram um saco de plástico na cabeça dele e esmurraram a base do estômago. Também tiraram seus sapatos e bateram na sola dos pés com um pedaço de madeira (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 46).

Página | 134

Como narrado por Fernando no depoimento, durante o adestramento no quartel os soldados receberam aulas “aprendendo a obter confissões sob tortura e sem deixar vestígios no corpo do torturado” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 85). Portanto, a preocupação do soldado é obviamente justificada e fundamentada.

Rodeado por tamanhas irregularidades e crueldades, Fernando decidiu participar numa conferência pelos direitos LGBTQI+, onde testemunhou publicamente o acontecido: “Quando lembrei as cenas da tarde, do Laci gritando que havia apanhado, não me controlei e chorei. Chorei de novo. Quem inventou que homem não chora? Que soldado não pode chorar?” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 48). A dor e o medo são sentimentos eminentemente humanos, emoções que transparecem através do corpo, apesar das constrições sociais indicarem que: “*El varón debe ser fuerte, no tener miedo, no expresar sus emociones ni llorar, salvo en situaciones en que llorar refuerze su hombría*” (GUASCH, 2006, p. 28). Segundo o protótipo mitificado do combatente: “*Las pasiones debían estar bajo control; un hombre de verdad no lloraba de dolor ni derramaba una sola lágrima, ni siquiera por los camaradas caídos*” (MOSSE, 2000, p. 131). Assim, como visto, este gesto ontológico, que intitula o depoimento de Fernando, representa uma transgressão perante uma visão hegemônica de masculinidade.

Tal inconformidade perante o imaginário normativo de heroísmo masculino soma-se à homossexualidade que, como visto, dentro da visão patriarcal seria preconceituosamente associada à fragilidade, ao medo e à feminilidade. Se “a virilidade tem de ser validada pelos outros homens” (BOURDIEU, 1999, p. 44), constituindo-se como um mecanismo *relacional*, no contexto militar enfatiza-se a sua rigidez adquirindo uma conotação “*situacional*” específica, que requer a sua exacerbação (GUASCH, 2006, p. 34). Neste sentido, observamos algumas coincidências entre o treinamento narrado por Fernando e o dos colegas do exército estadunidense:

Os recrutas são submetidos a um regime que muita gente, ainda hoje, considera desumano: disciplina de ferro, conformismo extremo, treinamento físico estafante, zombarias e humilhações dirigidas aos novos recrutas, que mal conseguem dormir e comer. Tratados como “estúpidos” e “maricas”, eles são obrigados a sofrer inúmeros trotes sem reclamar. Estas são as condições para o nascimento de um novo homem, um homem de verdade, livre de toda contaminação feminina. [...] Homofobia e misoginia fazem parte da filosofia dos marines norte-americanos, que dizem sem pestanejar: “Quando você quiser criar um grupo de matadores, mate a mulher que há neles”. (BADINTER, 1993, p. 78).

Como observado, a ira de alguns generais foi essencialmente provocada pela denúncia, da qual Fernando participou, de um esquema de corrupção. Nesta situação, segundo algumas altas patentes, o comportamento correto, do ponto de vista disciplinar, teria sido calar e obedecer, deixar que o dinheiro público, investido no Hospital Militar, fosse dissipado de forma arbitrária, fazendo vista grossa perante às irregularidades sistemáticas, em nome da deferência ao sistema hierárquico.

Contudo, uma gravação de um general de Brasília, anexada nas atas do processo, comenta os eventos vividos pelo casal de militares da seguinte forma:

Quem que pôs o Alcântara e o De Araújo no Hospital? [...] Joga no hospital e hoje tá sacaneando todo o mundo e nós deixamos, você entendeu? Peraí, um veado, o outro é que come veado. Moram juntos. Eu tenho que comprovar isso [...] Dei uma detenção, agora eu tô querendo dar prisão, mas tá com dispensa médica, não consegui pegar esses caras, ficamos refêns desses canalhas... Você não pode dar prisão de cara, o cara nunca teve punição, agora dou quatro dias de prisão de cara, qualquer juiz diz assim: “Cadê a gradação, se o cara é excepcional? [...] Os caras devem estar rindo. A gente manda o agente sindicante na casa do De Araújo, ele não abre a porta [...] No velho Exército que você começou a tua vida a gente dava uma porrada e pegava à força. Agora não, tem ação de domicílio [...] Aqui em Brasília, aqui em Brasília é foda [...] Que saudade dos velhos tempos, você metia o pé na porta [...] (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 156).

Este hediondo trecho evoca cenários distópicos que, infelizmente, ainda subsistem na realidade. Por um lado, sugere a arbitrariedade pela qual o militar teria a autoridade de determinar a detenção do soldado – como se fosse de sua competência – demonstrando o seu macabro saudosismo por um período de repressão e tirania.

Por outro lado, mostra vulgarmente o seu preconceito em relação à sexualidade dos dois militares – como se fosse de sua competência – vaticinando demonstrar a homossexualidade dos soldados, como se esta questão tivesse alguma pertinência no julgamento. Além disso, completando o panorama nefasto, como na supramencionada descrição da visão social da homossexualidade brasileira tradicional, o general parece interessado na indagação dos papéis sexuais dos soldados.

O supracitado enunciado demonstra, mais uma vez, como o preconceito condicionou este processo no qual os soldados, cuja trajetória profissional foi

impecável, foram condenados por crimes sentenciados de forma persecutória, por razões alheias àquelas atribuídas na sentença. Apesar do fato que – graças à mediação institucional – os soldados não permaneceram muito tempo presos, a questão considerase grave.

Em primeiro lugar porque o soldado Laci foi torturado. Em segundo lugar porque, como referido por Fernando “[o] processo e o julgamento foram mais do que sumários” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 166) e em terceiro lugar porque, de fato, esta estratégia inquisitorial foi arquitetada como vingança com a finalidade de difamar e intimidar um casal de soldados que tinha ousado delatar um esquema de corrupção.

Eles o prenderam por ser o elo mais fraco da dupla, devido à enfermidade. Na verdade, a ira dos militares surgiu por minha causa, por acharem que eu era o autor das denúncias anônimas sobre corrupção. Ela só aumentou quando assumimos a relação homossexual, quando aparecemos na capa da revista, quando continuamos insistindo que existiam irregularidades nas compras e quando começamos a lutar pelo direito de Laci a ausentar-se do trabalho por causa de sua doença. O que fizeram? Dispararam contra o ponto mais fraco da frente inimiga. O Laci já vinha respondendo a processos disciplinares, por causa das perseguições do tenente que não gostava dele. É uma tática conhecida no meio: o militar que promove denúncias contra seus chefes deve ser desqualificado e execrado como indisciplinado. Iriam tentar desacreditar o Laci. (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 167).

Como observado, a estratégia empregada pela instituição foi de difamar o casal promovendo, contra eles, ações disciplinares. Contudo, o trabalho desenvolvido por Fernando no hospital o fazia sentir útil à sociedade apesar do autoritarismo vigente também naquele meio “No Exército muitas pessoas confundem respeito à hierarquia com vassalagem e escravidão; acham que respeito se conquista pelo medo, nunca pelo exemplo, pela lisura, pela firmeza” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 137).

Assim, o pânico de serem expulsos da carreira – deixando desamparadas as respectivas famílias – reinava, fazendo com que se mantivessem mecanismos autoritários que inspiraram a realização desta obra, que responde essencialmente à necessidade de denunciar a situação de injustiça vivida pelo casal. Algumas entrevistas avulsas em jornais e revistas já tinham apresentado detalhes desta história, que, entretanto, merecia ser descrita de forma mais ampla e argumentada. Por meio de uma estrutura concisa, composta por breves capítulos intitulados, o livro apresenta-se como um relato da vida dos ex-soldados, principalmente de Fernando, enfatizando as questões da educação e do treinamento recebido no Exército. O narrador autodiegético, Fernando, descreve os relatos que, porém, foram reelaborados em coautoria com o jornalista Roldão Arruda.

A obra, que apresenta amiúde diálogos e sentenças breves do cotidiano, incorpora um registro popular e um léxico da oralidade, às vezes parafraseado, resultando num relato em estilo jornalístico bem escrito, acessível e denso. Os fatos narrados são rigorosamente reconstruídos e inseridos no contexto das memórias dos protagonistas que demonstram sensibilidade, consciência crítica e uma conspícua erudição.

Portanto, ao lado da exposição da realidade factual são formuladas propostas concretas de transformação social, inspiradas por um genuíno espírito democrático que, acreditando na competência de muitos militares, visa criticar elementos de prepotência, de corrupção, de violência e uma configuração hierárquica que pode, como nas circunstâncias narradas, proporcionar consequências nefastas para a instituição e para a sociedade na sua globalidade. Por isso, condena-se a exaltação e a justificação de um uso indiscriminado da violência que provoca dissabores e tragédias tanto na sociedade, bem como no próprio contexto militar. Neste sentido, os soldados são observados e representados enquanto seres humanos, trabalhadores que, através do próprio serviço, procuram alternativas de existência e a construção de uma carreira desejando, no caso do casal de protagonistas, um Brasil mais próspero, solidário e plural.

Definindo-se como depoimento o texto foi elaborado por meio de uma técnica típica dos testemunhos latino-americanos. Nesta técnica, como descrito por Jaime Ginzburg (GINZBURG, 2016, p. 289), os relatos são gravados numa fita e transcritos, acrescentando posteriormente detalhes e documentos que demonstrem a veracidade dos fatos. Durante o processo criativo, o jornalista colocou a sua arte ao serviço do narrador, pretendendo informações mais detalhadas acerca das personagens públicas mencionadas: “Fernando e eu tínhamos alguns pontos de tensão quanto à linha narrativa. No olho do furacão, ele dava destaque a ataques diretos aos militares e à estrutura em que vivem. Eu queria mais fatos, mais histórias” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 196).

Apesar dos lugares de fala dos coautores serem diferentes o jornalista conseguiu captar fielmente as emoções do narrador transmitindo para o leitor a sua visão do mundo e narrando a história de forma eficaz. No entanto, percebemos que a voz do soldado Laci, apesar da sua vocação literária, fica impedida de transparecer diretamente na narrativa, em consequência da sua prisão.

Efetivamente, uma das razões que motivaram o depoimento foi comprovar a iniquidade do julgamento do soldado, os problemas vividos na cadeia e, sobretudo, no momento da detenção. No livro são transcritos alguns poemas redigidos por Laci na penitenciária, contudo, a maioria deles ainda continuam inéditos.

Pela sua vocação entendemos que nesta obra a escrita apresenta-se como um ato de resistência que se desdobra por múltiplos caminhos. Resistência de Laci durante o cativeiro, resistência perante as injustiças do poder e resistência às normas sociais que, desde a infância, pretenderam privar os protagonistas da liberdade de construir uma existência que refletisse seus sentimentos, seus percursos e suas genuínas essências.

Mediante esta obra, que podemos classificar como testemunho pela sua linguagem jornalística, pelo frequente recurso ao discurso direto e pela constante apresentação de fontes, como fotografias e documentos que comprovam a autenticidade dos relatos (DASSIN, 1992, p. 163), o protagonista consegue dar um importante passo à frente no seu devir. Através do testemunho, recurso descrito como revolucionário por Paulo Freire, Fernando consegue desafiar o medo projetando-se como sujeito histórico (FREIRE, 1985, p. 207). Além disso, este testemunho consegue introduzir o leitor, num contexto muitas vezes inquestionado. Assim, esse depoimento cumpre com os desígnios descritos por Antonio Gramsci, apresentando-se como ferramenta na análise da realidade histórica e na reivindicação de transformações políticas (GRAMSCI, 2007, p. 126 - 127).

Neste sentido pode ser interpretado como um ato de resistência, porque, como na famosa definição de Alfredo Bosi, o protagonista consegue ultrapassar a realidade histórica e social que o rodeia e “em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições” (BOSI, 2002, p. 134). Entre as construções sociais que o protagonista desafia através do relato da sua história encontra-se o patriarcado, que se manifesta entremeando-se em múltiplos dispositivos como: a Igreja, a Família, a Escola e o Exército.

Dessarte, no desfecho do depoimento intui-se que a coragem de Fernando foi reconhecida, mesmo que de uma forma inesperada e singular.

O pai de Fernando, que soube da homossexualidade do filho através da imprensa e que nunca foi capaz de expressar seus sentimentos, deixou de falar com ele:

Não quis mais falar comigo. Passou semanas afastado. Até que um dos meus tios lhe disse um dia que admirava minha coragem e que ele devia se orgulhar de ter um filho tão... macho. Meu pai não esperava um comentário como aquele. Ruminou, ruminou mais alguns dias o pensamento desse meu tio, e decidiu me ligar. Para dizer que me amava e que estaria sempre ao meu lado. Não. Não falou nada sobre o caso com Laci, não disse palavra sobre homossexualidade. E acho que nunca vai falar. Mas isso não importa. Sei o quanto foi difícil para ele chegar ao ponto que chegou. E vou sempre admirá-lo por isso. (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 192).

Será esta macheza, evocada pelo tio, uma redefinição e reconfiguração de masculinidade e de um heroísmo compatível com as instâncias do século XXI?

Esta nossa época deambula entre ruínas e catástrofes, muitas vezes provocadas pela crueldade de umas certezas simplistas, de umas verdades mitificadas e inquestionáveis, e de umas normas emanadas do alto. Os algozes de todos os tempos apenas cumpriram ordens, foram eficientes funcionários de um sistema de extermínio patrocinado pelo poder. As maiores atrocidades da nossa história, os genocídios, as inquisições e as misérias, são herança de uma obediência inconsciente e inquestionável a uma autoridade que precisa ser conscientemente analisada, redefinida, questionada, limitada e por vezes arrancada das mãos de quem acumula poder através da opressão.

Se a masculinidade, segundo Guasch, se alicerça no exercício do poder (GUASCH, 2006, p. 45), esse poder poderia ser revertido através dos seus próprios dispositivos. Se a masculinidade, segundo o mesmo autor, baseou-se na arrogância e na submissão do outro para reforçar um domínio hegemônico, baseado na exclusão, no machismo e na homofobia (GUASCH, 2006, p. 21, 33), existe o espaço para a edificação de uma alternativa, quebrando uma cumplicidade entre varões que segregou sistematicamente segmentos sociais que precisam de representação.

Educado num esquema de valores tradicionais patriarcais o protagonista torna-se herói mediante o princípio freiriano de ser mais, procurando a sua humanidade e escolhendo não compactuar com a opressão e não reiterar os seus ensinamentos. Assim, o protagonista demonstra a sua coragem no enfrentamento de um sistema que reproduz violência e sofrimento interno e externo. Reconhece que os membros do Exército são vítimas de um treinamento violento que os obriga a uma obediência que, em situações desconcertantes, transforma-se em repressão de sujeitos sistematicamente marginalizados por uma realidade social profundamente desigual e elitista, como a brasileira.

Uma sociedade de desigualdades e opressões conhecidas diretamente pelo protagonista, que tem o compromisso ético de narrar o sofrimento vivido durante a sua

infância, na qual experienciou uma exclusão social que criminalizava a pobreza e que deixava poucas alternativas a quem, mesmo trabalhando duramente, como o seu pai, tinha dificuldades de sustentar a sua família e de pagar despesas essenciais. Muitas vezes, Fernando era obrigado a passar por debaixo da catraca do ônibus e era rebaixado por motoristas, quem sabe, até mais carentes do que ele e que, colocando a perna na catraca, perante os meninos ajoelhados para entrar exclamava: “Não dá. Ou paga ou desce!” (FIGUEIREDO; ARRUDA, 2008, p. 58). Apesar deste relato parecer desligado do resto da narrativa, na nossa perspectiva revela-se fulcral na interpretação deste depoimento, que pode ser lido como um ensaio acerca de uma exclusão, perpetuada por um poder que sobrevive através da negação dos seus desacertos. Neste sentido, inspirados pelas teorias foucaultianas, podemos observar as manifestações destes poderes numa perspectiva poliédrica: “não o rei em sua posição central, mas os súditos em suas relações recíprocas: não a soberania em seu edifício único, mas as múltiplas sujeições que existem e funcionam no interior do corpo social” (FOUCAULT, 1992, p. 181). Desautorizar a arbitrariedade deste domínio incondicional, cotidiano e naturalizado pode ser um primeiro passo para a reescrita de uma realidade que mostra as suas múltiplas falhas.

Ler nas entrelinhas de um livro escolar de História, pode ser um exercício de interpretação de como um mitológico heroísmo machista e beligerante é sistematicamente reproduzido através da educação formal:

De maneira explícita, algumas vezes, e de outras mais veladamente, estão ali presentes todos os mitos e idéias machistas: valorização da força, da violência, da “virilidade”, do heroísmo, da ordem hierárquica, das condutas que levam antes ao suicídio do que à rendição, da capacidade de submeter os outros pela força, da perícia em destruir e matar. A mensagem subliminar que se transmite é a de que o melhor é o mais forte e o que importa é ganhar, seja à custa do que for, ainda que seja da própria vida. (MORENO, 1999, p. 44).

A apologia deste heroísmo corresponde amiúde, implicitamente, à exaltação de genocídios, de guerras e de colonizações que derramaram sangue e que causaram e causam, ainda hoje, o sofrimento, injustificado e injustificável, de muitos seres humanos, além da miséria e da opressão de muitos povos e a legitimação da violência como meio de resolução de conflitos. Um heroísmo antiautoritário, avesso à violência, sem mártires nem vítimas, apresenta-se como uma proposta interessante no questionamento de uma integridade heroica, unívoca e mítica, que reputamos fruto de uma visão simplista incongruente com uma leitura ampla, franca e abrangente do nosso mundo.

Desconhecemos o resultado desta possível forma de reinterpretar as histórias e as circunstâncias culturais que nos rodeiam, mas decerto não sentiremos saudades de um antigamente inquestionável poder, que se dissipa suicidando-se com as suas próprias mãos e armas, já ferramenta de repressão alheia.

Contudo, dantes precisamos de desarmar os adversários do raciocínio, que reprimem diálogos que a sociedade brasileira precisa de enfrentar. O repensamento de um passado, que foi regado pelo sangue de muitos heróis, amiúde ignorados ou desconhecidos, deportados, migrados ou marginalizados num Eldorado apanágio de poucos, famoso e infame, que nunca conseguiu saciar a sua fome de esperança. Um paraíso impossível pelas muitas contradições, onde as injustiças continuam a produzir uma miséria que não podemos, de nenhuma forma, justificar, normalizar ou naturalizar.

Talvez o século XXI seja uma ocasião para desconstruir mitos, ilusões e idolatrias heroicas, mas, repensando no nosso quixotesco legado, enquanto leitores, reconhecemos a importância da palavra, do desnorreamento, da procura de caminhos, de uma deambulação, onírica e utópica, sedenta de justiça, que dá sentido à vida.

Neste sentido, avaliamos a possibilidade que este testemunho proporciona de rever paradigmas de heroísmo carregados de violência, mostrando caminhos alternativos. Possíveis heroísmos, praticáveis através de um desacordo perante normas injustas e executáveis mediante um cotidiano percurso de emancipação pessoal, que pode se tornar coletivo na análise das falhas da nossa realidade e na procura de soluções.

O percurso dos protagonistas desta obra representa um primeiro passo num caminho de conscientização que gera inúmeros questionamentos. Perguntas costuradas acima de cicatrizes que talvez nunca sararão perfeitamente. Como preanunciado no preambulo, a perfeição pertence apenas ao planeta da abstração.

Referências

ANDERSEN, H. C. A Vestimenta Nova do Imperador. In: _____. **Os Contos de Hans Christian Andersen**. Portugal: 2012, p. 121-126. Acesso: 18-12-2021.

Disponível em:

<<http://files.eshn-bibliotecaescolar.webnode.pt/200000033-b0b85b1b18/Os-Contos-H-C-Andersen.pdf>>.

BADINTER, E. **XY**: sobre a identidade masculina. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BENELLI, S. J. Goffman e as instituições totais em análise. In: _____. **A lógica da internação**: instituições totais e disciplinares (des)educativas. São Paulo: Editora da UNESP, 2014. p. 23-62. Acesso: 18-12-2021.

Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/74z7q/pdf/benelli-9788568334447-03.pdf>>.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta, 1999.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 14 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. 2 ed. Tradução de Luiz Sérgio Henriques, Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 4.

CANTARELLA, E. **Secondo natura**: La bisessualità nel mondo antico. 2 ed. Milão: Feltrinelli, 2017.

DASSIN, J. Testimonial Literature and the Armed Struggle in Brazil. In: CORRADI, J.E.; FAGEN, P. W. ; GARRETÓN, M. A. **Fear at the Edge**: State Terror and Resistance in Latin America. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992. p. 161-183.

FIGUEIREDO, F. A.; ARRUDA, R. **Soldados não choram**: a vida de um casal homossexual no Exército do Brasil. São Paulo: Globo, 2008.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. [1979]. Organização e tradução de Roberto Machado. 10 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

GINZBURG, J. Entrevista de João Camillo Penna, concedida a Jaime Ginzburg, em 2 de maio de 2016. **Teresa** - Revista de Literatura Brasileira [s.l.], n. 17, p. 275-294, 2016. Acesso 11-07-2020. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/download/125614/124536/>>.

GREEN, J. N. **Além do carnaval**: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Ed. Unesp, 2000. Acesso: 18-12-2021. Disponível em:

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4250425/mod_resource/content/1/GREEN%20C%20James.%20Alem-do-carnaval-a-homossexualidade-masculina-no-Brasil-do-seculo-XX.pdf>.

GUASCH, O. **Héroes, científicos, heterossexuales y gays**: los varones en perspectiva de género. Barcelona: Bellaterra, 2006

MANGUEL, A. **À mesa com o Chapeleiro Maluco**: Ensaios sobre corvos e escrivainhas. [2006]. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MENDES, J. C. **Histórias de quartel**: um estudo de masculinidades com oficiais fora da ativa. 2002. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina

– UFSC, Florianópolis, 2002. Acesso: 24-04-2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/82796>>.

MORENO, M. **Como se ensina a ser menina**: O sexismo na escola, Tradução: Ana Venite Fuzatto, Campinas: Moderna/ UNICAMP, 1999.

MOSSE, G. L. **La imagen del hombre**: la creación de la moderna masculinidad. Madrid: Talasa Ed., 2000.

Página | 143

OLIVEIRA, S. C. Investigação das relações de autoritarismo e poder nos textos de Caio Fernando Abreu e João Simões Lopes Neto. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**: Dossiê ÍCARO, UFSM: Santa Maria, n. 19, p. 81-90. abr. 2017. Acesso: 7-05-2019.

Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/download/26593/15362>>.

O que aconteceu com o primeiro casal gay a se revelar no Exército brasileiro. **Época**. [online], 3/08/2017. Acesso: 18-12-2021. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/especiais/EPOCA-1000/noticia/2017/08/o-que-aconteceu-com-o-primeiro-casal-gay-se-revelar-no-exercito-brasileiro.html>>.

POSSAMAI, P. C. Sexo e poder na Roma Antiga: o homoerotismo nas obras de Marcial e Juvenal. **Bagoas - estudos gays: gênero e sexualidades**. v. 4, n. 05, p. 79-94. 2010.

Acesso: 28-08-2020. Disponível em:

<<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2313>>.

VECCHIATTI, P.R.I. Mobilização judicial pelos direitos da diversidade sexual e de gênero no Brasil. In: GREEN, J. N.; QUINALHA, R.; CAETANO, M.; FERNANDES, M. (orgs). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018. p. 449-470.

VELOSO, C. **Vaca Profana**, 1986.

PROBLEMATIZACIÓN DE PARADIGMAS PATRIARCALES DE HEROÍSMO: MEMORIA Y DISCURSO NARRATIVO EN “SOLDADOS NÃO CHORAM”

Resumen

Este trabajo propone una reflexión sobre el mito del heroísmo y la construcción coercitiva de la identidad masculina a partir del testimonio *Soldados não Choram* (2008), escrito por el periodista Roldão Arruda para narrar las vivencias de Fernando de Alcântara Figueiredo y Laci De Araújo, primera pareja reconocidamente homosexual en el ejército brasileño. Este texto, que presenta analogías genológicas con el testimonio latinoamericano, se considera importante en la reivindicación de una revisión de las instituciones militares en sentido democrático. En su crítica a la arbitrariedad de los poderes, reflexionando sobre la quimera de la perfección y sobre las injusticias sociales, este texto presenta implícitamente un nuevo modelo de heroísmo. Un heroísmo antiautoritario que enfrenta modelos sociales excluyentes, como el patriarcado, rediseñando una masculinidad que, históricamente ligada al poder, genera un sufrimiento externo e interno, exacerbado en el contexto militar. En este sentido, analizaremos cómo determinadas instituciones condicionaron el devenir del protagonista que, a pesar de los dominios poliédricos de los dispositivos represivos, logró afirmarse como sujeto histórico resistiendo las coacciones sociales y representando esta resistencia a través de la escritura de esta obra, que se presenta como una herramienta de reflexión sobre un micro mundo militar, raramente cuestionado de cerca.

Palabras clave

Literatura brasileña. Literatura testimonial. Masculinidades. Estudios militares. Derechos humanos.

Recebido em: 06/01/2022

Aprovado em: 17/04/2022

Por dentro das leis: a temática indígena em *Abaré* e sua abordagem nas aulas de língua estrangeira/adicional pelo viés da multimodalidade

Marlei Budny dos Santos Souza⁷⁸
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Carolina Favaretto Santos⁷⁹
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Claudia Cristina Ferreira⁸⁰
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Resumo

Em nosso país, práticas e estudos sobre o processo de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras/adicionais se atentam cada vez mais para a relevância do trabalho com ações afirmativas (GOMES, 2002; MUNANGA, 2001) em sala de aula. Além disso, diante dos meios de comunicação atuais, pesquisas na área de multiletramentos (COPE; KALANTZIS, 2000; KRESS; VAN LEEUWEN, 2010; ROJO, 2017) demonstram a necessidade do uso de outros meios semióticos, além do texto verbal e escrito, ou seja, multimodais. Nesse viés, este estudo tem por escopo dialogar sobre teoria e sugerir ações pedagógicas envolvendo os multiletramentos (COPE; KALANTZIS, 2000), com foco em leitura e uso de imagens em aulas de língua estrangeira/adicional para o trabalho intercultural. Para isso, propomos atividades pedagógicas envolvendo a obra *Abaré* (LIMA, 2009) corroborando a relevância da cultura indígena (BRASIL, 2004; BRASIL, 2008) no contexto escolar. Concluimos, com este estudo, que a pedagogia dos multiletramentos aplicada ao texto literário com ênfase no exercício intercultural permite aos professores realizarem práticas pedagógicas diferenciadas, levando os alunos a otimizarem as habilidades linguísticas de uma maneira crítica e social, a fim de alcançar os objetivos propostos e refletir sobre (inter/trans/multi)culturalidade e ensino, combatendo estereótipos, preconceitos, barreiras e choques culturais.

Palavras-chave

Língua inglesa. Narrativa visual. Multiletramentos. (Inter/Trans/Multi)culturalidade. Educação das relações étnico-raciais.

⁷⁸ Possui graduação em Letras Com Habilitação em Português e Língua Estrangeira Moderna Com As Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual de Londrina (2000).

⁷⁹ Mestranda no Programa de pós-graduação Stricto Sensu–Mestrado Profissional em Letras Estrangeiras Modernas (MEPLEM). Universidade Estadual de Londrina (UEL)

⁸⁰ Pós-doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal da Santa Catarina (UFSC). Professora associada de Língua Espanhola da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Introdução

O Brasil tem, certamente, uma das culturas mais expressivas em consequência das muitas diversidades étnicas presentes em nossa história. Povos africanos e indígenas, com suas riquezas particulares, formaram um país que se destaca por tais características. Mas, o reconhecimento desta ancestralidade e composição nem sempre está presente em espaços cotidianos, uma vez que discursos ‘de sangue azul’ e origem europeia, herança eugenista⁸¹ (GALTON, 1883), ainda imperam, mesmo tendo sido deixados, em teoria, no século passado.

Diante do exposto, iniciamos com um panorama legislativo que dispõe acerca da temática em tela, ou seja, propõe a minimização de preconceitos e racismo, bem como o uso de narrativas visuais (FERREIRA, 2019; RODRIGUES, 2012) unida a práticas de multimodalidade (KRESS; VAN LEEUWEN, 2010; COPE; KALANTZIS, 2000) para que as diretrizes governamentais sejam efetivamente implementadas nos mais diferentes contextos e usos, contemplando o conhecimento prévio e adquirido do aluno nas aulas de línguas estrangeiras.

Este estudo tem por escopo, portanto, dialogar sobre teoria e sugerir ações pedagógicas envolvendo os multiletramentos (COPE; KALANTZIS, 2000), com foco em leitura e uso de imagens em aulas de língua estrangeira/adicional para o trabalho intercultural. Para isso, propomos atividades pedagógicas envolvendo a obra *Abaré* (LIMA, 2009) corroborando a relevância da cultura indígena (BRASIL, 2004; BRASIL, 2008) no contexto escolar.

1 Referencial Teórico

1.1 ‘É de lei’: implementação de um currículo decolonial⁸²

Para que a influência cultural destes povos que originaram nosso território fosse mesmo conhecida e reconhecida, foram criadas, primeiramente, duas leis e uma diretriz curricular que atingem, previamente, os espaços escolares e, em sequência, a

⁸¹Em 1883, Francis Galton criou o termo eugenia como processo de evolução de não-mistura de raças a partir da biogenética, excluindo negros, deficientes e asiáticos na mistura para a ‘evolução’. O Brasil criou uma teoria própria na sistemática de melhorar geneticamente sua população e, conseqüentemente, alavancar o desenvolvimento do país.

⁸²Problematização das condições de colonização em busca de ultrapassar obstáculos de dominação e opressão da situação colonial imposta pelos países europeus a nossa cultura/história.

sociedade como um todo, em concursos por meio de cotas, por exemplo. São políticas afirmativas de (re)visita à história e (re)construção da mesma.

A primeira diretriz legislativa é a de número 10.639 (BRASIL, 2003), a qual torna obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em aspectos como sua luta e cultura na formação de nossa sociedade. Em um segundo momento, Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação para as Relações Étnico-Raciais - DCNERER - (BRASIL, 2004) que discute a implementação da lei por meio de sugestões curriculares e ações afirmativas⁸³, propostas para modificar a perpetuação da história eurocêntrica. A segunda legislativa, nº 11.645 (BRASIL, 2008), completa a primeira e, também, acrescenta estudos de valorização da participação indígena no resgate histórico, cultural e social brasileiro.

Diante da obrigatoriedade de diretrizes e leis que inserem as temáticas africana, afro-brasileira e indígena em sala de aula é incontestável o espaço aberto a propostas, sugestões e aplicabilidade possíveis a esta vertente desde então. A implementação de ações que valorizam a história e a cultura destes povos seria ampliada a proporções cada vez maiores.

O reconhecimento ancestral vem se transformando com publicações de literatura temática por meio de contos, poemas, reescritas de histórias orais transmitidas em momentos de interação entre estes povos durante suas vivências. A valorização de criações e elaboração de livros se voltou para atender a obrigatoriedade de leis e ampliou o espaço de discussões sobre a implementação curricular proposta pelas diretrizes, cujo objetivo principal sempre foi amenizar práticas de desqualificação, apelidos pejorativos, ridicularização de traços físicos (BRASIL, 2004), entre outros aspectos e ofertar conhecimentos que fizessem os povos – afro-brasileiros e indígenas – orgulhosos de sua origem e que pudessem ser reconhecidos pelos brancos por meio da contribuição, importância, participação nessa história e cultura em seu próprio modo de viver, ser e se relacionar com os outros.

Após a apresentação dessa esfera, faz-se necessário justificar a necessidade de desenvolvimento de um material específico na área, uma vez que a falta de reconhecimento à raça/cor de pertencimento dos indivíduos se deva a algumas práticas

⁸³ Políticas de ações afirmativas são “conjuntos de ações políticas dirigidas à correção de desigualdades raciais e sociais, orientadas para oferta de tratamento diferenciado com vistas a corrigir desvantagens e marginalização” (BRASIL, 2004, p. 12) Sua proposta é que se ofereça compensação por situações racistas e discriminatórias (MUNANGA, 2001) e visam corrigir ‘injustiças históricas’ por meio de inclusão social (NOCE apud JOHANN, 2017).

de valorização da cultura eurocentrista e desprezo pela construção histórica brasileira.

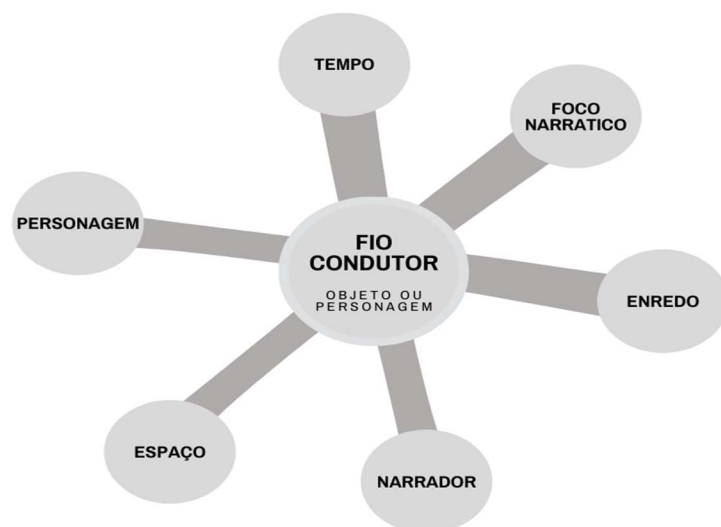
Sabe-se que motivos como desconhecimento ou dificuldade em adaptar/aproximar o currículo à proposta das leis, falta de materiais de apoio e específicos nas mais diversas áreas do conhecimento e formações específicas, por exemplo, nem sempre são suficientes para minimizar esse problema e nem sempre dão conta de alcançar e sanar as dificuldades encontradas por alguns professores. Entretanto, destacamos que propomos sugestões de aproximação do currículo à temática e que cabe ao professor adaptar e executar o que lhe for mais adequado ao seu contexto de atuação.

1.2 Narrativas visuais em foco: como foram concebidas?

Narrativas visuais são “histórias contadas por imagens que só ocorrerão plenamente ao virar das páginas” (RODRIGUES, 2012, p. 72) e também podem ser nomeadas como *livro mudo*, *livro de ilustração*, *livro de imagem*, *álbum de figuras*. Sua leitura tende a ser cíclica e não obrigatoriamente linear, posto que o leitor possui maior autonomia. O texto pode dar saltos, deixar lacunas a serem completadas por quem lê. A narrativa visual não inicia na primeira página, nem termina na última. Já na capa podemos verificar o início da história e na quarta capa ainda há continuação, deixando espaços para o leitor continuar a narrativa. Assinalamos que a leitura de narrativas visuais depende do conhecimento e da leitura de imagens que cada leitor possui e desenvolve durante suas experiências e aprendizagens individuais.

Optamos pelo termo usado por Rodrigues (2012), narrativas visuais, por dar conta de ressignificar esta literatura, uma vez que é composta dos elementos narrativos, independentemente da linguagem escolhida – verbal ou visual – e se torna um termo mais claro para sua denominação pela abrangência que alcança. A seguir, representamos pictoricamente a concepção de narrativas visuais:

Figura 1 - Representação pictórica do termo narrativas visuais



Fonte: as autoras, com base em Rodrigues (2012).

Como se pode constatar, há um fio condutor - personagem ou objeto - que nos leva para a próxima página, e nos carrega pelo contar de um começo, meio e fim do livro, mas não da história, trazendo consigo todo o percurso narrativo - enredo, espaço, tempo, narrador, foco narrativo e personagem(ns) - ressignificando cada leitura realizada das obras.

Destacamos aqui a relevância de um órgão sem fins lucrativos, criado em 1968, a FNLIJ - Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - que objetiva a promoção de leitura no Brasil e é responsável por valorizar, manter a qualidade e premiar obras desde 1974 (RODRIGUES, 2012), a qual acreditamos ser um marco no desenvolvimento de obras infantis no nosso país, inclusive na questão de diversidade cultural aliado às leis e diretrizes anteriormente citadas.

Sabe-se, ainda, que a literatura infantil é um espaço que reproduz simbolicamente a sociedade e que pode colaborar para a valorização das múltiplas identidades (SOUZA; SODRÉ, 2011) e, portanto, optamos por apresentar uma obra de temática indígena - em atendimento à legislação e à diferença cultural de constituição de nosso povo - e os frutos que podem ser colhidos a partir de seu uso em sala de aula, como, por exemplo, valorização da cultura do outro, reconhecimento de sua própria cultura, entre outros.

Atentamos os leitores, sobretudo os de ensinos fundamental e médio, para as diretrizes legislativas que evidenciam práticas voltadas à valorização da cultura, identidade e história da população indígena, fomentando o combate ao preconceito na formação cultural de nosso país e que retratem modos positivos de ver e pensar os

povos indígenas e sua relevância na formação do Brasil.

1.3 As narrativas ‘indígenas’ e Abaré (LIMA, 2009): uma breve apresentação

As narrativas indígenas vêm, comumente, retratando conquistas, desafios, resistências, vitórias, derrotas, pluralidade cultural dos diferentes povos por meio de contos, poemas, crônicas e os ideais giram em torno de valores, ancestralidade e saber ancestral. Apesar de não ser o tema-base do livro selecionado para este recorte, a obra mostra a proximidade do protagonista e sua vivência harmoniosa com os entes da natureza, bem como retrata as aventuras diárias de uma criança em momentos de ação e aventura. A seguir, podemos evidenciar o percurso da representatividade indígena em histórias por uma perspectiva histórico-temporal.

Tabela 1 - Percurso histórico da representação indígena em histórias ‘infantis’

1945-1965	1970	1980	Após 1980
Civilidade, aliança	Antologia	Folclore	Valorização das diferenças

Fonte: as autoras, adaptado de Silveira; Bonin (2012, p. 331).

As temáticas trazidas em livros são retratadas por figuras sem representatividade, em que não se quer espelhar. Apenas após os anos 80, a valorização das diferenças culturais são destaque e demonstram relevância em publicações de literatura. A imagem retratada nas obras passa por uma mudança a partir desse momento e pode ser classificada conforme a apresentação na sequência.

Tabela 2 - Tendências representacionais presentes em obras de temática indígena

ENLACES ENTRE POVOS INDÍGENAS, IDENTIDADE NACIONAL E FOLCLORE	VINCULAÇÕES ENTRE ÍNDIOS E NATUREZA	LIÇÕES SOBRE A VIDA INDÍGENA
Povos indígenas como raízes da nacionalidade	Naturalização do indígena ao meio natural	Confronto à primitividade e confirmação da representatividade

Fonte: as autoras, adaptado de Silveira; Bonin (2012, p. 332-338).

Por meio dessas transformações, com o passar do tempo, surge a

necessidade de uma nova classificação dessas obras, assim como retratadas a seguir.

Tabela 3 – Nomenclatura classificatória de obras de temática indígena

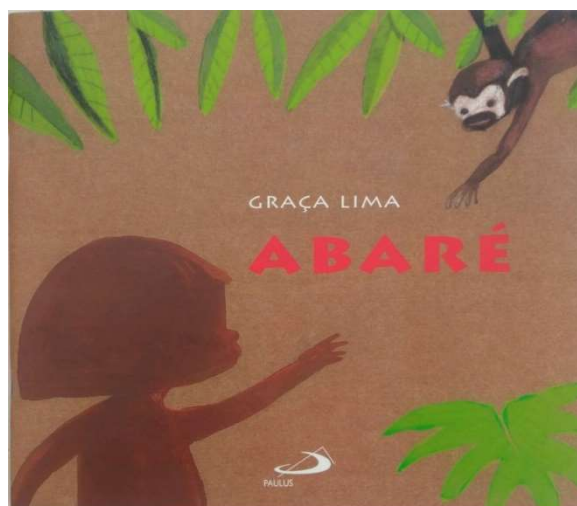
INDIANISTA	INDIGENISTA	INDÍGENA
Escrita por autores não-índios	Escrita por autores não índios	Escrita por autores índios
Índio visto como herói ou vilão	Adaptação da narrativa indígena a modelos de narrativa ocidental	Representações baseadas em tradições e valores culturais próprios de um povo
Cultura nativa vista como sujeição à cultura do colonizador	Cultura nativa mais distanciada de elementos culturais	Cultura nativa presente por meio de texto e imagens, cores e representações

ágina | 151

Fonte: as autoras, adaptado de Thiél; Quirino (2011, p. 6635-6636).

Como se constata, não basta apenas e somente escolher um título para o trabalho em sala, mas também, nos cabe uma análise detalhada de autoria e temática utilizada pelo escritor, bem como a investigação de aspectos que estejam além do que nossos olhos leem ou observam na obra, pois esta pode trazer consigo aspectos culturais sobre os quais não temos propriedade de conhecimento apenas com a leitura do exemplar.

Figura 2 - capa do livro *Abaré* (2009)



Fonte: arquivo pessoal.

O livro apresentado é ilustrado por Graça Lima e apresenta um personagem

que vive na floresta cercado de abarés⁸⁴ nas águas, nas florestas, nos ares e em suas terras - com quem compartilha as histórias vivenciadas em seus dias de aventuras. A obra delinea a maneira harmoniosa em que os indígenas convivem com as mais diversas formas da natureza que os rodeiam, a admiração pelo nascer do sol, pela lua cheia, as brincadeiras e a proximidade natural no trato com os animais - lições de vida com a qual teríamos muito a aprender.

A autora retrata momentos inspirados no povo denominado ‘Matis’, retratados em uma das páginas do livro pela própria autora, em um paratexto⁸⁵. Conhecidos por ‘povo onça’ por trazerem a pintura corporal que relembra o animal nos rituais de caça, são habilidosos em utilizar zarabatana e pequenas hortas (LIMA, 2009). São povos que hoje habitam as divisas entre Brasil e Peru, totalizando cerca de 457 indígenas em 2014. Possuem rituais muito ricos de transição de idades e fazem uso de elementos da natureza em seus corpos por meio de ornamentos em lóbulo, nariz, septo e lábio.

A ação evidenciada na obra é visual-sensorial, uma vez que podemos sentir a preocupação de seus abarés macacos ao avistar uma onça por meio de expressões faciais de quase ‘desespero’ para alertar o amigo, bem como a alegria dos peixes ao se depararem com o pequeno nadando em sua companhia.

1.4 Lendo o mundo por meio de imagens: o papel da pedagogia dos multiletramentos nas aulas de línguas estrangeiras/adicionais

Com a globalização e os avanços das tecnologias digitais de informação e comunicação (TDIC), o modo como nos comunicamos têm sofrido mudanças, reverberando-se para o contexto educacional e a rotina de sala de aula. Quando pensamos no modo como a comunicação ocorre nos na contemporaneidade, não podemos deixar de notar a diversidade de meios em que ela acontece, e a pluralidade cultural que a envolve. Com esses aspectos em mente, em 1996, um grupo de pesquisadores, denominado de o Grupo de Nova Londres, reuniu-se para discutir assuntos relacionados às mudanças nos meios comunicacionais diante de um mundo plural – o que se faz presente e verdadeiro até hoje. A partir de suas discussões, os

⁸⁴ Abaré, em tupi-guarani, significa amigo.

⁸⁵ Paratextos são informações adicionais à obra para complementá-la. Podem aparecer por meio de elementos gráficos ou verbais.

pesquisadores em questão elaboraram um manifesto com uma nova pedagogia – a Pedagogia dos Multiletramentos (NEW LONDON GROUP, 1996).

O Grupo chama a atenção para a mudança de paradigmas relacionados a formas tradicionais de letramento, passando a defender a ideia do ensino por meio dos múltiplos modos de representação existentes e as múltiplas culturas que passaram a coexistir com o advento da internet, aproximando e conectando pessoas do mundo todo. Para isso, o Grupo apresenta sete modos de significação que consideram essenciais para a construção de sentido: significado escrito, significado visual, significado espacial, significado tátil, significado gestual, significado sonoro e significado oral.

Figura 3 – Modos de significação

Significados escritos	⇒	Escrita e leitura.
Significados visuais	⇒	Percepção e imagem.
Significados espaciais	⇒	Localização e posicionamento.
Significados táteis	⇒	Toque e sensação corporal.
Significados gestuais	⇒	Linguagem corporal.
Significados sonoros	⇒	Som e música.
Significados orais	⇒	Fala e escuta.

Fonte: as autoras, com base em Kalantzis et al (2020, p. 192).

Nesse sentido, de acordo com a Pedagogia dos Multiletramentos, “a teoria de como esses modos de significado estão interconectados em nossas práticas de representação e comunicação é denominada de Multimodalidade” (KALANTZIS et al, 2020, p. 181). Quando ponderamos em como a construção de sentido ocorre na contemporaneidade, não podemos deixar de pensar no caráter multimodal de textos que nos deparamos diariamente. Em outras palavras, temos contato direto com textos nos quais a informação e o sentido são gerados através da hibridização, da combinação de diferentes modos. Por exemplo, quando caminhamos na rua e nos deparamos com um anúncio em um *outdoor*, construímos sentido a partir da relação estabelecida entre o texto escrito, o texto imagético, cores e tamanhos dispostos naquele anúncio. Kress (2010), por sua vez, denomina essa “orquestração” de diferentes modos, de Multimodalidade.

Em um mundo repleto de textos multimodais, as imagens vêm ocupando um espaço significativo entre outros gêneros, principalmente com as gerações mais jovens.

O desenvolvimento da tecnologia, em particular dos telefones celulares, fez com que as pessoas percebessem a realidade de uma maneira diferente. Hoje em dia, é comum ver a comunicação ocorrendo por meio de imagens, emojis, memes e GIFs nas redes sociais, por exemplo. Ler, interpretar, usar e lidar com imagens tornaram-se habilidades essenciais no mundo moderno; Com isso, a necessidade de inserção de recursos visuais em sala de aula se faz presente. No entanto, apesar da onipresença de imagens no ensino de línguas, é necessária atenção para saber se as imagens estão sendo abordadas apenas como uma ajuda ou suporte, ou como um componente significativo da comunicação em uma língua estrangeira/adicional, e como um meio de promover a competência comunicativa, criatividade e letramento visual dos alunos (DONAGHY; XERRI, 2017).

Wileman (1993) define letramento visual como "a capacidade de ler, interpretar e compreender informações apresentadas em imagens pictóricas ou gráficas" (p. 114). Associado ao letramento visual está o pensamento visual, descrito como "a capacidade de transformar informações de todos os tipos em imagens, gráficos ou formas que ajudam a comunicar as informações" (WILEMAN, 1993, p. 114). Almeida (2009) corrobora esse pensamento ao afirmar que o letramento visual pode permitir a criação/elaboração de maior gama de atividades pedagógicas nas quais os alunos podem ter a oportunidade de melhor desenvolver sua capacidade crítica da realidade. Consequentemente, as narrativas visuais estimulam o letramento visual, pois convidam o leitor a contribuir para a construção da história de forma profunda, rica e imaginativa. Logo, seu uso dentro da sala de aula pode tornar melhor o processo de ensino/aprendizagem de uma língua estrangeira, promovendo reflexão e ação por meio da prática da leitura. Dessa forma, a linguagem pode ser utilizada como prática social, visando um impacto social por parte do aluno.

Professores, ao tentarem aproximar o conteúdo que o aluno estuda dentro de sala de aula, com o que ele vivencia fora dela, devem buscar o afastamento da utilização de meios semióticos tradicionais de ensino, pois novos contextos criam novos tipos de aprendizes. Sabemos que grande parte da comunicação na atualidade se dá por meio de recursos digitais, mesmo com a grande desigualdade social presente em nosso país. Isto posto, para que o aluno possa exercer seu papel cidadão e agir por meio da língua(gem), práticas pedagógicas devem ir ao encontro de experiências e necessidades reais dos aprendizes. Para que isso ocorra, atividades envolvendo o exercício da criação de sentidos a partir de recursos disponíveis (designs), fazendo uso dos diferentes modos de representações presentes em nosso cotidiano se tornam primordiais para uma prática

pedagógica mais significativa para o alunado.

2 Proposta Pedagógica

Com base nas configurações e características das atividades comunicativas na atualidade, optamos por elaborar e sugerir uma proposta pedagógica para o exercício dos multiletramentos, fazendo uso de uma ferramenta tecnológica como recurso para a (re)criação de sentidos a partir da leitura do livro *Abaré* (LIMA, 2009) e discussões acerca da literatura indígena e ações afirmativas em sala de aula. A proposta está organizada em três etapas: 1) pré-atividade; 2) atividade; 3) pós-atividade.

2.1 Pré-atividade

Como pré-atividade, sugerimos uma discussão com os alunos sobre aspectos e características da narrativa visual *Abaré* (LIMA, 2009). Os(as) professores(as) podem levantar questões relacionadas à cultura indígena retratada no livro, juntamente com ações afirmativas e como as cores, contrastes e posições das ilustrações representam essas questões. Além disso, encoraja-se o exercício da imaginação, perguntando aos alunos que sons cada página os remete, e que sensações conseguiram sentir ao longo da estória.

2.2 Atividade

Como atividade, propõe-se que os alunos se reúnam em duplas ou trios e discutam em como acham que a continuação da narrativa se dá, já que uma das características das narrativas visuais é que elas não possuem fim. Após esse processo, os alunos irão (re)criar e (re)significar a estória a partir de sua própria concepção de todos os elementos (modos de representação) com os quais teve contato durante a leitura da obra e das discussões durante o processo de pré-atividade. Os alunos farão isso por meio de um aplicativo de celular chamado *Toontastic*⁸⁶. No aplicativo, os alunos têm a oportunidade de (re)criar os personagens; misturar trilhas sonoras; realizar uma releitura da história; imaginar, (re)inventar, explorar habilidades múltiplas.

⁸⁶ Para saber mais sobre o aplicativo e suas instruções de uso, acesse: <https://toontastic.withgoogle.com/>. Acesso em: 01 dezembro 2020.

2.3 Pós-atividade

O processo de pós-atividade envolverá o compartilhamento das narrativas produzidas entre os colegas de sala. Como recurso para reflexão sobre o desempenho e criticidade diante de questões discutidas durante a leitura de *Abaré* e a proposta pedagógica, sugerimos a aplicação desta rubrica auto-reflexiva para os estudantes:

Tabela 3 – Rubrica auto-reflexiva

RELEITURA DE ABARÉ – AUTORREFLEXÃO			
	SIM	UM POUCO	NÃO
Ações afirmativas	Na narrativa que desenvolvi com meus colegas, me lembrei de questões relacionadas à diversidade cultural e as ações afirmativas discutidas durante as aulas e durante a leitura de <i>Abaré</i> , e levei isso em consideração enquanto elaborava minha estória.	Na narrativa que desenvolvi com meus colegas, me lembrei de questões relacionadas à diversidade cultural e as ações afirmativas discutidas durante as aulas e durante a leitura de <i>Abaré</i> , mas não levei isso tanto em consideração enquanto elaborava minha estória, dando prioridade a outros aspectos.	Na narrativa que desenvolvi com meus colegas, não me lembrei de questões relacionadas à diversidade cultural e as ações afirmativas discutidas durante as aulas e durante a leitura de <i>Abaré</i> , portanto não levei isso em consideração enquanto elaborava minha estória, dando prioridade a outros aspectos.
Recursos multimodais	Explorei recursos visuais, imagéticos, sonoros, gestuais, linguísticos e culturais durante a elaboração da releitura de <i>Abaré</i> , presentes no aplicativo sugerido para a atividade.	Explorei a maioria dos recursos disponíveis no aplicativo sugerido para a atividade de releitura de <i>Abaré</i> (visuais, imagéticos, sonoros, gestuais, linguísticos e culturais).	Explorei somente alguns dos recursos disponíveis no aplicativo sugerido para a atividade de releitura de <i>Abaré</i> (visuais, imagéticos, sonoros, gestuais, linguísticos e culturais).

Fonte: as autoras.

Após a aplicação da ficha auto-reflexiva, encoraja-se uma posterior reflexão sobre o processo de ensino e aprendizagem durante o trabalho com *Abaré*. Professores e alunos podem ponderar e refletir juntos sobre questões abordadas (e não abordadas) pelos estudantes, assim como possíveis lições e novos horizontes enxergados e

alcançados.

Por conseguinte, a pedagogia dos multiletramentos (KALANTZIS et al, 2020) aplicada ao texto literário com ênfase no exercício intercultural permite aos professores realizarem práticas pedagógicas diferenciadas, levando os alunos a otimizarem as habilidades linguísticas de uma maneira crítica e social, a fim de alcançar os objetivos propostos e refletir sobre (inter/trans/multi)culturalidade e ensino, combatendo estereótipos, preconceitos, barreiras e choques culturais.

Página | 157

Ao tentarmos associar e aproximar vivências de sala de aula com aquelas do mundo real, ou seja, fora de sala de aula, incluindo seus diferentes modos e culturas, podemos tentar promover uma prática de ensino transformadora e significativa para os aprendizes mediante a construção e negociação de sentidos frente os meios multimodais de comunicação na contemporaneidade (ROJO, 2017). Alunos, por meio da língua(gem) devem ter a chance de ter voz ativa na sociedade, de compreender e negociar criticamente os quadros nos quais se encontram. Procuramos, com este estudo, propor uma atividade pedagógica que aproxime a sala de aula da “vida que se vive” (MARX; ENGELS, 2006, p. 23). Esperamos que esta auxilie e motive professores/pesquisadores em formação e em atuação a continuarem investigando maneiras de tornar o processo de ensino e aprendizagem de língua inglesa mais significativo e culturalmente relevante.

Conclusão

No Brasil, diante de uma cultura tão rica e diversificada, há a necessidade de estudos, e consequentemente, do trabalho com questões relacionadas a ações afirmativas dentro do contexto de sala de aula. Além disso, o sujeito moderno fala muito por meio de imagens; portanto, é crucial saber não apenas como lê-las, mas também como interpretá-las. As ilustrações comunicam-se com o texto escrito, muitas vezes até os substituem, como em anúncios publicitários, por exemplo.

Relacionando o construto teórico em questão com a utilização de Narrativas Visuais em sala de aula, podemos dizer que as mesmas trazem uma nova perspectiva sobre a leitura. Elas promovem uma “experiência mais consciente, ativa e subjetiva” (FERREIRA, 2018, p. 140), levando em consideração os conhecimentos prévios, as experiências cognitivas e culturais do leitor. Isso significa que o leitor enriquece a narrativa, construindo a história junto com as imagens de forma crítica, fomentando o

uso e a prática do letramento visual em sala de aula. Reiteramos que o objetivo deste artigo foi, portanto, levantar questões acerca de ações afirmativas por meio da leitura da Narrativa Visual denominada *Abaré* (LIMA, 2009), e sugerir uma proposta pedagógica para o trabalho com a mesma por meio dos multiletramentos.

Concluimos este artigo, assinalando que as Narrativas Visuais, inseridas em um mundo multiliterado, beneficiam as práticas de sala de aula por sua conexão com o mundo real. Ao ler um livro ilustrado, os leitores vão além da simples decodificação do texto; eles interagem com a história de forma dinâmica e lúdica. São protagonistas e co-autores ou co-produtores de significados. Podem relacionar-se com a narrativa e com os personagens, intervir e recriar a história de acordo com o repertório pessoal e sua intenção. Ressaltamos, portanto, que as narrativas visuais são obras literárias que permitem maior autonomia e interação com o texto, promovendo maior interesse para temáticas diversas, fomentando a reflexão e a criticidade, além de combater estereótipos e preconceitos, ou seja, um recurso bem-vindo e válido em aulas de línguas (materna e estrangeiras/adicionais).

Referências

ALMEIDA, D. B. L. de. Do texto às imagens: as novas fronteiras do letramento visual. In: PEREIRA, R. C.; ROCA, P. (orgs.). **Linguística Aplicada** – um caminho com diferentes acessos. São Paulo: Contexto, p. 173-202, 2009.

BRASIL. Decreto-lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. **Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 05 dez. 2017.

BRASIL. Decreto-lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. **Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm>. Acesso em: 05 dez. 2017.

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana**. Brasília: MEC, 2004. Disponível em: <<http://www.cofen.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/DCN-s-Educacao-das-Relacoes-Etnico-Raciais-MEC.pdf>> . Acesso em 18 jan. 2018.

COPE, B.; KALANTZIZ, M. (org.) **Multiliteracies**. Literary learning and the design of social futures. London, New York. Routledge, 2000.

DONAGHY, K.; XERRI, D. The image in ELT: an introduction. In: K. Donaghy; D. Xerri (Eds.) **The image in English language teaching**, Floriana, Malta: ELT Council, Ministry for Education and Employment, 2017.

FERREIRA, Cláudia Cristina. Encantamento e reflexões à luz do imagético: a narrativa visual na contação de histórias. In: MIRANDA, Caio Vitor Marques; FERREIRA, Cláudia Cristina (Org.). **Reflexões, diálogos e perspectivas sobre literatura e ensino**. Campinas: Pontes, 2019.

FERREIRA, Cláudia Cristina. Mais um abacaxi para descascar ou uma mão na roda? Os culturemas no processo de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras/adicionais. **Vade mecum do ensino das línguas estrangeiras/adicionais**. Campinas: Pontes, 2018.

GALTON, F. Inquiries into Human Faculty and its Development. **Revista Macmillan**, 2º edição, 1883. Recuperado de: <http://galton.org>. Acesso em: 6 set. 2021.

GOMES, Nilma Lino. Educação e identidade negra. In: **Aletria**, Revista de estudos em literatura – Alteridades em questão, v. 06, n.09. dez, 2002, p. 38-47. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1296/1392>>. Acesso em 2 dez. 2019.

JOHANN, Clarissa Werner. **Ações afirmativas perante a Constituição Federal de 1988**: a discriminação positiva como consagração do princípio da igualdade. 2017. Monografia (Graduação em Direito) – Universidade do Vale do Taquari - Univates, Lajeado, jun. 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10737/1749>>. Acesso em 20 jun. 2019.

KALANTZIS, M.; COPE, B.; PINHEIRO, P. **Letramentos**. Tradução: PINHEIRO, P. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

KRESS, G. R. **Multimodality**: a social semiotic approach to contemporary communication. Routledge. New York, 2010.

KRESS, G., van LEEUWEN, T. **Reading images**: the grammar of visual design. (2ed.). 2010, p. 101-116.

LIMA, Graça. **Abaré**. São Paulo: Paulus, 2009.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**: teses sobre Feuerbach, 9 ed. São Paulo: Centauro, 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2547009/mod_resource/content/1/MARX%2C%20Karl.%20A%20ideologia%20alem%C3%A3.pdf. Acesso em: 06 set. 2021.

MUNANGA, Kabengele. Políticas de ação afirmativa em benefício da população negra no Brasil: um ponto de vista em defesa de cotas. In: Revista **Sociedade E Cultura**, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 31-43. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/515>. Acesso em 07 jun. 2019.

Página | 160

NEW LONDON GROUP. A Pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures. **Harvard Educational Review**, v. 66, n. 1, p. 60-92, Spring 1996. Disponível em: http://newarcproject.pbworks.com/f/Pedagogy+of+Multiliteracies_New+London+Group.pdf. Acesso em: 27 setembro 2020.

RODRIGUES, Maria Lúcia Costa. **A narrativa visual na literatura infantil brasileira**: histórico e leituras analíticas. Joinville: Editora da Univille, 2012.

ROJO, R. Entre plataformas, ODAs e protótipos: novos multiletramentos em tempos de Web2. **The ESPECIALIST**: Descrição, Ensino e Aprendizagem, Vol. 38 No. 1, 2017, p. 1-20. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/esp/article/view/32219>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel; & BONIN, Iara Tatiana. A temática indígena em livros selecionados pelo PNBE: análises e reflexões. In: **Educação**, Porto Alegre, v. 35, n. 3, p. 329-339, set./dez. 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/11761>. Acesso em 04 dez. 2020.

SOUZA, Ângela; SODRÉ, Patrícia. **Literatura Infanto-Juvenil e Relações Étnico-raciais no Ensino Fundamental**. Departamento de Educação. PUC: Rio de Janeiro, 2011. p. 1-21. Disponível em: http://www.pucRio.br/Pibic/relatorio_resumo2011/Relatorios/CTCH/EDU/EDU%C3%82ngela%20Souza%20e%20Patricia%20Sodr%C3%A9.pdf. Acesso em 20 jun. 2019.

THIÉL, Janice Cristine; QUIRINO, Vanessa Ferreira dos Santos. A literature indígena na escola: um caminho para a reflexão sobre a pluralidade cultural. In: Congresso Nacional de Educação – **EDUCERE**. I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação – SIRSSSE. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2011. p. 6630-6641. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/5885_3228.pdf. Acesso em 07 jan. 2021.

WILEMAN, R. E. Visual communicating. Englewood Cliffs, N.J.: **Educational Technology Publications**, 1993.

GETTING TO KNOW THE LAWS: INDIGENOUS THEMES AND ITS APPROACHES IN FOREIGN LANGUAGE CLASSES THROUGH THE LENS OF MULTIMODALITY IN *ABARÉ*

Abstract

In our country, practices and studies on the process of teaching and learning foreign/additional languages increasingly focus on the relevance of working with affirmative actions (GOMES, 2002; MUNANGA, 2001) in the classroom. In addition, given the current communication scenario, research in the area of multiliteracies (COPE; KALANTZIS, 2000; KRESS; VAN LEEUWEN, 2010; ROJO, 2017) demonstrates the need to use other semiotic modes, in addition to verbal and written. In light of this, this study aims to dialogue about the theoretical framework and suggest pedagogical actions involving multiliteracies (COPE; KALANTZIS, 2000), with a focus on reading and using images in foreign/additional language classes for intercultural practices. For this, we propose pedagogical activities involving the book *Abaré* (LIMA, 2009) corroborating the relevance of indigenous culture (BRASIL, 2004; BRASIL, 2008) in the school context. We conclude, with this study, that the pedagogy of multiliteracies applied to the literary text with emphasis on intercultural exercise allows teachers to carry out different pedagogical practices, leading students to optimize linguistic skills in a critical and social way, in order to achieve the proposed objectives and reflect on (inter/trans/multi) culturality and teaching, fighting stereotypes, prejudices, barriers and cultural shocks.

Keywords

English language. Visual narrative. Multiliteracies. (Inter/Trans/Multi) culturality; Ethnic-racial relations.

Recebido em: 19/01/2021

Aprovado em: 07/09/2021

Literaturas africanas: Ficção, inscrições do feminino e geografias narrativas

Os artigos que os leitores da Revista Entrelaces recebem, nesta parte especial sobre Literatura Africana, são provenientes da disciplina HGP8055 Literatura Africana de Expressão Portuguesa, do Programa de Pós- Graduação em Letras da UFC, ofertada no ano de 2021, e se vinculam ao meu atual projeto de pesquisa: “Espaços da Recordação: escritas femininas na literatura africana”.

Partimos mesmo do questionamento do título da disciplina: Literatura africana de expressão portuguesa. Por que não pensar essas escritas como literaturas africanas de Língua Portuguesa ou em Língua Portuguesa? Por que não observar a constituição dessas literaturas em seus processos de autonomia e não mais de um olhar com resquícios coloniais?

José Saramago no documentário “Língua: vidas em português”, dirigido por Victor Lopes, em 2011, afirma que quanto mais palavras soubermos mais amplo será o nosso vocabulário. Certamente, nos países que falam a língua portuguesa as vidas não são vividas da mesma forma e nem mesmo as suas literaturas são as mesmas. Há um mundo de palavras a se desvelar para nós leitores.

Os artigos selecionados nos permitem pensar sobre essas expressividades singulares e refletir sobre as ficcionalidades dessas literaturas africanas e como nelas se inscrevem os lugares do feminino (Oyéwùmí). Ao desconstruir narratividades (Barthes) homogêneas e temporalidades lineares, essas ficções inscrevem outras geografias (Said), entrelaçam linhas vitais (Ingold), seja no papel ou no chão, que nos apontam para outras formas de conhecer, habitar e narrar o mundo.

No artigo *Assimilação como libertação*: as construções identitárias femininas no romance *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane, escritora moçambicana agraciada no ano de 2021 com o Prêmio Camões de Literatura, Kessya Batista Silva, busca por meio da história das três mulheres da mesma família narradas, expor os resquícios do colonialismo e a autonomia de uma história africana. A construção da identidade ou as incertezas que as perpassam são apresentadas como a possibilidade de questionar as engrenagens do sistema colonial e o que ele do ponto de vista histórico e

socioantropológico usurpou.

Em *No fundo do canto, guinidade e distopia na poesia pós-colonial de Odete Semedo*, John Alves, mergulha na poesia e analisa as múltiplas representações da *guinidade* como sentimento de pertencimento à nação guineense e os questionamentos às amarras coloniais. Lídia Castro, no artigo *Recordação e poesia: caminhos que se cruzam na obra de Casimiro de Abreu e Noémia de Sousa (1926-2002)*, retoma os *Poemas da infância distante* e *Um dia*, da obra *Sangue Negro* (2016) e os coloca em diálogo com o poema *Meus oito anos*, d' *As primaveras* (1859), de Casimiro de Abreu (1839-1860), poeta brasileiro. “Nos três textos o eu lírico evoca lembranças infantis e paisagens da terra natal que nutrem a saudade e o desejo de retorno às origens”. Rememorando a infância, ambos os poetas inscrevem em seus textos o desejo de liberdade e a exaltação à pátria mesmo distantes geograficamente de sua terra natal.

Finalmente em *O Fio da ficção em Línguas que não sabemos que sabíamos de Mia Couto*, Kleber Rocha investiga o quanto há de ficção e de linguagem poética no ensaio “Línguas que não sabíamos que sabíamos” publicado no livro *E se Obama fosse africano?* de Mia Couto. Entre a ficção e o real, o escritor retoma as línguas locais de Moçambique e seus acontecimentos cotidianos para mostrar como o fantástico ali é e faz realidade.

Esperamos que os leitores aproveitem o convite para conhecerem um pouco sobre as escritas de Paulina Chiziane, Odete Semedo, Noémia de Sousa e Mia Couto, através do olhar de nossos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação da UFC. O pintor Paul Klee citado por Tim Ingold (2012, p. 26) afirma que “a arte não reproduz o visível, ela torna visível”. A partir disso, podemos pensar com Ingold, que ela não lida com formas acabadas e estabelecidas, ela traz à tona forças que unem e dão forma. A literatura africana nos abre possibilidades de encontrarmos nas fissuras da história outras possibilidades de conhecer mapeamentos diversos das experiências e de nossas origens. As escritas femininas, sobretudo, abrem-nos para outras geografias e para outras inscrições do vivido.

Profª. Dra. Cristina Maria da Silva ⁸⁷

⁸⁷ Profª. Dra. Cristina Maria da Silva – Professora Associada do Departamento de Ciências Sociais - UFC e do Programa de Pós-Graduação em Letras -UFCE. Doutora em Ciências Sociais (UNICAMP). Pós-doc em Antropologia (UNICAMP). Pós-doc em Letras/Literatura Africana (PUC-MG).

Assimilação como libertação? As construções identitárias femininas no romance *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), de Paulina Chiziane

Kessya Steicy Batista Silva⁸⁸
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente trabalho busca comentar a literatura africana de expressão portuguesa focando na literatura moçambicana, a obra escolhida para análise é o romance *O alegre canto da perdiz*, da escritora Paulina Chiziane. Considera-se que a autora trabalha com uma perspectiva social, cultural e identitária em suas obras, principalmente através de personagens femininas. A obra apresenta a história de três mulheres da mesma família de diferentes gerações que tentam sair do círculo vicioso social, ou seja, tentar uma vida melhor do que estão socialmente destinadas, e para isso, o melhor caminho para elas é se casar com um homem branco. Diante disso, o artigo tem como objetivo analisar a construção da identidade dessas mulheres. Além disso, o trabalho busca expor os resquícios do colonialismo através das personagens e do apagamento da cultura africana devido à colonização e ao racismo, assim como também comentar sobre os elementos metafóricos “água” e “nudez” que aparecem no início da obra. Para isso, esse artigo fundamenta-se nos estudos de Bhabha (2013), Cabaço (2007), Fanon (2020), Hall (2011), Kilomba (2019), Memmi (2007), Munanga (1986) e entre outros autores.

Palavras-chave

Feminino. Moçambique. Identidade

E-mail: cristina.silva@ufc.br <https://ppgletras.ufc.br/pt/estrutura-do-programa/%E2%87%94-corpo-docente/cristina-maria-da-silva-permanente/>

⁸⁸ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC.

Introdução

*“Sou das que hibernam de dia, para cantar com os morcegos a
sinfonia da noite, sou feiticeira”.*
(Paulina Chiziane)

O surgimento da literatura e sua popularização se devem, muitas vezes, ao suporte jornalístico, a literatura brasileira também teve sua popularização através dos romances de folhetins, de contos e de crônicas publicados em jornais. Em relação ao assunto estudado neste artigo, a literatura de Moçambique também teve seu advento através dos jornais.

Periódicos como *O Africano*, *O Brado Africano* e *Clamor Africano* foram essenciais para divulgação das ideias anticolonialistas. Autores como José Craveirinha, Noémia de Sousa e Mia Couto são muito citados quando se discute sobre literatura moçambicana.

Para Fonseca e Moreira (2007), o processo de construção da literatura de Moçambique se divide em três fases: a fase colonial, a fase nacional e a fase pós-colonial. Na fase colonial, os precursores foram Rui de Noronha, João Dias, Augusto Conrado e Luís Bernardo Honwana. A produção literária moçambicana tem como uma característica marcante a centralização da temática nos problemas de Moçambique. As obras literárias que trabalharam com esse tema contribuíram expressamente para formar a identidade nacional do país.

Na segunda fase, conhecida como a fase nacional, tem cunho mais político e de combate, além disso teve como escritores militantes da FRELIMO (Frente da Libertação de Moçambique), que foi um movimento anticolonialista que tinha o objetivo a libertação nacional de Moçambique do poder português. Nessa fase destacam-se os autores Marcelino dos Santos, Rui Nogar e Orlando Mendes.

Com essa visão anticolonial e de libertação, diversos escritores publicaram livros com viés mais nacionalista, dessa maneira construíram o que é ser moçambicano no contexto da África e no mundo. A terceira fase, chamada de pós-colonial afasta-se da coletividade criada pela nacionalidade e adere um tom mais individual e intimista para relatar as experiências com o pós-colonial e a modernidade. Os escritores que estão inseridos nessa fase são Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e entre outros.

Após esse panorama da literatura africana de língua portuguesa em

Moçambique, a partir dos estudos de Fonseca e Moreira (2007), é preciso destacar a literatura pós-colonial. Para as escritoras, essa fase é marcada mais pela subjetividade do que pela coletividade, ou seja, as narrativas são mais centradas no eu do que em Moçambique. Essa afirmação é bastante discutível visto que se aproxima mais de uma tradição canônica patriarcal, pois associa a escrita feminina à subjetividade, em oposição a preocupações coletivas. O que difere, por exemplo, do romance pós-colonial *O Alegre Canto da Perdiz*, da moçambicana Paulina Chiziane, pois tal obra além de trazer um narrador parcial, que traz seus pensamentos para dentro da história, essa narrativa também busca através dessa narratividade trazer um senso de coletividade ao tratar da identidade das personagens e de Moçambique mais livre das ideias colonialistas.

Diante disso, esse artigo tem como objeto de estudo o romance *O Alegre Canto da Perdiz* da escritora Paulina Chiziane, que tem como objetivo analisar a construção da identidade das personagens Delfina, Maria das Dores e Jacinta, mulheres da mesma família e de gerações distintas que carregam em si o desejo pela libertação e do reconhecimento em sociedade. Dessa maneira, também foi analisado a assimilação e seu papel na realização desses desejos. Além disso, a pesquisa também tem o intuito de discorrer sobre os elementos subversivos que aparecem na obra, como a “nudez” e a “água”.

Para isso, esse artigo fundamenta-se nos estudos Mandarino e Gomberg (2009) para verificar como o elemento da “água” aparece de forma simbólica no livro; de Cabaço (2007), Hall (2011), Bhabha (2013), Kilomba (2019) para analisar os estudos de identidade, colonialismo e libertação; Fanon (2020), Memmi (2007), Munanga (1986) para expor os estudos da literatura negra e do racismo; e entre outros autores.

1 A nudez e o rio como elementos subversivos

O romance *O Alegre Canto da Perdiz*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, foi publicado em 2008 e conta a história da protagonista Delfina, uma prostituta que busca desesperadamente casar-se com um homem branco para buscar sua libertação. A personagem é uma mulher negra sem voz na sociedade e que enfrenta as dificuldades de criar uma família com filhos negros e mestiços.

A narrativa começa relatando a história de Maria das Dores, uma das filhas de Delfina que está nua em um rio se banhando, porém, a imagem nada agrada as

moradoras locais, as quais acreditam que a nudez da personagem é vergonhosa e pode cegar as crianças.

– Mulher, não tens vergonha na cara? Não tens pena das nossas crianças que vão cegar com tua nudez? Não tens medo dos homens? Não sabes que te podem usar e abusar? Oh, mulher, veste lá a tua roupa que a nudez mata e cega! [...] Há mensagens de perigo escondidas nas linhas nuas do corpo. (CHIZIANE, 2018, p. 10-11).

As moradoras de início estranham a imagem daquela mulher tão diferente e de uma sensualidade grande, que ameaçava os bons costumes daquela comunidade. Então, decidiram agredir Maria das Dores, que tenta fugir através do rio: “Ali estava a heroína do dia. Protegida na fortaleza do ruo. Num trono de água. Que venceu um exército de mulheres e colocou desordem na moral pública. Que desafiou os hábitos da terra e conspurcou o santuário dos homens”. (CHIZIANE, 2018, p. 12).

Interessante notar como a palavra *água* e as palavras relacionadas a ela, como *rio*, aparecem de maneira simbólica na narrativa. Como citado anteriormente, Maria das Dores é vista pela primeira tomando banho nua em um rio, após causar confusão com as moradoras por causa da sua nudez, tenta fugir através de mergulhos nas águas, ao regressar ela se questiona sobre o estranhamento das mulheres sobre seu corpo:

[...] Porque sou filha da água. Será que estou nua, mãe? A nudez que elas viam não é minha, é a delas. Dizem que não vejo e enganam-se. Cegas são elas. Gritam sobre mim a sua própria desgraça e me chamam louca. Mas loucas são elas, prisioneiras cobertas de mil peças de roupa como cascas de uma cebola. Com o calor que faz. (CHIZIANE, 2018, p. 13)

A nudez que Maria das Dores menciona não pertence a ela, mas sim às moradoras daquele lugar que enxergam através do seu corpo nu a figura da transgressão do corpo feminino dentro de uma sociedade marcada pelo patriarcalismo. A nudez tem um carácter metafórico nessa passagem, porque estar nua aqui é se despir do machismo e das ideias ocidentais impostas pelo colonialismo, que podem ser atribuídas “as prisioneiras cobertas de mil peças de roupa” mencionado anteriormente no trecho.

“Mas sempre água, o movimento é minha eternidade” (CHIZIANE, 2018, p. 13) com essa passagem e outras discutidas aqui percebe-se a atenção que a autora dá ao vocábulo. É importante ressaltar o quanto a palavra está associada ao sentido de vida e de formação do indivíduo, já que esse é o primeiro elemento que os seres humanos possuem contato na fase embrionária e durante toda a vida.

Para Mandarino e Gomberg (2009, p. 148) “[...] água e vida, ancestralidade

e descendência se misturam em um contínuo vai e vem de possibilidades, cujo simbolismo encontra-se revelado nas águas límpidas dos rios e córregos”. Esse trecho se relaciona de forma direta com a presença dos elementos *água* e *rio* no romance *O Alegre Canto da Perdiz*, pois o rio não somente simboliza o nascimento como também o passado marcado pelo apagamento de Maria das Dores da vida de sua mãe Delfina “Eu sou Maria das Dores, aquela que ninguém vê”. (CHIZIANE, 2018, p. 14), como uma transformação para um futuro que está por vir na vida da personagem.

Por fim, o primeiro capítulo se encerra com as moradoras daquela região compreendendo os discursos de Maria das Dores e lembrando de suas origens:

Lembrem-se que somos todos filhos do longe, como essa Maria que viram nas margens do rio. Lembrem-se sempre de que a nudez é expressão de pureza, imagem da antiga aurora. Fomos todos esculpidos com o barro do Namuli. Barro negro com sangue vermelho. (CHIZIANE, 2018, p. 21)

2 Assimilação como processo de libertação?

Delfina, era uma prostituta, vivia nas ruas de Zambézia vendendo seu corpo para os marinheiros, em busca de um marido branco que pudesse dar para si uma vida que tanto almejou: a vida de uma branca. Porém, esse sonho se interrompe por um tempo, quando conhece José, um homem negro que não poderia oferecer joias, escravos ou dinheiro como um homem branco poderia dar, mas foi o homem por quem se apaixonou: “- Meu Deus, por que é que tinha que te amar a ti? Conheço homens com poder, com dinheiro. Homens de verdade, com nome, sombra e dinheiro no bolso. Mas o meu destino traiu-me, condenado”. (CHIZIANE, 2018, p. 83)

Delfina e José então se casam, porém, percebem que a vida se tornava cada vez mais difícil e sem perspectiva futura, a alimentação era escassa, e ele temia perder sua esposa, já que a vida que ela exigia era muito distante do que ele podia proporcioná-la. José se enfurece e se confronta numa tentativa de entender tudo que se passa “[...] maldita colonização, maldita hora em que nasci negro. Se eu fosse branco, nada me faltaria.” (CHIZIANE, 2018, p. 111). O que se relaciona com que Fanon diz em *Pele Negra, Máscaras Brancas*:

Para ele [o negro], só existe uma porta de saída e ela se abre para o mundo branco. Daí essa preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse anseio de ser poderoso como o branco, essa vontade resoluto de adquirir as propriedades de revestimento, isto é, a parcela de ser ou de ter que entra na constituição de um ego. (FANON, 2020, p. 48)

A única porta de saída era para o mundo branco, e isso se faz pela

assimilação, José teria que desistir de sua identidade, cor, nacionalidade e sua cultura para poder ser assimilado pelo colonizador porque “A assimilação era o único caminho para a sobrevivência” (CHIZIANE, 2018, p. 114).

Resistir contra assimilação não era a melhor escolha a se fazer, a colonização fechou todas as portas para as identidades dos moçambicanos, e deixou apenas uma, que era o único caminho para sobrevivência. José não se assimilou antes e era cobrado por isso pela Delfina “Perdias tempo com ideias de resistência, querendo afirmar uma identidade perdida. Uma dignidade de fome. De escravatura. De morte” (CHIZIANE, 2018, p. 117). A identidade perdida que se menciona aqui é a identidade da negritude, desde a chegada dos colonos lutar por sua identidade era uma causa perdida, se afirmar como negro e se impor traz não somente as memórias de escravatura e de morte, como uma falta de perspectiva futura para esse povo, já que as ideias colonialistas não somente estavam com os colonos, como também com os povos originários. De acordo com Kilomba, em Memórias da Plantação:

[...] no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter. Tal separação é definida como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade inconscientemente pensada como *branca*. (KILOMBA, 2019, p. 39)

José não sentia prazer em ser um assimilado, apesar da vida dele e de Delfina ter melhorado, o homem só queria o pão para poder sobreviver, para isso buscou refúgio nas trevas para existir, ou seja, buscou ajuda na assimilação. Aceitou eliminar os seus para poder ter direito à vida, porém afirmava que nunca seria igual ao colonizador (CHIZIANE, 2018).

Conforme Memmi (2007, p. 165), “O candidato à assimilação termina, quase sempre, por se cansar do preço exorbitante que precisa pagar, e que continuará pagando indefinidamente. Descobre também com horror todo o sentido de sua tentativa”. Não era fácil para José desistir de sua identidade, o preço que pagou pela assimilação foi caro. Apesar dos elogios que os militares disparavam para José “Ele é um preto bom, um preto fiel, o melhor que já existiu”. (CHIZIANE, 2018, p. 134), ele nunca seria aceito entre os brancos porque para eles “[...] o bom preto é o domesticado” (CHIZIANE, 2018, p. 135).

Para Delfina a mudança de vida tornou-se urgência, porém seu pai que sempre resistiu à assimilação não concordava com a ideia da jovem mulher, “– Que destino procuras tu, Delfina? – Perguntou o pai. – Viver em dois mundos é o mesmo

que viver em dois corpos, não se pode. Tu és negra, jamais serás branca. [...] És negra e ainda por cima mulher. Como podes amar o que jamais será teu?”. (CHIZIANE, 2018, p. 150).

Mesmo com a assimilação, nem Delfina e nem José nunca poderiam viver como os brancos, a cor negra de suas peles já representava um povo, seria como dois corpos em um só, o corpo físico negro e a mentalidade branca. Para Cabaço (2007, p. 165), “[...] a assimilação era uma ideologia, no sentido clássico do termo, pouco preocupada com a essência da “transformação”, acima de tudo funcional à dominação e ao controle do colonizado”. Diante disso, Delfina e José nunca poderiam ser “transformados”, a assimilação não era para eles viverem como brancos, mas para controlá-los.

3 Construções identitárias

No romance a figura da mãe é discutida do início ao fim do livro, a mulher como mãe, a progenitora não somente dos filhos, mas de um povo e de uma nação, toda vida surge do seu ventre “O ventre da mãe é o único ponto de partida para todos os caminhos do mundo” (CHIZIANE, 2018, p.30). Conforme Mandarino e Gomberg (2009, p. 147)

[...] pois todas as Mães (divindades femininas) serão transformadas em rios. Assim, seu poder imenso e, por vezes, até mesmo cruel, é transformado em poder benigno, gerador de vida e de abundância, fartura e prosperidade. Ao transformá-las em rios – Rio Oxum, Rio Oiá, Rio Euá, Rio Oba – de águas límpidas e transparentes, onde se colhe o alimento e se mata a sede, um poder que as tornam auto-suficientes, seres andróginas que carregam dentro de si o Bem e o Mal, e as livrariam de seus aspectos aterradores que as fizeram reconhecidas e temidas (MANDARINO, GOMBERG, 2009, p. 147)

Em outras palavras, a mulher não somente está sendo representada como rios, que tem toda uma conotação simbólica, como também carrega dentro de si o Bem e o Mal, ou seja, carregam o destino de uma nação. Para Chiziane (2013, p. 199)

[...] são os ventres delas que geram feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores de normas. Porque é o sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos seus nado-mortos que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes. (CHIZIANE, 2013, p. 199)

Verifica-se aqui que a mulher não somente assume um papel de fundadora

de um povo, mas como também a culpada por toda maldade que há no mundo⁸⁹. Essa representação permanece no romance *O Alegre Canto da Perdiz* através, principalmente, das personagens Delfina e Maria das Dores.

Toda obra é atravessada por um discurso colonialista nas falas das personagens e do narrador:

A Zambézia bela, encantada, gritava em orgasmo pleno: vem marinheiro, ama-me, eu te darei um filho. Eu e tu, sempre juntos, criando uma nova raça. Em todo o lado deixaremos marcas do nosso amor. Deixaremos um mulato em cada grão de areia, para celebrarmos a tua passagem por este mundo! (CHIZIANE, 2018, p. 58-59).

Zambézia, que é uma província de Moçambique, aqui é representada como uma mulher bela e sedutora que está à espera do seu homem branco para poder gerar filhos mulatos, o que se assemelha bastante com a personagem Delfina. A protagonista é retratada por José dos Montes como uma deusa que traz nos olhos uma flecha de trovoadas para fulminar o coração dos homens (CHIZIANE, 2018). Assim como a província de Zambézia é bela e está situada próximo ao oceano Índico com os colonos à sua procura, assim também está Delfina com sua beleza em busca de um homem branco para amá-la e salvá-la.

Delfina tinha um desejo que carregava consigo desde seus primeiros anos de vida, ser uma senhora, habitar uma cidade de pedra, possuir escravos, ter um marido branco e filhas mulatas. Tinha um fascínio pela vida dos brancos e pela modernização trazida por eles “[...] terei a grandeza das sinhás e das donas, apesar de preta!” (CHIZIANE, 2018, p. 73). Ela através da criação de sua mãe, Serafina, acreditava que “as mulheres negras que se casam com brancos sobem na vida” (CHIZIANE, 2018, p. 74).

Para Fanon (2020, p. 177) “O negro quer ser como o branco. Para o negro, há um só destino. E ele é branco. Já faz muito tempo que o negro admitiu a inquestionável superioridade do branco e todos os seus esforços visam conquistar uma existência branca”. Delfina como mulher e negra dentro de uma sociedade marcada por ascensão do colono e o extermínio do seu povo negro, tinha como única forma de salvação se elevar socialmente e mudar o destino de sua vida através do homem branco.

⁸⁹ O papel do feminino também pode ser visto nos contos *Em Mulher de mim* (2013) e *A Lenda de Namarói* (2012) ambos do escritor Mia Couto. Nas duas histórias têm-se a mulher colocada em um papel de protagonismo, que tem o direito de narrar sua história. No primeiro conto, há uma problematização da identidade e a representação do masculino e do feminino numa construção de androgenia da personagem. No segundo conto, a mulher também se encontra presa a uma figura masculina, apesar de ter o direito de relatar sua história, com isso Mia Couto constrói uma narratividade feminina intimista.

Bhabha (1998, p. 76) afirma que “É sempre em relação ao lugar do Outro que o desejo colonial é articulado: o espaço fantasmático da posse, que nenhum sujeito pode ocupar sozinho ou de modo fixo e, portanto, permite o sonho da inversão de papéis”. São esses desejos que Delfina tem para sua vida, que foram ensinados desde a infância por sua mãe Serafina.

A protagonista ao encontrar com José dos Montes apaixonou-se, mas nega o sentimento e o desejo porque com ele não teria os seus sonhos realizados de ter uma família mulata e de ascensão social. Culpabiliza seus pais pelo infortúnio de sua vida, seu pai negou a assimilação e sua mãe que a iniciou no mundo da sensualidade e sexo muito cedo para satisfazer os desejos de um velho branco a troco de um copo de vinho (CHIZIANE, 2018, p.75-77).

Serafina, assim como Delfina, mantém um discurso colonialista “Ser negra é doloroso. Negro não tem deus nem pátria” (CHIZIANE, 2018, p. 78). Não somente nesse trecho, mas durante toda a narrativa, o negro é posto num lugar sem identidade, despojado de sua cultura por causa do colonialismo e de sua nação que se entregava cada vez mais aos moldes de uma sociedade europeia. Para Hall (2006, p. 48), “[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”, ou seja, por mais que Delfina e Serafina e entre outros tenham nascido em Moçambique, eles não se sentiam pertencentes, pois a identidade não é algo com que se nasce, mas que se forma e transforma em sociedade. Com Moçambique cada vez mais presa aos moldes coloniais, a construção da identidade nacional era mais difícil, a assimilação era o único meio de se ter uma identidade naquela sociedade.

Delfina antes de se casar com José dos Montes e manter uma vida conjugal com Soares, tinha em sua mente as mesmas dores e dramas de sua filha Maria das Dores, que assim como ela também era negra. A protagonista que tinha como sonho casar-se com um branco e ter filhas mulatas, teve como base para seus discursos, as falas de sua mãe Serafina “Ah, Delfina! Para nós, negras, sonhar é proibido.” (CHIZIANE, 2018, p. 79). Isso está relacionado diretamente à cultura de um povo, o colonialismo dizimou diversas culturas e forçou suas ideias para um povo, isso “[...] influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmo” (HALL, 2006, p. 50). Tal ação foi absorvida pelos negros, o que acarretou numa perda de identidade de si, como pode ser visto tanto em Serafina, Delfina, como também em Maria das Dores que questionava o porquê de sua mãe a ter feito tão escura “Por que

não me fizestes com um branco, mãe? Felizes são as mulatas e as brancas, que nasceram com diamantes no corpo” (CHIZIANE, 2018, p. 80).

Quando Delfina quis casar-se com José dos Montes, sua mãe foi totalmente contrária à decisão, já que a filha representava a salvação para sua família “Casar com um preto? Confirmando que o sexo é uma arma de combate em tempo de guerra. Casar com um preto?” (CHIZIANE, 2018, p. 87). Serafina escutou durante toda vida frases desse tipo vindo de marinheiros, que acabaram semeadas na consciência. Conforme Munanga (2009), o racismo colonial incorporou-se tão naturalmente aos gestos e às palavras que se construiu uma das mais sólidas estruturas da personalidade colonialista.

A imposição do sistema colonial trouxe diversas problemáticas, entre elas o desejo de estar no lugar do colonizador, para o negro não havia esperança em ser negro, mesmo que fosse rico, como Serafina menciona “Antes um branco pobre que um preto rico”. (CHIZIANE, 2018, p. 95) A mulher negra tinha uma única função na sociedade: gerar filhos e que fossem de pele clara e do sexo feminino porque era mais fácil um homem branco se relacionar com uma mestiça do que vice-versa, “Felizes as mulheres que geram filhos de peles claras porque jamais serão deportados” (CHIZIANE, 2018, p. 94). De acordo com Chiziane (2013), as mulheres não podiam sonhar e nem ter desejos, o seu destino era casar e ter filhos.

A perda da identidade não somente acarreta o desaparecimento de si, mas também o aniquilamento de um povo. Renunciar sua cor e nação em busca da liberdade é o que muitos negros faziam. Para Bhabha (1998, p. 77) “a identificação [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem”, ou seja, no momento que o negro se identifica como negro ele é levado a seu local de origem e tudo que está permeado nele, é o que acontece quando Serafina diz para Delfina que “Não custa nada eliminar a tua raça para ganhar a liberdade” (CHIZIANE, 2018, p. 97). Para a protagonista é mais fácil abdicar de sua cor e de sua raça porque assumir sua identidade é voltar para a miséria instalada em Moçambique, voltar para as ruas vendendo seu corpo, ou seja, afirmar a si mesma é voltar para um lugar de dor.

Contudo, ceder a identidade em busca da aproximação com o branco não era algo fácil. A assimilação, conforme Fanon (2020), é como uma reação ao mundo do branco e ao Ocidente, essa seria a primeira reação do negro. A assimilação tinha como característica o medo do branco, pois era mais fácil para o negro estar do lado do branco do que estar contra, como diz Serafina “Eu tenho medo dos brancos. Eles são

invencíveis. Dominam o fogo, dominam a água por emergirem das profundezas do mar. A nossa bruxaria é da terra, não resiste nem ao fogo nem à água. Por isso me rendo antes que eles me matem” (CHIZIANE, 2018, p. 102), ou seja a resistência não era a melhor opção, a única solução era se render para se salvar.

3.1 Construções identitárias femininas

No romance *O Alegre Canto da Perdiz* percebe-se o desejo de Delfina e José por uma filha:

Que seja uma menina, sim. Prostituta, borboleta do cais, carne dos marinheiros. Que seja sexo à venda, ao grama, ao quilo. Que durma com qualquer branco por causa do sal e do açúcar. Que seja deusa do amor, vaca sagrada. Que seja tudo menos homem. (CHIZIANE, 2018, p. 140).

Ter uma filha era significado de uma possível libertação, pois a mulher poderia seduzir o homem branco e com ele ter um lugar para morar e gerar filhos mestiços, aliviando assim a pele do negro. Segundo Munanga (2009, p. 39), “Outra maneira de embranquecer está naquilo que se costuma chamar de erotismo afetivo. São as relações sexuais entre uma mulher negra ou mestiça e um homem branco, e vice-versa”. Posto isto, a mulher é um modo de salvação para o povo negro, somente ela poderá oferecer a libertação através do embranquecimento.

Com José, Delfina teve dois filhos: Maria das Dores e Zezinho, ambos negros. Após uma das viagens de trabalho do marido, a protagonista se envolve com Soares, um homem branco e rico, o que gera uma criança, quando essa nasce a cor de sua pele era mais clara do que a de Delfina e de José, “O meu estatuto é maior a partir de agora! Mãe de mulata. Comcubina de um branco. Não mais morrerei à míngua, com esta filha que é a minha segurança” (CHIZIANE, 2018, p. 184). Com essa frase, Delfina afirma seu lugar no mundo, ela era mãe de uma mulata, que era sua salvação, porém isso era a infelicidade de José, que foi traído e trocado por um homem branco.

Delfina então procura por um feiticeiro chamado Simba para que esse faça um remédio para que José a esqueça e que Soares se apaixone por ela. Apesar de muita relutância, Simba cede aos desejos da mulher e faz um acordo com ela, faria o que foi solicitado desde que tenha uma casa onde morar, Delfina concorda e logo depois Soares estaria apaixonado por ela.

Depois do feitiço lançado, Delfina procura por Soares, interessante notar na passagem a seguir como a narradora cria uma atmosfera de suspense, além de ser a

primeira menção ao título do livro:

O canto da perdiz numa noite sem lua era mau agouro. [...] Era uma mulher com voz de perdiz, ululando triunfos no miradouro do mundo, dançando nua no ponto mais alto do monte. Espalhando pela atmosfera cheiro de erotismo, de sexo, cheiro de pornografia cafre. (CHIZIANE, 2018, p. 220).

Após conquistar o velho Soares, Delfina sentia-se no mundo branco “Sou preta sim, mas só na pele. Já sou mais do que uma preta, casei com um branco!”. (CHIZIANE, 2018, p. 223). Para Fanon

Todas essas mulheres de cor frenéticas, à procura do branco, à espera. E, certamente, qualquer dia se surpreenderão por não querer mais voltar, pensarão “numa noite maravilhosa, com um amante maravilhoso, um branco”. Talvez também se deem conta algum dia de que “os brancos não se casam com uma mulher negra”. Mas esse risco elas aceitaram correr, pois aquilo de que precisam é a branquidão a qualquer preço. (FANON, 2020, p. 47).

Delfina encontrava-se frenética à procura de seu branco, quando o achou, a sua identidade negra não se fazia mais presente, apesar de sua pele lembrá-la que era negra, a sua vida era a de um branco. Soares ao escutar Delfina, tentava rebater “Um mundo onde pretos e brancos possam viver em harmonia. Um mundo de igualdade para todos” (CHIZIANE, 2018, p. 225). A protagonista então persistia no seu discurso colonial e racista:

Ah, Soares, deves estar enganado. Um preto é um preto, um branco é um branco. Foi Deus que fez o mundo e colocou as coisas assim como estão. E se acontecer essa liberdade de que tanto falas, quem vai lavar o palmar? Quem vai colher o coco? Quem irá lavar em barreira as minhas saias brancas e corá-las ao sol? Quem irá cuidar das minhas hortas? (CHIZIANE, 2018, p. 225)

Sobre isso, Memmi discute sobre como a colonização contribuiu para a formação racista do negro:

Com todo o seu peso, intencionalmente ou não, contribuem [os colonizadores] para perpetuar a opressão colonial. Enfim, se a xenofobia e o racismo consistem em acusar globalmente todo um grupo humano, em condenar a priori qualquer indivíduo desse grupo, atribuindo-lhe um ser e um comportamento irremediavelmente fixos e nocivos, o colonizado é, de fato, xenófobo e racista; ele se tornou assim. (MEMMI, 2007, p. 172).

Delfina teve de sua mãe Serafina uma formação racista, e, provavelmente, gerações anteriores a de sua mãe também tiveram esse tipo de formação. O negro foi forçosamente posto numa engrenagem do sistema colonial, que para poder dar continuidade ao seu funcionamento implantou nos próprios negros a repulsa pela

própria cor. De acordo com Quijano (2005), o colonizado foi forçado a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a perpetuação da dominação, ou seja, Delfina, José e outros personagens da obra foram obrigados pelo sistema colonial a reproduzir o tipo de discurso e cultura do opressor.

A perda de identidade da protagonista já começa desde o berço com sua mãe, mas foi com Soares que Delfina deixou de lado toda negritude “Somos ambos imigrantes, Delfina. Eu, da Europa para esta Zambézia. E tu saindo de dentro de ti para parte nenhuma”. (CHIZIANE, 2018, p. 226). Soares ao dizer isso, afirma que não somente ele é um estrangeiro ali, mas Delfina também, pois ao sair de dentro de si, ou seja, deixar sua negritude e identidade para poder se tornar parte nenhuma, ela não conseguirá encontrar uma identidade definida, sendo preta, ela nunca poderá ser tratada como branca.

Como afirma Bhabha (1998, p. 100), “[...] a estratégia do desejo colonial é representar o drama da identidade no ponto em que o negro *desliza* revelando a pele branca”. Isto é, o colonialismo tem como projeto trazer o drama para as identidades negras ao ponto de que eles revelem os seus desejos de estar na posição do branco, assim como a personagem.

Delfina tratava os filhos com diferença, sempre priorizando os filhos mestiços, Jacinta e Luisinho, esses tinham uma alimentação diferenciada e não tinham tarefas domésticas, enquanto Maria das Dores e Zezinho, frutos do casamento com José eram postos nos afazeres de casa. Da mesma forma que Delfina questionava sua mãe Serafina o porquê de ter nascido negra, seus filhos também a questionavam, já que ansiavam por ter a mesma tonalidade de pele dos seus irmãos mestiços.

Soares acorda do feitiço colocado por Simba e deixa Delfina, os filhos e parte para Lisboa. A mulher então

[...] chora. Por José dos Montes, que a amou até a perdição, a ponto de levá-la ao altar e proclamá-la rainha sobre todas as mulheres. Pelo Soares, que por ela se perdeu a ponto de destruir a família. Morreu minha árvore, a minha sombra, a minha galinha mágica de ovos de ouro”. (CHIZIANE, 2018, p. 235).

A protagonista sem marido, amante e dinheiro, busca por Simba e pede a ele para ajudá-la no negócio de pão, porém o feiticeiro pede por Maria das Dores, para que essa seja sua esposa e justifica:

Para a mulher, estudar não é importante. Porque o amor não precisa de leitura nem escrita. Parir um filho não exige escola. Agarrar um homem rico é uma

questão de tática e não de matemática. Prender o homem na cama é uma questão de magia e sabedoria. Viver bem é uma questão financeira. [...] O mais importante para uma mulher não é um diploma, mas a sorte na vida e a tática de caçar um homem que sirva. (CHIZIANE, 2018, p. 240)

O discurso citado acima é resultado da imposição do sistema de gênero que forma a colonialidade do poder, conforme Lugones (2020). Ainda de acordo com a autora:

Historicamente, a caracterização das mulheres europeias brancas como sexualmente passivas e física e intelectualmente frágeis as colocou em oposição às mulheres colonizadas, não brancas, inclusive as mulheres escravizadas, que, ao contrário, foram caracterizadas ao longo de uma vasta gama de perversão e agressão sexuais e, também, consideradas suficientemente fortes para aguentar qualquer tipo de trabalho. (LUGONES, 2020, p. 74)

Apesar da mulher ser colocada em um papel de inferioridade no colonialismo, a mulher colonizada tem esse papel mais restrito, além de não ter o intelecto para atividades de escrita, por exemplo, ela ainda é vista como perversa e possível de aguentar trabalhos forçados. Tal pensamento vai ao encontro dos estudos de Mirza (1997 apud KILOMBA, 2019, p. 97) “as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que sobrepõe às margens da “raça” e do gênero”. Esse vazio se dá pela falta de lugar da mulher negra, ocupando dessa forma uma espécie de vácuo em que raça e gênero se fundem precisamente em um só.

Delfina decide entregar sua filha, mas promete protegê-la. Quando chama Maria das Dores para sair, essa questiona por que Jacinta não pode ir junto com elas, a mãe apenas responde que o mundo dos brancos tem outros códigos, que não precisam dessa viagem (CHIZIANE, 2018). A filha é entregue a Simba, toda sua juventude se vai embora naquele instante.

A história de vida de Delfina e Maria das Dores são muito parecidas, ambas mulheres negras que têm uma formação colonialista por parte das mães. A protagonista foi “[...] inaugurada por um velho branco a troco de copo de vinho” (CHIZIANE, 2018, p. 75), assim como a filha negra foi moeda de troca para ser esposa de um homem para a mãe poder lucrar com o negócio de pão. Essas relações identitárias são bastante intrínsecas, principalmente por se tratar de mãe e filha, o círculo vicioso permanece na família. Conforme Munanga:

Colocado à margem da história, da qual nunca é sujeito e sempre objeto, o negro acaba perdendo o hábito de qualquer participação ativa, até reclamar. Não desfruta da nacionalidade e cidadania, pois a sua é contestada e sufocada, e o colonizador não estende a sua voz ao colonizado.

Consequentemente, ele perde a esperança de ver o filho torna-se um cidadão.
(MUNANGA, 2009, p. 35)

Com essa identificação tão próxima, as duas personagens acabam não tendo perspectiva futura, a filha acaba seguindo o caminho da mãe por imposição dessa, não há participação delas na sociedade, não há direito a decidir, somente a sobreviver.

Página | 178

Já o caso da outra filha, Jacinta, é diferente. A dramatização da personagem não acontece na mesma esfera da mãe e irmã, sua dor não está no fato do negro querer ser branco, mas na falta de identificação em se achar dentro da sociedade de Moçambique, que tem a maior parte de sua população negra.

Jacinta é mulata, sua mãe sempre a tratou como branca e de forma diferente do restante dos seus outros irmãos, por ter a pele mais clara, ela merece ir à escola, não fazer atividades domésticas etc. Depois de seu pai Soares ir embora, algum tempo depois ela o encontrou na rua, gritou “papai” diversas vezes, mas esse não deu atenção, até que o homem que estava do lado dele perguntou:

- Quem é essa pretinha? O que ela faz aqui?
- O pai corou e respondeu encabulado.
- É filha de uma amiga. Uma africana.
- Que te chama de pai?
- Sim.
- Já sabia, já me tinham dito e fazia ouvidos de mercador. És a vergonha de nossa classe, Soares. (CHIZIANE, 2018, p. 243)

O próprio pai nega a paternidade da filha por vergonha. Outro caso aconteceu quando Jacinta estava passeando com seu avô nas ruelas suburbanas. Um policial branco estanhou e os parou, perguntou se ele havia roubado a criança, o homem informou que se tratava de sua neta, o guarda não acreditou por considerar a criança branca demais para ser neta daquele homem, então o açoita até a morte.

A filha mestiça não entendia sua posição diante daquela sociedade, aprendeu depois sobre raça e soube que os negros eram servos, então pensou que Maria das Dores e Delfina fossem servas de seu pai. Jacinta era excluída das danças de roda por ser branca, não sabia seu lugar no mundo “Diante dos pretos chamavam-lhe branca. [...] Diante dos brancos chamavam-lhe preta”. (CHIZIANE, 2018, p. 245). É sobre isso que Memmi discute “É este o drama do homem produto e vítima da colonização: ele quase nunca consegue coincidir consigo mesmo” (MEMMI, 2007, p. 181). A mestiça não conseguia encontrar em si mesmo uma identidade, o mundo a lembrava de como ela era deslocada naquele ambiente.

Assim como seus irmãos pretos questionavam Delfina acerca da cor de suas

peles, Jacinta também começou a se questionar e “[...] desenvolver uma raiva contra o pai. Que amou uma preta para transformá-la em mulata. Sentia uma raiva contra a mãe. Que não a fez preta como Maria das Dores”. (CHIZIANE, 2018, p. 245-246). Para Kilomba (2019), termos como “mestiço”, “mulato” “cabrito” criam uma hierarquização dentro da negritude, o que fortalece a branquitude como a condição humana ideal, pois estão acima dos seres animalizados da humanidade. Essa colocação de superioridade do mestiço com o preto, é o que influenciou Delfina no tratamento diferenciado que dava para os filhos que teve com Soares.

Após a mãe se sentir culpada pelo que fez com Maria das Dores e encontrar refúgio nas bebidas, a filha mestiça, juntamente com seus irmãos, vai embora de casa. Depois de algum tempo, Jacinta se casa, Delfina aparece no casamento sem ser convidada, a filha ainda culpa a mãe pelo seu deslocamento no mundo “Os pretos e os brancos acusam os mulatos de todos os males do mundo: criminalidade, prostituição, leviandade. Maria Jacinta respira fundo- sou o fruto dos teus conflitos, não me aproximarei de ti, minha mãe” (CHIZIANE, 2018, p. 280). Apesar de ser mais clara do que os seus outros irmãos, Jacinta também sofre com sua condição de mulata, não é respeitada nem pelos brancos e nem pelos pretos.

3.2 Construções identitárias femininas: o processo de reconhecimento da negritude

Diante do abandono do marido, do amante e dos filhos, Delfina se põe a refletir sobre sua condição, que fim levou negar sua cor e identidade, a buscar incessantemente por um homem branco e a miscigenar sua família para buscar uma vida melhor e a libertação. Então compreende tudo que antes não via:

Que só um camaleão muda de cor. Que o negro é sempre negro e deve aprender o orgulho de sê-lo. Começa a perceber as mensagens de resistências nas greves dos palmares. Não se pode ser preto e ser branco ao mesmo tempo. Recorda-se das canções de revolta. A terra era minha e roubaram-ma. O corpo era meu e usaram-no. Esta noiva é minha folha e ma roubam. Ah, se eu fosse mais nova empunharia uma arma e lutaria pela minha dignidade e por tudo que me tiraram. (CHIZIANE, 2018, p. 282)

Delfina encontra sua identidade e assume depois de refletir acerca do espaço, ou a sua falta, já que naquele momento não tinha um lugar definido, nunca pensou seu lugar na sua terra. Além disso, tem a memória que foi um propulsor para sua identificação, já que consigo só restou as memórias de seus filhos e de José que tanto a tratou bem, o que se encaixa nas ideias postas por Marcelino (2016, p. 46), “Além das

relações de poder, ao se tratar da construção da identidade deve-se levar em consideração dois fatores de especial relevância – espaço e memória –, que em geral se apresentam intimamente ligados e integram a construção identitária”.

A busca pela identidade percorre nas três gerações, que tiveram os mesmos caminhos:

Três gerações sonhando com o mesmo monte. Buscando-se eternamente. Estilhaços de um vídeo que se apanham, que se colam e se enformam numa bilha nova, refractária, fraca, que já não pode conter água mas ornamenta o centro de uma mesa buscando a identidade roubada pelo bico de um abutre. (CHIZIANE, 2018, p. 307)

A incessante busca de Delfina, a fez encontrar depois de anos Maria das Dores, assim como José. O reencontro é marcado pela saudade de mãe e filha:

- Andei perdida nos caminhos do mundo, minha mãe.
- Tu não perdeste, mas te encontraste. Eu é que te perdi, porque te expulsei deste mundo. Impus-te fardos que não suportaste. Partiste para o espaço e para dentro de ti. Deixaste o teu lugar entre os humanos e ganhaste a leveza da brisa. És de nós a mais livre, a mais próxima da criação. Ou do criador. Não temias a morte nem a noite. Nos dias quentes te despias e caminhava nua na inocência das crianças. Tentaste explicar o teu dilema e o fazias na linguagem dos anjos, por isso o mundo não te entendia. Sorrias para o alto, no canto dos pássaros, porque voavas. O teu percurso era o íntimo e a lua. (CHIZIANE, 2018, p. 317)

Os diálogos nesse momento do livro são muito importantes, principalmente, entre Delfina e José que entendem o papel de suas escolhas não somente no destino deles, mas como também de seus filhos. José argumenta de como o colonialismo foi destrutivo na identidade de Zambézia e de seu povo.

O colonialismo [...] já não precisa de chicote nem da espada, e hoje se veste de cruz e silêncio. Impregnou-se na pele e nos cabelos das mulheres, assíduas procuradoras de clareza epidérmica, na imitação de uma raça. As bocas das mães negras expelem raivas contra o destino e perdem a melhor energia na fútil reprodução de um deus perfeito. [...] O colonialismo já não é estrangeiro, tornou-se negro, mudou de sexo e tornou-se mulher. Vive no útero das mulheres, nas trompas das mulheres e o sexo delas se transformou em ratoeira para o homem branco. (CHIZIANE, 2018, p. 330-331)

O discurso de José acima foi algo construído, a sua identidade foi um processo formativo que levou anos e para Delfina também, assim como Hall esclarece sobre a identidade não ser algo inato e sim um processo em formação:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2006, p. 38)

Conclusão

O romance *O Alegre Canto da Perdiz* compõe diversas temáticas em sua obra, como a colonização, o papel da mulher, e suas simbologias. As mulheres do romance passam por trajetórias semelhantes, exceto por Jacinta que traz em si uma dramaticidade diferente ao se encontrar como mulata em dois mundos: o do branco e o do preto.

Delfina perde seus filhos para a colonização, mas encontra sua redenção quando está sozinha, quando sobra apenas a sua terra, Moçambique, conforme Chiziane em sua entrevista à Santos (2018, p. 6) “[...], a questão de Delfina é uma questão econômica e de sobrevivência”. A protagonista toma as decisões no livro baseadas na luta pela sobrevivência.

Maria das Dores é o resultado das decisões de sua mãe, assim como Delfina foi o resultado de sua mãe Serafina, ambas com trajetórias semelhantes, porém não foi permitido à Maria das Dores a chance de viver com seus filhos ou uma possível escolha, essa foi tirada pela colonização e por sua mãe, que é a construção daquilo que o sistema colonial queria para poder manter sua reprodução. A filha negra, apesar de privada de sua vida, que foi tomada por homens e sua mãe, ela de todas foi a mais livre, pois não temia a morte e nem a noite, tinha em si a inocência das crianças, sua libertação se dá intimamente. (CHIZIANE, 2018)

Jacinta, de todas era a mais perdida quando se tratava de sua identidade, como afirmar uma identidade que não parece se encaixar em nenhum lugar? No mundo dos brancos, ela era negra, no mundo dos negros, ela era branca. Conforme Chiziane (SANTOS, 2018), o sentimento do mulato é diferente do negro ou do branco. O mulato está numa situação sempre confortável, mas ao mesmo tempo, incômoda, ou seja, a falta de oportunidades ou o preconceito não seria tão presente na vida do mulato quanto na vida do negro, mas apesar da situação cômoda, esse não se sentiria pertencente a algo.

De acordo com Kaczorowski (2017), o curso que as personagens fazem durante o romance permite verificar como a colonização oprimiu e destituiu os colonizados de sua cultura. A tensão que o colonizado passa a ser submetido todos os dias adentra do mais profundo do seu ser, e ao negar sua condição humana e a sua identidade, expõe a violência simbólica, resultado da colonização. Ainda de acordo com a autora “A construção de uma identidade própria, que diferencie o colonizado do colonizador nesse contexto, reveste-se da maior importância”. (KACZOROWSKI,

2017, p. 234) A construção da identidade é essencial para que o colonizado saia das engrenagens do sistema colonial e possa nisso buscar aquilo que lhe foi roubado.

De acordo com Chiziane (SANTOS, 2018), a literatura é testemunhal, ou seja, os escritores são espécie de testemunha da sociedade e põe no papel os seus sentimentos e daqueles com quem convivem. Isso pode ser confirmado pelo que a própria autora diz ao ser questionada em entrevista sobre a existência de mulheres como a Delfina em Moçambique “Sim sim” [...] as mulheres se esforçavam por ter um filho assim [mulato]. De que vale um ter um filho preto para ser morto, para ser levado para nunca mais voltar? É melhor fazer um filho com branco e pronto!” (SANTOS, 2018, p. 6). A literatura testemunhal é o tipo de literatura de Paulina Chiziane, uma literatura em que não somente a escritora consiga trazer os seus sentimentos e daqueles com quem convive, mas também como meio de resistência à opressão colonial, como afirma Kaczorowski:

A escrita passa, então, a ser elemento de construção de sentido, mas não seria possível que este processo fosse conduzido de modo impassível. A adesão a este elemento estruturante de outro universo cultural só poderia se dar enquanto resistência; o uso da língua portuguesa só se justificaria se esta fosse utilizada como “despojo de guerra” (KACZOROWSKI, 2017, p. 242).

Uma das últimas passagens da obra traz um olhar esperançoso para a humanidade “Nas próximas gerações as raças se amarão, sem ódio nem raivas, inspiradas no nosso exemplo. [...] Os pretos, os brancos e seus mulatos deverão expurgar ódios, raivas e ressentimentos que ainda restem”. (CHIZIANE, 2018, p. 332). Com essa passagem, Chiziane deixa o leitor, mais otimista por um possível fim das ideias colonialistas.

Esse trecho dialoga diretamente com que Munanga (2009, p. 56) diz em sua obra “Negritude – usos e sentido”, “[...] o negro não quer isolar-se do resto do mundo. A questão é contribuir para a construção de uma nova sociedade, onde todos os mortais poderão encontrar seu lugar”. A negritude e afirmação dessa identidade luta para trazer uma nova sociedade, em que todos possam encontrar sua identidade, o seu lugar no mundo, em que o preto possa viver em paz com sua negritude e o branco seja destituído de todo tipo de preconceito e o mestiço saiba seu lugar na sociedade. Dessa maneira, a condição colonial pode ser quebrada (MEMMI, 2007).

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CABAÇO, José L. de O. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. 2007. 474 f. Tese (Doutorado) – Curso de Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo**. *Revista Abril*, Niterói, v. 5, n. 10, p. 199-205, Abril, 2013.

_____. **O alegre canto da perdiz**. Porto Alegre: Dublinense, 2018

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FONSECA, M.N.S e MOREIRA, T.T. **Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa**. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 16, p. 13-69, Set. 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2011.

KACZOROWSKI, Jacqueline; PEREIRA, M.P.T et al. (orgs.). **Identidades culturais: reinvenção e resistência**. Macapá: UNIFAP, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação. Episódios de racismo cotidiano**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

LUGONES, María; HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MANDARINO, A.C e GOMBERG, E. **Água e ancestralidade jeje-nagô: possibilidade de existências**. *Textos de história*, Brasília, v. 17, n. 1, p. 143- 162, 2009.

MARCELINO, Jaqueline L. L. **Mulheres negras: tradições orais, artes, ofícios e identidades**. 2016. 230 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/9174>. Acesso em: 10 fev. 2022.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude, Usos e sentidos**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo e América Latina**. In: Edgard Lander (org.), *Colonialidad del saber, eurocentrismo y Ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso-Unesco, 2000. p. 201 -246.

SANTOS, Tiago. **Guerras, mulheres e memórias: entrevista com a escritora Paulina Chiziane**. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1-11, Agosto, 2018.

ASSIMILATION AS LIBERATION: FEMININE IDENTITY
CONSTRUCTIONS IN THE NOVEL O ALEGRE CANTO DA PERDIZ
(2008), BY PAULINA CHIZIANE

Abstract

The present work seeks to comment on African literature of Portuguese expression focusing on Mozambican literature, the work chosen for analysis is the novel *O alegre canto da perdiz*, by writer Paulina Chiziane. It is considered that the author works with a social, cultural and identity perspective in her works, mainly through female characters. The work presents the story of three women from the same family of different generations who try to get out of the vicious social circle, that is, try to live a better life than they are socially destined, and for that, the best way for them is to marry white man. Therefore, the article aims to analyze the construction of the identity of these women. Beyond that, the work seeks to expose the remnants of colonialism through the characters and the erasure of African culture due to colonization and racism, as well as commenting on the metaphorical elements "water" and "nudity" that appear at the beginning of the book. For this, this article is based on studies to Bhabha (2013), Cabaço (2007), Fanon (2020), Hall (2011), Kilomba (2019), Memmi (2007), Munanga (1986) and among other authors.

Keywords

Feminine. Mozambique. Identify

Recebido em: 03/03/2022

Aprovado em: 08/04/2022

No fundo do canto: guinendade e distopia na poesia pós-colonial de Odete Semedo

John Jefferson do Nascimento Alves⁹⁰
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente artigo examina como a poesia guineense em língua portuguesa retrata os problemas recentes pelos quais o país tem passado e de que forma tais conflitos, literariamente elaborados através da memória, têm moldado a identidade nacional do guineense e convergido para o fortalecimento de uma resistência ao “(neo)colonialismo”. Para isso utilizaremos o percurso narrativo desenvolvido em alguns poemas da obra *No fundo do canto* (2007), de Odete Semedo⁹¹, uma vez que essa obra retrata um contexto de históricos conflitos na Guiné-Bissau. A análise ilustra a partir da investigação as características das múltiplas representações da *guinendade* como sentimento de pertencimento à nação guineense que ainda vivencia as amarras coloniais pelas políticas de estado. A realização deste trabalho propõe a interação entre a obra de Odete Semedo e alguns pensamentos de estudiosos e teóricos como: Homi Bhabha (2003), Franz Fanon (1969), Stuart Hall (2009), Benedict Anderson (1983), Moema Parente Augel (1998) e outros estudiosos visitados no percurso da produção.

Palavras-chave

Poesia guineense. Odete Semedo. Nacionalismo (guinendade). Distopia e resistência.

⁹⁰ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará - UFC, área de concentração Estudos de Residualidade Literária e Cultural, Linha de pesquisa Literatura, Tradição e Inovação.

⁹¹ Maria Odete da Costa Soares Semedo nasceu em Bissau em 7 de novembro de 1959. Concluiu seus estudos secundários no Liceu Nacional *Kwame N'Krumah* e licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas na Universidade Nova de Lisboa 1989/1990. No Brasil realiza seu doutoramento em Letras na Pontifícia Universidade Católica em Minas Gerais, em 2010, com tese intitulada *"As mandjuandadi – cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura"*. Secretária-Geral e uma das fundadoras da [Associação de Escritores da Guiné-Bissau](http://www.associacao-de-escritores-da-guine-bissau.org) têm em suas principais obras: *Entre o Ser e o Amar* (1996); *Histórias e passagens que ouvi contar* (2003); *No Fundo Do Canto* (2007); *Guiné-Bissau - História, Culturas, Sociedade e Literatura* (2010); *Literaturas da Guiné-Bissau - Cantando os escritos da história* (2011), a representação do cantar poeticamente a ancestralidade. Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/Odete_Semedo

Não, não quero entrar nas lições de moral, mas apenas expor um fenômeno raro das nossas gerações: o casamento com o país, a terra, a pretensa nação em construção. Essa é uma lição tão forte, amorosa, afectiva e emocional, que nos levou uma boa parte da vida e das vontades.
(Carlos Lopes)⁹²

A Guiné-Bissau é um país localizado na costa ocidental do continente africano, abundante em riquezas naturais e culturais compõe a *Conjuntura dos Cinco* – Cinco Países africanos de Língua Oficial Portuguesa que passaram pelo processo de colonização e não escaparam às imposições e ingerências em sua cultura. A democracia no país só ocorreu na década de 90 a partir das primeiras eleições multipartidárias, pondo fim a um regime de partido único. A pluralidade étnica, a língua, o analfabetismo, todos motivavam uma superação, porém a herança colonialista e a discrepância entre ricos e pobres falara mais alto e fomentara vários problemas que resistem na contemporaneidade.

A despeito de toda dificuldade e do cenário de frequentes acontecimentos políticos, econômicos e sociais que têm marcado de forma negativa seu desenvolvimento enquanto nação, a Guiné-Bissau é um lugar de expressiva solidariedade e de efervescente cultura. A população do País é constituída por mais de vinte etnias, com línguas e costumes distintos. Apesar de o português ser a língua oficial, pouco mais de 20% da população domina esse idioma estabelecido como língua oficial durante o período colonial, a grande maioria da população, mais de 90% falam *kriol*, uma língua crioula baseada no português, enquanto o restante dos habitantes fala uma variedade de línguas africanas nativas.

Sobre as literaturas que eclodem desse contexto, percebemos então, que o escritor guineense busca novas formas de expressão escrita para refletir a linguagem do seu país, isto é, está mobilizado a construir novas formas e modos de refletir a realidade subjacente, cabe salientar que o olhar para a terra, mediado pela literatura, se deu a duras penas; o território não pode contar com a mesma força de movimentos político-literários como os de outros países africanos de língua portuguesa. A ausência de

⁹² Doutor em História pela Universidade de Paris, especialista em desenvolvimento e planejamento estratégico. Iniciou a carreira na Organização das Nações Unidas (ONU), em 1988, como economista. É autor de vários livros e já lecionou em universidades de Portugal, Suíça e Brasil. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3a68d>.

escolas na Guiné-Bissau colonial, pela *Lei do Indigenato* (1954)⁹³, limitava o acesso dos nativos ao conhecimento escolarizado e à língua portuguesa, forçando ao trabalho análogo impedindo assim, a criação de embriões de movimentos literários, tais como os que aconteceram em Angola, Moçambique e Cabo Verde.

Na Guiné-Bissau uma postura de “construção do cânone” só surge com a independência, e esta com novos temas, como a exaltação patriótica, o culto dos heróis da Revolução, a denúncia à opressão colonial e o tema do ruralismo, porém, “recupera radicalmente o desalento e desencanto” pela febre das lutas partidárias. Assim, os discursos literários ainda são “muito marcados pelo real”, pelas vivências de uma realidade ainda condicionada. (Laranjeira, 2001, p. 80). Os textos apresentam-se como um ambiente de denúncia de negação aos sistemas impositivos clássicos e atuais, pois na Guiné-Bissau muitos conflitos resistem até hoje. Tais textos atuam principalmente, como lugar sugestivo de afirmação de uma identidade nacional. Em Moema Parente Augel (2005), observamos que:

Essa identidade coletiva, que pressupõe uma nova visão compartilhada, tende a ultrapassar as raiais étnicas e ao mesmo tempo motiva e direciona as aspirações do indivíduo ou da comunidade a extrapolar a condição de “somente-Estado” para atingir a de “Estado-nação”, aspiração essa que é uma nítida herança pós-colonial, isto é, nascida do envolvimento com o imbricamento internacional, discutível talvez, mas da qual não é possível objetivamente esquivar-se. (AUGEL, 2005, p. 250)

Os conflitos vivenciados na Guiné-Bissau são significativos para entendermos a dinâmica de construção de literaturas engajadas militantes e de resistência, assim como para evidenciar tessituras que buscam rememorar e recontar histórias das guerras, golpes e abalos nacionais, na busca de “negociar” as identidades. O conflito, por exemplo, é a base para a contestação das identidades e, portanto, diante dele surge a poesia engajada envolta numa transfiguração das subjetividades do poeta para a escrita. Ao se revelar como fonte histórica, a poesia nacional funciona como um registro das identidades, numa relação de alteridade entre escritor e leitor, e o espaço onde ela está sendo produzida.

É nesse contexto que a Guiné-Bissau hoje possui uma grande referência literária em seu território, uma voz feminina que arquiteta em seus poemas toda a projeção

⁹³ Decreto-lei 39.666 do Ministério do Ultramar, 30 de Maio de 1954: “Estatuto dos Indígenas Portugueses das províncias da Guiné, Angola e Moçambique”. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/>.

histórica, social e cultural vivida por essa comunidade visceralmente plural. Maria Odete da Costa Soares Semedo é uma poeta guineense que foi marcada pela luta de libertação do seu país. Cresceu em meio ao terror da guerra e da fragmentação que varria a população paralisada pela incredulidade de alcançar a paz almejada. Deste caldeirão, Odete Semedo conta a sua história como poeta do seu tempo, vivificando a História da coletividade guineense. Através de sua poesia, subverte a dor e preenche o imaginário do povo guineense com armas de resistência e filáucia nacionalista.

Poesia em distopia: Estética ou Política?

Com a independência da Guiné-Bissau e mais precisamente a partir da década de 1990, a literatura guineense ganha corpo com o surgimento de autores como Agnelo Regalla, António Soares Lopes (Tony Tcheca), José Carlos Schwartz, Helder Proença, Francisco Conduto de Pina, Félix Sigá, Carlos Vieira, Odete Semedo, Domingas Sami (primeira contista guineense) e Abdulai Sila (primeiro romancista guineense). Em seus tecidos literários é reafirmada a necessidade de fortalecimento de uma identidade nacional, bem como o desnudar das frustrações das utopias libertárias, a insatisfação com os rumos políticos do país e a busca da cicatrização das feridas, tanto da violência colonial, quanto das guerras civis.

Entre as vozes citadas, evocamos Odete Semedo, cuja expressão nos convida a partilhar não só da força e da qualidade de sua veia poética, que nos remete frequentemente às narrativas orais que ecoam em sua ancestralidade, mas também da sensibilidade e do olhar crítico com os quais observa a história de seu país e escreve o relato de sua nação. Dos textos da autora puxamos para a discussão a obra *No Fundo do Canto* (2007), descortinando a poesia atual da Guiné-Bissau, onde os aspectos políticos e sociais imperam. A obra traduz um sentimento de desassossego diante da realidade, bem como, a sensibilidade da autora em perceber o por vir, avaliando as ações daqueles que ocupam a gestão nacional, e tomando medida das consequências que a fazem vislumbrar um futuro não promissor para sua nação.

No fundo do Canto tem publicação original de 2003, chegando ao Brasil pela editora *Nandyala* Livros somente em 2007. Nele, a poeta demonstra seu olhar atento e crítico às estratégias administrativas locais, e analisa, com preocupação, o distanciamento que há entre as massas populares e os que estão na abundância, imersos em padrões culturais que se assemelham aos costumes da elite ocidental. O livro relata o

trauma do sangrento conflito armado entre 07/06/1998 e 07/05/1999: é “o desabafo escancarado de uma situação” em que o país havia mergulhado por causa dos vários descaminhos políticos após a independência de 1974. População insatisfeita, governo fragilizado. Quando começou a guerra, a capital foi ocupada por forças estrangeiras, e a sociedade, apreensiva, deslocou-se para o interior do país. (SEMEDO, 2007, p. 13).

Semedo não se omitiu perante a desgraça de seu povo, e Moema Parente Augel diz no posfácio: “dialogando com seu próprio tempo, Odete Semedo apresenta poeticamente uma história que ainda se está fazendo. Não trata somente do passado, seu texto não é só memória ou lembrança; é também projeção e indagação do futuro” (p. 186). A obra *No fundo do Canto* traz no fio da pólvora e no tom do canto a afirmação da identidade nacional, desconstruindo a nação para reconstruí-la poeticamente. Para isso, Semedo nos introduz na multifacetada cultura das etnias guineenses, valendo-se do retorno às tradições, do culto aos antepassados e ao uso constante de vocábulos da língua crioulo que se misturam ao português, o que nos induz a consultar um rico glossário constante no livro.

O sujeito lírico versificado, em poemas curtos ou longos; ora épicos, ora líricos; narra em primeira pessoa a guerra ou em terceiras pessoas descreve fatos e determina vaticínios. O texto propõe, através de alegorias e da desconstrução da realidade do país, a [re]valorização da multifacetada cultura guineense em favor da identidade e soberania nacional, a guinendade. Sobre “guinendade” é importante explicar, segundo Moema Parente Augel (2009), é a capacidade, assim como em muitos Estados modernos, de comporem e fixarem sua nacionalidade, estes, por exemplo, possuem uma longa história de formação nacional, com símbolos, datas e heróis para criarem e estimularem o sentimento de pertença do cidadão a essa unidade abstrata e emocional que é a Nação. Para a pesquisadora, a Guiné-Bissau,

Carece de uma estratégia a ser perseguida com a finalidade de esboçar, divulgar e alimentar o Projeto Guiné-Bissau. A intenção didatizante e política, no sentido lato do termo, é preservar a memória coletiva [...] e a construção da guinendade comemorando efemérides, celebrando guerras passadas com o culto aos heróis e a lembrança dos mortos, animando o grupo social através de paradas cívicas e hinos patrióticos. (AUGEL, 2009, p. 146).

O reflexo sobre a guinendade é um dos pontos ressaltados em todos os escritores contemporâneos da Guiné-Bissau que exploram em suas urdiduras o sentimento e o orgulho nacional por meio da educação e da subversão do trauma em

uma conjuntura distópica. O resultado disso, ou pelo menos o que se espera, é um maior entusiasmo do sujeito autóctone que não hesita em suplantar a linha do pensamento segregatório tornando-se cada vez mais forte e consciente da importância dos valores tradicionais além de ativo no diálogo com o exógeno.

O momento literário ao qual Odete Semedo se expressa com a obra *No fundo do Canto* é o da distopia. Segundo Inocência Mata (2000, p. 2), esse cenário é composto de produções conhecidas por “corpus de nova configuração”. A pesquisadora faz uso da expressão para as representações que, no pós-independência, evoluíram da esfera do nacionalismo para uma literatura que repensa a situação do país. Essa distopia marca a literatura de Odete Semedo que, em seus versos, amarga a experiência de um país que se desviou dos ideais revolucionários os quais eram baseados na igualdade social e no rompimento com a subordinação aos países estrangeiros. Sobre isso, Inocência Mata (2000) ainda comenta,

[...] tão amarga quanto a consciência anticolonial nas literaturas africanas de língua portuguesa é também a consciência pós-colonial, na visão mais emblemática da perda da inocência, e confrontada com o começo do tempo da distopia: através de situações que representam uma reedição dos objetivos e métodos do “antigo período”, colonial, pelo “novo período”, o do pós-independência, é posto a descoberto o modo como este também participa na “larga história de crueldade em que o colonialismo é uma página a mais. (MATA, 2000, p. 2).

O objetivo das distopias é analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas, as quais iluminam completamente o presente na mesma medida em que ofuscam o futuro. Elas não possuem um fundamento normativo, mas detêm um horizonte ético-político que lhes permite produzir efeitos de análise sobre a sociedade. A narrativa distópica é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica. As distopias continuam sendo utopias, no sentido que Jacoby (2001, p. 141) lhe deu, isto é, não apenas como a visão de uma sociedade futura, mas como uma capacidade analítica ou mesmo uma disposição reflexiva para usar conceitos com a finalidade de visualizar criticamente a realidade e suas possibilidades.

Semedo, em sua obra, expõe o pensamento de que as rupturas da ordem política do novo Estado com as tradições culturais em vigor naquelas comunidades provocaram também o redirecionamento dos projetos de reconstrução do país. Acerca disso Frantz Fanon (2008) nos esclarece versando que onde há, pois, uma mudança de foco, uma retomada, ou quiçá, uma manutenção dos ideais assimilacionistas coloniais

há o então “complexo do colonizado”, segundo Cardoso (2015, p. 234), tal complexo leva essa elite a sabotar politicamente o próprio processo de descolonização no intuito de satisfazer seu desejo de manter-se dentro de padrões assemelhados aos da elite ocidental. É neste percurso que enquadramos a guineense como um nacionalismo que declinou historicamente seu *status* utópico e hoje se funde a uma sociedade distópica.

Assentindo a isso, Ribeiro e Semedo (2011, p. 11-12) mencionam que, nos últimos anos da luta armada e nos primeiros pós-libertação, a poesia moderna guineense afinou sua voz à dos discursos oficiais ao ponto de constatar-se uma fusão entre esses discursos. Tãmanha era a exacerbação da unidade nacional, que “[...] o discurso político chega a suplantar o pendo estético [...]”. Averso a essa construção, estamos diante de um texto produzido por uma escritora que constrói seu pensamento na fronteira, que não adota estratégias voltadas para uma autenticidade imaginária que habitaria apenas a esfera do discurso político de enaltecimento de nação ou de raça a qual chama à existência uma identidade cultural que se distancia da realidade cultural da massa popular.

Canto e Nação: Entre tradição e modernidade

O renascimento africano dependerá da forma como se apresentar a história. É preciso escrever a nossa história de acordo com a história da nossa sociedade, não como resultado das aventuras europeias. A sociedade africana deve ser entendida como reflexo dela mesma, e os contatos com os europeus devem figurar como parte da experiência dos africanos, mesmo se se tratou de uma experiência mais importante do que todas as outras experiências [...].
(Kwame Nkrumah, *Présence Africaine*, 1976)⁹⁴.

Para início de conversa, é interessante comentarmos que a opção de Odete Semedo pelo título da obra não se deu ao acaso. Em *No fundo do Canto* observamos que a expressão “canto” que por vezes nos remete a um lugar de exclusão, significativo de subjetividade, pode referenciar também o gênero da tradição oral marcante para cultura local, dotado de musicalidade. O termo é citado frequentemente nos versos, como se a autora propusesse, a cada utilização, uma multiplicidade de significados. A obra divide-se em quatro momentos, o primeiro com vinte e sete cantos, o segundo com dezessete

⁹⁴ Líder político africano, um dos fundadores do Pan-Africanismo. Presidente de Gana de 1960 a 1966. Disponível em: https://www.academia.edu/32083102/Patricia_Gomes_Odeere

cantos, o terceiro com oito cantos e o quarto com vinte e seis cantos. De todos traremos para a apreciação um poema de cada seção.

O primeiro momento que tem por título “No fundo... No fundo: Do Prelúdio”, Semedo apresenta o poema “o teu mensageiro”, em crioulo o *bu tcholonadur* como um eu-lírico que narra a *mufunesa* ou o mal que se aproxima e é anunciado pelos líderes espirituais das várias etnias. É narrada a conjuntura dos antecedentes da guerra, a condição social do país, o clima pré-guerra e o sentimento diante da iminência do conflito, buscando-se compreender os motivos que o desencadeou. O resgate histórico é narrado em todo o primeiro canto em tom épico dialogando com aspectos endógenos da cultura guineense, tais como: o valor dado aos antepassados e a fé nas entidades espirituais. Em Ricardo Riso (2008) observamos que, “com a guerra, o sujeito poético sente-se isolado, recupera os valores autóctones e clama aos antepassados e entidades”.

O teu mensageiro

[*bu tcholonadur*]

Não te afastes
aproxima-te de mim
traz a tua esteira e senta-te

Vejo tremenda aflição no teu rosto
mostrando desespero
andas
e os teus passos são incertos

Aproxima-te de mim
pergunta-me e eu contar-te-ei
pergunta-me onde mora o
dissabor

pede-me que te mostre
o caminho do desassossego
o canto do sofrimento
porque sou eu o teu
mensageiro

Não me subestimes
aproxima-te de mim
não olhes estas lágrimas
descendo pelo meu rosto

nem desdenhes as minhas palavras
por esta minha voz trémula
de velhice impertinente

Aproxima-te de mim
não te afastes
vem...

senta-te que a história não é curta.

(SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007, p. 22).

A construção imagética do *tcholonadur* nos direciona a busca, no imaginário cultural guineense, do mensageiro e sua relevância para aquele contexto, este narrará e fará refletir a história da *Guerra dos Onze Meses*, desde o presságio, a conjuntura do país que antecede o conflito citado, até o seu desfecho: “senta-te que a história não é curta”. Moema Parente Augel (2007) nos orienta do significado *tcholonadur* na cultura guineense,

O *tcholonadur*, traduzido pela poeta como ‘mensageiro’, é uma figura do cotidiano guineense; é o que intermedeia, que serve de ponte entre o falante e o ouvinte, pessoa indispensável, com atribuições diversas. [...] *tcholonadur* tem cunho religioso, místico, de mediação entre os indivíduos e a divindade. É quem possui o poder de decifrar e transmitir a mensagem do *iran*, cujos sons nem sempre são inteligíveis para aqueles que o foram consultar. (AUGEL, 2007, p.330).

A figura do contador de histórias como porta-voz da sabedoria assemelha-se ao poeta, como o portador da experiência, o guardião da tradição que faz o passado presente a partir de narrativas orais que privilegiam a memória: “nem desdenhes as minhas palavras / por esta minha voz trémula / de velhice impertinente”. A voz do eu-lírico, nestes versos, transfigura-se como um pedido de audiência a fim de que possam compartilhar as experiências a partir do ato narrativo. Trata-se, portanto, de um apelo de retorno à tradição, demonstrando como a oralidade ainda guarda seu poder de ensinamento. É importante registrar que:

[...] a tradição constitui o lugar de ensinamento e de aprendizagem. Sendo a Guiné-Bissau um país essencialmente oral, onde o acesso à escola, à escrita aconteceu tardiamente, a tradição oral foi, e ainda hoje é, sobretudo na zona rural, um meio de preservar e de transmitir a memória coletiva. Todas as etnias guineenses guardam na sua tradição formas de canto, sejam de enaltecer ancestrais, famílias, linhagens ou os mortos. Os djidius mandingas são os trovadores ou bardos que tão bem exercem a tarefa de djamu [carpir] ou de louvar: dedicam cantos para pessoas simples, sendo essa atividade a forma de muitos deles ganharem a vida. (SEMEDO, 2011 p. 62).

Ao falar de tradição em africana, Hampâté Bâ (2010, p.182) reitera que “nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo”. É desafiador falar sobre tradição oral e este desafio se dá pela dificuldade de encontrar uma designação que possa abarcar todos seus aspectos. A cultura da oralidade para a transmissão de conhecimentos e perpetuação das tradições é uma marca que durante muitos séculos se manteve sem a interferência da escrita vivendo na memória dos mais velhos. Assim, essa memória viva ao recuperar as narrativas dos mais velhos, cumpre o papel de transmissão de saberes, ajudando a tecer os fios da continuidade.

No poema *O teu mensageiro*, ao evidenciar a sua posição de arauto, a voz poética ratifica a sua responsabilidade de escrita da memória da nação guineense. Construindo a imagem da contadora de narrativas, poeta e mãe, essa voz analisará a situação da Guiné-Bissau, num percurso temporal de reflexão sobre o passado e o presente histórico e político, que se estenderá por todo o poema. Moema Parente Augel (2007, p. 328), com base em Benedict Anderson e Homi Bhabha, corrobora com essa discussão ao afirmar que a palavra [voz] em *No fundo do Canto* “pode ser um instrumento para imaginar a nação [...] ou para narrá-la”.

Ainda sobre essa voz de ancestralidade, Campato Jr (2012, p.209), observa que: “percebemos a figuração do ato de relatar oralmente histórias, experiências de alcance universal e atemporal, mas que se tingem de cores locais”. (CAMPATO Jr., 2012, p. 209). A penúltima estrofe: “aproxima-te de mim...” (p.22), em especial, aponta para o caráter milenar da oralidade, dado que o sujeito poético se apresenta como uma figura ancestral, de idade avançada necessitado de audiência.

Outro elemento sugestivamente identitário está no fato de os versos de *O teu mensageiro* serem apresentados em crioulo “hoje considerada língua da unidade e da identidade nacional” (AUGEL, 2006, p. 69), uma vez que a língua do apoderamento ainda é a politicamente oficial. Desta forma, o tecido semediano dialoga com a audiência e marca uma territorialidade, o pertencimento da língua como portadora do saber de um povo. Moema Parente Augel (2000; 2007a) afirma que autores como Odete Semedo se posicionam diante da língua portuguesa como um ato de criatividade e liberdade, demonstrando, de forma consciente, seu posicionamento diante do contexto político e social de seu território onde o crioulo rompe a cadência da língua portuguesa.

A segunda seção do livro, *A História dos Trezentos e Trinta e Três Dias e Trinta e Três Horas* narra, sob uma perspectiva interna dos acontecimentos, o conflito armado conhecido como a Guerra dos Onze Meses. Neste episódio, a crueldade da guerra é descrita ora em língua portuguesa ora em crioulo contestando a brutalidade com que o povo guineense viveu as agruras da guerra.

O Espanto De Bissau	com a dor dos seus filhos	disse:
Bissau não quis acreditar	mas não se quebrou	Porque tudo isso
que estava sendo violada	Ajoelhou-se	oh Guiné?
violentada	mas não caiu	Porque tudo isso
adulterada	Sentiu no seu corpo	minha gente,
Sentiu os golpes	a violência	porquê?
não verteu lágrima	do corpo estranho	Calou-se
Vergou	do mau trato...	Olhou os seus filhos.
	e num grito	

(Odete Semedo, no livro "No fundo do canto". Belo Horizonte: Nandyala, 2007, p. 69).

“A história dos trezentos e trinta e três dias” denuncia a agonia e o espanto da Guiné-Bissau com o cruel conflito: “Bissau não quis acreditar / que estava sendo violada”. A utopia que narrava a sociedade perfeita e feliz em discurso político de libertação, dá lugar à violência militar nacional e estrangeira em solo guineense acompanhando o horror da Poeta. Esta assume o ingrato papel de “arauto da desgraça

nacional” canta funestamente ao leitor a triste história dos “trezentos e trinta e três dias”, que marcaram a vida dos seus compatriotas e, porque não dizer, a sua própria; numa poética que se mostra como “o espelho da dor de um povo e de tantos quantos se virem nele e através dele a silhueta do próprio destino” (SEMEDO, 2007, p. 13).

Na pena de Odete Semedo, *O Espanto de Bissau* expõe o declinar da utopia nacional, a falta de norte e a incredulidade como os reflexos das amarguras vividas em sua terra: “não verteu lágrima / Vergou / mas não se quebrou / Ajoelhou-se”. Nasce a distopia: Bissau não quis acreditar que estava sendo violada / violentada / adulterada (p.69). O anunciado se cumpriu os ideais da libertação e o mundo de promessas fora deixado para trás com a força da violência. A experimentação desse ambiente corrompido pela corrupção que assola o povo faz segundo Semedo, “adulterados” os sonhos e as vidas. A “dor dos filhos” é algo muito simbólico, pois mostra um compromisso do eu poético com o corpo coletivo a partir do corpo individual.

O fragmento “Sentiu no seu corpo / a violência / do corpo estranho”, nos faz pensar esse corpo individual e coletivo através do encontro de reconstrução de um passado e de um projeto pela continuidade da identidade entre o “eu e os meus próximos”, onde o corpo negro é o próprio território de pertença. Albânia Machado (2014, p.56), reconhece o corpo como “filosofia viva, pensamento vivo, movimento da cultura, extinguindo a separação entre razão e a emoção”, e apontando para a inconsistência da percepção do corpo como um conceito fechado/estático. O corpo é movimento, mas “não é simplesmente fonte de todo movimento e ação. O corpo, com efeito, é um acontecimento que inaugura a existência. É uma existência coletiva: o corpo é a forma cultural que dá forma ao corpo”. (OLIVEIRA, 2005, p. 128).

Em Odete Semedo é clara a reflexão sobre a importância dos corpos negros para a construção de processos de resistência, constituída de denúncia, proposição, intervenção, revalorização. O poema se mostra criativo quanto à condução da voz como expressão do individual, do subjetivo e como expressão do coletivo. A leitura dessa estratégia sugere a união de cada subjetividade dentro do grito coletivo. Ele reforça essa interpretação chamando-nos a atenção no verbo gritar e calar: “e num grito / Calou-se” (p.69). Isso, além de sugerir sua aproximação com a oralidade, expressa também o desejo de desabafo e, ao mesmo tempo reforça a necessidade de serem ouvidas as vozes, num misto de sentimentos que vai da apatia à indignação, à tristeza, ao tom da depressão que varia entre o dissabor, a frustração e o desejo de suscitar novas esperanças em meio à calamidade.

Pela atividade estética, Odete Semedo toma parte desse movimento literário que se posiciona politicamente diante de contextos desfavoráveis à população de seu país. Moema Parente Augel (2007c, p. 21-22), sobre as produções literárias que compõem o momento de distopia nos orienta que nelas é convincente a solidariedade sentida pelos subalternos, a empatia pelos marginalizados ou socialmente desfavorecidos; é onipresente e polissêmica a repulsa ao *status quo* vigente, a denúncia contra os abusos do poder; é surpreendente a arrojada alegoria do apodrecimento dos frutos abortados de um sonho; é comovente e encorajadora a teimosia dos que continuam a crer e a lutar contra as marés adversas, os redemoinhos desassossegantes.

A terceira parte do livro, *O Consílio dos Irans*, dialoga com a subjetividade e com os elementos fantásticos numa invocação às entidades de várias etnias que compõem a cultura e identidade da Guiné-Bissau. Para Ricardo Riso (2010), “a convocação das entidades de todas as etnias e subetnias, seus *irans* e *totens* em rituais mostra a pluralidade cultural da nação”. Mone (2014) ressalta que quando se trata do tema das identidades na Guiné-Bissau, “a questão da diversidade étnica merece principal atenção, pois, nesse país, as pessoas diferenciam-se marcando as suas identidades de maneiras diversas” (2014, p.88).

Nesta seção, os oito cantos que trazem as vozes das entidades estão impregnados de valores de territorialidade, de clamor pela defesa da Guiné-Bissau. Esta impressão cultural é marca indelével da identidade nacional na escrita de Odete Semedo. O Consílio do Irans inicia-se no poema *Tanta súplica evocou os Irans*, nele a voz poética se divide entre uma voz narrativa do consílio e a encenação da voz dos irans que dele participam.

Tanta súplica evocou os Irans

Tanta súplica e chamamento...
tamanha invocação
tantas fantasias desfeitas
pela dor
irans e defuntos se reuniram
não resistindo ao veneno
de tantos corpos perdidos

Há culpados...
Que não fiquem mudos
nem impunes
pois o Consílio vai reunir-se
os irans vão falar
é hora de ouvir a nossa djorson
e os nossos defuntos

Irans de Bissau
de Klikir a Bissau bedju
de N'ala e de Rênu
de Ntula e de Kuntum
de Ôkuri e de Bandim
de Msurum
Varela e do Alto krim
de Klelé e de Brá

As sete djorson de Bissau
estarão presentes
as almas das katanderas
estarão presentes
Testemunharão o acto
os irans de João Landim
de Bula e de Farim
Os de Geba Cacheu

Os irmãos de Pecixe e de Jeta
juntarão os seus caminhos
com os de Caio e Calequise
Os de Canchungo e Batucar
tomarão a bênção em Bassarel
Cô será o ponto de encontro
dos que sairão de Bula e Binar

Hóspedes de Bolor e de Bufa
serão recebidos
mas não terão palavra
nem os de Banta
de Bessassemã
Cacine e de Caur
e nem as velhas almas de Kansala
É assim a lei
no Consílio dos irans

Wendu Leidi e Bruntuma Será aceite por todos?
não faltarão

(SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007, p. 87-88).

O poema evoca os *irans*, deuses protetores que aparecem sob a forma de serpente, mas que assumem também outras formas e os *djorson*, linhagens ou clãs de Bissau e de outras localidades e tabancas espalhadas pelo país. Nos versos, os *irans* são mobilizados a intercederem pelos grupos os quais protegem, reativando os laços no consílio que discutirá causas, culpados e efeitos dos conflitos: “Há culpados... / Que não fiquem mudos / nem impunes / pois o *Consilio* vai reunir-se / os irans vão falar / é hora de ouvir a nossa *djorson* / e os nossos defuntos”. (p.87). A esse respeito, Moema Parente Augel destaca que “os rituais são elementos essenciais, da sociedade guineense. Para tudo há cerimônia e rituais, o sagrado e o invisível acompanham todos os passos da vida cotidiana.” (AUGEL, 2007a, p. 340).

Página | 198

Destaca-se a necessidade de todos se unirem, valorizando-se em suas diferenças multiétnicas e multiculturais, olhando-se e pensando-se como nação, o que implica na abdicação dos interesses individuais em prol da causa comum, o país: “pois o *Consilio* vai reunir-se / os irans vão falar / é hora de ouvir a nossa *djorson* / e os nossos defuntos”. Tais estratégias ilustram a definição de guinendade, esta por sua vez, ligada ao conceito de pertencimento e identidade nacional. Monteiro (2013, p.66) aponta que a guinendade possui ainda uma função unificadora e o seu significado nutre o simbolismo de pertença coletiva reforçada através de laços harmônicos.

Como observado, Odete Semedo recorre à religiosidade tradicional para reconstituir a fragmentada identidade nacional através da identidade coletiva e procura salvar a nação da guerra. Contudo, as *djorsons* são hierárquicas. Algumas não têm direito à palavra ou não foram chamadas, e comparecem por vontade própria ao longo dos poemas. É a busca metafórica da poeta em unir o país: “Hóspedes de Bolor e de Bufa / serão recebidos / mas não terão palavra / nem os de Banta / de Bessassema / Cacine e de Caur / e nem as velhas almas de Kansala / É assim a lei / no *Consilio* dos irans / Será aceite por todos?” (p.88).

A estratégia semediana de interseccionalidade dos elementos míticos e a esfera da denúncia acerca da realidade é também algo que reflete seu desejo por uma literatura que represente, de forma aproximada, a cultura de seu povo. Sustentando essa máxima, Moema Parente Augel (2005) afirma que “[...] a ligação entre o visível e o

invisível, o natural e o sobrenatural é muito estreita e importante na Guiné-Bissau”. Assim, O *Consílio dos Irans* traduz não fortuitamente o encontro entre a denúncia dos descaminhos na esfera do poder e a valorização cultural como sugestão para [re]organização dos princípios culturais, políticos e econômicos no Estado novo.

Representar essa realidade em Odete Semedo é tornar-se ainda porta-voz de identidades culturais negligenciadas nos discursos de poder que não declaradamente ainda se fazem presentes. Em solo guineense, o espiritual, conforme Moema Parente Augel (2005, p. 86), transpassa as relações em todas as esferas. Essa relação íntima entre o cotidiano e a espiritualidade ocorre de maneira mais acentuada nas tabancas e comunidades rurais em que a interação entre o homem e a natureza é regulamentada pelo sobrenatural. Para Augel (2007),

Nomear as etnias, seus irans protetores, seus totens e arquétipos é dar visibilidade, num território tão diferenciado, à trama da História, é cartografar as diferentes etapas dos movimentos migratórios, da constituição do território guineense, pois as diversas linhagens são ilustrações vivas dessa mobilidade e desse dinamismo demográfico e do entrelaçamento social e étnico de que é composta a Guiné-Bissau (AUGEL, 2007b, p. 58-59).

Nesse contexto, ao passo que a realidade cultural tenta ser apresentada nos versos do poema, também dele emerge a crítica à falta de integração entre a cidade e o campo, pois a ideia de afastamento entre os que habitam esses espaços é também espremido pelo esquecimento, principalmente o cultural, indispensável no processo de [re]sistência. A autora denuncia em seus cantos que esse distanciamento entre a elite urbana e as culturas locais estende-se às relações político-administrativas, refletindo um afastamento entre o poder e a população autóctone. Assim, sob a metáfora do esquecimento cultural, repousa a negligência política e o desencadear dos conflitos.

A quarta seção do canto semediano, intitulado *Os Embrulhos*, está dividida em três subpartes que dialogam entre si a partir do registro da memória do povo guineense representada pelas três instâncias: passado, presente e futuro. A voz da guinidade se mescla à voz do eu-lírico figurado no *tcholonadur*, num tom grave e de resistência. Nesta ambiência, percebe-se que a voz do mensageiro carrega a voz de uma nação inteira que sempre resistirá através do canto, e da poesia.

Dos vinte e seis cantos do capítulo *Os embrulhos*, percorreremos o poema “Bissau levanta-se” que versa sobre o desfecho de toda a situação evocada ao longo da obra, a gloriosa resolução do conflito e a conquista da paz.

Bissau levanta-se	o Hipopótamo... corpulento o Crocodilo... forte e pérfido o Pis-bus... vigoroso e potente o Sapo... saltitão	Bissau e Guiné enquanto sem cabeça o corpo se debatia
Bissau escutou a sua irmã Guiné viu os embrulhos abrirem-se ante os seus olhos ouviu o discurso proferido por um corpo sem cabeça lutando contra a morte	Oraga... muito rápida Ogubane com a sua destreza Ominga habilidosa Oracuma destemida Onoca com a sua luz	De joelhos no chão juraram todos proteger Bissau e Guiné De costas deitaram-se ergueram Bissau e Guiné pareciam sumaúma mais leves que uma pena
Bissau quis levantar-se Soergueu-se pernas pesadas dormentes braços descaídos Sozinha não era capaz De repente outras mãos fizeram-na levitar Mãos da Guiné? Sentiu-se leve leve como lâ de polon	Dabatchiar e Badingal experientes Bakapu felina Badapa arisca	Os irans das djorsons sentiram Guiné e Bissau uma só erguendo-se com vigor reafirmando a sua força ante o corpo finalmente vencido
Três Onças de ar feroz O Porco-formigueiro... matuto a Lebre... astuta o Macaco... ágil o Abutre... persistente a Cabra do mato... elegante e veloz o Lobo... matreiro e tenaz	Bapusa altiva Baluk possante Babame e Bandika humildes Bamoio Bamedu atentas Batinatch rigorosa	O corpo sem cabeça sucumbiu cremado As cinzas levadas pelo macaréu De mãos juntas os irans pediram mais força e mais vigor invocaram todas as energias do alto às profundezas do mar e o chão foi abençoado.
O Cavalo... ligeiro e vistoso a Jiboia... serpenteante	Todos... de fidalgos a servidores viventes da terra do mar e do ar beijaram o chão de bruços levantaram os olhos ao céu nas águas do mar molharam as mãos limpavam os rostos	

(SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007, p. 157-159).

Notadamente, dialogamos com uma poeta que aspirou toda poeira levantada do chão da luta, misturada às cinzas dos escombros de seu chão-pátria, tomados pelo cheiro da morte espalhado no ar, e que agora, expurga toda secreção purulenta que se fez acumular em seus pensamentos. Sendo assim, seu norte não busca ecos na precisão da história oficial, mas um retrato fidedigno “de uma paisagem de pesadelo, uma busca de um novo ‘chão’ depois do dilúvio” (AUGEL, 2007, p.198). A imagem do “corpo sem cabeça”, que insurge em todo o canto faz alusão a essa quebra entre a razão e ânsia de poder que se instaurou como herança no pós-independência e que hoje é combatida em distopia.

Linearmente, Odete Semedo apresenta-nos um título dotado de acepções pungentes o movimento no ato de “levantar-se” configura para o país, recém-devastado pela guerra, a edificação daquilo que foi reduzido a destroços. A metáfora de Bissau corpo ao chão remete-nos às ruínas do país devastado, o centro do poder que sucumbiu

ao teor da guerra e agora timidamente reage: “Soergueu-se / pernas pesadas dormentes / braços descaídos / Sozinha não era capaz”. O reencontro fraternal como elemento de guinendade que se faz presente no processo de construção da nação é simbolicamente apresentado nas últimas estrofes como a ajuda recebida para “levantar as mãos, chegando a levitar”.

Os versos sobre os totens das diversas linhagens da Guiné-Bissau, não por acaso acentuam suas características em tom ufanista, a nação se apresenta sustentada por essas unidades que são elementos de força e poder de ancestralidade: “Três Onças de ar feroz / a Cabra do mato... elegante e veloz / O Cavalo... ligeiro e vistoso / o Crocodilo... forte e pérfido” (p.157-158) sugerindo a necessidade de que todas sejam representadas nessa nova nação mais forte e soberana. O desmembramento como máxima superada, é vivificado, inclusive, na composição do nome da nação “Guiné-Bissau”, outrora dividida pelas agruras do poder: “Bissau escutou a sua irmã Guiné” (p.157) reconstruindo-se pelo diálogo.

Ainda sobre a representação do “corpo sem cabeça” no imaginário guineense, de acordo com Moema Parente Augel, existe a crença de que uma pessoa reconhece inconscientemente que está prestes a morrer e, nesse período que antecede a morte, a cabeça, isto é, a razão, já não domina os seus atos e essa pessoa muitas vezes se comporta de forma insana e desarrazoada (AUGEL, 2007b, p.193-194), analogia que sustenta muitas das reflexões aqui ensinadas. Daí uma sequência de imagens apontam para o passado e imprimem uma busca necessária para compreender as escolhas que levaram à desordem. Para Augel, “o processo de recordação, de reflexão, de testemunho, de desnudamento do passado (e do presente) ultrapassa largamente os registros que envolvem apenas revivências”. (AUGEL, 2007b, p. 194).

Nas últimas estrofes, a imagem do futuro começa a ser desenhada, iniciando no momento em que os *irans* rendem rituais de purificação jurando proteger Bissau e Guiné erguidas juntas e purificadas de suas respectivas culpas. O poema encerra com a imagem que convoca os *irans* de todas as linhagens de mãos juntas pedindo mais força e mais vigor invocando “todas as energias / do alto às profundezas do mar”, abençoando o chão da Guiné-Bissau. A voz poética, portanto, imagina uma nação baseada no entrelaçamento e na convivência multiétnica, que se autoperceba um todo em unidade, a partir da valorização das diferenças e da contribuição de cada indivíduo à comunidade nacional.

Como forma de reafirmarmos essa unidade, é importante comentarmos que grande parte das narrativas contemporâneas especialmente as pós-coloniais, buscam de uma maneira ou outra, ligar-se de forma coesa às histórias, culturas e identidades do seu povo, mostrando que outras intencionalidades são sempre possíveis. Dentre elas a união na luta e em prol da nação. Acerca desse aspecto, Stuart Hall (2006) afirma que:

Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. (HALL, 2006, p.59).

Ressaltamos como parte significativa das abordagens sobre nacionalismo e guinidade que estas sempre tiveram nos estudos de Benedict Anderson (1989) e na sua noção de “comunidade imaginada” as maiores referências e, portanto, a chave para se pensar um tema tão extraordinariamente instigante e que encontra em textos como o de Odete Semedo solo fértil. Ao adotar um discurso baseado nas próprias subjetividades, os sujeitos materializam suas próprias imagens, numa busca incessante pelas identidades individuais e coletivas. O olhar crítico sobre a nação é um convite ao reconhecimento e valorização dos costumes, tradições, língua e multiethnicidade.

Considerações

A obra *No Fundo do Canto* (2007) supera a estética do “orgulho pátrio” do período da pós-independência, liquidando mitos antigos, realidades e utopias, escrevendo um novo capítulo da história da literatura na Guiné-Bissau, que é, possivelmente, o da perplexidade e o das incertezas contemporâneas. Distopia, portanto, é termo que pode ser atribuído ao adotar um discurso baseado nas próprias subjetividades, onde os sujeitos poéticos materializam suas próprias imagens, numa busca incessante pelas identidades individuais e coletivas. O olhar crítico sobre a nação é um convite ao reconhecimento identitário pelos guineenses, na centralização dos costumes, tradições, língua e multiethnicidade.

Odete Semedo propõe ainda a valorização das culturas em fluxo, ao tempo que desconstrói os pensamentos ocidentais que minam ou minimizam a relevância histórica e política dos símbolos constituintes dessas culturas. Pensando a guinidade como um nacionalismo que declinou historicamente seu *status* utópico, ela alicerça seus versos na máxima da unidade e diversidade. A identidade nacional assume na obra um

caráter bastante peculiar, justamente devido à pluralidade que se articula pela demarcação ou negociação viabilizando seus respectivos espaços de resistência. A poeta que enfatiza elementos específicos da Nação mostra traços de hibridismo, que fogem a uma generalização cultural, pois cada etnia tem sua representação, ressaltando o respeito às diferenças culturais.

Não podemos, todavia, esquecermo-nos do caráter artístico-literário do texto e isso empreende escolhas de elementos que unificam os aspectos estéticos. Os eventos apresentados e a criticidade da artista, envolvem a utilização da linguagem em seu aspecto flutuante. Tal flutuação configura-se através de conotações que extrapolam o significado único, sob o peso das escolhas de cada palavra, dos idiomas, das construções frasais, da expressão coletiva e individual da indignação, da dor, da fome e da morte. Neste sentido, a possibilidade de pensar criticamente acerca da barbárie comum é aberta. A barbárie é um modo de regressão histórica que é preciso anular com reações da ordem da ética, da política e da estética. Neste último âmbito, as distopias ocupam lugar de destaque na luta pela desbarbarização dos laços sociais na atualidade.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUGEL, Moema Parente. **DESAFIOS DE ENSINO SUPERIOR NA ÁFRICA E NO BRASIL: a situação do ensino universitário na Guiné-Bissau e a construção da guineidade**. In: Estudos de Sociologia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. v. 15. n. 2, p. 137 – 159, 2009.

AUGEL, Moema Parente. **Cantopoema do dissassossego**. In: SEMEDO, Odete Costa. **No Fundo do Canto**. Belo Horizonte: Nandaya, 2007a. (p. 185-198).

AUGEL, Moema Parente. Literatura e inclusão – o papel dos escritores guineenses no empenho contra a invisibilidade. In: Via Atlântica. Alemanha: Universidade de Bielefeld, n. 2, dezembro de 2007b. (p.47-66). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50081/0> Acesso em: 15.01.2022.

AUGEL, Moema Parente. **O Desafio do Escombros**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007c.

AUGEL, Moema Parente. **O crioulo guineense e a oratura**. In: Revista Scripta, v.10, p. 69-91, 2006. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/13939>. Acesso em: 07.01.2022.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombro: a literatura guineense e a narração da nação.** 2005. 387 f. Tese (Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BÂ, Amadou Hampâté. **A tradição viva.** In: ZERBO, Joseph Ki (org). História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

CARDOSO, Sebastião Marques. A esperança como revide ou o maravilhoso mundo da literatura de Abdulai Sila. In: Via Atlântica, São Paulo, n. 27, 231-249, junho de 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/89765>. Acesso em: 27.01.2022.

CAMPATO Jr., João Adalberto. **Manual de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal, Brasil, África Lusófona e Timor-Leste.** 1. ed. Curitiba; Rio de Janeiro: CRV; OPLOP, 2012.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas.** (Trad. Renato da Silveira). Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JACOBY, Russell. **O fim da utopia.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

LARANJEIRA, Pires (2001) **Ensaio Afro-Literários.** Coimbra: Novo Imbondeiro.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação.** Páginas de Filosofia, v. 6, n. 2, p. 51-64, 2014.

MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa.** Inocência Mata, AT Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, p. 1-7, outubro 2000.

MONE, Dabana na. **A Luta pela Independência na Guiné-Bissau e os Caminhos do Projeto Educativo do PAIGC: etnicidades como problema na construção de uma identidade nacional.** 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulis, Araraquara, 2014.

MONTEIRO, António Isaac (1996) **“A origem étnico-cultural, o estado e a integração nacional”** in Cardoso, Carlos; Augel, Johannes (coord.) Guiné-Bissau - Vinte anos de independência. Bissau: INEP, 347-356.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira- UFC.** 2005. 353f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2005.

RIBEIRO, Margarida Calafate. SEMEDO, Odete Costa. **Oscilando entre o canto e os escritos.** In: RIBEIRO, Margarida Calafate. SEMEDO, Odete Costa. (Orgs.). *Literaturas da Guiné-Bissau: Cantando os escritos da história.* Porto: Editora Afrontamento, 2011. (p. 3-14).

RISO, Ricardo. **Crítica literária: Odete Semedo. No Fundo do canto.** *Revista África e africanidades*, [Sl.], Vol. nº1, Maio 2008.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **No fundo do canto.** Belo Horizonte: Nandaya, 2007.

SEMEDO, Odete Costa. (Org.). **Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história.** Porto: Afrontamento, 2011.

IN THE BACKGROUND OF THE CORNER, *GUINENDADE* AND DYSTOPIA IN THE POST-COLONIAL POETRY OF ODETE SEMEDO

Abstract

This article examines how Guinean poetry in the Portuguese language portrays the recent problems that the country has been going through and how such conflicts, literarily elaborated through memory, have shaped the Guinean national identity and converged to the strengthening of a resistance to “(neo)colonialism”. For this, we will use the narrative path developed in some poems of the work *No fundo do canto* (2007), by Odete Semedo, since this work portrays a context of historical conflicts in Guinea-Bissau. The analysis illustrates from the investigation the characteristics of the multiple representations of Guinea as a feeling of belonging to the Guinean nation that still experiences colonial ties by state policies. The realization of this work proposes the interaction between the work of Odete Semedo and some thoughts of scholars and theorists such as: Homi Bhabha (2003), Franz Fanon (1969), Stuart Hall (2009), Benedict Anderson (1983), Moema Parente Augel (1998) and other scholars visited in the course of production.

Keywords

Guinean poetry. Odete Semedo. Nationalism (*Guinendade*). Dystopia and resistance.

Recebido em: 17/03/2022

Aprovado em: 02/05/2022

Recordação e poesia: Caminhos que se cruzam na obra de Casimiro de Abreu e Noémia de Sousa

Lídia Barroso Gomes Castro⁹⁵
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Neste artigo, examinaremos algumas das características românticas na poesia da escritora moçambicana Noémia de Sousa (1926-2002), sobretudo, *Poemas da infância distante* e *Um dia*, da obra *Sangue Negro* (2016), que dialogam com o poema *Meus oito anos*, d' *As primaveras* (1859), de Casimiro de Abreu (1839-1860), poeta brasileiro. Nos três textos o eu lírico evoca lembranças infantis e paisagens da terra natal que nutrem a saudade e o desejo de retorno às origens. Embora os autores estejam geográfica e historicamente separados, observamos que suas recordações fazem parte de uma coletividade que pretende alcançar autonomia poética e contribuem com a construção do pensamento nacional. Para esta discussão, consideraremos *Espaços da Recordação* (2011) de Aleida Assmann, que nos faz repensar o significado da recordação e seus nexos com a identidade pessoal, a história e a nação, “Intertextualidade: A migração de um conceito”, artigo de Tania Carvalhal (2003), que amplia a discussão sobre memória e esquecimento, “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”, de Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira (2007), que destacam a importância da literatura brasileira no processo de independência da literatura moçambicana. A partir dessas aproximações, buscamos contribuir com os estudos comparatistas que visem aproximar Brasil e Moçambique.

Palavras-chave

Romantismo. Modernismo. Poesia moçambicana. Recordações infantis.

⁹⁵ Mestra em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFC); Graduada em Letras Português-Espanhol e respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

1. Introdução

Segundo aponta Castello (1999, p. 18), as origens da literatura brasileira repousam no Período Colonial, entre os séculos XVI-XVIII, evoluem para o reconhecimento cada vez mais consciente da “relação indivíduo/terra”. O ápice da movimentação que visa a autonomia literária é marcado pelo nacionalismo romântico durante o Período Imperial, estendendo-se ao século XIX e às três primeiras décadas do século XX, quando finda a República Velha. Deste modo, observa-se que a formação da Literatura Brasileira é delineada a partir de tensões de caráter histórico, nas quais se destacam as relações de dependência política e econômica exercida por Portugal sobre o Brasil desde a chegada dos colonizadores em 1500. À medida que a colônia é explorada, paralelamente, o sentimento de pertença à terra, por parte dos nascidos no Brasil, evolui. É durante o Romantismo que a poesia brasileira se volta ao que lhe é próprio, ou seja, à busca não apenas pela autonomia política, mas também poética.

As discussões iniciais se concentram na oposição aos modelos clássicos greco-romanos e, posteriormente, na ruptura quanto às temáticas abordadas e à necessidade de uma produção poética na qual fossem valorizados aspectos nativos do Brasil. Conforme aponta Castello (1999, p. 278), o processo de ruptura ganha traços mais específicos a partir do final da primeira década do século XIX, tendo como ápice a poesia de Gonçalves de Magalhães, com a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), a poesia de exaltação nacionalista de Gonçalves Dias, a publicação do romance *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, e a produção poética de José de Alencar, cuja obra sintetiza o projeto de literatura nacional. Após o grito de independência de 1822, o sentimento de pertencimento à nação ganha cada vez mais força entre poetas e intelectuais movidos pelos ideais franceses de liberdade, igualdade e fraternidade.

O pensamento nacionalista na literatura brasileira atravessa o século XIX e reaparece sob a revisão e renovação do movimento Modernista influenciado pelas vanguardas europeias, tendo como marco a Semana de Arte Moderna de 1922, movimento que questiona a estética das mais diversas expressões artísticas produzidas no Brasil que ainda mantinham raízes coloniais. Sobre o Modernismo, José Aderaldo Castello afirma no segundo volume de *A Literatura Brasileira*:

Certamente o Modernismo constitui um movimento de revisão e renovação que responde sobretudo às solicitações internas sob perspectiva histórica.

Período amplo e complexo, assemelha-se com o nosso Romantismo. Vimos que a época romântica de nossa história literária foi favorecida pelo interregno de transição de 1808 ao 1822/1936, de fins do colonialismo à Independência. Agora, com o Modernismo, reconhecemos também um interregno de transição, que vem do 1889/1902 ao 1922, esclarecedor das raízes nacionais deste movimento, portanto nexos históricos entre ele e antecedentes internos, além das contribuições externas (CASTELLO, 2004, p. 16).

José Aderaldo Castelo afirma que a “revisão e renovação” são características do Modernismo e as reconhece como propostas de caráter histórico. Além disso, o autor acrescenta que a revisão e renovação são comuns ao Romantismo e ao Modernismo, embora, neste último, haja predominância dos fatores políticos, econômicos e sociais, na passagem do colonialismo à Independência. No período de 1889/1902 ao ano de 1922, há que se considerar a Lei Áurea que pretendia extinguir o tráfico de escravizados africanos temática explorada antes e depois de 1888. O autor faz um paralelo entre o Romantismo e o Modernismo, ressaltando que em ambos os momentos há que considerar questões de natureza histórica, política e social. Mesmo que o Romantismo tenha contribuído com os ideais modernistas, é neste último que encontramos o “significado essencialmente intelectual” (p. 16).

O Modernismo como movimento “essencialmente intelectual” desperta novos olhares artísticos para além da Semana de Arte Moderna de 1922. O Movimento Regionalista dos anos 30, a Bossa Nova e o Tropicalismo são desdobramentos das possibilidades infinitas que o Modernismo proporcionou às artes no Brasil.

Países africanos de língua portuguesa, durante a construção do pensamento nacional, cujas literaturas ainda buscam autonomia, veem no Modernismo brasileiro a base dos seus questionamentos artísticos, políticos e sociais, sobretudo, escritores e intelectuais caboverdianos dos anos de 1920 e 1930. Fonseca e Moreira (2007, p.18) afirmam que “os poetas dessa fase eram homens comuns que caminhavam de mãos dadas com o povo e tinham os pés fincados na terra”. Os escritores brasileiros mais marcantes apontados pelas autoras são: José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Marques Rabelo, Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Ribeiro Couto.

Da mesma forma que os caboverdianos, os escritores moçambicanos dos anos de 1959 e 1975, possuem forte relação com as obras de escritores românticos e modernistas brasileiros, período em que a literatura de Moçambique se destaca no jornal *Voz de Moçambique*. Conforme comentam Fonseca e Moreira (2007 p. 48), a literatura

moçambicana, no processo de sua formação, possui pelo menos três fases: a fase colonial, a fase nacional e a fase pós-colonial. No entanto, são os escritores que exploram a temática de caráter social que contribuirão para a formação da literatura nacional moçambicana, entre eles Noémia de Sousa (1926-2002) e José Craveirinha (1922-2003), embora o escritor mais conhecido na literatura de Moçambique seja Mia Couto (1955-).

Neste artigo, refletiremos sobre alguns dos aspectos da poesia de Noémia de Sousa, especificamente, aproximações temáticas de *Poemas da infância distante* e *Um dia*, com o poema *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu.

2. Breve biografia de Casimiro de Abreu e Noémia de Sousa

Casimiro José Marques de Abreu nasceu em Indaiassu, no Rio de Janeiro em 04 de janeiro de 1839, filho do português abastado José Joaquim Marques e de Luísa Joaquina das Neves. Realizou seus estudos em Nova Friburgo e dedicou-se, a gosto de seu pai, ao trabalho no comércio, propriedade paterna, trabalho para o qual Casimiro não tinha vocação. A pretexto de uma viagem de descanso, Joaquim Marques envia o filho à Europa em 1853, a fim de que ele mudasse a forte inclinação que possuía pela poesia. Distante da pátria e da casa paterna, Casimiro é atormentado por uma profunda nostalgia, período em que iniciou sua vida literária, e, aos poucos, começa a sentir os primeiros sintomas da tuberculose.

Durante o período em que esteve em Portugal, escreveu *Canções do Exílio* (1854), *Camões e Jaú* (1856), peça teatral. Após retornar ao Brasil em 1857, publicou, em 1859, sua obra mais conhecida, a coletânea *Primaveras*. No entanto, escreveu *Carolina* (1856), romance, *Camila* (1856), romance inacabado e *A virgem loura: páginas do coração* (1857), prosa poética. Casimiro de Abreu faleceu seis meses depois de seu pai, em Nova Friburgo, no dia 18 de outubro de 1860, três meses antes de completar vinte e dois anos, vítima de tuberculose.

Carolina Noémia Abranches de Sousa, filha de pais mestiços, nasceu em Catembe, no litoral de Moçambique, a 20 de setembro de 1926. Herdou de seu pai o gosto pela leitura, com quem aprendeu a ler aos cinco anos de idade. Ainda na infância, aos oito anos, perdeu o pai e, aos dezesseis, precisou trabalhar para ajudar na educação dos irmãos, enquanto se mantinha ligada aos amigos defensores das letras, das artes e

dos ideais libertários de Moçambique. A partir da publicação do seu poema *Canção Fraternal*, no *Jornal da Mocidade Portuguesa* em 1948, tornou-se próxima ao grupo revolucionário de jovens moçambicanos, do qual participavam Rui Guerra, Orlando Mendes, José Craveirinha e outros.

Noémia de Sousa, devido às críticas ao sistema colonial português em Moçambique, foi degredada para Portugal em 1951. Entre 1952 e 1972, foi deportada para Paris, onde continuou a exercer a função de jornalista, poetisa e tradutora. Seus poemas circulavam em jornais da época, sendo publicados em livro pela primeira vez sob o título de *Sangue Negro* (2001), pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), e, no Brasil, em 2016, pela Editora Kapulana. Noémia de Sousa faleceu em Portugal, em 2002, aos setenta e seis anos.

3. Recordação e poesia: caminhos para dois poetas em tempos e espaços distintos

Casimiro de Abreu, no texto de apresentação da obra *As primaveras* (1859), narra o início de sua produção poética, destacando as recordações que tinha da irmã menor e a saudade que sentia da convivência na casa paterna: “As lágrimas correram e fiz os primeiros versos da minha vida, que intitulei – Às Ave-Marias: – a saudade havia sido a minha primeira musa” (ABREU, 1859, p.1). Em Portugal, onde compôs maior parte de seus poemas, o poeta sente saudades de sua pátria, a qual chama de “ninho”, e observa que no Minho a natureza não é bela como a dos sertões brasileiros que conheceu na infância.

Casimiro de Abreu, semelhante aos demais poetas românticos, valoriza as paisagens naturais da terra de origem, onde repousam suas recordações, e busca cantá-las numa linguagem própria, conforme vemos no texto introdutório de *As primaveras*:

O filho dos trópicos deve escrever numa linguagem – propriamente sua – lânguida como ele, quente como o sol que o abrasa, grande e misteriosa como as suas matas seculares; o beijo apaixonado das Celutas deve inspirar epopéias como a dos – Timbiras – e acordar os Renés enfatiados do desalento que os mata. Até então, até seguirmos o vôo arrojado do poeta de – I-Juca-Pirama – nós, cantores novéis, somos as vozes secundárias que se perdem no conjunto dum grande orquestra: há o único mérito de não ficarmos calados.

Assim, as minhas – Primaveras – não passam de um ramalhete das flores próprias da estação, – flores que o vento esfolhará amanhã, e que apenas valem como promessa dos frutos do outono (ABREU, 1859, p. 2).

O poeta tem como meta uma linguagem capaz de exprimir suas emoções. A linguagem deve aproximá-lo do que é característico na terra da qual ele faz parte, seja através dos aspectos naturais, “o sol” e “as matas”, ou por intermédio da literatura que evoca o que é nacional, uma vez que são mencionados *Timbiras* e *I-Juca Pirama*, poemas de Gonçalves Dias. Para Casimiro de Abreu, somente o vocabulário poético nacional seria capaz de acordar os entediados pela poesia de François-René de Chateaubriand, poeta do pré-romantismo francês.

Casimiro de Abreu, na condição de poeta novo, face à tradição romântica, reconhece que ele e outros poetas fazem parte de uma “orquestra” maior e anterior a eles que também cantou epopeias de sua terra e vê nestes poetas românticos a referência de pertencimento ao Brasil. Assim, sua poesia segue o exemplo das vozes primeiras. Casimiro de Abreu reconhece que poetas iguais a ele são secundários a Gonçalves Dias, mas, humildemente, enxerga o seu mérito e o dos seus pares em não ficarem calados diante de uma poesia que exalta e impõe o que é nacional.

Ao comentar sobre a poesia de Casimiro de Abreu, Coutinho (2004, p. 163) afirma que a poesia de Casimiro de Abreu é apontada costumeiramente pela crítica e pelos historiadores da literatura como coloquial, simples e sentimental, próprios de um adolescente, destacando-se as palavras *primavera*, *esperança*, *amor* e *saudade*, já no seu primeiro livro, o que talvez justifique a preferência do povo pela sua poesia. Entretanto, o autor destaca (p. 182-183) que a poesia de Casimiro de Abreu não deve ser desmerecida pelo seu vocabulário, uma vez que se integra a “um cenário mui caro tantos quantos tenham conhecido certa paisagem que hoje vai rareando à aproximação do progresso”. Este aspecto, segundo Afrânio Coutinho, também é reconhecido por Carlos Drummond de Andrade que considera singela a forma como Casimiro de Abreu descreve as pequenas cidades do interior, semelhantes às do campo.

Em nosso estudo, destacamos no poema *Meus oito anos* a infância e as recordações como recursos poéticos que o poeta se apropria como forma de construir uma linguagem que visa enaltecer a pátria. O poema *Meus oito anos*, escrito em 1857, enquanto o escritor estava em Lisboa, é embalado pela saudade e pelas recordações infantis de sua terra que intensificam seu sentimento de pertencimento ao Brasil:

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!

Que amor, que sonhos, que flores.
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!
(ABREU, 1859, p. 14)

As recordações da infância acompanham o poeta e levam-no a refletir o quanto um dia foi feliz. A infância, marcada pela inocência, foi harmoniosa e isto é refletido no olhar do jovem de vinte anos que rememora o mundo que o cercava. A consciência, que se desenvolve na passagem da infância para a adolescência e desta para a fase adulta, faz o poeta retroagir e avaliar seu próprio passado. O saudosismo o leva a enxergar a vida de forma valorativa e os aspectos naturais de sua terra se revelam íntimos e indispensáveis à compreensão de quem o poeta é no instante em que compõe os versos. Na segunda estrofe, observamos o equilíbrio do cotidiano infantil através das descrições das ações:

Como são belos os dias
Do despontar da existência!
– Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é – lago sereno,
O céu – um manto azulado,
O mundo – um sonho dourado,
A vida – um hino d’amor!
(ABREU, 1859, p. 14)

O equilíbrio da vida segue o curso da harmonia que há na natureza. O olhar pueril, distante das preocupações e perturbações do mundo adulto, enxerga a imensidão com a magia própria do imaginário infantil. O poeta, ao descrever a infância, faz-nos imaginar uma tela à nossa frente. Para nós, seus leitores, seria possível desenhar e colorir os espaços e as ações aos quais o poema se refere. “O céu (...) azulado” nos remete à contemplação do céu por uma criança que, deitada sobre a relva, imagina cenas que se formam e se transformam nas nuvens que passam ligeiramente.

Na terceira estrofe, os fenômenos da natureza se fundem à alegria e à ingenuidade infantis, ao mesmo tempo que são personificados: “A terra de aromas cheia, / As ondas beijando a areia/ E a lua beijando o mar!” (ABREU, 1859, p. 14). A quarta estrofe faz um paralelo entre o passado e o momento em que o eu lírico lamenta:

Oh! dias da minha infância!
Oh! meu céu de primavera
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!
Em vez das mágoas de agora,
Eu tinha nessas delícias
De minha mãe as carícias

E beijos de minha irmã!
(ABREU, 1859, p. 14)

O passado é evocado como um momento de doçura da vida, o “agora” se opõe à alegria de outrora que é marcada pelas “carícias” da mãe e os “beijos” da irmã. Podemos imaginar o choro e o soluço do eu que fala no poema e que recorda os entes queridos. Na ligação do eu lírico com os amores materno e fraterno, há paralelismo com as palavras amor e terra e isto intensifica a saudade e as recordações expressas no poema devido à distância geográfica do eu poético e de suas memórias. Observemos que as emoções descritas no início do poema são justificadas pelas recordações infantis que estão distantes temporal e geograficamente de quem fala. Embora o poema *Meus oito anos* não mencione a palavra “exílio”, sabemos que Casimiro de Abreu, quando o compôs, estava em Portugal, pois, ao final do poema, grafou “Lisboa 1857” (p.15). Na quinta estrofe, destaca-se novamente a relação de amor do eu lírico com a pátria:

Página | 214

Livre filho das montanhas,
Eu ia bem satisfeito,
Da camisa aberto o peito,
– Pés descalços, braços nus –
Correndo pelas campinas
À roda das cachoeiras.
Atrás das asas ligeiras
Das borboletas azuis!
(ABREU, 1859, p. 14)

O filho “das montanhas” se sentia livre e feliz e isto é demonstrado na ação de correr de “pés descalços” e “braços nus” em busca das “borboletas azuis”. A paisagem é familiar ao eu lírico, que é filho das montanhas, e pode ser interpretada como o sentimento de seu pertencimento à terra. A infância despreocupada também pode ser interpretada como uma metáfora de um cotidiano distante da cidade. A sexta estrofe detalha as ações próprias à vida campestre:

Naqueles tempos ditosos
Ia colher as pitangas,
Trepava a tirar as mangas,
Brincava à beira do mar;
Rezava às Ave-Marias,
Achava o céu sempre lindo,
Adormecia sorrindo
E despertava a cantar!
(ABREU, 1859, p. 15)

Os tempos felizes são aqueles que se confundem com as brincadeiras da infância. O tempo em que o cotidiano não interrompia a harmonia do homem com a natureza. A vida se funde às lendas e ao sonho. Viver é estar em sintonia com o

universo. A quebra dessa harmonia altera o estado de ânimo do poeta e torna-o nostálgico de um tempo que é irreversível.

Na obra de Noémia de Sousa, o *Poema da infância distante*, dedicado a Rui Guerra, na seção “biografia”, o eu lírico feminino recorda um tempo vivido na infância do qual ele não se lembra conscientemente. O tempo é recuperado através da história que um dia lhe foi contada.

Quando eu nasci na grande casa à beira-mar,
era meio-dia e o sol brilhava sobre o Índico.
Gaivotas pairavam, brancas, doidas de azul.
Os barcos dos pescadores indianos não tinham regressado ainda
arrastando as redes pejadas.
Na ponte, os gritos dos negros dos botes
chamando as mamas amolecidas de calor,
de trouxas à cabeça e garotos ranhosos às costas
soavam com um ar longínquo,
longínquo e suspenso na neblina do silêncio.
E nos degraus escaldantes,
mendigo Mufasini dormitava, rodeado de moscas.
(SOUSA, 2016, p. 42)

As lembranças de “quando eu nasci” não são determinadas por um tempo preciso, isto é, não são delimitadas pela data de nascimento do *eu* que fala no poema, assim como o espaço geográfico também não é preciso, o que nos leva à dimensão poética através do metafórico. O *eu* poético narra que nasceu numa “grande casa à beira mar, era meio-dia e o sol brilhava sobre o Índico”. Os substantivos “sol” e “Índico” nos fazem refletir sobre a imensidão e abrangência que estes elementos naturais têm e como incidem no estado de ânimo dos personagens e no espaço que os rodeia. O mar faz parte dos cenários recriados por Casimiro de Abreu e Noémia de Sousa, sua cor é intensificada pela luz do sol. A paisagem é descrita com detalhes na poesia de ambos os poetas e leva-nos a recriar o cenário e o tempo dos quais os personagens fazem parte. O azul do céu destaca o voo livre das gaivotas, metáfora da liberdade moçambicana ainda não alcançada. No poema de Noémia, observamos o cotidiano das mães moçambicanas que carregam seus filhos “às costas”, talvez, uma forma de designar a luta pela sobrevivência.

Na continuação do *Poema da infância distante*, lemos:

Quando eu nasci...
- Eu sei que o ar estava calmo, repousado (disseram-me)
e o sol brilhava sobre o mar.
No meio desta calma fui lançada ao mundo,
já com meu estigma.
E chorei e gritei – nem sei porquê.

(SOUSA, 2016, p. 42)

A narração é retomada pelo “quando eu nasci...”. As reticências interrompem a sequência narrativa do sujeito lírico, recurso que significa pausa, usada intencionalmente pelo *eu* poético como forma de recuperar a história que um dia lhe foi contada. O eu lírico se esforça para relembrar dos detalhes da paisagem conforme lhe narraram: “(...)o ar estava calmo, repousado (...) e o sol brilhava sobre o mar. No meio desta calma fui lançada ao mundo (...)”. O nascimento é descrito como uma ação que interfere na calma a partir do momento em que o ser é “lançad[o] ao mundo”. A ação de lançar provoca um efeito de reação e isto é subentendido no “chorei e gritei”, como forma do eu lírico reagir contra o mundo que lhe é estranho e ao próprio “estigma” que o acompanha. Entretanto, as lágrimas secarão à medida que o *eu* poético desenvolve a consciência de sua inadequação ao mundo:

Ah, mas pela vida fora,
minhas lágrimas secaram ao lume da revolta.
E o Sol nunca mais brilhou como nos dias primeiros
da minha existência,
embora o cenário brilhante e marítimo da minha infância,
constantemente calmo como um pântano,
tenha sido quem guiou meus passos adolescentes,
- meu estigma também.
Mais, mais ainda: meus heterogêneos companheiros de infância.
(SOUSA, 2016, p. 42)

Nos versos acima, observamos a quebra da harmonia do eu lírico com a natureza, pois o seu olhar não é mais o infantil. A percepção da vida é ampliada e o *eu* não fala apenas de si, mas de uma coletividade “heterogêneos companheiros de infância”, cuja composição será descrita na estrofe seguinte.

(...)
- Figuras inesquecíveis da minha infância arrapazada,
solta e feliz:
meninos negros e mulatos, brancos e indianos,
filhos da mainata, do padeiro,
do negro do bote, do carpinteiro,
vindos da miséria do Guachene
ou das casas de madeira dos pescadores,
Meninos mimados do posto,
meninos frescalhotes dos guardas-fiscais da Esquadilha –
irmanados todos na aventura sempre nova
(...)
(SOUSA, 2016, p. 43)

Nas recordações infantis é destacada a felicidade numa comunidade onde não há diferenças de classe social, raça ou nação, embora haja diversidade social. Todos são meninos e desfrutam das mesmas brincadeiras e aventuras. O olhar saudosista do eu

lírigo compara a vida de outrora à vida do momento em que narra e expressa seus sentimentos e suas recordações permeiam o restante do poema. As histórias, as quais ouviu contar sobre o dia em que nasceu, ligam-se às memórias afetivas de uma infância que ainda é possível recordar e, através das descrições, observamos o quanto estão próximas ao tempo presente do narrador.

Se hoje o sol não brilha como do dia
em que nasci, na grande casa,
à beira do Índico,
não me deixo adormecer na escuridão.
Meus companheiros me são seguros guias
na minha rota através da vida.
Eles me provaram que “fraternidade” não é mera palavra bonita
escrita a negro no dicionário da estante:
ensinaram-me que “fraternidade” é um sentimento belo, e possível,
mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante
são tão diferentes.
(SOUSA, 2016, p. 44)

O motivo de o sol não brilhar como antes está condicionado às guerras e à exploração do sujeito negro/moçambicano na própria terra, embora, o poema não as mencione. O sol é metáfora de alegria e liberdade, enquanto “adormecer” e “escuridão” significam inércia ante a tristeza e a desesperança, mas as recordações da infância renovam a esperança do *eu* poético e alimenta o seu sentimento de “fraternidade”, “sentimento belo e possível” que se sobrepõe às diferenças de cor e ao espaço onde vive.

Noémia de Sousa viveu exilada em Portugal e, posteriormente, na França por se opor ao sistema colonial português em Moçambique ao lado de João Mendes e Ricardo Rangel. Mesmo distante de sua terra natal, lutou a favor dos oprimidos, da libertação e do nacionalismo de Moçambique, segundo comenta Secco (2016, p. 11) no prefácio de *Sangue Negro*. Noémia Foi a primeira poetisa das letras moçambicanas, sendo considerada “a mãe dos poetas moçambicanos”. No entanto, tal epíteto parece se contrapor à condição social da mulher poetisa, sobretudo, da mulher moçambicana ante a sociedade patriarcal.

A poesia de Noémia de Sousa se nutre das recordações infantis e da consciência política que ela adquiriu junto aos seus companheiros conterrâneos, enquanto esteve em Moçambique. Desterrada, jamais se esqueceu de suas origens e buscou se aliar aos que compartilhavam dos mesmos ideais. Virgínia Soares, filha da escritora, em depoimento publicado na edição da Kapulana, afirma que a mãe nunca a

deixou se esquecer de onde vinha. Apesar de ter nascido em Portugal e ter crescido na França, ainda hoje mantém vivas as memórias familiares e o contato com a literatura moçambicana as quais adquiriu por intermédio da mãe.

Nas últimas estrofes do *Poema da infância distante*, o eu lírico acredita que um dia o sol voltará a brilhar, como antigamente, e a harmonia do homem com a natureza será como dantes:

Por isso eu CREIO que um dia
o sol voltará a brilhar, calmo, sobre o Índico.
Gaivotas pairarão, brancas, doidas de azul
e os pescadores voltarão cantando,
navegando sobre a tarde ténue.
E este veneno de lua que a dor me injectou nas veias
em noite de tambor e batuque
deixará para sempre de me inquietar.

Um dia,
o sol iluminará a vida.
E será como uma nova infância raiando para todos.
(SOUSA, 2016, p. 44-45)

O “veneno de lua injetado pela dor” é uma metáfora da saudade, “da infância distante”, do eu lírico junto aos seus conterrâneos “em noites de tambor e batuque” e são estas as recordações que o inquietam. Mas “um dia” a liberdade virá e os moçambicanos a viverão e por ela serão iluminados.

Na seção “Livro de João”, no poema *Um dia* o eu lírico exprime o desejo de mudança e de liberdade para o seu povo:

Quando este nosso sol ardente de África
nos cobrir a todos com a benção do mesmo calor,
quero ir contigo, amigo,
de mãos dadas, deslumbrados,
pelos trilhos abertos da nossa terra estranha,
adubada com sangue e suor de séculos...
(SOUSA, 2016, p. 103)

Nos versos acima, encontramos implicitamente recordações que se agregam às do *Poema da infância distante*. O desejo de liberdade se expressa na metáfora “sol ardente”, que cobrirá a todos os moçambicanos. A liberdade que custou “o sangue e suor de séculos” de sofrimento e resistência. A conquista da liberdade será comemorada nesta terra estranha porque, geograficamente, não é África, mas um novo lar que o moçambicano reconhece como seu. O eu lírico trilhará este novo território de mãos dadas com o amigo e será uma comemoração coletiva.

Nos três últimos versos da segunda estrofe e nos versos da terceira estrofe, observamos que o sentimento de coletividade e mais nítido:

(...)
nosso irmão negro, quebradas as grilhetas,
celebrará seu segundo nascimento
num batuque diferente de todos os outros...

Uma luz clara e doce se abrirá para todos
e nós iremos de mãos dadas,
amigo,
pelos trilhos verdes de Moçambique.
(SOUSA, 2016, p. 103)

O espírito de fraternidade é predominante entre os moçambicanos e o segundo nascimento virá para eles. No *Poema da infância distante*, o eu lírico se refere ao primeiro nascimento, que é sua vinda ao mundo, e dele se recorda indiretamente através das histórias que lhe foram contadas. O segundo nascimento é no sentido revolucionário, é a comemoração da quebra dos grilhões do colonizador e os batuques soarão distintamente aos das noites nas quais os negros cantavam as saudades de África. Os moçambicanos cantarão a “luz clara” da liberdade.

Aleida Assmann, em sua obra *Espaços da Recordação*, ao discutir sobre recordação, memória e esquecimento, tem por base diversos pensadores ocidentais que buscaram compreender tais fenômenos como processos complexos de natureza humana. Deste modo, a autora mapeia estudos que abrangem desde o pensamento grecorromano aos dias atuais, incluindo alguns dos poetas que se destacaram na literatura ocidental e busca relacioná-los com a proposta de sua pesquisa, que é abordar as tradições (mnemotécnica e discurso de identidade), as perspectivas (memórias cultural, coletiva e individual) e as mídias (textos, imagens, lugares, bem como discursos: literatura, história, arte, psicologia etc.), mas reconhece que “a memória é um fenômeno que nenhuma disciplina pode monopolizar (ASSMANN, 2011, p. 20)”. Assim, ao longo de sua obra, Assmann discute as relações entre recordações, memória e esquecimento, considerando diversas áreas das ciências humanas.

No texto “A luta das recordações nas histórias de Shakespeare”, (ASSMANN, 2011, p. 69) afirma que o nexos entre recordação e identidade ganhou novas perspectivas a partir da década de 1980, quando o mundo experimentou “a dissolução e a recuperação de fronteiras políticas e culturais.” A partir deste momento, o termo “história” passou a significar “uma nova consciência coletiva (...), um passado

recordado” (p. 69), no qual a história não seria mais escrita para os reis e estes não seriam mais os seus destinatários e “iniciadores da historiografia”, como acontecia na antiga monarquia inglesa. A nação se coloca “ao lado do rei como novo sujeito da história” (ASSMANN, 2011, p. 86-87).

Neste sentido, a história não estaria subordinada ao monarca, mas passaria a compor a formação coletiva da identidade inglesa. Na Inglaterra, o conceito de nação surge paralelo ao estado absolutista e abarca os estratos sociais onde a “história nacional se torna o ponto de referência comum, substituindo as recordações conflituosas e divergentes” (p. 86) do povo inglês. Shakespeare altera a memória feudal para a memória nacional em suas obras e isto eleva o indivíduo inglês como parte de “uma identidade abrangente (p. 86).” A autora acrescenta (p. 87) que a formação nacional não é um projeto do qual fazem parte apenas historiadores e antiquários, mas também poetas e artistas de uma sociedade. Do mesmo modo, a recordação histórica não é exclusividade de quem a escreve, uma vez que a história faz parte de uma coletividade.

Nos poemas de Casimiro de Abreu e de Noémia de Sousa identificamos certa valorização do que é nacional e isto tem como ponto de partida suas recordações pessoais. Sob o ponto de vista temporal e geográfico, ambos se distanciam um pouco menos de um século, nos quais diversos fatores sociais, históricos, políticos e artísticos guardam características específicas de cada país. Entretanto, é possível pontuarmos o que há de semelhante na poesia de ambos os autores.

De um lado, temos Casimiro de Abreu poeta romântico, cuja poesia, em sua maior parte, foi concebida enquanto estava em Portugal. Fisicamente, isto parece colocá-lo em desvantagem com relação aos compatriotas de seu tempo, mas seu sentimento de pertencimento ao Brasil é resguardado pelas recordações dos seus primeiros anos e pelo desejo de regresso ao lar. Igualmente, Noémia de Sousa se encontrava fisicamente distante de Moçambique por questões políticas, uma vez que estava exilada em Portugal. Mesmo impedida de regressar à pátria, sentia-se ligada aos seus conterrâneos pelo desejo de independência e liberdade para o seu país. Seu sentimento de pertencimento a Moçambique se renova através de suas recordações da infância.

Aleida Assmann, ao discutir sobre o ato de recordar afirma:

(...) Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências. (ASSMANN, 2011, p. 166)

A recordação é o retorno ao que não está presente ou ausente completamente, ou seja, é o movimento de lembrar e esquecer. Enquanto Casimiro de Abreu e Noémia de Sousa estão longe da pátria, resgatam as próprias recordações que os fazem se sentir parte de uma coletividade. Durante suas infâncias, não havia a necessidade de recordar, pois as ações eram presentes, além de não haver consciência política, histórica e social. Com o passar dos anos, na fase adulta, ambos os poetas desenvolvem a consciência de que é preciso recordar e valorar o que está distante. Casimiro de Abreu resgata suas recordações e as ressignifica, isto é, exalta poeticamente sua pátria, enquanto está longe da terra de origem, momento em que o Brasil busca independência política, econômica e artística. Da mesma forma, o faz Noémia de Sousa em exílio. Sua poesia busca resgatar as recordações não apenas pessoais, mas a história e a cultura de um povo e junta-se às demais vozes que almejam a independência de Moçambique.

As paisagens naturais do Brasil e de Moçambique se destacam nos poemas analisados, dando-nos a sensação de que ambos os escritores parecem se referir à pátria de origem em um mesmo momento artístico, embora a poesia da escritora moçambicana expresse mais fortemente a ação colonizadora e a condição social do negro. Neste sentido, observamos na poesia de Noémia de Sousa aproximação com o condoreirismo romântico brasileiro, que tem como grande representante Castro Alves. No entanto, Secco (2016, p. 16), destaca que na poesia de Noémia de Sousa “o sujeito lírico feminino se rebela contra o abuso sofrido pelas moças das docas, encaradas como objetos sexuais pelos colonizadores, cuja posse empreendida não foi só da terra (...)” e isto a coloca num patamar diferente das vozes masculinas que cantam as glórias e as tristezas dos moçambicanos. A escritora se apropria das recordações históricas de seu povo, que também são experiências vividas por ela, e renova o desejo de justiça e liberdade não apenas no contexto à época em que os poemas foram escritos, mas desperta em nós leitores a necessidade de repensarmos a condição social do homem e da mulher negros nas sociedades atuais, sobretudo, as que ascenderam às custas da exploração dos africanos.

Os caminhos que se cruzam na poesia de Casimiro de Abreu e de Noémia de Sousa não devem ser entendidos sob um mesmo aspecto social e temporal, pois ambos os autores estão submetidos a diferentes processos históricos e visões distintas da realidade. Mas isto não elimina as possibilidades de aproximações entre a linguagem poética dos dois autores, os quais se reportam às recordações da infância, temática explorada pelo Romantismo brasileiro, como forma de exprimir os seus desejos de liberdade e autonomia da pátria em forma de poesia.

A discussão sobre a aproximação entre a poesia dos dois escritores pode ser amparada sob “(...) a noção do literário como globalidade”, conforme explora Carvalhal (2003, p.71). É dentro desta noção que estão os conceitos de “(...) ‘comunidade’ e de ‘continuidade’, sendo esta última entendida como um processo que alterna memória e esquecimento”. Para a mesma autora,

é (...) na alternância de esquecimento e memória do que se lê que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto. A intertextualidade, ao operacionalizar-se, possibilita que se recomponham os fios internos desta vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas (CARVALHAL, 2003, p. 75).

A alternância de esquecimento e memória pode ser entendida tanto na perspectiva de quem escreve como na perspectiva do leitor que tem em mãos textos susceptíveis aos “prolongamentos”, estes entendidos como “continuidade” e “ruptura”. Não apenas o escritor tece ou trama textos, mas também os leitores no exercício da leitura e interpretação.

Através do exercício comparatista proposto neste artigo, observamos que o poema *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu, é prolongado na leitura e interpretação dos dois poemas de Noémia de Sousa. Por mais que tenhamos de um lado um escritor situado no Romantismo brasileiro, é possível tecermos “fios internos” de uma linguagem que ora se aproxima, ora se distancia da poesia da escritora moçambicana e vice-versa. Ao leitor crítico, cabe esquadrihar os caminhos que se cruzam em qualquer tempo e lugar da poesia.

Casimiro de Abreu se aproximou do povo brasileiro através do vocabulário simples, considerado pela crítica como coloquial, conforme comentado no início deste trabalho, mas, ao lermos seus poemas, experimentamos do seu lirismo singular que nos faz lembrar nossas próprias recordações infantis e perguntamo-nos se deixamos de ser

ou continuamos românticos, se nossas recordações são ilusões ou possibilidades de mudanças.

Noémia de Sousa, por sua vez, além da exploração da temática social e de sua contribuição no processo de independência de Moçambique, buscou valorizar traços da oralidade de origem africana e da cultura moçambicana na sua poesia, como aponta Secco (2016, p. 14-15). No entanto, sua poesia são recordações de uma coletividade, de um passado marcado pela colonização, cujas tensões ainda refletem no presente moçambicano.

4. Considerações finais

Neste artigo buscamos aproximar algumas das características da poesia da escritora moçambicana Noémia de Sousa que se cruzam com a poesia de Casimiro de Abreu, poeta do Romantismo brasileiro. A partir das recordações infantis de ambos os poetas, observamos como o desejo de liberdade e a exaltação à pátria se manifestam em sua poesia enquanto estão distantes da terra natal. Rememorando momentos da infância, os poetas valoram o passado e, submetidos aos fatores históricos, artísticos e sociais de seu tempo, cantam a saudade e as recordações de sua pátria, levando-nos a ver a poesia não somente como uma justificativa para os sentimentos do eu lírico, mas também uma forma de o poeta se expressar como parte de uma coletividade.

O poeta é voz de seu tempo e de uma sociedade, apesar da poesia ser atemporal e não existir para justificar determinados fins. Através da produção poética de um escritor, é possível reconhecermos traços históricos, políticos e sociais de uma época. As leituras que realizamos das diversas áreas do saber nos permitem cruzar caminhos e reconhecer semelhanças de escritas.

A aproximação entre poetas de diferentes épocas se realiza através do exercício interpretativo do leitor que reconhece entre os textos caminhos que se cruzam, dando continuidade ao “tramar”, “combinar” e “entrelaçar” significados, conforme discute Carvalho (2003, p. 75).

Referências

ABREU, Casimiro de. **As primaveras**. Disponível em: dominiopublico.gov.br. Acessado em 30 de nov. de 2021.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**. Formas de transformação da memória cultural. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

Biblioteca Virtual de Literatura
<<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/CasimirodeAbreu/CasimirodeAbreu.htm>>. Acesso em: 6 de jan. de 2022)

CARVALHAL, Tania Franco. **Intertextualidade**: A migração de um conceito. In: *O próprio e o Alheio*. Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo RS: Ed. UNISSINOS, 2003.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira**: Origens e Unidade. V.I. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

Dicionário Bibliográfico para pesquisas. 1ª. ed. Vol. 1. Prof. A. C. Barbosa. São Paulo: Editora Egéria LTDA, 1979.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo F. **A literatura no Brasil**: volume 3, estilos de época: era romântica. 3.ed., rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. “Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”. **Cadernos CESPUC**. Belo Horizonte, v., n. 16, p., 16-69. 2º Semestre. 2007. Disponível em: Acesso em: 01. maio. 2019.

SOUSA, Noémia de. **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

RECUERDOS E POESÍA: CAMINOS QUE SE CRUZAN EN LA OBRA DE CASIMIRO DE ABREU Y NOÉMIA DE SOUSA

Resumen

Este artículo, investiga algunas de las características románticas en la poesía de la escritora mozambiqueña Noémia de Sousa (1926-2002), sobre todo, dos poemas del libro *Sangue Negro* (2016), *Poemas da infância distante* y *Um dia*, que dialogan con *Meus oito anos*, poema de *As primaveras* (1859), de Casimiro de Abreu (1839-1860), poeta brasileño. En los tres textos el yo lírico evoca recuerdos infantiles y paisajes de su tierra natal y nutren la añoranza y el deseo de regreso a sus orígenes. Aunque los autores estén separados geográfica y historicamente, observamos que sus recuerdos son parte de una colectividad que pretende lograr autonomía poética y contribuyen con la construcción del pensamiento nacional. En esta discusión, incluimos *Espaços da Recordação* (2011), de Aleida Assmann (2011), que considera los recuerdos y sus relaciones con la identidad personal, la historia y la nación, “Intertextualidade: A migração de um conceito”, artículo de Tania Carvalhal (2003), que extiende la discusión acerca del olvido y memoria, “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”, de Maria Nazareth Soares Fonseca y Terezinha Taborda Moreira (2007), que reconocen la contribución brasileña en el proceso de independencia literaria de Mozambique. Así, buscamos contribuir con los estudios comparatistas que intenten aproximar los dos países.

Palabras clave

Romanticismo. Modernismo. Poesía mozambiqueña. Recuerdos infantiles.

Recebido em: 21/02/2022

Aprovado em: 03/05/2022

O Fio da ficção em Línguas que não sabemos que sabíamos, de

Mia Couto

Página | 226

Kleber Bezerra Rocha⁹⁶

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Nesta pesquisa, no ensaio “Línguas que não sabíamos que sabíamos” de *E se Obama fosse africano?* de Mia Couto, em que este afirma não ter ficção, tomando esse ensaio como central e trazendo uma abordagem de outras obras do mesmo autor, propomos identificar o quanto há de ficção e de linguagem poética. Destarte, os textos dessa obra têm uma proposta de serem bases para conferências feitas pelo autor e esse que é base para nossa pesquisa fala sobre os idiomas de Moçambique, as dificuldades de compreensão e as formas de linguagem que vão além das línguas, que identificam a cultura e as formas de conhecimento. Assim, neles ocorrem narrações de fatos acontecidos com o autor; acontecimentos que não são bem datados; outros que são prováveis de um livro de ficção do autor; situações que, segundo Mia Couto, aconteceram em momentos de sua vida, mas que trazem um cenário que nos abrem a possibilidade de reconhecermos ficção, conseqüentemente, o caráter poético. Dessa maneira, um referencial teórico nos mostra o entendimento sobre a narrativa, Walter Benjamin (1994); também, em relação à ficção, Camila Maria Grazielle Freitas (2012) e, sobre o valor da poesia e as suas características, Paula Cristina Lopes (2022).

Palavras-chave

Mia Couto. Ficção. Fato. Poético.

⁹⁶ Possui graduação em Letras e Especialização em Estudos Clássicos pela Universidade Federal do Ceará (1996). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Grega e Literatura Grega.

Introdução: o poético da ficção na realidade

“Línguas que não sabíamos que sabíamos” é o primeiro ensaio entre outros de Mia Couto em *E se Obama fosse africano?* Nele há uma indicação do que é a forma do autor de ver o mundo, assim como o seu estilo de escrita, que apresenta esse mundo. Como o livro é composto de textos produzidos para conferências proferidas pelo escritor, dentro e fora de Moçambique, o autor mesmo sinaliza o caráter universal que os escritos têm, mesmo sabendo que alguns foram feitos para questões internas de seu país.

Nesse caso, a partir da seguinte constatação de Mia Couto, na nota introdutória, de que “este não é um livro de ficção. Os textos que aqui se reúnem cumprem a missão de intervenção social que a mim mesmo me incumbio como cidadão e como escritor” (COUTO, 2011, p. 6), por um lado, somos capazes aqui de perceber o quanto o texto toma o seu arbítrio, no dizer de Roland Barthes (2004, p.64), “o texto é um feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo” e essa multiplicidade se coloca no leitor e não no autor, abrindo assim diversos questionamentos sobre o fazer de Mia Couto, o que seria um escritor? Até onde vai o seu poder como autor, biólogo e cidadão? E, por outro lado, podemos verificar outras questões: serão esses escritos ficção? De outra forma, o que é ficção? Como também: esses ensaios são poéticos?

E já na referida nota introdutória, Mia Couto direciona a forma que ele constrói, a sua maneira de criar, confabulando uma linguagem nacional simples, própria através do português, ele vislumbra a oralidade que traz o extraordinário construído pelo cotidiano (COUTO, 2020, p. 4), e reproduz um fato, de observação sua, ocorrido depois da independência de Moçambique, no qual um velho guarda, que fazia o controle das águas em blocos de notas, mesmo com a guerra de desestabilização e o projeto tendo sido interrompido pelo governo, o tal senhor continuou a fazer as anotações e, quando os blocos de notas acabaram, ele prosseguiu registrando na parede do prédio da estação para apontar aquilo que fora preciso. Quando aconteceu o fim da guerra, o tal homem recebeu algumas visitas e ele pôde mostrar a parede riscada a carvão. É crucial lembrar também que esse registro era das águas, que aparecem como signo do tempo, do período da guerra colonial, da guerra civil e das guerras invisíveis do cotidiano de Moçambique.

As histórias manifestadas, o universo manifesto na África, especificamente, em Moçambique, são e é, como traduz Mia Couto dentro de uma trilha produzida pela fala. Esse ambiente patente não se limita apenas a histórias, lendas e mitos, é uma tradição oral que mostra em grande escala a vida e recupera vários aspectos desta, que alinham espiritual e material em mesma substância. Assim, é crucial entender que

Deve-se ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma *visão religiosa do mundo*. O universo visível e concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões. (HAMPATÊ, 2010, p. 173)

Como diz o trecho, é a representação de uma religiosidade forte, trazida ainda por uma oralidade que respeita o tradicional movimentado por mestres que continuam reproduzindo um conhecimento memorável. A fala aqui é força de começo de tudo, como o ser primordial, por exemplo, apresenta, o Ser Supremo, que é chamado Maa Ngala, assim, na compreensão de A. Hampatê Bâ (2010, p. 172), “Quando Maa Ngala fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a sua fala” e isso é uma demonstração de como podemos conhecer, perceber o mundo de maneira integral.

Esse tipo de narrativa oral, usada por Mia Couto para, segundo ele mesmo, ilustrar sobre a “esperança” nos apresenta a maravilha de algo humano ocorrido e das situações simples que representam de maneira poética a nossa existência. De forma paralela a isso podemos ver, por exemplo, em outro livro desse autor *O fio das miçangas*, no conto “A infinita fiandeira”, em que uma aranha fazia suas teias sem finalidade e a mãe dela reclamava dessa sua ação e a aranha respondia que o que fazia era arte, a mãe insistia explicando que as outras aranhas reclamavam do que acontecia. Depois de tudo, a família foi ao deus dos bichos pedir ajuda e ele a transformou em ser humano e, com essa estória, o autor indica de forma alegórica a origem dos artistas.

As narrativas relatadas anteriormente nos trazem as seguintes perguntas, como já inquerido antes: o que é ficção? Ou mesmo o que é poético? Isso nos leva a Aristóteles para pensarmos melhor sobre esse assunto, pois ele diz que

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...]
(ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 1451b, 1-3, 1993).

Logo, se um e o outro texto são fatos, não importa, o relevante aqui é ser crível, haver uma relação com o que pode vir a ser. Não que exista ou possa ter existido um mundo de aranhas e essas se tornem seres humanos, como fala a segunda história, mas sim, até que ponto vai a criatividade do escritor para dizer algo mais complexo e humano.

De outro modo, com o que diz Antônia Pereira Bezerra sobre esse assunto, abrimos mais ainda a questão:

A narrativa não é posta como mimese da realidade, mas uma manifestação criativa tendo em princípio a produção a partir da própria realidade; da mesma forma que tem na ficção o componente criativo que se mistura aos elementos biográficos, criando uma forma de escrita autoficcional. Este modelo de escrita gera uma fissura na continuidade da vida, pois pretende-se integrar aos reais aspectos ficcionais e à ficção dos fatos reais para melhor compreender a realidade [...] (BEZERRA apud FREITAS, 2021, p. 4)

Pela afirmação anterior, relacionada à construção de personagens, podemos observar a tamanha complexidade que é a ligação do real com o ficcional no fazer artístico. E como o poder de quem escreve é amplificado para dizer mais sobre nós mesmos, partindo da criatividade do escritor dentro da linguagem usada e também daquilo que é contado. Dessa maneira, vamos buscar estudar mais disso em “Línguas que não sabemos que sabíamos”, antes de mais nada, procurando ver o que está sendo dito ali.

1 O ensaio “Línguas que não sabemos que sabíamos”

Tomando como base o primeiro ensaio apresentado, “Línguas que não sabemos que sabíamos”, Mía Couto nos fala sobre comunicação, sobre como as pessoas encontram maneiras de entendermos, de compreendermos uns aos outros. Para isso, ele usa questões práticas do seu cotidiano de biólogo com fatos e acontecimentos em relação ao seu trabalho, das viagens que fez pelas savanas de seu país. Dessa forma, constata a grande quantidade de pessoas que não sabem ler livros, mas que sabem ler o universo em que vivem: as árvores, os animais, as nuvens, o falar com os mortos.

O seu traçado caminha falando de Moçambique, da quantidade de línguas que esse país abriga, que o português é língua oficial desde 1975 e 12% da população aceita essa como o seu idioma oficial. Por outro lado, vai dizendo que a grande maioria

da população fala e entende a língua portuguesa, por isso faz com que essa esteja repleta da cultura local de cada pedacinho do país.

Seguindo o seu roteiro, Mia Couto, em relação às línguas e à sua entrada na cultura como suporte delas, enfatiza o valor de se manter essas línguas vivas para também manter as culturas, assim como é o trabalho de preservarmos espécies de animais. Também, mostra que é importante saber que essas culturas sobrevivem quando elas se perpetuam produtivas e vivas, capazes de encontrarem mudanças.

Mia segue falando da comunicação e do entendimento, ele afirma que algumas palavras das línguas europeias não conseguem dizer certos sentidos que têm uns conceitos das línguas moçambicanas. Assim, mostra exemplos: Natureza, Cultura, Sociedade são palavras para as quais, nas línguas locais, não existem correspondências. O mesmo acontece também de forma inversa, palavras e conceitos ali não têm um sentido nas línguas europeias.

Seguimos vendo os pormenores sobre um fato específico que o autor traça, que acontecera com ele na Ilha de *Inhaca*, quando uma equipe das Nações Unidas veio fazer uma missão de “educação ambiental”. Eles trouxeram equipamentos de projeção prevendo que tudo aquilo daria conta de uma melhor comunicação com todos dali, mas desse ponto em diante, surgiram as questões importantes apresentadas no texto.

No momento da apresentação, os cientistas falavam em inglês, Mia Couto os traduzia para o português e um pescador local vertia para o idioma das pessoas dali, o *chidindinhe*. E a situação inicia quando os visitantes se apresentam como cientistas e essa palavra não existe na língua local. O pescador escolhe a palavra *inguetlha*, que significa feiticeiro. Os cientistas pareciam, então, se apresentar para as pessoas dali como feiticeiros brancos.

Os estrangeiros depois falaram sobre “o meio ambiente”, mas essa expressão na cultura daquelas pessoas não poderia ser vista de forma autônoma, não havendo um termo que representasse de forma similar, nem próxima a esse sentido. O pescador que estava traduzindo para a língua local escolheu a palavra *Ntumbuluku* que também significa meio ambiente, contudo, abriga vários outros entendimentos, um deles é “Big Bang, o momento da criação da humanidade”.

Logo depois, o pesquisador pede para aqueles que ali se encontram que identifiquem os principais problemas de meio ambiente e, na compreensão deles, o maior é “a invasão das *machambas* pelos *tinguluve*, os porcos do mato”. Mas o termo “tinguluve” também abriga o sentido de “espíritos dos falecidos que adoeceram depois

de morrer”. Essa era uma questão que não tocava o conhecimento daqueles estrangeiros, eles nem entendiam qual era aquele animal, muito menos sobre a situação espiritual que eles apresentavam.

A comissão, portanto, resolveu conversar sobre essa questão: a destruição das *machambas* pelos *tinguluve* e fala que deveriam abater os porcos, dessa maneira, os presentes ficam imóveis, não compreendendo aquele pedido. A reunião é concluída assim, com desentendimento que causou a desconfiança em todos ali, ninguém quis mais falar sobre o assunto e saíram.

À noite, os velhos retornaram ao local onde estavam os cientistas e buscaram solucionar as questões geradas pelas diferenças culturais causadas pelo que ocorrera na reunião. Essas divergências puderam nos trazer o entendimento de

Como nada nunca é fácil, tão difícil seja a empreitada de perceber com olhar e aprofundar com o ouvir é talvez mais árdua a do “escrever”, pois é no escrever, digo, é no descrever o “outro” ou a cultura que nos deparamos com o ser antropólogo que ultrapassou a “dimensão alterizada”, o desnudar do conhecimento que até então era eivado de repostas, agora se torna mais maduro, pois passa a ter um caráter mais instigante e buscador não de uma verdade, mais um buscador do entender o “outro” ou a cultura através de uma experiência pessoal passando a ressignificar ele (o antropólogo) a sua cultura. (SILVA FILHO; MARTINS, 2018, p. 10)

Nesse momento, a relação criada entre esses entes, com as divergências, porém buscando o entendimento uns dos outros, o mundo narrado pelos habitantes de *Inhaca* traz esses códigos, assim como, o mundo dos cientistas (ocidental) propõe outros discernimentos e abre espaço para compreensão da diversidade. E, na sequência, quando foram mostradas as fotos dos porcos do mato, os senhores nativos identificaram os animais, mas também tentaram falar que aqueles bichos não eram só porcos, ou melhor que eles eram porcos só à noite, que pela manhã eles eram espíritos. Aquilo causou uma nova situação ruim de entendimento para eles em relação ao que se estava comunicando, pois pelo que o texto nos apresenta, nada melhorou com as tentativas de entendimento.

O que a diferença cultural pode causar e como isso é demonstrado na língua continua sendo o que é traçado por Mia Couto, pois, em uma ocasião dita mais adiante no texto, ele conta que acompanhava a comitiva presidencial, o Presidente apresenta o Ministro da Cultura para alguns populares e o tradutor reproduz este nome por ministro das brincadeiras, por falta de um termo que correspondesse. Em algumas línguas dali, não existem termos para “pobre”, uma palavra parecida é *chisiwana*, mas ela também

tem o sentido de órfão. Assim, quem é pobre, normalmente, perdeu a proteção familiar, está só. Isso cria uma dimensão ainda mais significativa ao ser pobre, pela falta dos vínculos com os entes da família.

O autor dá sequência ao que está dizendo, mostrando outros exemplos dessa multiplicidade linguística e da questão cultural ligada a ela. Atrelado a isso, ele enfatiza a multiplicidade de línguas que os africanos aprendem a lidar, línguas africanas e uma europeia, geralmente. Assim como, os escritores africanos sofrem a prova de uma autenticidade, sendo pressionados a traduzir a sua etnia em seus textos. Mia Couto direciona a discussão para as possibilidades que esses escritores têm de mostrarem uma universalidade, com “um idioma plural” que nos faça ser o mundo e além desse mundo, o sonho.

2 A ficção em “Línguas que sabemos que sabíamos”

Surgem, então, algumas questões: em uma situação como essa é possível haver ficção? Onde estaria algum vestígio dessa natureza nesse texto? É o que veremos agora, mesmo sabendo, como foi anunciado antes, que Mia Couto afirma não haver ficção no que está escrito e que o texto veio para cumprir uma função social, em conferências que o autor fez em lugares “dentro e fora de Moçambique”, porque mesmo

A recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade. Uma vez que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e mesmo contraditórios, é a verdade como objetivo unívoco do texto e não somente a presença de elementos fictícios o que merece, quando se trata do gênero biográfico ou autobiográfico, uma discussão minuciosa. O mesmo podemos dizer do gênero, tão em moda na atualidade, chamado, com certeza excessiva, *non-fiction*⁹⁷: sua especificidade baseia-se na exclusão de qualquer rastro fictício, mas essa exclusão não é por si só garantia de veracidade. Mesmo quando a intenção de veracidade seja sincera e os fatos narrados rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre – continua existindo o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a qualquer construção verbal. (SAER, 1991, p. 1)

Isso é algo que pode ser observado no ensaio em questão, ele traz histórias contadas pelo autor e nada confirma que elas sejam fiéis ao que aconteceu, e nem há a necessidade que sejam, o que é contado se ajusta com o que Mia diz, dando um sentido

⁹⁷ *Non-fiction* ou não ficção é um termo usado no audiovisual para expressar qualquer formato que não é ficção. Isso não indica falar apenas de documentários e realities shows, mas também de game-shows, programas de variedades, *talk shows*, musicais, revistas eletrônicas e outros. Apesar do valor dado à ficção, a não-ficção é encarregada de sustentar a maior parte da grade de programação das TVs abertas, junto com o jornalismo.

ao texto, pois a argumentação direciona o que é dito de forma eficiente. Ou mesmo, seguindo o que fala Saer (1991, p.2), a verdade não é inevitavelmente o oposto da ficção e, quando escolhemos pela ficção, não estamos contornando a verdade.

O texto biográfico e autobiográfico, por natureza, traz uma relação com os acontecimentos, dessa maneira, Lejeune (2008, p. 36-37) sinaliza a esse texto um “pacto referencial”, é a relação que um cientista, historiador, geógrafo faz com o seu leitor, pois as informações são referentes a uma realidade que existe. E nós ao chegarmos para essa realidade, temos que nos aproximar do que Clifford Geertz diz de maneira forte e representativa, que

Além disso, como toda obra de Levi-Strauss, a relação desse texto com a “realidade cultural” (seja isto o que for) é oblíqua, distante e complexamente tênue – um aparente aproximar-se que, na verdade, é um recuar -, de modo que questiona com proveito as concepções aceitas sobre a natureza da etnografia. Levi-Strauss tem, sem dúvidas, um modo característico de “estar lá”. Pensem os antropólogos o que pensarem de *Tristes Trópicos* – que é uma bela história, uma visão reveladora, ou mais um exemplo do que deu errado com os franceses -, pouco saem de sua leitura sem ser ao menos um pouquinho desconstruídos.
(GEERTZ, 2009, p. 36)

Essa forma de encontrar o outro, de “estar lá”, é estar com seus pressupostos, é estar como os cientistas, com o seu mundo, muito bem arrumado por seus signos e códigos sociais, aparentemente pronto para ler o que vem além do “eu”, mas completamente distante de compreendê-lo em sua singularidade e suas simbologias. Porque o que é dito não é só verossímil, mas também procura uma relação com o fato real. Além disso, está inserido no escrito a necessidade do escritor de colocar a sua percepção sobre essa realidade, uma forma nada ingênua de quem fala do mundo, segundo Antonia Pereira Bezerra (2010, p. 17 *apud* FREITAS, 2012, p. 4) há uma “(re)invenção” daquilo que aconteceu com ela, uma recriação daquilo vivido, uma história paralela.

Como falamos, Mia Couto traz um assunto de forma geral, a língua, direciona essa questão para o português falado em Moçambique, por vezes dirige isso, comparando ao português falado nos países africanos, bem como, relaciona esse às outras línguas faladas por lá. Tal assunto vem colocado em várias histórias traçadas pelo autor, algumas relacionadas ao seu fazer, ao seu trabalho (como vimos anteriormente) e outras não, é o que mostra no seguinte trecho:

Num conto que nunca cheguei a publicar acontece o seguinte: uma mulher, em fase terminal de doença, pede ao marido que lhe conte uma história para apaziguar as insuportáveis dores. Mal ele inicia a narração, ela o faz parar:

— Não, assim não. Eu quero que me fale numa língua desconhecida.

— Desconhecida? — pergunta ele.

— Uma língua que não exista. Que eu preciso tanto de não compreender nada!

O marido se interroga: como se pode saber falar uma língua que não existe? Começa por balbuciar umas palavras estranhas e sente-se ridículo como se a si mesmo desse provas da incapacidade de ser humano. Aos poucos, porém, vai ganhando mais à-vontade nesse idioma sem regra. E ele já não sabe se fala, se canta, se reza. Quando se detém, repara que a mulher está adormecida, e mora em seu rosto o mais tranquilo sorriso. Mais tarde, ela lhe confessa: aqueles murmúrios lhe trouxeram lembranças de antes de ter memória. E lhe deram o conforto desse mesmo sono que nos liga ao que havia antes de estarmos vivos.

Na nossa infância, todos nós experimentámos este primeiro idioma, o idioma do caos, todos nós usufruímos do momento divino em que a nossa vida podia ser todas as vidas e o mundo ainda esperava por um destino. James Joyce chamava de “caosmologia” a esta relação com o mundo informe e caótico. Essa relação, meus amigos, é aquilo que faz mover a escrita, qualquer que seja o continente, qualquer que seja a nação, a língua ou o género literário. (COUTO, 2009, p. 8)

Esse trecho inicial do ensaio traz a direção, a ideia que o escritor sugere em seguida, os momentos que não há sentido no que dizemos, ou até quando não queremos que haja sentido. É o que a mulher quer com o seu pedido ao marido, ele deve contar uma história que pare as dores, mas com uma língua desconhecida, ela até complementa que precisa “tanto não compreender nada”, essas palavras nos levam a Fernando Pessoa, em Alberto Caeiro: “Pensar é não compreender”, ou mesmo, “Pensar é estar doente dos olhos” (PESSOA, 2018, p. 11), é crer que esse poeta anuncia em seus versos que ter consciência é sentir dor e, por vezes, deixa claro que a ingenuidade, a ignorância é não sofrer.

Essa maneira peculiar de colorir o que é dito é uma forma de caracterizar, identificar o autor, porque é o jeito de apresentar o mundo, específica agora desse texto, feita por Mia Couto. Como explica Saer (1991, p. 2) sobre o romance e relacionando este à epopeia, ao citar Goethe, ele fala sobre a ficção como uma forma do autor apresentar a sua subjetividade, de contar o mundo à sua maneira. É o que o nosso autor faz, colore o que vai dizer através do conjunto de tintas que ele escolhe, dando as formas que melhor chegam à sua percepção.

Em outro ensaio: *Rios, cobras e caminhos de dormir*, Mia Couto traz circunstâncias próximas ao que estamos tratando, pois, quando diz o que é um rio, vai além do que é especificamente material e visível:

Acreditamos que todos sabemos o que é um rio. No entanto, essa definição é quase sempre redutora e falsa. Nenhum rio é apenas um curso de água, esgotável sob o prisma da hidrologia. Um rio é uma entidade vasta e múltipla. Compreende as margens, as áreas de inundação, as zonas de captação, a flora, a fauna, as relações ecológicas, os espíritos, as lendas, as histórias. É uma rede de entidades vivas, um assunto mais da Biologia que da Engenharia. Habitados a olhar as coisas como engenhos, esquecemos que estamos perante um organismo que nasce, respira e vive de trocas com a vizinhança. (COUTO, 2009, p. 28-29)

O rio é uma entidade viva, que “nasce, respira e vive de trocas com a vizinhança”, nele está o mundo que habita o seu entorno, como também “os espíritos, as lendas, as histórias”, estes realmente fazem parte do rio, mas compõem um outro sentido de existência. Os “espíritos” fazem parte das crenças da população ribeirinha, das histórias contadas, por isso também estão as lendas, fontes de um imaginário cultural que segue cultos e tradições de cada lugar.

Logo depois, voltando ao *Línguas que não sabemos que sabíamos*, ali encontramos uma consideração do escritor sobre a história contada:

Eu creio que todos nós, poetas e ficcionistas, não deixamos nunca de perseguir esse caos seminal. Todos nós aspiramos regressar a essa condição em que estivemos tão fora de um idioma que todas as línguas eram nossas. Dito de outro modo, todos nós somos impossíveis tradutores de sonhos. Na verdade, os sonhos falam em nós o que nenhuma palavra sabe dizer. O nosso fito, como produtores de sonhos, é aceder a essa outra língua que não é falável, essa língua cega em que todas as coisas podem ter todos os nomes. O que a mulher doente pedia é aquilo que todos nós queremos: anular o tempo e fazer adormecer a morte. (COUTO, 2009, p. 8)

Agora, Mia se coloca como “ficcionalista” e um produtor de sonhos e que esse sonho diz o que as palavras não conseguem dizer. Como afirma Oliveira (2010, p. 7), a literatura de Mia Couto é comprometida com questões sociais e históricas, mas vem dar ao sonho um valor a mais. Em *Terra sonâmbula*, as histórias apresentadas dizem sobre o sofrimento do moçambicano, principalmente, por conta das guerras e o sonho é uma forma de esperança, refúgio do sofrimento.

De outra forma, Oliveira (2010, p. 3-4) diz em relação ao sonho, em relação a *Terra Sonambula*, é sinônimo de fé, é uma busca de coragem para caminhar para enfrentar as dificuldades, pois as razões das questões desse mundo estavam em um outro mundo inexplicável, diz até que os mais velhos fazem parte desse mundo inexplicável, pois eles contam essas histórias de sonhos. E essa representação de sonhos é claramente a ficção se apresentando, uma possibilidade criativa de um mundo menos pesado.

Essa peculiaridade da escrita de Mia Couto, tanto Oliveira (2010, p. 2) quanto Rodrigues (2018, p. 30) fazem uma observação de que escritores africanos tendem a um “realismo animista”⁹⁸ e citam o escritor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela), em uma fala de um personagem seu do romance *Lueji*, que mostra essa expressão para ressaltar uma forma estética africana. E essa passagem do romance de Pepetela apresenta o seguinte:

— Aqui não estamos a fazer país nenhum — disse Lu. — A arte não tem que o fazer, apenas reflecti-lo.

[...] Eu queria era fustigar os dogmas, un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...

— Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do *realismo animista*...

— É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam. [...] O Jaime diz que a única estética que nos serve é a do realismo animista — explicou Lu.

Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí. [...] isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. (PEPETELA, 1997, p. 451-456, apud SARAIVA, 2007a, p. 4, grifo da autora).

As personagens no romance se referem a uma estética que tem mais a ver com as características da cultura africana. E é essa a afirmação de Oliveira (2010, p. 3), o texto ficcional de Mia Couto prioriza a cultura tradicional de Moçambique, e os elementos criativos são, como já dito aqui, um sustentáculo para o povo lidar com as dores e tristezas da guerra, uma forma de resistência.

Em *Línguas que não sabemos que sabemos*, em muitos momentos há uma lembrança de seu propósito: ser lido em uma conferência e falar sobre palavra, de ver o valor das palavras, mas, além disso, o texto diz da “nossa capacidade de produzir diversidade. Essa diversidade está sendo negada nos dias de hoje por um sistema que escolhe apenas por razões de lucro e facilidade de sucesso” (COUTO, 2009, p.10). Dessa maneira, os conflitos se estendem em relação às questões políticas e econômicas da África, pois boa parte dos escritores africanos trazem discussões em relação às suas línguas e as línguas dos colonizadores, especialmente o inglês e o português, o que essas línguas apresentam para serem uma representação significativa das nações africanas e não indicarem um silêncio cultural.

⁹⁸ O “realismo animista” é uma forma de denominar esse tipo de literatura apresentada que contrapõe a europeia e a americana, pois estas receberam o nome de “realismo fantástico” e “realismo maravilhoso” (OLIVEIRA, 2010, p. 2).

O segundo parágrafo do texto nos coloca uma fala direcionada especificamente ao público, explicando de onde ele trouxe o título do texto “as línguas que sabemos — e mesmo as que não sabemos que sabíamos”. Essas línguas quais Mia se refere vão além das do colonizador, ou qualquer outra de qualquer grupo humano africano, são as formas de dizer e sentir algo, são as maneiras de perceber o mundo, os conhecimentos de costume, os modos de ler o mundo, um mundo repleto de atitudes de dizer algo. É o que ele mostra no trecho:

Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. Não sei falar com os mortos, perdi contacto com os antepassados que nos concedem o sentido da eternidade. (COUTO, 2009, p. 9-10)

Nesses termos, o que diz Saer (1991, p. 3), em vários textos, que Borges mostra a diferença entre Eco e Soljenitsin, mas não se prende a opostos: “falso e verdadeiro”, ou a conceitos que só trazem dificuldade para se compreender o motivo de ser da ficção. Contudo, ele traz meios os mais apropriados para propor que a ficção é a forma mais adequada para tratarmos de questões complexas. Por essa razão, Saer (1991, p. 4) também afirma que “o real tem que ser ficcionado para ser pensado”.

Um outro ensaio que traz essa possibilidade forte, imponente da ficção e dá o poder de abraçar mais sentidos, engendrando a complexidade que as situações dispõem, é *O futuro por metade*. Esse ensaio fala sobre um fato, mas expõe algo mais amplo no que diz, como podemos perceber no seguinte trecho:

É obvio que falo em ser o Outro não no sentido literal, não proponho que nós, homens, iniciemos uma operação travesti, macaqueando os tiques, pintando os lábios e as unhas, usando soutien e sapato alto. Porque esta operação de disfarce os homens já a cumprem demais, muito mais do que eles próprios querem admitir. Não nos esqueçamos de que, no Carnaval, o disfarce mais comum é o homem mascarado de mulher. É quase uma obsessão. Mesmo entre os mais duros machos existe essa estranha pulsão de desfilar passando-se por mulher, nos dias em que isso é socialmente consentido. Valia a pena interrogarmos — até no sentido psiquiátrico — esta vontade de se ser aquele que tão veementemente se nega.

Mas eu não falo dessa conversão mimética. Falo da disponibilidade de viajarmos para aquilo que entendemos como sendo a alma dos outros. A capacidade de visitarmos, em nós, aquilo que pode ser chamado de alma feminina mesmo que não saibamos exactamente o que isso é, mesmo que desconheçamos onde começa e acaba a fronteira entre o masculino e o feminino. (COUTO, 2009, p. 72)

Nesse entrelace foi colocada uma situação vivida de data precisa, 7 de abril de 1975, “Dia da Mulher Moçambicana”, contada por motivo de uma intervenção nas

celebrações do escritor Ibsen, Maputo, em 2007, Mia Couto descreve e narra um episódio sobre o general Sebastião Marcos Mabote pedindo para o batalhão de soldados gritar em plena praça pública: “Somos todos mulheres!”, os soldados hesitam em repetir a ordem superior, mas obedecem. E surge o trecho anteriormente citado, que mostra uma situação exótica, para não dizer pouco provável a um batalhão de militares homens, mas de uma riqueza múltipla, falando da alma humana, como o próprio texto diz: “mesmo que desconheçamos onde começa e acaba a fronteira entre o masculino e o feminino” e isso possa trazer a nós uma luz sobre a giganteza da situação. Dessa maneira, não importa se é falsa ou verdadeira, ou ainda o quanto de falsidade há na situação, o que vale é “o caráter duplo da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário” (SAER, 1991, p. 2) e nos leva a possibilidades mais amplas de discernir e observar as questões como elas se apresentam. Além de

Noutras palavras, seres humanos, enquanto desdobramentos de si mesmos, nunca podem presentificar-se plenamente para si próprios, porque, em qualquer estágio, só possuem a si mesmos na possibilidade realizada, e isso é precisamente o que não são – uma possibilidade limitada de si mesmos. Deve haver portanto um autodesdobramento contínuo, que se processa à medida que se vai desdobrando o conjunto das possibilidades, graças a uma permanente alternância de composição e decomposição de mundos fabricados. (ISER, 1999, p. 77)

Essa contingência apresentada por Mia Couto nos dá, então, uma multiplicidade de perspectivas de observar o ser feminino e, conseqüentemente, o ser masculino, visibilizando aquilo que pode servir de ponte para ligar um ao outro, abrindo janelas que nos mostram também o que cada um nega de si mesmo.

Em outro momento, quando a equipe técnica das Nações Unidas apresenta as dificuldades de compreensão por conta das diferenças culturais vistas nas traduções de algumas palavras do inglês, do português e da língua local, o *chidindinhe*. Entretanto, traz a questão fundamental da situação criada, segundo o próprio autor de forma irônica, ele diz que representa “um assunto da mais nobre e elevada metafísica” e para isso fala da situação gerada pela dificuldade de compreender o sentido da palavra *tinguluve*, que significa “porcos do mato”, os invasores das *machambas*, mas que também teria o sentido de espíritos, é o que ele coloca no texto:

E após recíprocas consultas as pessoas escolheram o maior problema: a invasão das *machambas* pelos *tinguluve*, os porcos do mato. Curiosamente, o termo *tinguluve* nomeia também os espíritos dos falecidos que adoeceram depois de terem deixado de viver. Fossem espíritos, fossem porcos, o consultor estrangeiro não se sentia muito à vontade no assunto dos *tinguluve*. Ele jamais havia visto tal animal. A assembleia explicou: os tais porcos

surgiram misteriosamente na ilha, reproduziram-se na floresta e agora destruíam as *machambas*. (COUTO, 2009, p. 9-10)

O duplo sentido da palavra, por um lado causa a falta de compreensão, por outro traz uma significação da palavra que vai além do entendimento dos visitantes e um valor cultural recheado de especificidades. Isso claro, com a sequência dos fatos:

— Destroem as machambas? Então, é fácil: vamos abatê-los!
A multidão reagiu com um silêncio receoso. Abater espíritos? Ninguém mais quis falar ou escutar fosse o que fosse. E a reunião acabou abruptamente, ferida por uma silenciosa falta de confiança. (COUTO, 2009, p. 9-12)

Podemos observar que a questão traz, além da falta de entendimento, uma narração de algo que o autor conta uma situação vivida. Aquilo que para muitos poderia ser fictício, “o porco selvagem” é, durante parte do dia, um espírito, como ele diz no seguinte trecho:

Os ilhéus olharam e disseram: “É este mesmo”. Os cientistas sorriram satisfeitos, mas o sabor de vitória foi breve, pois um dos *nhacas* acrescentou: “Sim, o animal é esse, mas só de noite”. Os consultores, creio eu, ficaram com a suspeita de que eu não tinha competência para tradutor. Desse modo, não precisavam de se questionar nem de interrogar o seu modo de chegar a um local estranho. (COUTO, 2009, p. 9-12)

Como havia sido colocado anteriormente, não podemos dizer que temos aqui um exemplo de “realismo fantástico”, porque para as pessoas daquela cultura africana, *nhacas*, que vivem aqueles costumes e aquela cultura, a realidade é que os porcos são assim só à noite, durante o período do dia, eles são espíritos das pessoas que morreram na comunidade. Desse modo, a ficção aí expressa parece estar mais relacionada à nomenclatura, como já observamos, que é aceita por alguns escritores africanos e melhor cabe para o contexto, o “realismo animista”. É o que podemos ver

Na percepção animista de mundo, a linearidade do tempo é transgredida, a dualidade entre o antes e o depois cede espaço à interação, ao fluxo. A percepção de morte e a de tempo indicam que o pensamento e o discurso de culturas como as africanas podem contribuir para uma revisão de lugares epistemológicos e mesmo de conhecimentos antropológicos, sociais, científicos e outros, deslocando-os, inclusive, do lugar exótico em que foram muitas vezes colocados. (RODRIGUES, 2018, p. 29)

Essa é uma forma de se fazer uma mudança de perspectiva, a narrativa traz possibilidades enumeráveis e o *tinguluve* é um animal que apresenta o seu sentido por meio cultural, como diz Tim Ingold (2015, p. 231), e transmitido por oralidade durante o tempo. Por isso que podemos continuar dizendo que

[...] o conhecimento que os nomes transmitem é conhecimento narrativo. Esse tipo de conhecimento não é nem verticalmente integrado como uma classificação, nem lateralmente integrado como uma rede. A divisão entre eixos verticais e horizontais de integração pertence ela mesma a um imaginário colonial que vê o mundo espalhar-se a sua frente como uma superfície ocupada, e cujos conteúdos devem ser recolhidos, inventariados e classificados. As vidas dos habitantes, entretanto, não estão inscritas na superfície do mundo, mas tecidas em seu próprio tecido. (INGOLD, 2015, p. 248)

Dessa maneira, o sentido e a realidade construída com ele pelos ilhéus *nhacas* e dada aos nomes de sua língua, mostram essa tecitura, como em qualquer língua ou cultura. Contudo, o importante a ser verificado e enfatizado é que as realidades são sempre diversas, o que é ficção para um é bem possível que seja realidade, fato para outros, é o que conta o seguinte exemplo, Mia Couto, em *A Confissão da Leoa*, “afirma que o livro fala de uma mulher que se transforma em leoa. Talvez, para nós isso poderia ser uma coisa extraordinária, o que, por sua vez, para uma pessoa de Moçambique é algo normal, faz parte do imaginário cotidiano (SILVA, 2019, p. 90-91).

Considerações finais: o real da ficção no poético

O que está sendo tratado aqui vai além da verificação do que há de ficção dentro do texto de Mia Couto, busca saber também como esse processo gera sentido ao que é dito, uma “plurissignificação” e como isso se faz no texto. Assim, Alves (2002, p. 11) diz que “A linguagem poética se definiu como capacidade ou habilidade de recriar o existente, de registrar ou assumir o desejo de deter sua passagem e fragilidade, provando a liberdade da criação”. Essa pesquisadora indica que a ficção amplia a significação do que é dito e monta uma linguagem que o ser humano especula mais e melhor sobre a sua condição, percebendo a permanência ou não do que é material.

Então, pelo que indica a criação literária, podemos entender que “a linguagem já não traduz a realidade, pois ela própria cria uma nova realidade” (ROSA, 1989, p. 32 apud ALVES, 2002, p. 4), essa trilha, recriada, é a marca de autoria e criatividade de todos que empreendem a sua forma de dizer. Mia Couto, assim, propõe que

[...] todos nós, poetas e ficcionistas, não deixamos nunca de perseguir esse caos seminal. Todos nós aspiramos regressar a essa condição em que estivemos tão fora de um idioma que todas as línguas eram nossas. Dito de

outro modo, todos nós somos impossíveis tradutores de sonhos. (COUTO, 2009, p. 8)

Ou mesmo, novos produtores de momentos sonhados, como diz Benjamin (1987, p. 205) “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” e Mia Couto propõe esse fiar para que haja uma produção de sonhos através da construção criativa.

De outra forma, como diz Centeno (1986, p. 55 apud LOPES, 2010, p. 9) “O texto literário resulta de uma vontade de comunicação. Mas aquilo que o define é, mais do que a vontade de comunicação, a sua capacidade de significar.” Esse poder de criar significação, ou melhor plurissignificação, é também uma competência de enriquecer o que está sendo dito, de buscar línguas que não têm sentido ou que têm um mundo de sentidos, como é proposto “Línguas que não sabemos que sabíamos” com a história contada sobre a mulher com dores, o primeiro idioma das crianças é um dizer do “caos”, porque traz uma simbólica origem de tudo e de todos.

De outro modo, também com uma dimensão ainda maior do que é poético e inusitado, encontramos a ficção, na forma de apresentar a realidade, pois os fatos vivenciados por Mia Couto, salientam o recorte de acontecimentos simples, costurados em uma trama de uma grandeza poética crível e verossímil. E não importa realmente se o que é narrado aconteceu, o que vale é a grandeza do que se torna na tecitura de cada fio entrelaçado por uma escolha do autor ou de uma força outra imperante no seu transpassar de agulha, e pelo que fala Mia Couto (2009, p. 9): “O que fez a espécie humana sobreviver não foi apenas a inteligência, mas a nossa capacidade de produzir diversidade”.

Referências

ALVES, Ida Ferreira. A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, v. 2, 2002. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol2/V2_IFA.pdf> Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BARTHES, Roland. **O rumos da língua**. Tradução de Mári Laranjeira. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Antonia Pereira. **Alteridade, Memória e Narrativa: Construções Dramáticas.** São Paulo: Perspectiva: CNPq, 2010.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções.** – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1963105/mod_resource/content/1/E%20Se%20Obama%20Fosse%20Africano %20-%20Mia%20Couto.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1963105/mod_resource/content/1/E%20Se%20Obama%20Fosse%20Africano%20-%20Mia%20Couto.pdf)> Acesso em: 09 de maio de 2022.

_____. Mia Couto veut “respecter l'oralité, tout en la recréant pour en faire de la littérature”. [Entrevista concedida a] Marine Landrot. **Télérama**, Paris, p. 1-15, 2020.

_____. **O Fio das Missangas.** Lisboa: Companhia das Letras, 2009.

FREITAS, Camila Maria Grazielle. Realidade e Ficção: Desconstruindo Elementos para outra Narrativa. Anais do VII Congresso da ABRACE, TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, Porto Alegre, 2012.

GREERTZ, Clifford. **Obras e Vidas: o antropólogo como autor.** Tradução de Vera Ribeiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **KI-ZERBO** (Editor). História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.** Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

ISER, W. O fictício e o imaginário. In: __. **ROCHA**, J.C.C. Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. pp. 65-77.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Tradução de Jovita Maria G. Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, Paula Cristina. Literatura e linguagem literária. **BOCC**, Lisboa, 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-lopes-literatura.pdf>> Acesso em: 04/02/2022.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira. Tecendo os sonhos: a ficção de Mia Couto. **Darandina, Revisteletrônica**, v. 2, n. 1, Rio de Janeiro, janeiro de 2010. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo11.pdf>> Acesso em: 26 de janeiro de 2022.

PESSOAS, Fernando. **Alberto Caeiro: Obra Poética Completa.** Editorial Ataraxia

Bogotá, 2018.

RODRIGUES, Eni Alves. Considerações sobre o realismo animista a partir da leitura do conto “A morte do velho Kipacaça”, de Boaventura Cardoso. **Cadernos ESPUC**, Belo Horizonte, n. 32, 14 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/17047/13089>> Acesso em: 26 de janeiro de 2022.

Página | 243

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Sopro: panfleto político-cultural**. Tradução de Luís Eduardo Wexell Machado. Buenos Aires, julho-setembro de 1991. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/378032213/Saer-O-conceito-de-ficcao>> Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

SILVA FILHO, Francisco Airton Bastos; MARTINS, Sílvia. In. 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias, 2018, Brasília. **O “eu” e o “outro” – estudo teórico contemporâneo acerca da alteridade como campo dinâmico do ser e fazer antropológicos**. Brasília. p. 1-16. Disponível em: <[file:///C:/Users/User/Downloads/ARTIGO_O_EU_E_O_OUTRO_31%C2%AA_RBA%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/ARTIGO_O_EU_E_O_OUTRO_31%C2%AA_RBA%20(1).pdf)> Acesso em: 02 de fev. de 2022.

DA SILVA, Maria Silva. Caligrafias da existência: narrativas de Moçambique em Mia Couto. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 23, n. 47, p. 87-101, 1º quadrimestre de 2019. Disponível em: < <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/19363>> Acesso em: 01 de dezembro 2021.

THE THREAD OF FICTION IN LANGUAGES WE DON'T KNOW WE KNEW BY MIA COUTO

Abstract

Página | 244

In this research, in the essay "Languages we didn't know we knew" from the book *What if Obama was African?* by Mia Couto, in which he claims to have no fiction, taking this essay as central and bringing an approach to other works by the same author, we propose to identify how much there is fiction and poetic language therein. The texts in this book are intended to be the basis for conferences given by the author and the chosen essay talks about the languages of Mozambique, the difficulties of understanding and the forms of language that go beyond languages, which identify the culture and forms of knowledge. Thus, in them there are narrations of facts that happened with the author; events that are not well dated; others that the author himself indicates are likely from a fiction book by him; situations that, according to Mia Couto, happened in moments of her life, but that bring a scenario that opens up the possibility of recognizing fiction, consequently, the poetic character. In this way, a theoretical framework opens our understanding of the narrative, Walter Benjamin (1994); otherwise, in relation to fiction, Camila Maria Grazielle Freitas (2012) and, on the value of poetry and its characteristics, Paula Cristina Lopes (2022).

Key words:

Mia Couto. Fiction. Fact. Poetic.

Recebido em: 21/02/2022

Aprovado em: 15/05/2022

A heterogeneidade do dizer na obra “A amiga genial”, de Elena Ferrante: uma análise **discursiva**

Mônica Ferreira Cassana⁹⁹
Universidade Federal de Pelotas

Resumo

A Análise de Discurso de linha pecheuxtiana (AD) ocupa-se de uma abordagem materialista dos estudos do discurso, uma vez que tais discursos são atravessados pelos saberes de ordem do inconsciente e da ideologia. Em nossa posição, entendemos que o discurso literário se configura, a partir da noção de linguagem compreendida pela AD, como um espaço de resistência, pois produz novos sentidos, por meio do gesto de leitura. Para compreender como o discurso literário significa no âmbito dos estudos da Análise de Discurso, realizamos uma análise discursiva de sequências selecionadas com base no *corpus* formado por duas obras da tetralogia napolitana “A amiga genial”, da escritora Elena Ferrante. Através da concepção de heterogeneidade da linguagem, abordada por Authier-Revuz (1998; 2004), demonstramos como determinadas construções linguísticas fornecem pistas, ao leitor, da relação entre linguagem, corpo e violência, bem como delimitam fronteiras do discurso do eu e do outro no discurso dos sujeitos-personagens da obra.

Palavras-chave

Análise do Discurso. Discurso literário. Linguagem. Heterogeneidade.

⁹⁹ Professora adjunta na Universidade Federal de Pelotas. É doutora em Letras, área de Estudos da Linguagem, especialidade teorias do texto e discurso, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016). Possui mestrado em Letras pela Universidade Católica de Pelotas (2011) e graduação em Letras - Licenciatura em português e espanhol e respectivas literaturas pela Universidade Federal de Pelotas (2008). Atuou como tutora do Programa de Educação Tutorial do curso de Letras no campus Bagé da Universidade Federal do Pampa (Unipampa) entre os anos de 2016 e 2018. É membro do GEPAD (Grupo de Pesquisas em Análise do Discurso - UFRGS) e do LEAD (Laboratório de Estudos em Análise do Discurso - UCPEL/UFPEL).

Introdução

A Análise de Discurso de linha pecheuxiana (doravante AD) é uma área dos estudos da linguagem que se ocupa, tradicionalmente, de pensar o discurso contemporâneo e as afetações entre o político e o humano. Por essa razão, os pesquisadores da área têm se preocupado em incorporar os discursos cotidianos às suas análises, pois esses revelam muito da singularidade humana, já que a noção de sujeito é construída pela afetação da relação entre ideologia e inconsciente.

De acordo com Rancière, “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59, grifos do autor). Dessa forma, entendemos que o discurso produzido no âmbito da literatura também pode ser considerado uma forma de resistência, já que, sustenta o autor, “escrever a história e escrever as histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (Ibidem, p. 59).

Assim, o literário não deve ser visto como uma “atividade separada” dos discursos materiais, mas como um discurso produzido no cotidiano e com afetações no campo ideológico. Tais discursos devem ser compreendidos, sim, como uma atividade pertencente “à vida, que elabora seu próprio sentido” (RANCIÈRE, 2005, p. 67) e que, portanto, fazem parte de uma determinada sociedade em determinada época, revelando sentidos e produzindo movimentos de leitura que afetam os sujeitos-leitores. Dessa forma, o literário configura-se como uma possibilidade de análise da linguagem, uma vez que demonstra uma determinada condição de produção do discurso (CP) e seus sentidos (im)possíveis. Portanto, ao identificarmos as circunstâncias em que esse discurso é produzido, compreendemos como a linguagem nos oferece pistas para pensarmos a relação estabelecida a partir desse lugar de análise.

Nesse sentido, nosso olhar se volta, neste trabalho, para a tetralogia napolitana “A amiga genial”, de autoria da escritora Elena Ferrante¹⁰⁰, que foi publicada pela primeira vez no Brasil em 2015, pela editora Biblioteca Azul. Consideramos que essa obra possibilita uma articulação entre as noções de corpo e violência – cujos sentidos são tão atravessados por saberes de ordem ideológica – amarradas pelo nó da

¹⁰⁰ Ao longo deste trabalho, sempre faremos referência à tetralogia napolitana “A amiga genial”, publicada no Brasil em 2015, pela editora Biblioteca Azul. Para nos referirmos especificamente a cada obra, utilizaremos as siglas AG para o primeiro volume (“A amiga genial”), HNS (“História do novo sobrenome”), HFF (“História de quem foge e de quem fica”) e HMP (“História da menina perdida”).

linguagem. Nossa hipótese é de que a linguagem funcione como, nas palavras de Lacan, um ponto-de-estofa, ou seja, um ponto “pelo qual o significante detém o deslizamento de outro modo indefinido da significação” (LACAN, 2014 [1966], p. 287).

Tomamos de empréstimo essa noção lacanianiana para o nosso estudo da AD, pois entendemos que, através de itens lexicais específicos, podemos compreender de que modo os sujeitos-personagens marcam, discursivamente, fronteiras entre seu discurso e o do outro, mostrando, assim, os limites não apenas discursivos, mas revelam as fronteiras da subjetividade. Por isso, objetivamos compreender (1) de que forma a linguagem constitui essa articulação, marcando um dizer profundamente heterogêneo e (2) como os sujeitos-personagens Lina e Lenu utilizam a linguagem para limitar seu discurso e o do outro.

1 A noção de língua para a análise de discurso

A análise de obra literária, baseada nos pressupostos da AD, é uma questão que se coloca aos pesquisadores da área, por lidarmos com uma forma singular de manifestação concreta da língua. Entendemos que precisamos marcar um deslocamento em nosso gesto de leitura. Compreendemos que, em um *corpus* discursivo produzido em condições concretas e irrepetíveis da vida cotidiana, o analista lê os cenários inserido dentro de uma posição próxima aos acontecidos, como se fosse uma testemunha (ou até mesmo um “intruso”) da história.

Já no âmbito do literário, o analista se depara com um discurso que é produzido para os leitores. Entendemos que o literário se configura como um texto ficcional, que foi pensado e escrito a partir da ótica de um sujeito-autor e é reconstruído a cada movimento de leitura efetuado pelos sujeitos-leitores. Por isso, nosso primeiro gesto não é o de testemunharmos a história, mas, sim, o de ler a obra e pensar em como esses impactos produzem sentidos e se alicerçam como possibilidades de resistência. Por isso, a análise do discurso literário provoca uma virada em nossa própria análise, pois invertemos posições: passamos da posição de pesquisador-leitor para a posição de leitor-pesquisador. Conforme Pêcheux (1983 [2012]):

A posição de trabalho que aqui evoco em referência à análise de discurso não supõe de forma alguma a possibilidade de algum cálculo dos deslocamentos de filiação e das condições de felicidade ou de infelicidade evenemenciais. Ela supõe somente que, através dessas descrições regulares de montagens discursivas, se

possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos da identificação assumidos e não negados. (PÊCHEUX, 1983 [2012], p. 57).

Nosso interesse se volta, sobretudo, para a questão da linguagem na obra da autora, ao longo de sua tetralogia. A questão da linguagem como fator de marcação da subjetividade das personagens é um elemento importante da obra, que julgamos ser necessário apoiar nosso olhar. Ainda que essas questões permeiem toda a série napolitana, iremos nos debruçar no primeiro e último livros, cujos recortes aparecerão na sessão de análise neste trabalho.

A obra “A amiga genial” é o primeiro livro da série napolitana. Os demais livros se intitulam “História do novo sobrenome”, “História de quem foge e de quem fica” e “História da menina perdida”. Com exceção do primeiro livro, que dá o nome à tetralogia, todos os outros têm, em seu título, a palavra “história”, já que, a nosso ver os três livros contam a história iniciada no primeiro: a amizade entre duas meninas, Lila e Lenu, que se conhecem ainda na infância e cuja amizade perdurará até a velhice, quando a série se encerra. Aqui, é impossível não recordar do que nos diz Rancière: “Não se trata, pois, de dizer que a ‘História’ é feita apenas das histórias que nós contamos, mas simplesmente que ‘a razão das histórias’ e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas” (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Aos termos acesso ao discurso de duas sujeitos-personagens mulheres que veem uma cidade que herda os horrores da guerra, da violência e do machismo, somos convocadas a interpretar de que modo os enlaces, sustentados pela linguagem, constroem-se ao longo da obra. É a partir da linguagem que testemunhamos o caráter profundamente violento a que Lila e Lenu se submetem e de que modo escolhem permanecer (ou não) nesse cenário.

Como leitores, somos apresentados às famílias que integram esse cenário: em uma Itália pós-guerra, na cidade de Nápoles, em um bairro sem nome, somos convidados a percorrer as ruas e entrar nas casas de personagens muito humildes que trabalham nas mais diversas ocupações. As personagens principais, que chamaremos pelos nomes no decorrer destas páginas, têm suas infâncias marcadas pela brincadeira com as bonecas e pela apresentação de suas personalidades tão marcantes e tão complementares, ao ponto de não sabermos quem é, em um primeiro momento, de fato, a amiga genial.

Quem conduz o leitor pela obra é a sujeito-narradora Lenu, cujo nome é Elena Grecco, a filha do contínuo. Lenu tem uma narrativa sensível e detalhada daquele cenário ao qual o leitor constrói no ato de ler. É Lenu também quem nos fala sobre a sujeito-protagonista Lila. É através do olhar de uma das amigas que os leitores sabem quem é a outra, o que demarca um espaço importante nesse discurso, afinal, o jogo entre afastar-se e aproximar-se do outro é intermediado pela linguagem.

Para entender como essas relações são estabelecidas, e a forma como alguns elementos possibilitam entender as fronteiras do discurso, recorreremos ao trabalho de Authier-Revuz (1998; 2004). Para a autora, o dizer é constitutivamente heterogêneo, já que as palavras do outro estão sempre, inevitavelmente, inscritas em nosso dizer. Isso significa que o sujeito não constrói algo novo, do ponto de vista da enunciação, mas sempre ancorado em outros dizeres. Portanto, para a autora, a linguagem apresenta uma heterogeneidade constitutiva, ou seja, uma “característica” própria e inescapável:

A consideração da heterogeneidade constitutiva é, a meu ver, uma *ancoragem*, necessária, no *exterior* do linguístico: e isso, não somente para as formas que parecem oscilar facilmente devido às modalidades incertas de seu resgate, mas, fundamentalmente, para as formas mais explícitas, mais intencionais, mais delimitadas da presença do outro no discurso (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 22, grifos da autora).

Além dessa forma, intrínseca ao discurso, a autora ainda apresenta outras formas de heterogeneidade que se inscrevem e possibilitam ver o outro de forma marcada no discurso. A essas formas, que podemos ver representadas na linearidade do dizer, Authier-Revuz denomina formas de heterogeneidade mostrada. Através dessas formas de heterogeneidade descritas pela autora, o sujeito que fala marca explicitamente, na linearidade do dizer, a presença do outro, delimitando o espaço enunciativo-discursivo que há entre eles: “É o outro do discurso relatado: as formas sintáticas do discurso indireto e do discurso direto designam, de maneira unívoca, no plano da frase, um outro ato de enunciação” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 12). Assim, a autora afirma que, no discurso indireto, o locutor se comporta como tradutor, já que através de suas palavras remete ao discurso do outro. Já no discurso direto, as palavras do outro ocupam o dizer daquele que fala, e o locutor se apresenta como um porta-voz.

As formas de heterogeneidade apresentadas pela autora são relativas a dois planos. São elas as não-coincidências das palavras, no plano da língua, através dos sinais tipográficos como aspas e itálico, como nos trechos que analisaremos. Já no plano do discurso, aparecem as formas já mencionadas do discurso relatado direto ou indireto.

Neste trabalho, selecionamos algumas formas de heterogeneidade mostrada, que serão tratadas na seção de análise do *corpus*. Entendemos que, no *corpus* analisado, esses elementos nos possibilitam perceber como a linguagem funciona como um elemento de articulação entre o corpo e a violência e marcam as fronteiras entre o discurso de Lenu e o discurso de/sobre Lila.

As sujeitos-personagens mantêm uma relação complexa e até mesmo ambivalente durante toda a narrativa. Conforme Secches: “Nesses movimentos de aproximação e afastamento, as personagens operam como se fossem placas tectônicas que mobilizam a narrativa, por vezes causando abalos sísmicos” (SECCHES, 2019, p. 12). Percebemos esses movimentos quando Lenu, assim que é pedida em namoro, tece comentários negativos sobre a amiga, já que Lila não tinha pretendentes “e eu também era muito solicitada. Já Lila não agradava muito, porque era um espeto, suja e sempre com alguma ferida” (A.G, p. 54). Em outro momento podemos ver a dependência de Lenu por Lila. Em uma viagem sem notícias da amiga, Lenu temia perder momentos da vida de Lila: “Era um temor antigo, um temor que eu nunca superara: o medo de que, perdendo partes de sua vida, a minha perdesse intensidade e centralidade.” (A.G, p. 207).

Mais tarde, quando Lila fica noiva de Stefano, dono da charcutaria, Lenu pontua como a relação delas é afetada pelo dinheiro do noivo de Lila: “O dinheiro reforçou ainda mais a impressão de que aquilo que me faltava ela possuía de sobra, e vice-versa, num jogo contínuo de trocas e reviravoltas que, ora com alegria, ora com sofrimento, nos tornavam indispensáveis uma à outra.” (A.G, p. 257). Vemos uma relação de amizade diferente do que conhecemos. Secches comenta que a obra *A amiga genial* é “constituída quase inteiramente por jogos de oposições e contrastes, que constroem um efeito de ambivalência em consonância com o enredo” (SECCHES, 2019, p. 68).

Além dessas questões, que serão pontuadas com mais profundidade ao longo da análise do *corpus*, percebemos, no desenvolver de toda a obra, a manifestação da linguagem como um ponto importante. O discurso literário também é marcado por diversas alusões ao dialeto napolitano e às questões constantes que se interpõem entre o uso do dialeto e o aprendizado escolar da língua italiana e mostram, nos sujeitos-personagens, as dissonâncias e cisões provocadas pela língua nos sujeitos. De acordo com Henry, quando fala a respeito das línguas e de sua relação material, afirma: “o francês, como qualquer outra língua, não se deixa pegar assim, que é primeiro uma

diversidade tanto temporal quanto espacial e que é preciso pelo menos um conceito de língua, e não apenas um conceito simplesmente, para poder pensar uma unidade dessa diversidade” (HENRY, 1992, p. 18). A partir da obra, o dialeto italiano, da mesma forma, parece-nos revelar que os sujeitos-personagens se encontram diante de um impasse entre a língua diversa e sua perspectiva imaginária de unidade.

A linguagem inunda o cotidiano das sujeitos-personagens e nos mostra como os sujeitos recebem seus contornos. Ao passo que Lenu é controlada e centrada, Lila navega entre o que pode ser nomeado como “descentrada” e hostil: na escola podia falar um italiano perfeito e “com a gente só falava num dialeto cortante, cheio de palavrões, que exterminava no nascedouro qualquer sentimento de amor.” (A.G. p, 34). A linguagem selvagem de Lila parece auxiliar Lenu em certa ocasião, quando estava sendo assediada: “disse palavras impronunciáveis como as que minha mãe e sobretudo Lila sabiam dizer.” (H.N.S, p. 456). Para explicar o uso dessa agressividade, Secches (2019) observa que “Elena precisa se valer da agressividade que costuma manter apartada, mas que é necessária para sobreviver em determinados ambientes e situações” (SECCHES, 2019, p. 80).

Dessa forma, compreendemos que a AD possui uma perspectiva de linguagem a partir de uma posição que reconhece a singularidade de cada sujeito em sua relação com a língua, como espaço de ambivalência e equívoco. Para Pêcheux (2009 [1979]), a língua e o sistema linguístico é o mesmo para diferentes sujeitos. O que não se pode dizer é que estes sujeitos tenham o mesmo discurso. Ou seja, para o autor (ibidem), “a língua se apresenta, assim, como a base comum de processos discursivos diferenciados, que estão compreendidos nela na medida em que, como mostramos mais acima, os processos ideológicos simulam os processos científicos” (PÊCHEUX, 2009 [1979], p. 81). Desta forma, ao opor base linguística e processo discursivo, podemos pensar na pluralidade de elementos que são possíveis e abertos à interpretação.

2 Apresentação do *corpus*

Diante das considerações sobre a rede de conceitos teóricos que marcam a posição da AD nos estudos da linguagem, passamos à apresentação do *corpus* empírico e à demonstração de como ocorreu nossa seleção do *corpus* discursivo. Para isso, retomamos Courtine (2009) sobre o movimento do analista de discurso na seleção do *corpus*.

Nesta seção, apresentaremos como este trabalho foi realizado, lembrando que nosso *corpus* empírico partiu, primeiramente, da leitura da tetralogia “A amiga genial”¹⁰¹. A partir desse primeiro gesto de leitura, partimos para a discussão sobre as questões linguístico-discursivas, entendendo a relação, em matéria de linguagem, entre aquilo que estava em falta ou excedente, ou ainda era estranho ou absurdo ao leitor, para, então, constituirmos nosso *corpus* discursivo. Conforme Courtine, o *corpus* discursivo é:

um conjunto aberto de articulações cuja construção não é efetuada de uma vez por todas no início do procedimento de análise: conceberemos aqui um procedimento de AD como um procedimento de interrogação regulado por dados discursivos, que prevê as etapas sucessivas de um trabalho de um *corpus* discursivo ao longo do próprio procedimento (COURTINE, 2009, p. 115).

Dada a extensão do *corpus* empírico e considerando o movimento pendular que há na construção de um *corpus* em AD, uma vez que retornamos à teoria para sustentar as análises, optamos por organizar metodologicamente nossas sequências discursivas de análise. Para essa discussão, convocamos Ernst (2009), que fala sobre a relação da falta, do excesso e do estranhamento na seleção do *corpus* discursivo. Conforme a autora,

Esses conceitos aqui tomam uma dimensão, pode-se dizer operacional, de reconhecimento de seqüências discursivas que possibilitam criar o gesto de interpretação do analista frente aos seus propósitos, funcionando como princípios gerais e não como dispositivos técnicos, de caráter formalista ou empírico (ERNST, 2009, p. 2).

Em nosso gesto de leitura, chamou-nos a atenção a relação entre linguagem, corpo e violência que é recorrente na obra da autora, como já afirmamos anteriormente em nossa seção anterior. Em nossas análises, deparamo-nos com um estranhamento no que diz respeito à apresentação da palavra “desmarginação”, que inicialmente é apresentada ao leitor, em itálico, indicando uma introdução de uma palavra nova na língua. Esse estranhamento nos provocou enquanto analistas, já que, conforme Ernst (2009), esse é um conceito-chave na passagem de um *corpus* empírico para o discursivo.

Dessa forma, estranhamos a forma como a palavra é construída para revelar um sentido de algo que acontece frequentemente ou que já é conhecido. Essa noção parece poder ocorrer devido a questões morfológicas já que encontramos, em português,

¹⁰¹ Ao longo deste trabalho, faremos referência à tetralogia napolitana a partir da obra traduzida para a língua portuguesa por Maurício Dias, publicada pela editora Biblioteca Azul.

o verbo “desmarginar”, como “suprimir ou alterar a margem”, mas não encontramos o substantivo “desmarginação”.

3 Análise do *corpus*

Para Pêcheux “a descrição de um enunciado ou de uma sequência coloca necessariamente em jogo (através da detecção de lugares vazios, de elipses, de negações e interrogações, múltiplas formas de discurso relatado...) o discurso-outro como espaço virtual de leitura desse enunciado ou dessa sequência” (PÊCHEUX, 2012 [1983], p. 55). Podemos pensar essa questão, já que em AD a análise do *corpus* ocorre, como citamos, em movimento pendular, ou seja, paralelamente à apresentação do *corpus*, será realizada a pontuação de aspectos teóricos pertinentes, que convergem e sustentam o gesto de leitura realizado.

Portanto, após essa reflexão, decidimos construir nosso *corpus* discursivo, selecionando as sequências discursivas (de agora em diante, SD) a partir da menção, no texto, à palavra “desmarginar” e suas variações, já que a classe gramatical dessa palavra é modificada conforme as condições de produção (CP) da narrativa literária. Por isso, entendemos que essa é uma escolha do sujeito-tradutor quando introduz a palavra pela primeira vez, em itálico. Observemos a sequência discursiva 1 (SD1):

SD1: Em 31 de dezembro de 1959 Lila teve seu primeiro episódio de *desmarginação*. O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas. Quando naquela noite, em cima do terraço onde estávamos festejando a chegada de 1960, ela foi tomada bruscamente por uma sensação daquele tipo, assustou-se e manteve a coisa para si, ainda incapaz de nomeá-la. Somente anos depois, numa tarde de novembro de 1980 – ambas já estávamos com trinta e cinco anos, casadas, com filhos –, ela me contou minuciosamente o que lhe acontecera, recorrendo pela primeira vez a essa palavra. (A.G, p. 81)

Observemos que nessa SD, a palavra “desmarginação” é introduzida na narrativa pela primeira vez. Secches (2019) nos dá uma pista sobre como essa palavra aparece na obra original e como ocorre seu movimento de tradução para a língua portuguesa. Diz a autora que:

Para entrelaçar esses fios, elegemos a ideia de smarginatura, neologismo criado por Ferrante, e traduzido por Dias como “desmarginação”. Ao acrescentar o “s” ao prefixo de negação à palavra marginatura, a autora cria uma representação de sentido oposto: o que antes estava delimitado ou confinado, agora deixa de estar. (SECCHES, 2019, p. 13)

Dessa forma, entendemos que a introdução dessa palavra em itálico, na obra em língua portuguesa, é uma escolha do sujeito-autor que acompanha a criação de uma palavra na língua italiana. Essa escolha do sujeito-autor transparece no discurso como uma forma de heterogeneidade marcada a partir de sinais tipográficos, tal como nos diz Authier-Revuz (1998) sobre a conotação autonímica. A forma em itálico provoca um desdobramento do dizer, em que o sujeito busca coincidir o sentido entre o que a sujeito-personagem Lila diz sentir e sua coincidência com a coisa pela qual passa. Essa tentativa de a sujeito-narradora compreender o que está passando com a amiga diz respeito à ilusão da transparência do sentido, que parece mostrar como essa sensação de violência marca o corpo e o discurso de Lila.

Ao longo da obra, outras menções à palavra “desmarginação” e suas derivações irão ocorrer.

Observemos a SD 2:

SD2: Estava passando pela coisa a que já me referi, e que mais tarde ela batizou de desmarginação. Foi – me disse – como se, numa noite de lua cheia sobre o mar, uma massa preta de temporal avançasse sobre o céu, engolissem toda a claridade e destruísse a circunferência do círculo lunar, deformando o disco luminoso e reduzindo-o à sua verdadeira natureza de bruta matéria insensata. Lila imaginou, viu, sentiu – como se fosse real – seu irmão se rompendo. Diante de seus olhos, Rino perdeu a fisionomia do rapaz generoso, honesto, as feições amenas da pessoa confiável, os traços amados de quem desde sempre, desde que tinha memória, a divertira, ajudara, protegera. Ali, em meio a explosões violentíssimas, no frio, entre a fumaça que queimava as narinas e o cheiro violento do enxofre, alguma coisa violou a estrutura orgânica de seu irmão e exerceu sobre ele uma pressão tão intensa que o desfez de seus contornos, e a matéria se expandiu como um magma, revelando-lhe de que realmente era feito. (A.G, p. 171).

Nessa SD, observamos uma menção da sujeito-narradora Lenu ao movimento de Lila em novamente ter reações ao que denominou “desmarginação”. Neste momento, o sujeito-narradora faz essa menção, referindo-se ao episódio como “a coisa a que eu já me referi”. Há, neste momento do texto, uma retomada que ocorre pela via da falta, já que, na falta de uma palavra que se aproxime ao significado da palavra inventada por Lila, Lenu recorre à palavra genérica “coisa”, de forma que o significado tente “alcançar” uma possibilidade de sentido próxima para o leitor. O uso do verbo “batizar” corrobora essa ideia, uma vez que é Lila quem inventa e quem denomina; é ela que age no (ilusório) controle do seu dizer, revelando uma característica que o sujeito-personagem Lila terá durante a narrativa: uma posição de aparente controle de sua vida, que, a qualquer momento, pode desfazer-se, despedaçar-se.

Esse movimento de se despedaçar mostra a fragilidade e singularidade do corpo, que é recuperado no texto pelas expressões “violou a estrutura orgânica”, “desfez seus contornos”. Além disso, a oposição entre os termos “matéria” e “realmente” mostram essa ilusão de poder controlar o corpo, seja da própria personagem Lila como o corpo do outro, o seu irmão Rino, a quem se refere o trecho selecionado na SD2. A violência também se articula nesse nó pelo qual a sujeito-narradora nos conduz: os termos “rompendo”, “explosões violentíssimas” e “violou” também demonstram, ao leitor, a forma agressiva sustentada pela escolha dos vocábulos. Esse ponto nodal demonstra a relação entre linguagem, corpo e violência que sustentamos neste trabalho.

Já na SD3, observemos o seguinte:

SD3: Quando viu no rosto do irmão um risinho maroto e ao mesmo tempo angustiado, quando flagrou nele o olhar alarmado perscrutando o rosto do pai, pareceu-lhe ter a confirmação do que a assustara no terraço, em meio à fumaça e aos estouros: Rino havia perdido o seu aspecto usual, ela agora tinha um irmão desmarginado, de onde podia irromper o irremediável. (A.G, p. 175)

Neste trecho, compreendemos que a palavra desmarginar aparece de forma a qualificar a forma como o irmão de Lila se encontra. Funcionando como um adjetivo no texto, qualifica o estado em que Rino se encontrava naquele instante. No entanto, esse vocábulo “envolve” os demais, concede o sentido que todo o trecho poderá ser compreendido. A palavra “desmarginado” não parece apenas significar um estado de Rino, mas vai além: demonstra a forma como Lila o vê, e a forma como ela vê a sua vida e as demais à sua volta.

Novamente, transparece nesta SD, a relação entre linguagem, corpo e violência, através dos itens lexicais: “rosto”, “risinho maroto”, “angustiado”, “olhar”, “assustara”, “estouros”, “aspecto usual”. Demonstramos essas palavras na ordem como aparecem para mostrar o movimento que compreendemos em nosso gesto de leitura. Não há forma de os sentidos não se afetarem mutuamente. Assim, a sujeito-narradora constrói uma narrativa que provoca o sujeito leitor, que mostra a ele a impossibilidade de alcançar um sentido exato para a palavra, ainda que o sujeito encontre, no plano da subjetividade, a interpretação para o sentido que Lila busca, que “rompe” o “irremediável”.

Já na SD 4, apresentamos o seguinte:

SD4: Ainda não sabíamos nada daquilo que em segredo, na intimidade, depois da terrível experiência do Ano-Novo, ela chamava de desmarginação. Mas eu conhecia a história da panela que explodira, aquilo sempre esteve à espreita em algum canto da minha cabeça, moendo e remoendo. E me lembro

de que em casa, numa noite, reli de caso pensado a carta que ela me mandara de Ischia. Como era sedutor aquele seu modo de contar sobre si, e como tudo já parecia tão distante. Precisei aceitar que a Lila que me escrevera aquelas palavras tinha desaparecido. (A.G,p. 263)

Nessa SD, a palavra “desmarginação” volta ao seu aspecto substantivado, ou seja, dando nome ao episódio que foi apresentado ao leitor como sendo o primeiro sofrido por Lila, na noite de Ano-Novo. Consideremos, novamente, a referência a Lila como a “criadora” da palavra, que transparece na SD4, precedido pelo verbo de dizer “chamava”. Mais uma vez, nosso gesto de leitura nos leva ao que diz Authier-Revuz (1998) sobre a presença do outro no discurso: ao efetuar uma glosa, como no trecho “ela chamava de desmarginação”, a sujeito-narradora transpõe a responsabilidade do dizer para o outro, isto é, a sujeito-personagem Lila. Atua como uma locutora que descreve, à distância das palavras, as sensações pelas quais Lila passa. Por sua vez, Lila imagina fixar os sentidos para essa palavra que ela mesma cria e parece sentir violentamente em seu corpo. Ao escolher usar a expressão, observamos um distanciamento entre ambos os sujeitos e as palavras ditas.

Atentemos ainda ao fato de que novamente o corpo aparece na linguagem: aqui há um deslocamento, já que a expressão “aquilo sempre esteve à espreita em algum canto da minha cabeça” não diz respeito ao corpo do outro, mas, sim, ao da própria sujeito-narradora, que relembra os episódios de violência aos quais Lila sempre esteve exposta, além de relacionar essas memórias também através da carta em que Lila conta sobre si. Mais uma vez, a sujeito-narradora opta por afastar-se. Ela sabe de Lila através do que ela *diz ser* na carta e não daquilo que Lenu acredita que Lina seja.

A SD5 refere-se ao último volume da tetralogia, do livro “História da menina perdida”. Percebemos que, neste livro, há uma recuperação das memórias da infância e adolescência das personagens. No trecho selecionado, encontramos a recuperação da memória da sujeito-narradora, 35 anos depois do primeiro episódio de “desmarginação”.

SD5: Usou precisamente *desmarginar*. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira vez àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido, queria que eu entendesse bem o que era a desmarginação e quanto aquilo a aterrorizava. Apertou ainda mais forte minha mão, resfolegando. Disse que o contorno das coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmarginava e se precipitava sobre outra, uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura. Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim- *não era assim de jeito nenhum*-, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos. Ao contrário do

que fizera até pouco antes, começou a escandir frases excitadas, abundantes, ora as misturando com um léxico dialetal, ora recorrendo às infundáveis leituras que fizera quando menina. Balbuciu que nunca deveria se distrair, quando se distraía as coisas reais – que a aterrorizavam com suas contorções violentas e dolorosas – se sobrepunham às falsas, que a acalmavam com sua compostura física e moral, e ela submergia numa realidade empastada, viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações. Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa, ah Lenu, o que é o mundo real, a gente viu agora mesmo, nada, nada que se possa dizer definitivamente: é assim. (HMP, p. 168-9).

Vemos aqui o uso da palavra *desmarginar* como um verbo. Entendemos que essa é uma questão importante que merece uma maior dedicação da nossa parte. Novamente, somos apresentados a essa palavra grifada em itálico. Essa forma de glosa permite que pensemos na introdução desse vocábulo não apenas como a introdução de um elemento linguístico estranho à língua portuguesa ou como a referência a um termo da língua.

Percebemos que aqui, dada a relação entre a língua e a história da sujeito-personagem Lenu, temos uma sedimentação dos sentidos, isto é, parece-nos que, ao alçar o estatuto de um verbo na língua, os sentidos provam (e provocam) sua relação com a história e com a memória. Lenu lembra de uma situação vivida há 35 anos, mas usa o advérbio “precisamente” para romper com a distância entre a palavra e a coisa. É como se ela (e os leitores) fosse transportada para aquele dia e nomeasse cada forma que Lila usou para descrever a sensação vivida. A sujeito-narradora recupera um elemento que faz parte de uma vida inteira da personagem sobre a qual ela, e sobre a qual o leitor somente tem acesso através dela. Entendemos que, nessa SD, somos apresentados aos sentidos solidificados, tornados possíveis de virem a ser verbos e capazes de dar conta de uma experiência humana singular.

Além desse estranhamento, chama-nos a atenção o grande número de verbos de dizer que a sujeito-narradora usa para referir-se à Lila, usando vocábulos que sirvam para marcar a heterogeneidade presente: “recorreu ao verbo”, “queria que eu entendesse bem”, “murmurou que”, “exclamou que”, “balbuciu que” parecem demonstrar não só o distanciamento entre as sujeitos-protagonistas, mas mostram as oscilações pelas quais Lina passava e que se revelam através da linguagem. Corpo e violência novamente se mesclam à linguagem, em trechos como: “agitou-se para expressar seu sentido”, “apertou ainda mais forte a minha mão”, “disse que o contorno das coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão”, “exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas”, “começou a escandir

frases excitadas, abundantes, ora as misturando com um léxico dialetal, ora recorrendo às infundáveis leituras que fizera quando menina”.

A essa rede de sentidos que confundem episódios vividos e sensações nomeadas, observemos ainda a tentativa de “alcançar” um sentido possível que é linearizado pela expressão em itálico e marcada por travessões: “- *não era assim de jeito nenhum* - ”. Já ao final da SD, temos a expressão “é assim” após os dois pontos, sem itálico. Novamente somos expostos ao estranhamento. Por que essa expressão aparece grafada em itálico e se apresenta através dos travessões? Nosso gesto de interpretação nos possibilita pensar que essa expressão aparece, no discurso de Lila, como uma verdade incontestável, como a grande certeza à qual ela chega na vida e que encaminha seu destino. Lila não se afasta apenas de Lenu; ela parece encontrar-se a si mesma, tendo um pensamento repentino e certo sobre si. É esse pensamento que a faz chegar à elaboração final, precedida dos dois pontos, que evocam a determinação, a certeza, a exatidão: “é assim”.

Conclusão

Neste trabalho, buscamos analisar as marcas do eu e do outro que delimitam fronteiras discursivas no *corpus* selecionado da tetralogia napolitana “A amiga genial”. Entendemos que a ancoragem linguística marcada pela heterogeneidade presente ao longo da obra permite que o leitor só conheça a sujeito-personagem Lila através da narrativa conduzida pela sujeito-narradora Lenu. Esse aspecto nos dá pistas de leitura, não apenas na questão levantada neste trabalho, mas outras abordagens possíveis e que podem ser exploradas em trabalhos futuros.

Lila e Lenu parecem competir durante toda a narrativa. Cabe a Lenu reconstituir ou apagar os vestígios de Lila, demonstrando seus contornos, que são traçados a partir de uma relação de violência: “Vamos ver quem ganha dessa vez” (A.G, p. 17), diz a sujeito-narradora quando introduz a história das amigas. A amizade genial das duas parece romper os limites do ordinário do bairro e da vida sem expectativas. Essas posições que as duas alternam ao longo da obra fazem-nos pensar na fragilidade desse sentimento de amizade, que é, a todo tempo, desenhado por Lenu.

Se Ranciére nos lembra o valor de escrever histórias como um regime de verdade, Elena Ferrante mostra como esses sentidos se organizam para uma identificação com o que há de mais humano na vida: a relação com o outro, a amizade.

Em contrapartida, a autora nos mostra como esse elo com o outro é frágil. Por meio da linguagem, observamos como ocorre essa relação, através dos elementos linguístico-discursivos que apontam para o heterogêneo, já que só sabemos de Lila através das palavras “mantidas à distância” (AUTHIER-REVUZ, 2004) por Lenu. É Lenu, afinal, quem nos conta sobre o desejo de Lila: “queria volatizar-se, queria dissipar-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu” (A.G, p. 15).

É a partir da heterogeneidade marcada no discurso de Lenu que vemos como o elo da amizade pode ser rompido, seja pelo desaparecimento/desmarginação de Lila seja pelo seu desejo de reduzir Lenu a nada (H.M.P, p. 467). As pistas que os elementos linguístico-discursivos nos dão, nas análises das sequências demonstradas, revelam que Lina e Lenu têm vidas diferentes, mas que estão definitivamente unidas por uma experiência tão humana, mas, ao mesmo tempo, tão singular, da linguagem. Esse movimento de identificação entre si e com o mais ordinário dos sentimentos é o que faz essa amizade, e os sentidos que a obra desperta, tão geniais.

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EdPUCRS, 2004.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Palavras incertas**: as não-coincidências do dizer. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos (SP): EDUFSCar, 2009.

ERNST-PEREIRA, Aracy. A falta, o excesso e o estranhamento na constituição/interpretação do corpus discursivo. In: IV Seminário de Estudos de Análise de Discurso, v. IV, Porto Alegre. **Anais do IV Seminário de Estudos de Análise de Discurso**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, p. 1-6.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**: infância-adolescência. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**: maturidade-velhice. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome**: juventude. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

HENRY, P. **A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso.** Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1966). In: **Escritos.** São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 275-311.

Página | 260

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em A amiga genial, de Elena Ferrante.** Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 158 p. 2019.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento** (1983). Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio** (1979). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

LA HETEROGENEIDAD DEL DECIR EN LA OBRA “LA AMIGA ESTUPENDA”, DE ELENA FERRANTE: UN ANÁLISIS DISCURSIVO

Resumen

El Análisis del Discurso (AD) de línea pecheuxtiana se ocupa de un enfoque materialista de los estudios del discurso, ya que tales discursos son atravesados por los saberes del orden del inconsciente y de la ideología. En nuestra posición, entendemos que el discurso literario se configura, desde la noción de lenguaje entendida por AD, como un espacio de resistencia, ya que produce nuevos significados, a partir del gesto de lectura. Para comprender qué significa el discurso literario en el ámbito de los estudios de Análisis del Discurso, realizamos un análisis discursivo de secuencias seleccionadas del *corpus* formado por dos obras de la tetralogía napolitana “La amiga estupenda”, de la escritora Elena Ferrante. A partir del concepto de heterogeneidad del lenguaje, abordado por Authier-Revuz (1998; 2004), demostramos cómo determinadas construcciones lingüísticas proporcionan al lector pistas sobre la relación entre lenguaje, cuerpo y violencia, así como delimitan los límites del discurso de la el yo del otro en el discurso de los sujetos-personajes de la obra.

Palabras clave

Análisis del Discurso. Discurso literario. Lenguaje. Heterogeneidad.

Recibido em: 19/09/2021

Aprovado em: 20/10/2021

As vozes narrativas em Elena Ferrante: um encontro com a alteridade de Emmanuel Lévinas

Myriam Scotti¹⁰²

Pontifícia Universidade Católica – SP (PUC-SP)

Resumo

Muitos podem ser os caminhos percorridos a fim de se alcançar a compreensão sobre a importância de uma sociedade mais ética. Neste artigo, pretende-se analisar a construção das vozes narrativas e a alteridade levinasiana na escrita de Elena Ferrante. Ao escrever sobre os inconvenientes da maternidade, a autora se fixa no realismo particular de suas protagonistas-narradoras, renunciando a visão geralmente mitificada da mulher-mãe e, por isso, opta por não apaziguar o leitor por meio de uma escrita idealizada sobre o tema. Para tanto, apoiando-se na noção de rosto do filósofo Emmanuel Lévinas, discorre-se sobre a urgência da literatura como via de alcance da ética humanitária, ainda que haja controvérsias sobre essa indispensabilidade da ficção na vida em sociedade. Longe da obrigação de ser encarada como utilitária, embora sejam notórias as reflexões que provoca, a literatura e, mais especificamente, a escrita de textos incômodos, não raramente, desperta a compaixão dos leitores tornando-se, então, essenciais ao contribuírem para o alcance da alteridade, quando estes passam a compreender que é na *mimesis* onde mora nossa capacidade de não apenas enxergar outras perspectivas, mas de estar com o *outro* em sua jornada, ainda que pouco suas causas ou experiências se assemelhem com as nossas.

Palavras-chave

Vozes narrativas. Alteridade. Elena Ferrante. Emmanuel Lévinas. Rosto.

¹⁰² Formada em Direito pela Universidade Federal do Amazonas; Pós-graduada em civil e processo civil pelo Centro Universitário de Ensino Superior do Amazonas - CIESA; Mestranda no Programa de Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Contato: myriam_rachel@hotmail.com

Introdução

“No rosto, apresenta-se o ente por excelência”.

(Emmanuel Lévinas)

Página | 263

É certo que a literatura não intenciona reproduzir a realidade tal como ela é, mas, acima de tudo, pretende ser ferramenta de elucubrações a respeito dessa realidade que nos cerca e nos move. Ademais, ao se aceitar a multiplicidade do existir feminino, abrem-se as possibilidades para que mulheres se tornem fluidas, em contínua transformação. Por isso, não à toa, os romances de Elena Ferrante podem ser lidos como a busca de se saber quem é ou quem se deseja ser, pois expõem, com a crueza necessária, uma perspectiva diversa da que se costuma supor como sendo a única via do ser feminino diante de suas escolhas, tal como evidencia um trecho de entrevista concedida pela autora italiana acerca de suas obras: “(...) continuo convencida de que é necessário falar também sobre o lado sombrio do corpo grávido, omitido para destacar o luminoso, de Mãe de Deus. (...) uma história não deve ser coerente; aliás, é na incoerência que se deve encontrar alimento.” (FERRANTE, 2017, p. 237).

À vista disso, percebe-se que a escrita aguerrida de Elena Ferrante retrata os conflitos e as angústias de suas narradoras, as quais recusam aceitar as coisas como elas são, numa tentativa de se descolarem da imagem da mulher submissa e conformada, mimetizando a realidade caótica, da qual muitas vezes tenta-se escapar. Romances contemporâneos que são, os livros da escritora italiana confirmam o pensamento do teórico Schollhammer, o qual afirma:

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9).

Desse modo, é possível sustentar que a autora, ao lançar mão da escrita idealizada, no que tange à maternidade e às minúcias de ser mulher, apresenta narradoras-protagonistas que se julgam inadequadas para a sociedade de seu tempo, por isso mesmo, anacrônicas em relação ao presente que experimentam. Diante disso, tem-se uma escrita que vai de encontro às tendências afirmativas e se reinventam ao provocar uma literatura de impacto. Ler a obra ferranteana é se colocar em contato com angústias das mais profundas, embora se descubra, passados alguns dias da ruminação

imprescindível do texto, o benefício advindo quando se é exposto à vulnerabilidade, qual seja, a mudança do olhar em relação ao próximo.

Ora, se a prosa for entendida como possibilidade de se experimentar o lugar do outro, é concebível afirmar que aquela se torna espaço de possibilidades e de pluralidade. Ou seja, se, por um lado, ao escritor é permitido o exercício diário do autoconhecimento por desembocar, ao longo das páginas, suas reflexões acerca da realidade, ao leitor é concedida a oportunidade do amadurecimento através da empatia, a partir da experiência provocada pela leitura de textos nem sempre afáveis. Neste ponto, a escrita de Elena Ferrante representa verdadeiro treino de vulnerabilidade, lugar este que não se costuma experimentar, inclusive na escolha das leituras.

Nesse sentido, se optarmos por nos abirmos para a experimentação do lugar do outro, ou, mais que isso, se nos disponibilizarmos a estar *com* o outro, por meio dos textos literários, é possível desembocarmos na alteridade, a qual, para o presente artigo, encontra suporte na teoria do rosto de Emmanuel Lévinas:

O termo desse movimento — o outro lado ou o outro — é denominado *outro* num sentido eminente. Nenhuma viagem, nenhuma mudança de clima e de ambiente podem satisfazer o desejo que para lá tende. O Outro metafisicamente desejado não é «outro» como o pão que como, como o país em que habito, como a paisagem que contemplo, como, por vezes, eu para mim próprio, este «eu», esse «outro». Dessas realidades, posso «alimentar-me» e, em grande medida, satisfazer-me, como se elas simplesmente me tivessem faltado. Por isso mesmo, a sua *alteridade* incorpora-se na minha identidade de pensante ou de possuidor. O desejo metafísico tende para uma *coisa inteiramente diversa*, para o *absolutamente outro*. A análise habitual do desejo não pode triunfar da sua singular pretensão. Na base do desejo comumente interpretado encontrar-se-ia a necessidade; o desejo marcaria um ser indigente e incompleto ou decaído da sua antiga grandeza. Coincidiria com a consciência do que foi perdido e seria essencialmente nostalgia e saudade. Mas desse modo nem sequer suspeitaria o que é o verdadeiramente outro. (LÉVINAS, 2008, p. 18)

1 As vozes narrativas de Elena Ferrante

A autora, em suas buscas pelo eu, distancia-se um tanto da ação externa e escreve para que suas personagens se debrucem sobre seus interiores, num empenho incessante para descobrir quem são ou quem desejam ser. É, sobretudo, um esforço desmedido para contestar as representações e os mandamentos sociais de milhares de anos, com o objetivo de se alcançar a libertação dos estereótipos cultivados no seio da

sociedade patriarcal ainda vigente. O sociólogo francês, Pierre Bourdieu, salienta questões sobre a hierarquia de gêneros, ampliando o nosso olhar para o tema, no seu *dominação masculina*:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2019, p. 17)

Elena Ferrante, mediante uma narrativa destemida, em que, engajando-se para chegar às profundezas das cóleras de suas personagens, recorre ora aos dialetos, intentando dizer as verdades difíceis de serem proferidas, ora ao fluxo de consciência intenso de suas narradoras, culmina em questionar os arranjos afetivos da atualidade, sobretudo no que diz respeito ao maternar, assunto ainda tabu quando se ambiciona revisitá-lo, a partir de uma perspectiva diferente da tradicional.

Desta forma, a autora pretende com suas protagonistas, carregadas de potência, “matar o anjo do lar” a que se referiu Virgínia Woolf (WOOLF, 2013, p. 20). Isto é, o que se depreende dos romances da italiana é a necessidade de afastar a voz interior, a qual, não raro, instrui a maioria das mulheres ao sacrifício eterno da vida doméstica, tanto que, ocasionalmente, é na fuga de suas protagonistas que se vislumbra a possibilidade da busca de si mesmas para então se reconstruírem a partir de suas próprias referências e não mais a partir de um espelho que não as representa. Às vezes, é necessário ser acusada de “louca” e sucumbir à desrazão para se romper com a construção social pois, “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Nesse sentido, o tom da escrita de Ferrante surge como um punhal necessário, visando desmistificar a mãe cujo amor é sempre preponderante e legitimador para que os filhos ocupem todo tempo e espaço durante sua existência no mundo. Para corroborar, trazemos a explicação de Maurice Blanchot, o qual afirma:

Quando numa obra lhe admiramos o tom, sensíveis ao tom como ao que ela tem de mais autêntico, o que queremos designar por isso? Não o estilo, nem o interesse e a qualidade da linguagem, mas, precisamente, esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim.

O tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o *seu*, o que resta de si mesmo na discrição que o coloca à margem. O tom faz os grandes escritores (...) (BLANCHOT, 2011, p. 18).

Desta feita, há que se reconhecer a importância das reflexões propostas pelos romances ferranteanos, de modo a se atingir a compreensão da imprescindibilidade de se ressignificar o papel da mulher – sobretudo da mãe – na sociedade contemporânea, que permanece julgando a fala daquelas que ousam expor as verdades que se tenta esconder, inclusive delas mesmas.

Ademais, uma das características das vozes narrativas das personagens de Elena Ferrante é ser em primeira pessoa pois, nas palavras do crítico literário James Wood, “a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável” (WOOD, 2017, p. 10) e as protagonistas-narradoras ferranteanas, além de confiáveis, tornam-se acolhedoras e cúmplices daquelas que, fora da ficção, sentem-se despertencen, confirmando as palavras de Giorgio Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está a adequados às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual/ mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Nesse sentido, cabem reflexões das mais diversas: toda mulher nasce para ser mãe? Ao escolher a maternidade, esse seria o único caminho a seguir ou seria possível a conciliação de vários papéis em busca da realização pessoal para além da maternidade? Por que razão, ao se falar abertamente sobre o outro lado, mais sombrio do maternas, ocorrem severos julgamentos da sociedade?

Em todos os romances da escritora as mulheres questionam a maternidade, a gravidez, a amamentação, expondo, às vezes de forma inclemente, as agruras experimentadas pelas personagens, as quais não se sentem caber na visão mitificada sobre a chegada de um filho, o que remete à filósofa Simone De Beauvoir, ao se pensar no período da gestação, sempre presente nas obras da escritora italiana:

Esse corpo é presa de uma vida obstinada e alheia que cada mês faz e desfaz dentro dele um berço; cada mês, uma criança prepara-se para nascer e aborta no desmantelamento das rendas vermelhas; a mulher, como homem, é seu corpo mas seu corpo não é ela, é outra coisa. (BEAUVOIR, 2016, p. 49)

E ainda:

O aleitamento é também uma servidão esgotante; um conjunto de fatores - o principal dos quais é, sem dúvida, o aparecimento de um hormônio, a progesterina - traz às glândulas mamárias a secreção do leite; a ocorrência é dolorosa e acompanha-se, amiúde, de febres e é em detrimento de seu próprio vigor que a mãe alimenta o recém-nascido. (BEAUVOIR, 2016, p. 50)

Dessa forma, vislumbra-se cristalino o desejo de Elena Ferrante, por meio de suas obras, de rever as relações maternas, com o intuito de discutir as tantas representações idealizadas da maternagem, promovendo a ponderação sobre os outros caminhos possíveis em relação a esses estereótipos que tendem a oprimir a figura feminina. Nesse sentido, a escritora e ensaísta Rebecca Solnit declara: “você escreve a partir de quem é, do que é importante para você e de qual é a sua verdadeira voz, deixando para trás todas as vozes falsas e as notas erradas.” (SOLNIT, 2021, p.135). E completa:

Escrever formaliza o processo que todo mundo enfrenta – fazer o seu próprio eu, aquele que vai falar, que vai definir quais valores, interesses e prioridades vão traçar o seu caminho e a sua persona. É preciso definir que tom adotar, que timbre dar às palavras; definir se o texto vai ser engraçado ou sinistro, ou as duas coisas. (SOLNIT, 2021, p. 135)

Destarte, no que tange à literatura ferranteana, faz-se necessário compreendê-la como a possibilidade de dizer o que se cala, o que se esconde, resvalando numa eterna busca de representar o real (*mimesis*), pois: “o real é irrepresentável na linguagem verbal, e é essa a busca que a constitui, não como representação, mas como “fulgor do real”. (PERRONE-MOISÉS, 2016). Além disso, buscando a *mimesis* aristotélica, a poética pode ser descrita “como forma humana privilegiada de aprendizado. A *mimesis* faz parte da natureza humana...” (GAGNEBIN, 1997, p.95). E mais, “o homem é capaz de produzir semelhanças porque reage, segundo Benjamin, às semelhanças já existentes no mundo.” (*Ibidem*, p. 97).

Em suma, não se pode olvidar de que a escrita da autora, além de pungente, é densa, com protagonistas complexas, que causam identificação imediata com muitas mulheres da vida real, as quais, ao longo das páginas, desnudam-se para o leitor, expondo suas múltiplas camadas, remetendo-nos às palavras de Júlian Fuks acerca do romance:

Um romance é apenas um espelho que se carrega, que alguém carrega, e que reflete a realidade comezinha a cercar esse alguém, a realidade muito específica que a esse indivíduo acomete. Para que possamos apreender em alguma medida essa realidade, temos que conhecer profundamente esse sujeito, conhecê-lo melhor até do que ele mesmo se conhece, conhecê-lo como um deus, algo que só o romance pode fazer. (FUKS, 2021, p. 73)

A alteridade na literatura ferranteana

Ainda que haja controvérsias sobre o porquê da necessidade da literatura na vida em sociedade, o fato é que ela não deve ser encarada como utilitária, embora saibamos dos benefícios que boas reflexões despertam. E, talvez, por isso mesmo, seja a única chance de se compreender o outro, a partir de sua perspectiva. Nesse sentido, conforme Walter Benjamin,

O romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1987, p. 214).

Interessante, também, apoiar-se nas palavras de Antonio Candido, para quem:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (CANDIDO, 2004, p. 38)

Para além do descrito acima, considera-se que, se reconheço o outro em mim, surge a responsabilidade e o compromisso com esse outro, por meio do meu olhar interior para as diferenças existentes entre nós. A interação é quem possibilita o reconhecimento de si como indivíduo. Pois como elucidava Jean-Paul Sartre:

O outro é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim tal como apareço ao Outro. E, pela aparição mesmo do Outro, estou em condições de formular sobre mim um juízo igual ao juízo sobre um objeto, pois é como o objeto que apareço ao Outro. (SARTRE, 2015, p. 290).

Assim, pensando a literatura, e, mais estritamente, a leitura como instrumento de mediação dentro da sociedade, no sentido de proporcionar uma relação entre obra e leitor, para que este possa desenvolver sua humanidade ao perceber o outro, chega-se à alteridade de Emmanuel Lévinas, isto é, o rosto do outro que levará alguém a enxergar para além de si mesmo:

A relação com outrem é a única que introduz uma dimensão da transcendência e nos conduz para uma relação totalmente diferente da experiência no sentido sensível do termo, relativa e egoísta. (LÉVINAS, 1980, p. 187).

Para mais, Lévinas continua:

Esta alteridade situa-se num plano diferente da linguagem e não representa de modo algum uma linguagem truncada, balbuciante, ainda elementar. Muito pelo contrário, a descrição desta presença inclui todas as possibilidades da relação transcendente com outrem. (...) As idas e vindas silenciosas do ser feminino, que faz ecoar com os seus passos as espessuras secretas do ser, não constituem o turvo mistério da presença animal e felina, cuja estranha ambiguidade Baudelaire se compraz em evocar. A separação que se concretiza através da intimidade da morada delinea novas relações com os elementos. (LÉVINAS, 1980, p. 138 e 139).

Nesse aspecto, tendo em vista a escassez sobre a temática literatura e maternidade, sobretudo no que diz respeito à escrita menos idealizada sobre o tema, urge as análises de textos como os de Elena Ferrante. Por isso, com o intuito de examinar como as vozes narrativas das protagonistas-narradoras levam ao processo de alteridade nos textos, encontra-se suporte teórico também em Barthes:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura, (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. (BARTHES, 1981, p.19)

Ademais, conforme afirma Walter Benjamin:

A narrativa é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a

marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Nessa perspectiva, seres humanos que são, as narradoras-protagonistas ferranteanas, por meio da convivência estabelecida com as demais personagens dos romances, conseguirão, ao longo das páginas, reconstruir suas próprias identidades para se desfazerem dos estereótipos que as perseguem.

Ademais, o sentido de alteridade extrapola as páginas das obras se se cogitar que, ao discutirem temas eminentemente femininos, as autoras permitem aos leitores o contato com esse universo que por séculos é tido como secundário ou inferior. É patente que os homens ainda protagonizam o cenário literário, tanto no que se refere a personagens quanto aos próprios escritores, haja vista as premiações, na maioria das vezes, celebrar a escrita masculina. Portanto, os romances escritos por mulheres não deixam de soar como um convite à prática de uma alteridade ainda mais profunda pois:

A alteridade de Outrem não depende de uma qualquer qualidade que o distinguiria de mim, porque uma distinção dessa natureza implicaria entre nós a comunidade de gênero, que anula já a alteridade. A relação entre Outrem e eu que brilha na sua expressão não desemboca nem no número nem no conceito. Outrem permanece infinitamente transcendente, infinitamente estranho, mas o seu rosto, onde se dá a sua epifania e que apela para mim, rompe com o mundo que nos pode ser comum e cujas virtualidades se inscrevem na nossa *natureza* que desenvolvemos também na nossa existência. (LÉVINAS, 1980, p. 173)

Para tanto, recorre-se, ainda, às palavras proferidas por Rubens Machado e Matêus Ramos, para quem:

A experiência do rosto é a única experiência que permite ao sujeito sair de si mesmo e da totalidade, pois o rosto é inquietude. É a possibilidade para o homem poder ser ensinado, de receber um ensinamento do exterior. O rosto remete para uma verdade mais antiga do que a ontologia, a um passado que nunca foi presente... (MACHADO, Rubens. RAMOS, Matêus, p. 14-26)

A questão que pode flutuar em mentes mais curiosas é: por que, afinal, textos incômodos tendem, ao contrário do que se imagina, ser benéfico? Nas palavras de Mayara Tavares e Tania Rosing, tem-se que:

O envolvimento com o texto literário permite ao leitor autoavaliar-se, dirigindo um olhar para seu interior; permite, também, imaginar como as outras pessoas são; e mais, permite fazer comparações entre os outros e ele mesmo, vivenciar nas ações e reações das personagens, pela narrativa, ideias, sentimentos, emoções. Assim, o receptor pode cotejar valores vivenciados,

princípios defendidos por outros (os personagens), em relação aos que o impulsionam internamente e que o impelem a falar ou a escrever. São experiências subjetivas que aprimoram o desenvolvimento cognitivo e afetivo. (TAVARES; ROSING, 2017, p. 115)

Ou seja, é em meio aos hiatos impelidos pela leitura de um texto complexo e reflexivo, que as transformações começam a germinar dentro de cada um. Como bem se posiciona Emmanuel Lévinas, “a epifania do rosto é ética. (...) A epifania do rosto abre a humanidade.” (LÉVINAS, 1980, p. 178 e 190). A literatura, desse modo, age silenciosamente, aos poucos, sem pressa, costurando no leitor as mudanças que somente a leitura provocativa, deslizante para a alteridade, é capaz de construir:

Ler, compreender, interpretar, apropriar-se de ideias, sentimentos. Essas possibilidades se desencadeiam durante o processo de formação do leitor. Ao mesmo tempo, criam-se condições de falar sobre, de comunicar a experiência leitora, demonstrando que somente é possível apropriar-se internamente daquilo que se consegue extrojetar pela fala ou pela escrita. (TAVARES; ROSING, 2017, p. 116)

E ainda:

A leitura se consolida em uma verdadeira experiência do Outro. No ato de leitura, o sujeito deve se deixar impactar pela realidade da narrativa, que está, ao mesmo tempo, distante nas páginas do livro e muito perto, a ponto de ser possível tocá-la. (MAGGI e MORALES, 2016, p. 284)

No momento atual, evidencia-se uma sociedade mergulhada em si mesma, onde levantar os olhos para o outro se tornou um esforço. Diante desse cenário, um tanto desanimador, é imperiosa a leitura de obras como a de Elena Ferrante, a qual, ao escolher uma escrita que aproxima o leitor de suas narradoras, exige que ele deixe de ser imparcial, ao suscitar elucubrações, que exigirão uma postura sobre o tema proposto, ressoando, assim, como um convite-desafio àqueles que, ao se perceberem curiosos sobre seus livros, permitam-se reconhecer a dupla alteridade admissível, isto é, a contida nas obras em si e a entremeada quando alguém se propuser a ler mais textos escritos por mulheres, tendo em vista que “ao definirmos qual voz há de se valorizar, redefinimos a nossa sociedade e os seus valores.” (SOLNIT, 2017, p. 35)

Conclusão

É certo, por conseguinte, que a literatura transcende a experiência de viver outra realidade para se tornar uma possibilidade de contato cultural. A construção de vozes narrativas que desmistificam padrões, como as pertencentes às obras ferranteanas, surge assim como “um exercício de negociação com o outro. A literatura, portanto, através da leitura, incitaria uma negociação entre o eu, o outro, a cultura e as fronteiras históricas.” (MAGGI, Noeli. MORALES, Renata. p. 284).

Ao se instigar o leitor por meio de uma narrativa incômoda, por vezes tida até como perversa, surge o chamado para que este leitor se permita vulnerável e se sinta parte do texto, a ponto de sua inquietude, bem como o seu desconforto com o que lê, passe a compô-lo como ser humano, ressoando como desafio a repensar seu modo de ver o mundo e, por fim, abra-se para a compaixão e o acolhimento de seu próximo.

Talvez pensar a alteridade com tamanha grandeza, como desejou Lévinas, seja uma pretensão quase utópica, se se adentrar em questões sociais da atualidade. Não há dúvida de que um dos maiores desafios para que ocorra a aproximação da ética proposta pelo filósofo seja ultrapassar a intolerância que acomete um sem número de pessoas indispostas ao que lhe é estranho.

É nesse momento, então, que obras como as de Elena Ferrante assumem a importância de, aos poucos, causar as transformações necessárias para o alcance de uma sociedade mais justa e próxima da ética levinasiana. Para isso, as vozes narrativas devem ser compostas de pluralidade, de modo a ser reflexo de muitas realidades e não apenas de um nicho, de um grupo que se autodenomina maioria.

Ao deparar com algumas avaliações negativas em sites e blogs literários, a respeito de obras que confrontam o *status quo* dominante, vislumbra-se, enfim, a brecha para o alcance da alteridade, pois é no desconforto que se aprende sobre diferenças e tolerância, até desembocar na alteridade. Afinal:

A presença do rosto — o infinito do Outro — é indigência, presença do terceiro (isto é, de toda a humanidade que nos observa) e ordem que ordena que mande. Por isso, a relação com outrem ou discurso é não apenas o pôr em questão da minha liberdade, o apelo que vem do Outro para me chamar à responsabilidade, não apenas a palavra pela qual me despojo da posse que me encerra, ao enunciar um mundo objetivo e comum, mas também a pregação, a exortação, a palavra profética. A palavra profética responde essencialmente à epifania do rosto, duplica todo o discurso, não como um discurso sobre temas morais, mas como momento irreduzível do discurso suscitado essencialmente pela revelação do rosto enquanto ele atesta a presença do

terceiro, de toda a humanidade, nos olhos que me observam. (LÉVINAS, 1980, p. 191).

Por isso, seja por meio de uma voz narrativa dura ou sarcástica, o que importa é a desmistificação da crença de que existe apenas um modo de se maternar ou de ser mulher. As escolhas podem e devem ser múltiplas. Conforme as citações supracitadas, a teoria está a nosso dispor para o amparo dessas escolhas plurais, basta colocá-la em prática. Para tanto, talvez seja possível também desautomatizar a realidade imposta para a conquista do melhor sentido de humanidade possível e isso só será exequível por meio da formação de um número cada vez maior de leitores dispostos a confrontar suas certezas por meio de textos pouco frugazes.

REFERÊNCIAS

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

BADINTER, E. **O conflito – a mulher e a mãe**. Tradução Vera Lúcia dos Reis. São Paulo: Record, 2011.

BARTHES, R. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1981.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e política - Obras escolhidas**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Küner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERRANTE, E. **Frantumaglia**. Tradução Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FUKS, J. **Romance – história de uma ideia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago. 1997.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LÉVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Tradução: José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2008.

MACHADO, R.; RAMOS, M.; **A noção de rosto em Emmanuel Lévinas**. <http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-10/Artigo_A_Nocao_de_rosto.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MAGGI, N.; MORALES, R.; **A leitura como caminho para a alteridade**. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25602>>. Acesso em: 19 jun 2021.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARTRE, J. **O ser e o nada**. Tradução: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2015.

SOLNIT, R. **A mãe de todas as perguntas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOLNIT, R. **Recordações da minha inexistência**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

TAVARES, M.; T. ROSING. **Do Literário Ao Paradidático**. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/2578/0>>. Acesso em: 15 jun 2021.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. Tradução Denise Botteman. São Paulo: SESE, 2017.

WOOLF, V. **Profissão para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre/São Paulo: L&PM POCKET, 2012.

THE NARRATIVE VOICES IN ELENA FERRANTE'S WRITING: AN ENCOUNTER WITH EMMANUEL LÉVINA'S OTHERNESS

Abstract

There are many ways to reach an understanding of the importance of a more ethical society. This article intends to analyze the construction of narrative voices and otherness in Elena Ferrante's writing. As she writes about the inconveniences of motherhood, she focuses on the particular realism of their protagonist-narratives, renouncing a deified view of motherhood and, therefore, choosing to not appease the reader with an idealized writing on the subject. For this, based on philosopher Emmanuel Lévinas' notion of face, we will discuss the urgent need for literature as a way to reach humanitarian ethics, despite controversies about the indispensability of fiction in society. Far from being utilitarian, although the reflections it provokes are latent, literature and, more specifically, the writing of uncomfortable texts frequently arouses compassion. For this reason, it is essential in reaching prospective readers when they begin to understand that mimesis allows us to not only see other perspectives, but also to be with others in their journey, even if their experiences are not very similar to ours.

Keywords

Narrative voices. Otherness. Elena Ferrante. Emmanuel Lévinas. Face.

Recebido em: 18/07/2021

Aprovado em: 08/12/2021

Linguagem e contexto: análise da rivalidade entre personagens no romance “A amiga genial”, de Elena Ferrante¹⁰³

Júlia Maria Muniz Andrade¹⁰⁴
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Wellington Michel Souza de Paula¹⁰⁵
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

Neste estudo, pretendemos discutir à luz da concepção de contexto, proposta por van Dijk (2012) e partindo de reflexões literárias sugeridas por Candido et. al. (1998), a construção da relação de amizade no romance *A Amiga Genial* de Elena Ferrante, com foco na compreensão da rivalidade entre as personagens Lenu e Lila. Diante disso, aproximamo-nos de conceitos filosóficos e psicológicos para compreender as atitudes frente à relação entre as personagens, durante determinados momentos do romance. Tomaremos o parâmetro *rivalidade* sob dois aspectos; a rivalidade no sentido da *aquisição do conhecimento* e relacionada a um ideal de aparência física à luz das categorias de van Dijk (2012) como *ambiente, evento, participantes* e “*eu-mesmo*”. Pretendemos analisar o modo como estão integradas, na obra, algumas das propriedades sociais e comportamentais diante dos eventos comunicativos em curso, por exemplo, os papéis das duas principais personagens, por um lado, e as intenções e motivações por outro. Como participantes de eventos comunicativos no romance, Lenu e Lila se relacionam de várias formas, assumindo ao mesmo tempo os papéis de amigas e de contendoras. Considerando esses papéis, buscamos observar como a categoria sociocognitiva “rivalidade entre mulheres” estrutura os eventos comunicativos nos quais as personagens-amigas atuam.

Palavras-chave

Elena Ferrante. A Amiga genial. Contexto. Amizade. Rivalidade.

¹⁰³ Este trabalho resulta de uma investigação proposta na disciplina Tópicos de Linguística Textual, ministrada pela professora Dra. Anna Christina Bentes na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/SP), sobre a questão do contexto no campo de estudos do texto/discurso. Agradecemos a orientação da professora para a elaboração desse texto, assumindo, no entanto, os possíveis erros e equívocos remanescentes.

¹⁰⁴ Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Teresina, Piauí. E-mail: juliabem@gmail.com

¹⁰⁵ Mestrando em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) – UNICAMP/SP. Membro do Laboratório de Cartografia Sintática: Pesquisa e Ensino – LaCaSa (<https://is.gd/LaCaSaUnicamp>) – Campinas, Brasil. E-mail: wellingtonwmsp@hotmail.com

Introdução

A obra de Elena Ferrante é conhecida por personagens femininas fortes e marcantes, uma vez que as relações que essas personagens têm consigo mesmas, com suas famílias, seus amores e suas amigas não são lineares e, por isso, são complexas e profundas. Na série de obras denominada Tetralogia Napolitana, a relação entre as personagens principais – Elena Greco, ou Lenu, a narradora e Rafaella Cerullo, Lina como era chamada por todos, ou ainda Lila, como era chamada exclusivamente pela amiga – é o que guia o enredo por meio de uma história de amizade que, do modo como é lembrada por Lenu, permite-nos pressupor traços de uma rivalidade subjacente.

Embora o primeiro título da saga de romances – *A amiga genial* – já deixe explícito que a relação entre elas é de fato a amizade, o que também vai ficar evidenciado ao longo da trajetória narrada nos demais livros, notamos atitudes e construções discursivas expressas em alguns trechos que evidenciam uma certa disputa que permeia toda a admiração e a cumplicidade existentes na relação entre as duas personagens.

Para explicitar que tais atitudes e construções discursivas pressupõem a existência de uma rivalidade na relação de amizade que marca a história das duas personagens, buscaremos como suporte teórico-metodológico van Dijk (2012), ao sugerir que o contexto são modelos mentais subjetivos e individuais que controlam (pelo menos em parte) o discurso, bem como, sua recepção. Para que seja possível analisar tais modelos de contexto, o autor estabelece algumas categorias que seriam relevantes para compreender de que forma o discurso pode ser estruturado a fim de que atinja uma certa compreensão por parte do leitor.

Este artigo, então, propõe uma análise da relação de amizade entre as personagens Lenu e Lila – com foco na rivalidade que subjaz essa relação – fundamentada na noção de modelos de contexto proposta por van Dijk (2012). Optamos por tal abordagem, pois ela nos permite fazer uma análise relevante da relação entre as amigas, uma vez que ela lança luz acerca das percepções individuais sobre o “eu mesmo”, os eventos, o ambiente, (a relação entre) os participantes, bem como, seus papéis sociais, objetivos e intenções – sendo essas as categorias propostas por van Dijk (2012) para a análise do contexto –, possibilitando um diagnóstico mais refinado sobre o que está em jogo nesse relacionamento.

Para tal análise, vamos nos pautar no primeiro romance da série – nomeadamente *A amiga genial* – procurando evidenciar como as atitudes das

personagens, muitas vezes, são determinadas pela rivalidade que subjaz a amizade entre elas. Esta rivalidade pode ser compreendida sob diversos aspectos, mas aqui destacamos dois que consideramos mais fundamentais, sendo o primeiro deles a rivalidade no *sentido da aquisição do conhecimento*, e o segundo, a rivalidade relacionada a um *ideal de aparência física*.

Discutiremos, ao longo de nossa análise, como a tessitura textual controlada por Lenu é reveladora dessa disputa estabelecida entre as amigas, uma vez que, enquanto narradora-personagem, traça na produção do discurso suas intenções e o seu olhar diante dos eventos.

As atitudes descritas por Lenu possuem um direcionamento para o controle discursivo que motivam as suas expectativas. Assim, a narradora estabelece discursivamente a relação entre o *ambiente*, o *evento*, as *participantes* e o “*eu-mesmo*”. Essas categorias guiarão as reflexões aqui propostas diante do objeto de estudo.

Partindo dessas noções apresentadas acima, organizamos este artigo seguinte maneira: na seção 1, apresentamos um breve resumo do romance em questão, com foco na relação entre as protagonistas; na seção 2, introduzimos nossa análise buscando na teoria literária uma fundamentação que lança luz sobre o que está em jogo na formação das personagens; na seção 3, buscamos esclarecer a noção de contexto proposta por van Dijk (2012), a fim de aprofundar a discussão iniciada na seção anterior; E, na última seção, propomos uma compreensão da rivalidade entre as amigas a partir da produção de sentido e atitudes das personagens.

1. Breves comentários sobre a amizade genial entre Lenu e Lila

A amizade entre Lenu e Lila é, sem dúvida, um combustível para a projeção da narrativa, pois dentro desse aspecto da relação perpassam várias dimensões que comportam atitudes e sentimentos marcados e motivados pelos papéis que assumem.

Bullaro e Love (2016) afirmam que as obras de Ferrante têm “poética afetiva, relevância histórica contemporânea e as importantes questões políticas, linguísticas, interpessoais e de gênero que ela aborda com complexidade e facilidade” (p. 1, tradução nossa), além de ressaltar o “retrato único da amizade feminina” (p. 2, tradução nossa).

Esse último aspecto citado pode ser tomado como nuclear para a compreensão de *A amiga genial*, romance que apresenta uma narradora-personagem que, ao descobrir que a amiga de infância havia desaparecido sem deixar rastros, decide

contar a história de uma amizade que perdura por mais de 50 anos e que começou quando as duas ainda eram crianças.

À luz da filosofia, compreender a amizade trata-se de um aspecto que está para além de definições simplificadas, uma vez que a relação envolve admiração, amor, carinho, interesse, inveja, dentre outras questões divergentes. Por essa razão, torna-se necessário revisitar o que se compreende pela natureza instituída na amizade entre Lenu e Lila.

A amizade para Aristóteles (1999) assume um teor de cumplicidade estando ligada diretamente à virtude humana e à busca pela felicidade, assim se apresenta de três diferentes formas: amizade por utilidade/interesse, por prazer e a amizade verdadeira, que seria genuína, despreziosa e duradoura.

As amizades por interesse e por prazer não assumem caráter duradouro, uma vez que alcançados os objetivos, a amizade tende a se desfazer. Já a amizade verdadeira é a dos homens bons e por essa razão há reciprocidade na pressuposição da semelhança. Assim, conclui-se que as relações de amizade são precedidas da relação do homem consigo mesmo e os sentimentos amistosos emergem a partir da convivência dos participantes da relação.

Diante disso, cabe ressaltar que o percurso da amizade entre as personagens analisadas teve início no primeiro ano do ensino fundamental, quando a narradora se impressionou pela ousadia e falta de modos da pequena colega de classe. Aliás, essa determinação e coragem, muita raras para uma menina na época, levaram Lenu a uma admiração quase instantânea pela colega e, a relação que teve início no ambiente escolar, passou também a fazer parte das brincadeiras fora dos muros da escola, em outros contextos.

No que diz respeito ao ambiente, bem como aos eventos e à relação entre os moradores, Lenu conta-nos que a infância delas é marcada por sangue e morte. A morte, resultado da vida precária que elas levavam, em que as doenças ganhavam força, e do cenário de guerra que, apesar de anterior a elas, ainda ecoava nas lembranças do bairro; isso tudo é resumido por meio do que ela denomina “palavras que matavam: crupe, tétano, tifo exantemático, gás, guerra, torno, escombros, trabalho, bombardeio, bomba, tuberculose, supuração.” (FERRANTE, 2015, p. 25).

Já o sangue, era consequência de uma rotina de violência característica daquele local e marcava as relações de poder que moldavam o lugar: seja o sangue dos homens que eram cobrados por conta de dívidas que contraíam em jogos, seja das

mulheres que apanhavam de seus maridos que chegavam embriagados da rua ou mesmo de outras mulheres, pois como ressalta a narradora, “As mulheres brigavam entre si mais do que os homens, se pegavam pelos cabelos, se machucavam.” (FERRANTE, 2015, p. 29)

A convivência entre elas diante desse ambiente e desses eventos traça uma aproximação de expectativas e objetivos em comum, fortalecendo o laço de amizade e reafirmando a reciprocidade característica desse tipo de relação. Isso fica evidente no romance se tomarmos passagens que ilustram a parceria entre elas e o anseio pela realização de sonhos compartilhados. Como podemos exemplificar no trecho de uma conversa entre elas em que refletem o desejo de enriquecer juntas no futuro ao escreverem um livro: “ ‘Vamos escrever um, nós duas’, disse Lila certa vez, e a coisa me encheu de alegria.” (FERRANTE, 2015, p. 64).

No entanto, essa amizade, apesar da benevolência e cumplicidade, também é marcada por desencontros que geram sentimentos mais ambíguos, o que nos remete à percepção de que a relação entre as personagens não é linear, o que é típico das relações humanas, mas podemos reconhecer, a partir da visão de Lenu, a linha de demarcação entre elas.

À luz da psicologia, a compreensão da amizade vai além da troca afetiva com alguém que parece semelhante e compreende, portanto, as singularidades pessoais. Assim, para entendermos melhor a relação entre Lenu e Lila, precisamos pontuar, como já mencionado anteriormente, que a relação de amizade começa na infância e o encontro amistoso passa a dar lugar a profundas comparações e alguns sentimentos sombrios. O intercâmbio socioafetivo nesse contexto assume uma interface que confunde as emoções provocadas entre o que seria ora admiração, ora inveja.

Lila era semelhante a Lenu, ambas eram mulheres, possuíam a mesma idade, frequentavam os mesmos ambientes e tinham as mesmas amizades. No entanto, essa semelhança se (des)continuava quando Lenu, ao narrar sua história, mostra que elas eram muito diferentes pois Lila parecia sempre ser superior e sobressaía de forma melhor em tudo. Podemos perceber essa afirmação na fala de Lenu ainda no início do livro

A certa altura Lila também me pareceu belíssima. Em geral a bonita era eu, ela, ao contrário, era seca que nem aliche salgado, emanava um cheiro selvagem, tinha o rosto comprido, estreito nas têmporas, fechado entre duas bandas de cabelos lisos e muito pretos. Porém, quando decidiu deixar para trás tanto Enzo como Alfonso, se iluminou como uma santa guerreira.

Subira-lhe um rubor nas faces que era o sinal de uma labareda vinda de cada canto do corpo, tanto que pela primeira vez pensei: Lila é mais bonita que eu. ***Então eu era a segunda em tudo.*** E torci para que ninguém jamais percebesse. (FERRANTE, 2015, p. 44-45. Grifo nosso.)

O fato de se considerar segunda em tudo pode ser compreendido a partir de uma diminuição potencial por parte de Lenu. Assim, tomamos Winnicott (1975) ao traçar algumas formas de agressividade nas relações de amizade compreendendo, nesse caso, o que seria uma destruição potencial a nível fantasioso. Entendemos claramente essa noção a partir do comportamento de Lenu, pois está sempre motivada a “diminuir” Lila e, dessa maneira, precisa discursivamente de maneira situada “destruir” a amiga para reconhecer sua alteridade e valor.

Por essa razão, a relação de amizade está incluída no campo das experiências. Essas experiências estão relacionadas ao espaço potencial, portanto, a relação que elas possuem na infância condicionadas ao ambiente escolar se mantém de maneira (des)contínua na adolescência quando elas passam a ter outros desafios e experiências.

A amizade estabelecida na narrativa desempenha um papel fundamental para compreendermos o processo de amadurecimento das personagens e, como por exemplo, na adolescência, outras inquietações contextuais vão surgindo.

No contexto da amizade, a admiração de Lenu por Lila é um traço forte. Ao retomarmos um trecho da passagem acima podemos perceber admiração no reconhecimento de um ideal de aparência física estabelecido quando Lenu afirma que Lila era belíssima e parecia cada vez mais iluminada, enquanto ela perdia o brilho, passara a ser a segunda em tudo e gostaria que ninguém percebesse ao tecer alguma comparação.

Dessa forma, podemos dizer que o primeiro passo a ser compreendido na relação entre elas é o fator admiração que, certamente, na sequência das situações dadas no romance fazem com que o modelo de “perfeição” reconhecido por Lenu em Lila gere um forte sentimento de comparação que desencadeia em inveja, ou mesmo, comportamentos ou ações que configurem uma rivalidade.

Assim, as experiências sociocognitivas das personagens levantam o desvendamento de uma concepção sociocultural de fatores que lhes compreendem como, por exemplo, a aquisição do conhecimento e a expectativa sobre o ideal da aparência.

Na próxima seção, concentraremos-nos na proposição de reflexões literárias, compreendendo a contribuição dos aportes teóricos também dessa área para possibilitar

um percurso de discussão na percepção da construção das personagens e seus papéis diante da narrativa.

2 Contribuições literárias para “a amiga genial”

Como mencionado anteriormente, a obra de Elena Ferrante pode suscitar análises que levam em conta aspectos sociais, históricos, linguísticos, políticos, dentre tantos outros. Uma vez que este artigo visa trazer luz a aspectos que possam explicar a relação de amizade entre as duas personagens – Lila e Lenu –, olhando com mais atenção a rivalidade que subjaz essa relação, é interessante tentar compreender as personagens, de que formas elas podem ser construídas e o que influencia as suas colocações.

Candido et. al (1998), numa tentativa de estabelecer o papel da personagem de ficção, afirmam que é na obra literária que é possível se defrontar com “seres humanos de contornos definidos e definitivos”, seres humanos esses que “encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores” (p. 45).

Em uma passagem da obra, por exemplo, a personagem Alfonso Carraci é vítima de uma acusação por um dos amigos, que espalhou que o menino “não gostava de meninas, preferia os rapazes” (FERRANTE, 2015, p. 251). Ao saber do ocorrido, Lenu conta a Alfonso, esperando que ele usasse a violência para resolver a situação, como ela mesmo narra, comportamento que “era obrigatório naqueles casos” (FERRANTE, 2015, p. 251).

A expectativa de um comportamento padrão diante de um evento que pode ser definido como “prototípico” das relações naquele ambiente – uma vez que já se espera uma certa reação “naqueles casos” – revela que as personagens – e mais especificamente Lenu, pois ela, como narradora, é quem enuncia essa expectativa – balizam suas ações de acordo com atitudes de moralidade ou conduta coletiva que permeiam as relações daquele ambiente. Os autores reforçam essa influência do ambiente ao afirmarem que ao pensar nas personagens, pensa-se

Simultaneamente na vida que vivem, nos problemas que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, **referida a determinadas condições de ambiente.** (CANDIDO et. al, 1998, p. 53. Grifo nosso)

Nesse sentido, essa visão se coaduna com van Dijk (2012) em torno da concepção de ambiente na compreensão de que a ação está intimamente relacionada ao espaço em que ocorre, bem como, à dimensão do contexto social que compreende os aspectos culturais, individuais e dá sentido às experiências. Por isso, consideramos ambiente aqui como o local onde ocorrem os fatos e estes sofrem influências de diversos aspectos compreendidos ao entorno da narrativa, em uma interface entre prática social e experiências individuais.

Uma outra contribuição da teoria literária para a análise da relação entre Lenu e Lila, dada também por Candido et. al (1998), diz respeito à observação feita pelos autores de como a ideia que temos das personagens é manipulada, de forma que as personagens não são apresentadas de maneira completa, mas estrategicamente de modo fragmentário, dando ao leitor apenas elementos essenciais, que combinados, repetidos e evocados em diferentes contextos “nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia” (p. 68).

A caracterização das personagens Lenu e Lila – e aqui vamos considerar que se trata de uma escolha de Lenu o modo como descrevê-las, uma vez que ela quem escreve as memórias – evidencia uma certa intenção de destacar as diferenças entre as duas. Logo no início do enredo, enquanto apresentava tanto a si mesma como à amiga, Lenu escolhe para si características que a fazem ser concebida pelo leitor como uma menina estética e comportamentalmente aprazível.

Essas características são evocadas e repetidas ao longo da obra. Por essa razão, a personagem Lenu se autoapresenta em vários momentos da narrativa de forma positiva, de maneira a caracterizá-la.

(i) Eu era uma menina de caracóis louros, bonitinha, feliz de me exibir, mas não insolente, e transmitia uma impressão de delicadeza que enternecia. (FERRANTE, 2015, p. 40)

(ii) E só me fez elogios a distância, em alto e bom som, dizendo como eu era disciplinada, como era sensata, como lia o dia todo e até de noite. (FERRANTE, 2015, p. 208)

(iii) Sabia tudo de mim, sabia que eu fazia o ginásio, que eu era excelente na escola... (FERRANTE, 2015, p. 209)

Já as características escolhidas para descrever Lila, e as comparações e metáforas feitas nessa descrição, revelam a intenção da narradora em criar uma visão de

oposição à figura criada para si. Nesse caso, também há a repetição e evocação dessas características em outros contextos ao longo do romance.

(i) Sua rapidez mental lembrava o sibilo, o bote, a mordida letal. E em seu aspecto não havia nada que agisse de corretivo. Estava sempre desgrenhada, suja, com cascas de ferida nos joelhos e cotovelos que nunca saravam. Os olhos grandes e vivíssimos sabiam se transformar em fissuras atrás das quais, antes de qualquer resposta brilhante, havia um olhar que parecia não só pouco infantil, mas talvez nem humano. (FERRANTE, 2015, p. 41)

(ii) Nos momentos mais terríveis, quando a linha negra de sangue escorria pela panela de cobre, os olhos de Lila se tornavam duas fissuras ferozes. (FERRANTE, 2015, p. 78)

(iii) O imprevisível revelou-se apenas naquele ponto. Vi Lila perder a cor, se tornar palidíssima como era desde menina, mais branca que seu vestido de noiva, e os olhos tiveram aquela repentina contração que os transformava em fissuras. Tinha diante de si uma garrafa de vinho, e temi que seu olhar a trespassasse com tamanha violência que a fizesse em mil pedaços, com o vinho a esguichar para todo lado. (FERRANTE, 2015, p. 331)

Os aspectos aqui analisados, tendo como base a teoria literária, revelam duas questões importantes que podem auxiliar na compreensão da relação entre Lenu e Lila: *I.* o fato de que podemos levar em conta o ambiente como um dos fatores a revelar algumas atitudes das personagens diante da rivalidade e *II.* O fato de que o discurso pode ser direcionado de acordo com o modelo de contexto em que os personagens aparecem assumindo determinados papéis.

Partindo desses pressupostos, aspiramos aprofundar, nas próximas seções, a análise dessa relação entre as amigas – pois argumentaremos que se trata de uma amizade com uma rivalidade subjacente – à luz da teoria de contextos de van Dijk (2012), que compreende o contexto como um modelo mental subjetivo, individual e controlador do discurso, buscando entender de que forma as categorias *ambiente, evento, participantes* e “*eu-mesmo*” constroem e controlam o contexto possibilitando que a rivalidade entre elas deseje concebida.

3 A percepção do contexto na narrativa

A noção de contexto será aqui mobilizada para compreendermos aspectos pontuais diante da compreensão da relação texto/discurso na análise da obra *A amiga genial*. Para isso, torna-se importante traçar um percurso de entendimento sobre o que propõe van Dijk (2012).

Para o alcance da noção de contexto nessa análise, compreendemos o ambiente que envolve as amigas Lenu e Lila, bem como, os eventos comunicativos expressos na obra que permitem a percepção das situações basais que levantamos em nossas proposições de análise.

O teórico van Dijk (2012) ao propor os “modelos de contexto”, levanta um olhar à luz de uma interpretação subjetiva, sendo assim, para cada indivíduo preexiste um modelo que constitui cada situação. Assim,

os contextos não são um tipo de situação social objetiva, e sim construtos dos participantes, subjetivos embora socialmente fundamentados, a respeito das propriedades que para eles são relevantes em tal situação. (VAN DIJK, 2012, p. 87).

Buscamos compreender, por exemplo, a constituição dos modelos de contexto para a relação de amizade entre as amigas protagonistas da obra, e como os traços que condicionam essa relação são constituídos.

O modelo de contexto é produzido na obra subjetivamente e individualmente controlando o discurso a partir da perspectiva de Lenu, uma vez que a mobilização desse modelo nos permite uma percepção local e/ou geral na compreensão das interações entre elas propostas na narrativa.

Nessa perspectiva, tomamos van Dijk (2012) ao propor os traços contextuais relevantes, em que aponta os participantes e suas características, o cenário, os eventos e as ações, assim, entendendo que os contextos são flexíveis e dinâmicos, e por isso, torna-se crucial compreender essa constituição entre linguagem/contexto/interação. Para a compreensão do contexto e a estruturação discursiva proposta aqui, focaremos especialmente nas participantes Lenu e Lila.

Van Dijk (2012) sugere que “os modelos de contexto organizam os modos como nosso discurso é estruturado e adaptado estrategicamente à situação comunicativa global.” (p. 107). Dessa forma, a teoria compreendida aqui a partir da proposição de situações interacionais, revela como as experiências de cada personagem são sinalizadas no texto. E, para que isso aconteça, é necessária uma mobilização textual estratégica na construção da narrativa.

Uma possibilidade para essa compreensão pode ser apontada quando Lenu, ainda no início da narrativa, fala

Como sempre Lila exagerou, pensei. Estava extrapolando o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que

deixara para trás. Fiquei muito irritada. **Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma.** Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória. (FERRANTE, 2015, p. 17. Grifo nosso.)

Se olharmos para esse trecho levando em conta as categorias de análise propostas por van Dijk (2012) – já mencionadas no percurso desse artigo – podemos compreender como o contexto é estrategicamente construído e mobilizado para que uma certa disputa seja estabelecida no modo como a relação delas é proposta na obra.

O autor toma como central para a análise do contexto a categoria *eu-mesmo* que, segundo ele, diz respeito a forma como o *Eu* representa o seu entorno no momento bem como o que está pensando, agindo, falando ou escrevendo (van Dijk, 2012). Anteriormente a essa passagem, Lenu recebe um telefonema de Rino, filho de Lila, dizendo que ela havia desaparecido sem deixar vestígios, sumindo com fotos e todo tipo de documento que fizesse menção a ela.

A percepção de Lenu (o *Eu-mesmo*) sobre a atitude da amiga é de que ela “exagerou”, “extrapolou” ao tomar tais decisões, o que leva a uma situação de ação-reação. A partir da enunciação dessa percepção do *eu-mesmo* sobre o *evento* “fuga/desaparecimento”, a narradora-personagem categoriza verbalmente sua *ação* – aqui compreendida como o ato de escrever as memórias sobre elas – como uma espécie de disputa, um parâmetro que talvez permeie toda a amizade, o que fica evidenciado (no trecho grifado no excerto acima) quando ela diz que “*dessa vez*” é ela quem vai “*ganhar*”.

Para van Dijk (2012), o *eu-mesmo* também é responsável por estabelecer *a relação entre os participantes*. No trecho analisado, Lenu reforça uma relação de cumplicidade e parceria longínqua entre elas quando diz que o que vai ser contado será a “*nossa história*”. A essa relação, podemos afirmar que se trata de amizade, como já argumentamos – pautados em conceitos filosóficos – na seção 1.

Até mesmo o *ambiente* em que essa cena acontece é propício para que Lenu assuma o controle do discurso e estabeleça essa disputa sobre a versão dos fatos a partir de sua imaginação, uma vez que se encontra sozinha diante do computador, o que possibilita que ela tenha controle total da situação.

Dessa forma, na passagem acima, a ação de Lenu ao ligar o computador e escrever os detalhes da história do que rememorava comporta a emoção diante da situação dada. Essa constituição é levantada pelas pistas textuais e pela compreensão contextual específica do que aqui tentamos propor.

Percebendo a fala de Lenu acima, compreendemos que os modelos de contexto explicam a recontextualização, ou seja, essa maneira pela qual Lenu reagiu ao propor a materialização dos detalhes da história a partir do registro físico, nada mais é do que uma maneira de recontar a história, muito embora, traga na sua fala as suas intenções.

Ainda nessa dimensão, podemos ilustrar um retrato das *relações entre os participantes* a partir das atitudes sociais que se vinculam ao *ambiente* na proposição da constituição contextual. Assim exemplificamos com a passagem a seguir,

Não tenho saudade de nossa infância cheia de violência.[...] Crescíamos com a obrigação de torná-la difícil aos outros antes que os outros a tornassem difícil para nós.[...] **os homens ficavam furiosos continuamente, mas no fim se acalmavam, ao passo que as mulheres, que eram aparentemente silenciosas, conciliadoras, quando se enfureciam iam até o fundo de sua raiva, sem jamais parar.** (FERRANTE, 2015, p. 30. Grifo nosso.)

A partir dessa noção estruturada de organização da sociedade e da forma como é constituída por Lenu em relação à disposição das relações, passamos a entender e considerar o que possa provocar os seus comportamentos que contêm uma ambivalência no vínculo afetivo constituído com Lila, ora revelando admiração e, em outros momentos, revelando uma rivalidade.

Na próxima seção, analisaremos outros trechos que consideramos importantes para compreendermos a rivalidade subjacente na relação de amizade entre elas, com foco em dois aspectos – já destacados na introdução – que parecem ser basais dessa rivalidade: *a aquisição do conhecimento* e o sentido *ideal de aparência física*.

4 Objetivos e intenções na concepção da amizade: hipóteses aplicadas à produção de sentido

É importante ressaltar que a rivalidade entre as amigas pode ser compreendida como um dos parâmetros de uma categoria maior, denominada *rivalidade entre as mulheres*, que é a base contextual da relação entre as personagens aqui analisadas. Assim, podemos associar essa discussão à proposta de van Dijk (2012) sobre *a relação entre os participantes* na constituição do contexto.

Como já discutido na seção anterior, Lenu assume o controle do discurso ao escrever suas memórias e estabelece, antes mesmo de começar a narrativa dessas lembranças, uma certa disputa que assumimos permear toda a amizade. Torna-se,

portanto, necessário revisitar de que forma o vínculo entre as duas amigas teve início e investigar o que está em jogo na base dessa relação para fomentar o posicionamento de que a rivalidade faz parte dessa amizade.

No início do romance, além de apresentar o bairro e de que forma as *relações entre as pessoas* se davam, conforme apresentamos na seção 3, há um outro *ambiente* que é fundamental na constituição dessa relação. Lenu conta que Lila apareceu em sua vida nos primeiros anos da jornada escolar e que, logo de cara, já se impressionou pela audácia da garota.

Ao pontuar que é na escola que elas se conhecem, estabelece-se uma relação que é anterior à amizade. Nesse ambiente, há dois tipos de relações entre os participantes que vale destacar, a relação “professor vs. aluno” e a relação “aluno vs. aluno”. Tais relações são fundamentais para o entendimento do que alicerça a amizade entre as garotas.

Quanto a relação “professor vs. aluno” há dois pontos que merecem destaque: o primeiro deles é o fato de que Lila era a única menina que não obedecia aos comandos da professora, o que a fazia se destacar das outras alunas, causando a admiração enunciada por Lenu; o segundo ponto é quanto à atenção e aos elogios da professora, que eram continuamente disputados pelos alunos e que geram uma certa rivalidade entre eles. Isso já revela um dos fatores que permeavam a relação “aluno vs. aluno” naquele ambiente, já que o embate era reforçado por pequenas competições estabelecidas pelos professores, entre as classes, para determinar quem tinha a melhor turma.

Toda essa série de fatores corrobora para que Lenu assuma sentimentos ambíguos em relação a Lila, já nos primeiros contatos entre elas. Tomemos o trecho abaixo para fomentar nossa argumentação

Na época já havia algo que me impedia de abandoná-la. Não a conhecia bem, nunca tínhamos trocado uma palavra, ***mesmo competindo continuamente entre nós, na classe e fora dela.*** Mas eu sentia confusamente que, se tivesse fugido com as outras meninas, lhe teria deixado algo de meu que ela nunca mais me devolveria. (FERRANTE, 2015, p. 16-17. Grifo nosso.)

Com base nas discussões sobre a compreensão da amizade à luz da psicologia, podemos entender que a relação entre elas não parte, necessariamente, de um elo amistoso, mas sim de uma conexão conflituosa, expressa pelo *eu-mesmo* como “confusa”. Ademais, o trecho acima, além de explicitar o caráter competitivo entre elas, revela um outro fator constitutivo importante dessa amizade. Mesmo sem ter certeza de

suas emoções, ao afirmar que se abandonasse Lila perderia algo impossível de ser recuperado, percebe-se que uma está conectada à outra em uma relação de *extensão* que fica evidente quando Lenu expressa isso diante do sentimento de posse associado à perda motivada pelo distanciamento das duas.

Compreendemos, então, que essa amizade é constituída tanto de uma relação de admiração, cumplicidade e extensão, o que as tornavam *amigas*, quanto de uma certa disputa, rivalidade, tornando-as, também, *contendoras*. O trecho a seguir é interessante para compreendermos esse caráter dual/múltiplo/complexo dessa amizade.

“Por que você não quer namorar com ele?”, **perguntou Lila em dialeto. Respondi imediatamente em italiano, para impressioná-la**, para que ela entendesse que, embora passasse meu tempo falando de namorados, não devia ser tratada como Carmela: “Porque não estou segura sobre meus sentimentos.” Era uma frase que eu tinha aprendido lendo *Sonho*, e Lila me pareceu tocada. Como se fosse uma daquelas **disputas** da antiga escola, **começamos uma conversa na língua dos quadrinhos e dos livros, o que reduziu Carmela a pura e simples espectadora.** (FERRANTE, 2015, p. 95-96. Grifo nosso.)

Antes de tudo, contextualizaremos o excerto acima: Lila aceita o fato de que não poderá mais seguir com os estudos e passa a exercer alguns papéis que esperam que ela desempenhe, papéis estes como ajudante da loja de sapatos da família e dos afazeres domésticos; isso faz com que ela se afaste um pouco de Lenu, que segue com os estudos. Com esse distanciamento, Lenu passa a se aproximar um pouco mais de Carmela, uma garota do bairro da mesma idade das duas e que também havia frequentado a escola fundamental com elas.

Ao saírem da igreja, em uma manhã de domingo, as três decidem sentar-se e estabelecerem uma conversa íntima sobre amor. Ao ser interpelada por Lila, Lenu decide “reorganizar” as *relações entre os participantes* presentes nesse evento. A narradora, ao responder em italiano, tem a intenção de retomar esse vínculo de cumplicidade entre as duas, apartando Carmela dessa relação.

Apesar da retomada dessa cumplicidade, a disputa ainda é subjacente. Lenu respondeu nesta língua também sob a justificativa de impressionar Lila, ou mesmo intimidá-la já que respondera em língua de prestígio oficial. Não obstante, Lenu ressalta as disputas no contexto escolar e revela que a língua naquela fase da vida já aponta determinados comportamentos de escolhas que refletiam no aspecto interacional/social.

Nesse sentido, a disputa assume um caráter de aproximação, que não manifesta um sentido negativo. A rivalidade, nesse momento, não se ancora

necessariamente em atitudes conflituosas, mas em uma condição de semelhança. Destacar esse fato é fundamental uma vez que, mesmo assumindo a rivalidade como fator constitutivo dessa amizade, não propomos a existência de uma inimizade, por entendermos justamente que a rivalidade pode vir ancorada em diversos fatores.

Este outro trecho, por exemplo, mostra mais uma vez que a disputa não é necessariamente negativa.

Ela me perguntava sobre as matérias que eu veria naquele dia, sobre o que eu tinha estudado, e queria respostas precisas. Se eu deixasse de responder direito, ela me cumulava de questões que me angustiavam por talvez não ter estudado o suficiente, por não ser capaz de responder aos professores assim como não era capaz de responder a ela. Em certas manhãs frias, quando me levantava ao alvorecer e repassava as lições na cozinha, tinha a impressão de que, **como sempre, eu estava sacrificando o sono quente e profundo da manhã para fazer bonito diante da filha do sapateiro, e não com os professores da escola dos ricos. Até o café da manhã era apressado por culpa dela.** (FERRANTE, 2015, p. 150-151. Grifo nosso.)

Nesse trecho Lenu caracteriza como “sacrifício” todo o esforço que tinha para estudar as matérias escolares para responder às inúmeras questões feitas por Lila continuamente e que a angustiavam caso não soubesse respondê-las. Lenu, então, tem a percepção que toda essa dedicação era na verdade para impressionar alguém que, teoricamente, era inferior a ela, o que pode ser percebido pelo modo como ela caracteriza a amiga (“filha do sapateiro”).

Esse fato pode ser tomado como resultado da rivalidade que subjaz a relação entre elas e que faz com que Lenu não se permitisse ficar por baixo de Lila. No entanto, Lenu é, na verdade, puxada pela exigência de Lila, que não estudava mais, mas tinha expectativas sobre o desempenho da amiga uma vez que, se tomarmos, como já argumentamos, que uma é a extensão da outra, Lila almejava o sucesso de Lenu, já que ela não poderia mais seguir com os estudos.

Diante do exposto até aqui, evidenciamos que a relação das duas pode ser descrita como possuindo um caráter de “rivalidade x cumplicidade”. No que diz respeito à rivalidade, que é o foco desse artigo, compreendemos como um dos aspectos para a disputa *a aquisição do conhecimento*.

Argumentamos em favor dessa hipótese uma vez que a relação entre elas, antes mesmo de se tornar uma amizade, já tinha o conhecimento, no ambiente escolar, como foco de disputa que, como já exposto no trecho 1 desta seção, vai para fora dos muros da escola, o que pode ser percebido no esforço de Lenu para impressionar Lila tanto usando o conhecimento linguístico quanto o conhecimento escolar de modo geral.

Há, no entanto, um outro aspecto que gera essa rivalidade que consideramos importante explicitar, uma vez que aparece em diversos momentos no romance analisado, e que diz respeito a um *ideal de aparência física*.

Para entendermos o contexto desse aspecto, precisamos rememorar alguns cenários sociais de disputa feminina em que ele parece sempre estar a nível de comparação. Lenu revelava uma certa dificuldade em relação a parâmetro de beleza por conta da estrutura física de sua mãe, no entanto, essa referência, bem presente em sua memória, possibilitava que ela pensasse sobre alguns aspectos mais pontuais.

Lenu estabelece, quanto a esse aspecto, um controle discursivo que pode ser percebido através de estruturas comparativas, principalmente quando se referia a Lila, que variavam entre momentos em que se colocava como inferior à amiga e momentos em que se via como superior.

Como argumentado anteriormente, a relação entre elas já surge fundamentada em um sentimento ambíguo por parte de Lenu, o que faz com que ela, enquanto *eu-mesmo* (van Dijk, 2012), leve essa ambiguidade para o discurso nos momentos em que caracteriza a aparência física da amiga, balizada em um padrão de beleza que tem a mãe como figura a ser evitada.

A audácia, a determinação e a coragem de Lila são as características que suscitam a admiração por parte de Lenu, características essas que a narradora assume não possuir. Isso reflete, ao longo de toda a narrativa, em um sentimento de inferioridade que se estende também a aspectos relacionados à aparência.

No trecho abaixo, Lenu percebe uma situação em que tem a oportunidade de se sentir superior a amiga

Lila ficou nos ouvindo sem dizer nada, ou quase. Perguntamos se ela já tinha o sangue como nós e a vimos hesitar, depois, de má vontade, disse que não. **Num instante me pareceu pequena, menor do que sempre a vira até então. Era uns seis ou sete centímetros mais baixa, toda pele e ossos, palidíssima apesar dos dias ao sol. E tinha sido reprovada. E nem sabia o que era o sangue. E nunca nenhum menino lhe fizera uma declaração.** “Um dia você também vai ter”, lhe dissemos com um falso tom de consolo. “Que se foda”, disse, “eu não tenho porque não quero ter, me dá nojo. E também sinto nojo de quem tem.” (FERRANTE, 2015, p. 86-87. Grifo nosso.)

Analisando o excerto, todo o sentimento de superioridade é marcado por estruturas comparativas aplicadas a aspectos da aparência física de Lila que a fazem “menor” que Lenu.

Aqui, ao contrário do exposto no segundo excerto dessa mesma seção, a narradora se distancia da amiga, estabelecendo uma relação de proximidade com as outras participantes, que a consolam falsamente. Dessa forma, podemos dizer que Lenu usa a expectativa de uma aparência física ideal para estabelecer um embate com Lila.

Compreendemos que a aparência física de Lila não era central dessa rivalidade, mas sim era um recurso utilizado por Lenu em diversos momentos para minimizar a amiga em vários aspectos a fim de não se sentir inferior o tempo todo. Vejamos no trecho a seguir como isso se dá na narrativa

Página | 292

A conversa, os conselhos que ela me dera, seus efeitos tinham causado tanta impressão em Carmela Peluso que ela terminou contando tudo a quem quisesse ouvir. **O resultado foi que a filha do sapateiro, que não tinha seios, não menstruava e nem sequer tinha um admirador se tornou, no intervalo de poucos dias, a mais confiável conselheira sobre as coisas do coração.** (FERRANTE, 2015, p. 96. Grifo nosso.)

O trecho acima ilustra um momento em que Lenu resolve seguir um conselho de Lila sobre uma proposta amorosa que recebeu de um dos meninos do bairro. A sugestão de Lila surte um efeito positivo e isso desperta, nas outras meninas, mais especificamente de Carmela, uma confiança nela sobre conselhos amorosos.

Todo esse evento faz com que, dessa vez, Lenu se sinta apartada da relação estabelecida entre os participantes já que o vínculo instituído entre as duas agora era compartilhado por outras meninas, que Lila ouvia e aconselhava.

Esse trecho é ilustrativo de um embate direto entre elas. Lila, nesse momento, ainda está se conformando com o fato de não poder ir à escola e vê na confiança das outras meninas uma oportunidade de se sobressair à amiga que continua com os estudos. Lenu, por outro lado, utiliza essa expectativa sobre um ideal de aparência física como um parâmetro para diminuir Lila, que a ignora por um tempo para dar atenção a outras pessoas.

O que pretendemos mostrar com esse artigo é que de fato em *A amiga genial*, Lenu e Lila estabelecem uma relação genuína de amizade, que será duradoura e as acompanhará ao longo de toda uma vida. No entanto, entendendo amizade como uma relação cheia de nuances, argumentamos que subjacente a esse sentimento de cumplicidade e admiração mútua, há uma rivalidade que baliza algumas das atitudes que fazem parte dessa história.

As categorias estabelecidas por van Dijk (2012) foram basilares para essa análise uma vez que elas funcionam como parâmetros que estão em jogo na construção e recepção dos contextos. Assim, acreditamos que é exatamente essa relação “cumplicidade x rivalidade” que faz com que Lenu e Lila tenham uma amizade genial.

Conclusão

Ao compreender a relação de amizade entre as personagens Lenu e Lila na obra "*A amiga genial*" propusemos reflexões que nortearam uma compreensão dos comportamentos e atitudes diante de modelos individuais de emoções basais e de construção contextual da relação entre elas. Para isso, pautamo-nos nas categorias de van Dijk (2012) - *ambiente*, *o evento*, *as participantes* e o “*eu-mesmo*” – para a compreensão de contexto.

Dentre essas emoções, destacamos que a amizade, desde a infância, desencadeia uma comparação e, por fim, constitui uma rivalidade ao longo da narrativa que pode ser percebida discursivamente pela tessitura textual.

Dessa forma, definimos como aspectos para caracterização da rivalidade pontos como *capital simbólico* e *a noção idealizada de aparência física*. Assim, pudemos perceber que a rivalidade se materializa diante de diversas nuances na relação entre as amigas e, por isso, torna ainda mais sensível essa compreensão diante do que elas falam e fazem.

Portanto, consideramos que esta pesquisa é de ampla relevância para traçar contribuições ao estudo do texto e seus desdobramentos bem como às proposições de reflexões no que diz respeito à construção de Ferrante nas dimensões linguísticas e literárias, uma vez que nos pautamos nas experiências individuais das personagens e na forma pela qual elas lidam com os contextos que retratam discursivamente a rivalidade.

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Mário da Gama Kury. 3 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

BULLARO, G.R., LOVE, S.V., Introduction: Beyond the Margins: “Ferrante Fever” and Italian Female Writing. In Bullaro, G.R., Love, S.V. **“The works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins”**, Palgrave MacMillan: 2016

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. 9 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

DIJK, Teun A. van. **Discurso e contexto**: uma abordagem sociocognitiva. Tradutor Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2012.

FERRANTE, E. **A amiga genial**. 1 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

WINNICOTT, D. W. A localização da experiência cultural. In D. W. Winnicott. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

LANGUAGE AND CONTEXT: ANALYSIS OF RIVALRY BETWEEN
CHARACTERS IN THE NOVEL “MY BRILLIANT FRIEND” BY
ELENA FERRANTE

Abstract

In this study, we intend to discuss in the light of the concept of context, proposed by van Dijk (2012) and based on literary reflections suggested by Candido et. al. (1998), the construction of the friendship relationship in the novel “My brilliant friend” by Elena Ferrante, focusing on the understanding of the rivalry between the characters Lenu and Lila. Therefore, we approach philosophical and psychological concepts to understand the attitudes towards the relationship between the characters, during certain moments of the novel. In this way, we will take the rivalry parameter under two aspects; rivalry in the sense of knowledge acquisition and rivalry related to an ideal of physical appearance considering van Dijk's (2012) categories such as environment, event, participants and “myself”. We intend to analyze how some of the social and behavioral properties of the ongoing communicative events are integrated in the novel, for example, the roles of the two main characters in the novel, on the one hand, and the intentions and motivations on the other. As participants in communicative events in the novel, Lenu and Lila relate in various ways, taking on the roles of friends and contenders at the same time. Considering these roles, we seek to observe how the socio-cognitive category “rivalry between women” structures the communicative events in which the characters-friends act.

Keywords

Elena Ferrante. My brilliant friend. Context. Friendship. Rivalry.

Recebido em: 30/07/2021

Aprovado em: 06/01/2022

Literatura e psicanálise: fascínio e horror em “A amiga genial”, de Elena Ferrante

Lia Aguirre Silveira da Rosa¹⁰⁶

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Tatianne Santos Dantas¹⁰⁷

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Simone Moschen¹⁰⁸

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Neste artigo, investigaremos, na fronteira entre a psicanálise e a literatura, a relação entre o fascínio e o horror a partir de três eixos do romance *A Amiga Genial* de Elena Ferrante. O primeiro eixo é a relação de amizade entre as duas protagonistas, Elena e Lila, que constitui o tema central da narrativa. O segundo é a *desmarginação*, neologismo criado pela personagem Lila para nomear a sensação de dissolução das margens. O terceiro, por fim, é o amorfo, representado pelo personagem dom Achille, considerado responsável pelo desaparecimento das bonecas das meninas. Em diálogo com o ensaio de Freud, *O inquietante*, pensaremos sobre as questões do duplo e do *unheimlich*, suscitadas por essa amizade. Essa interlocução permite-nos perceber sob um novo ângulo a íntima relação entre fascínio e horror recolhida dos três eixos. Evidenciaremos como o fascínio e o horror colocam uma pergunta, que atravessa o romance, sobre a distância entre o eu e o outro a partir do constante risco de dissolução desse intervalo.

Palavras-chave

Elena Ferrante. Fascínio. Horror. Psicanálise. Unheimlich.

¹⁰⁶ Psicóloga, psicanalista, membro do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC) da UFRGS.

¹⁰⁷ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC).

¹⁰⁸ Pós-doutorado em Psicanálise pela UERJ (2011). Professora Titular do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Para começar...ajustando a lente da leitura

O ponto de partida do persente escrito são as inquietações provocadas pela leitura de *A amiga genial* (2015), primeiro volume de uma série de livros que ficou conhecida como tetralogia napolitana, assinados por Elena Ferrante. Os demais, em ordem de publicação, são: *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2017c) e *História da menina perdida* (2017b). A tetralogia acompanha a amizade de duas mulheres, da infância à velhice, e é narrada por Elena Greco, chamada ora de Lenù ora de Lenuccia. A narrativa tem início quando a melhor amiga da narradora, Rafaella Cerullo, chamada por Elena de Lila, desaparece sem deixar vestígios. O sumiço, ao que tudo indica, foi um ato proposital, e é o que leva Elena a registrar a história de ambas. Frente à tentativa de Lila de apagar todo e qualquer rastro, Elena escreve. Vingando-se e faz vingar um texto. Seu esforço de reminiscência inicia com uma frase indicadora da ambivalência que anima essa amizade: “Vamos ver quem ganha dessa vez” (FERRANTE, 2015, p. 17).

Ferrante (2017a) realiza uma investigação subterrânea através de sua escrita e coloca em cena a contradição e a ambivalência das relações entre personagens e das personagens consigo mesmas. Explorando os pares de opostos, *A Amiga Genial* dispõe no centro da trama uma amizade feminina repleta de ambiguidades e incongruências.

Neste artigo, investigaremos como essa amizade se construiu, evidenciando seus polos aparentemente opostos, e como ela articula uma íntima relação entre fascínio e horror, a qual, por sua vez, desenvolve-se no jogo entre vida e morte, criação e destruição. Evidenciaremos como o fascínio e o horror colocam uma pergunta, que atravessa o romance, sobre a distância entre o eu e o outro, a partir do constante risco de dissolução desse intervalo. Para tanto, dialogaremos com o ensaio de Freud (2010a), *O Inquietante*, onde o psicanalista aborda o tema do duplo e a sensação de estranhamento que o acompanha. O duplo tem como papel fornecer uma imagem capaz de sustentar o eu, ao mesmo tempo em que é o prenunciador da morte, entendida como morte subjetiva. É nessa dupla face que a amizade feminina do romance se constitui.

Exporemos como o risco de dissolução das fronteiras entre o eu e o outro está presente na relação entre Lila e Elena, nos episódios de *desmarginação* e no confronto com dom Achille, homem temido por todos no bairro e descrito pela narradora como um monstro mítico. É na descrição desse personagem que vemos surgir a primeira menção ao informe, tema que retornará nos episódios de *desmarginação* que acometem Lila, neologismo cunhado pela personagem para tentar dar contorno à sensação de perder as fronteiras entre si e o seu entorno.

Os caminhos da leitura — e suas consequências de método

Trabalhamos nos limiares entre a psicanálise e a literatura. Discorrendo sobre seu contato com a psicanálise, Ferrante (2017a) confessa um susto provocado pela teoria do inconsciente. Esse assombro a seduz e serve de guia para divisar alguns caminhos em nossos percursos internos. Contudo, como qualquer mapa, pode apenas indicar o caminho, não o trilhar.

A psicanálise é um estímulo enorme para quem quer escavar dentro de si mesmo, não podemos mais dela prescindir, ela nos condiciona mesmo quando a rejeitamos, é o mapa para qualquer caça ao tesouro entre as sombras do nosso corpo. No entanto, um mapa é apenas um mapa. Não basta uma cruz ou uma árvore alta ou a Ilha do Esqueleto para criar a *Ilha do Tesouro* (FERRANTE, 2017a, p. 131).

A partir desse apontamento da autora, seguimos, com a psicanálise, as pistas de suas escavações, apoiadas também na indicação de Lacan de que “a verdade tem uma estrutura [...] de ficção” (LACAN, 1995, p. 259). Para o psicanalista, a verdade é um semi-dizer (LACAN, 1992): só pode ser dita pela metade e, quando totalmente enunciada, desaparece. Dessa forma, a estrutura de ficção permite sua articulação, ao mesmo tempo em que resguarda a metade impossível de ser dita, sob o risco de desaparecimento.

Piglia (2006), por sua vez, nos diz que tudo pode ser lido como ficção. Segundo o autor, há sempre algo de inquietante, ao mesmo tempo estranho e familiar, na imagem de alguém que lê de maneira concentrada. Uma estranha intensidade parece emanar. O sujeito que se isola para a leitura dá a impressão de estar separado da

realidade. Borges (2001) nos brinda com a imagem do leitor perdido na biblioteca, alguém que passa de um livro a outro procurando algo que não sabe ao certo o que é e muito menos como perdeu. A imagem do leitor esculpida por Borges habita um espaço fantástico que não tem fim na medida em que indica, desde o começo, a impossibilidade de encerrar a leitura diante de tudo que ainda resta ler.

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius – o conto de Borges que define sua obra – começa com um texto perdido (...). O que irrompe não é o real, mas a ausência, um texto que não se tem e cuja busca leva, como num sonho, ao encontro de outra realidade”. (PIGLIA, 2006, p. 16).

O autor também nos diz que o maior ensinamento de Borges foi o de ter passado a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a escreve, mas também de quem a lê.

A ficção é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção, mas tudo pode ser lido como ficção. Ser borgeano (se é que isso existe) é *ter a capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção*. A ficção como uma teoria da leitura. (ibid. — grifo nosso).

Propomos, de acordo com o método de Piglia, interpretar a teoria psicanalítica também como uma ficção. Esse movimento se torna possível a partir de um lugar potente de leitura e escrita: onde leitura é escrita, pois a interpretação do leitor participa do texto lido. Essa posição pode ser capaz de dar às conversas entre psicanálise e literatura a forma de um conto borgeano: um livro leva a outro, e a outro, indefinidamente, ampliando o manto ficcional que abriga a vida humana.

Ademais, a posição de leitura proposta por Piglia nos remete à posição de escuta do psicanalista. Desde *A interpretação dos sonhos*, Freud (1996a) nos mostra que o sonho é uma imagem que pode ser lida. Porém, não se trata de qualquer exercício de leitura. A indicação freudiana é de que, diante do relato de um sonho, o analista evite criar uma representação em imagem do que ouve; o caminho da escuta analítica passa pelo terreno da ignorância. Tudo o que é dito não encerra um único sentido. Assim como o leitor pode experimentar o texto através de uma abertura à polissemia da linguagem, frente ao analisante que diz, por exemplo, “sonhei com um terremoto”, o

analista deve renunciar a tudo o que sabe sobre terremotos e convidá-lo a perguntar, junto com ele: um terremoto? De que se trata?

Guiadas por essas coordenadas — de leitura e ignorância —, tomaremos o caminho — um dos sentidos da etimologia da palavra método — de realçar um dos muitos elementos presentes na leitura de *A Amiga Genial* e de interrogar-nos: de que se trata? Esse elemento é a íntima relação entre fascínio e horror, presente na relação entre Lila e Elena, na *desmarginação* e no encontro das personagens com dom Achille.

O papel do diabo e sua articulação com o duplo

Elena situa o início de sua relação com Lila no contexto de uma competição escolar. A intelectualidade e a escrita serão, futuramente, caminhos pelos quais a personagem conseguirá perfazer seu afastamento do bairro onde nasceu e cresceu. Esses caminhos, desde a entrada da amiga em sua vida, são marcados por constantes comparação e dúvida quanto às próprias capacidades. Elena deposita em Lila o segredo da escrita e eleva a amiga ao patamar de um ideal inalcançável. Para que possamos percorrer o caminho que leva à *desmarginação* e ao informe é preciso compreender como a relação entre as duas amigas se inicia e ganha estofado dentro do romance.

A escola representava segurança para Elena, em contraposição ao ambiente familiar, onde sua mãe a criticava e insultava. Elena percebe em Lila uma possibilidade de fugir dos passos maternos, o que nos é descrito de maneira quase literal como a fuga do andar manco de sua mãe. O corpo desta lhe causava repulsa, e, a partir do momento em que Lila lhe toma o lugar de primeira da turma, Elena acorda repetidamente à noite para ver se suas pernas ainda estão “em ordem” (FERRANTE, 2015, p. 38). Ela escreve que

Algo me convenceu, então, de que se eu caminhasse sempre atrás dela [Lila], seguindo sua marcha, o passo de minha mãe, que entrara em minha mente e não saía mais, por fim deixaria de me ameaçar. Decidi que deveria regular-me de acordo com aquela menina e nunca perdê-la de vista, ainda que ela se aborrecesse e me escorraçasse. (ibid.)

Elena prefere submeter-se aos escorraçamentos da amiga a enfrentar um

destino semelhante ao materno. Para além de seu andar claudicante, assumir o caminhar manco poderia representar para a narradora uma repetição da vida doméstica no bairro periférico de Nápoles, onde viviam. A pobreza e a violência figuram como personagens importantes dessa realidade, repleta de palavras que matavam. Entre tais palavras, encontramos referências a doenças, como tétano e tifo exantemático, à guerra, como gás e bomba, e, inclusive, ao trabalho. Elas estão dispostas em uma série, sem aparente distinção de gênero. Elena reúne as fatalidades provocadas por infortúnios, que poderíamos imaginar contingentes, àquelas causadas por outras pessoas, como as pedradas trocadas entre crianças. Acerca do perigo constante, afirma que “A vida era assim e ponto final, crescíamos com a obrigação de torná-la difícil aos outros antes que os outros a tornassem difícil para nós” (FERRANTE, 2015, p. 29). As dificuldades cotidianas aparecem enlaçadas à relação com os semelhantes, moradores do mesmo bairro, de forma que a violência infligida entre famílias e dentro de uma mesma casa se sobressai em contraste com outros riscos, tais como as doenças.

A narrativa nos apresenta uma composição inerente, apesar de conflituosa, entre opostos. Segundo Fabiane Secches (2020), “a história central segue oscilando entre forças opostas — vida e morte, atração e repulsão, integração e destruição — que acompanham a jornada das duas protagonistas” (p. 76). Podemos perceber a atuação de forças opostas inclusive no movimento de aproximação da narradora à colega. Para assegurar-se que suas pernas seguiriam “em ordem”, Elena aproxima-se de Lila, uma menina desafiadora, capaz de perturbar a ordem por onde passava. Por sua vez, o episódio que antecede o reconhecimento do brilhantismo de Lila consiste em uma desobediência— atirar nas colegas pedacinhos de mata-borrão sujos de tinta — que termina com a professora da classe possivelmente morta, após ter escorregado e batido com a cabeça na quina de um banco. A professora sobrevive e descobre os talentos da aluna rebelde, perdendo-a pelo incidente. Além do contraste entre ordem e desordem, podemos destacar como a morte, ou sua possibilidade, e as letras surgem em companhia.

É após um acontecimento potencialmente fatal que a professora descobre

que Lila aprendera a ler e escrever sozinha, superando suas colegas de classe. De maneira análoga, Elena descreve as diferentes formas de encontrar a morte a partir de palavras que matavam, ressaltando a dimensão narrativa do acontecimento, e, podemos acrescentar, falando do engendramento que as palavras, e a escrita, têm com a morte. Esse elemento surge também no que movimenta a escrita das páginas que lemos: uma ausência. Mais do que uma morte, a ausência de Lila se inscreve como tentativa de apagar todos os rastros, inclusive o passado. Uma tentativa considerada por Elena como mais um dos excessos da amiga.

Acompanhando a composição entre ordem e desordem, morte e palavra, destaca-se o par agitação e imobilidade, que contém a ambivalência entre autonomia e submissão. Após a professora cair estirada no pavimento, parecendo morta, Lila ficou a observar seu corpo imóvel com o rosto sério. Sua agitação desobediente, nesse momento, é interrompida e nos revela uma imobilidade. Um episódio semelhante se passa entre as meninas do bairro e envolve Melina, conhecida como a viúva louca. Após o falecimento do marido, Melina teria se consolado na companhia de Donato Sarratore, o ferroviário-poeta. Logo se estabelece uma disputa entre Melina e a esposa de Sarratore, Lidia, a qual pode ser observada pelas janelas dos vizinhos e se torna do conhecimento de todos. A maioria das meninas torcia para que Lidia ganhasse a disputa, enquanto Lila pendia para Melina, chegando a afirmar que “se Lidia Sarratore acabasse morta, era bem-feito para ela” (FERRANTE, 2015 p. 32). Elena pensa que a opinião da amiga se formava “em parte porque tinha maldade na alma, em parte porque ela e Melina eram parentes distantes” (ibid.).

Apesar de não sabermos quais as motivações de Lila, assistimo-la sair em defesa da viúva louca, que já perdia visivelmente a contenda e apresentava os primeiros sinais de desvario. As meninas voltavam da escola e avistam Melina do outro lado da estrada. Marisa Sarratore, filha de Lidia, chama-a de “puta”, e Lila “mesmo sendo mais baixa que ela e magérrima, deu-lhe imediatamente uma bofetada tão forte que a derrubou no chão; e o fez a frio, como costumava fazer em todas as situações de violência” (ibid.). Nessa passagem, temos a impressão de vislumbrar uma

Lila autônoma, “gélida e decidida” (ibid.), cuja força supera sua aparente fraqueza física. Contudo, a continuação da cena nos deixa entrever uma outra face dessa mesma Lila, que se mostra imóvel em sua aparente atividade.

Tinha descido da calçada para atravessar a estrada e ir até Melina, sem se preocupar com os caminhões que passavam. Vi nela, mais na postura que no rosto, algo que me perturbou e que até hoje sinto dificuldade em definir, tanto que agora me contentarei em dizer o seguinte: embora se movesse cortando a estrada, pequena, sombria, nervosa, embora o fizesse com a habitual determinação, estava imóvel. Imóvel dentro do que a parente de sua mãe estava fazendo, imóvel pela pena, imóvel de sal, como as estátuas de sal. Aderente. Uma coisa só com Melina, que segurava na palma o sabão tenro e escuro recém-comprado na loja de dom Carlo, e com a outra mão o beliscava e comia. (FERRANTE, 2015, p. 32- 33)

A aderência e imobilidade de Lila diante do gesto, aparentemente sem sentido e digno de pena, que sua parente estava fazendo, apontam-nos para a relação entre fascínio e horror delineada por Ferrante no decorrer da escrita. Vemos um contraste entre a habitual determinação de Lila, que não deixa sua opinião ser definida pela das amigas e esbofeteia Marisa, e sua imobilidade referente à viúva louca, de forma a tensionar a manifesta autonomia da menina. Sua aderência ao gesto de Melina representa o elemento que aproxima fascínio e horror ao ponto da indistinção: a submissão ao outro.

A aderência está presente também na fixação de Elena à Lila, a qual “tinha pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento” (ibid., p. 38) capazes de afastá-la do risco permanente de tornar-se manca. Sobre essa fixação, Elena escreve que “talvez tenha disfarçado assim o sentimento de subalternidade, o fascínio que experimentava. Com certeza me adestrei em aceitar de bom grado a superioridade de Lila em tudo, inclusive seus abusos” (ibid., p. 39). O fascínio de Elena vem acompanhado da submissão aos abusos de Lila, justificada pela inescapável superioridade da amiga. Podemos inclusive acrescentar que o horror provindo da submissão à Lila participa do fascínio experimentado por Elena, como nos indica a descrição que a narradora faz da amiga.

Dediquei-me ao estudo e a muitas outras coisas difíceis, distantes de mim, só para ficar à altura daquela menina terrível e fulgurante.
Fulgurante para mim. Para os outros alunos, Lila era apenas terrível. (ibid.)

Elena afirma que a rapidez mental de Lila, característica que a fascina, lembrava “o sibilo, o bote, a mordida letal” (ibid., p. 41). O fulgor da personagem vem sempre acompanhado de uma referência à sua face terrível. Em certos momentos, que não podemos tomar como acidentais, a potência de Lila se associa à capacidade de matar; seja desejando uma morte, provocando o escorregão da professora, tendo a rapidez mental de uma mordida letal, ou criando nos mínimos detalhes a narrativa de um assassinato. Na mesma medida em que é capaz de criar, através das palavras e da escrita, Lila parece ser capaz de destruir. A menina “não concedia brechas à benevolência” (FERRANTE, 2015, p. 41) e, atrás de seus olhos vivíssimos transformados em fissuras, havia, antes de qualquer resposta brilhante “um olhar que parecia não só pouco infantil, mas talvez nem humano” (ibid.). Lila é retratada como uma menina cruel, capaz de fazer mal, talvez nem humana, todas características que, ao invés de afastar, aproximam as personagens, o que levanta uma pergunta sobre o que motiva essa relação. Será o fascínio que Elena experimenta na busca de igualar-se à amiga? Será o horror que identifica em Lila e ao qual se submete?

A epígrafe, recortada do poema *Fausto* de Goethe, auxilia-nos a esboçar uma resposta, indicando a função que um semelhante desafiador pode desempenhar. “O agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto. Por isso lhe dou de boa vontade um colega que sempre o espicace e desempenhe o papel do diabo” (GOETHE apud FERRANTE, 2015, p. 7). A amiga genial de Elena incorpora para ela o papel do diabo, sempre incitando-a a ir mais longe, através de seus desafios e, inclusive, de suas crueldades. Dessa forma, não podemos isolar o fascínio de Elena pela genialidade de Lila de sua face terrível.

Interrogando essa relação a partir da psicanálise, encontramos uma indicação de Freud no ensaio *O Inquietante* (2010a) sobre a configuração de um vínculo com o duplo. Ao trabalhar sobre a sensação de *unheimlich*, que pode ser traduzida através dos termos inquietante, estranho ou infamiliar, o psicanalista levanta uma hipótese: o duplo, cuja função nos primórdios da constituição é de sustentar o

narcisismo, pode ter seu sinal invertido e “de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 2010a, p. 352). Podemos entender a morte evocada por Freud como uma morte subjetiva: o duplo, que antes servira de sustentação para o eu, captura qualquer possibilidade de autonomia, representando o risco de indistinção entre o eu e o outro. A perda da possibilidade de experienciar a divisão pode ser fonte, ao mesmo tempo, de fascínio e de horror, ao colocar o sujeito na condição de objeto.

A partir das formulações de Lacan (1998) acerca do *estádio do espelho*, podemos destacar que a ambivalência é constitutiva de uma relação com o duplo, embasada na oscilação entre identificação e agressividade. Além disso, para o psicanalista francês, não é possível se ver totalmente livre dessa relação. O eu não se torna autônomo com o passar do tempo, nunca deixa para trás de maneira definitiva a fusão com o outro. Essa fusão permanece como uma constante possibilidade de funcionamento, que pode ressurgir em certas condições. Rivera (2005) nos diz que a arte toma partido dessa multiplicidade própria ao funcionamento do eu, sendo o tema do duplo um resgate dessa condição.

A partir desses elementos, ressaltamos que a amizade das protagonistas opera continuamente na ambivalência entre amor e ódio, fascínio e horror. Tal ambivalência surge, inclusive, no título do romance: após já estarmos convencidos de que Lila é a amiga genial, é ela quem nomeia Elena dessa forma, às vésperas de seu casamento. Para Lila, é Elena quem desempenha o papel do diabo e faz com que ela procure estudar mesmo quando não pode mais ir à escola. Considerando o exposto até aqui, podemos nos perguntar em que medida a relação entre as duas permite que elas avancem, e em que medida as deixa estagnadas, cada uma embevecida por sua amiga fulgurante.

A desmarginação e o *unheimlich* freudiano

No ensaio *Reflexões para os tempos de guerra e morte*, Freud (1996b) reflete

sobre o que pode significar para o inconsciente o encontro com o irrepresentável da própria morte: ao tentarmos imaginar nossa própria morte, percebemos que o fazemos como espectadores. “Por isso, a escola psicanalítica pôde aventurar-se a afirmar que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade” (ibid., p. 173). Com frequência consideramos nossa morte como uma contingência que pode ser evitada. A tentativa de eliminar a morte se dá através de um silêncio a seu respeito – e, se pararmos para pensar nos desdobramentos da cultura nas últimas décadas, uma higienização da morte acontece a passos largos desde a segunda metade do século XX. O cerne do ensaio de Freud é a demonstração de que a guerra obrigou a uma relação diferente do sujeito ocidental com a própria morte, dada sua brutal imposição.

Pereira (2008, p. 165) retoma o ensaio de Freud e afirma:

Quando a morte não tem mais possibilidade de negação, não encontrando mais lugar na fantasia — que chamamos “projeto”, então ela reaparece como erupção e terror. A irrepresentabilidade da própria morte é reafirmada pelo fato de que ela irrompe sem poder encontrar lugar na linguagem, ou seja, ela emerge como paralisia e terror. Não se trata aqui de um contato direto, mítico com a morte-própria, mas da impossibilidade de criação, pela linguagem, de novos lugares onde situar o sujeito ante o enigma de sua existência e de sua morte. Ocorre a derrocada dos processos de metaforização. O esmagamento da capacidade de representar o próprio corpo é o correlativo necessário de toda essa desorganização referencial do psíquico (ibid., p. 165).

O texto freudiano que reflete sobre a guerra pode nos interessar para desdobrar algo que está em jogo no primeiro episódio de *desmarginação* de Lila. É na passagem de 1959 para 1960 que o termo aparece pela primeira vez na narrativa, quando as personagens estão fazendo a travessia da infância para a adolescência. Uma nova década está começando, uma década que supostamente deixará para trás os escombros de um período sombrio na história do Ocidente, a guerra e o fascismo. No entanto, a partir do que nos diz Freud, o ser humano se vê, na segunda metade do século XX, diante de outra relação com a morte que abre espaço para novas formas de subjetivação. A pista que seguimos no texto de Ferrante mostra que a *desmarginação* coloca isso em causa — a partir da relação entre o fascínio e o horror que procuramos estabelecer até aqui.

Encontramos no romance algumas referências à transposição de limites, por vezes de forma intencional e, em outras, como uma experiência avassaladora. Ambas as conformações dessa transposição se apresentam na amiga genial de Elena. Lila não é apenas brilhante, mas uma menina que parecia mais forte que todas as outras, mais forte “que Stefano, mais forte que o irmão Rino, mais forte que os nossos pais, mais forte que todos os adultos, inclusive a professora e os *carabinieri*, que podiam nos botar na cadeia” (FERRANTE, 2015, p. 57). A personagem ultrapassa, aos olhos de Elena, até mesmo as leis do mundo adulto, pois as proibições perdiam consistência diante dela, uma vez que “sabia como passar dos limites sem nunca sofrer realmente as consequências” (ibid.). À medida que a história se desenrola, vemos como alguns limites se impõem à personagem, como, por exemplo, as dificuldades financeiras dos pais, que a impedem de seguir com os estudos. Apesar disso, Lila não desistirá das letras e lerá vorazmente todos os livros da biblioteca do bairro, criando brechas a um destino imposto.

Entretanto, a imagem de Lila construída por Elena como aquela que vai além dos limites também oscila entre a aparente autonomia e a perda das margens, que invade a personagem e dissolve os contornos das pessoas e das coisas, dissipando as fronteiras entre o eu e o outro. Essa experiência é nomeada pela personagem como *desmarginação*. Na primeira cena narrada em *História dos Sapatos* ou *Adolescência*, Elena nos conta que Lila só conseguiria nomear essa experiência anos mais tarde, forçando o sentido comum da palavra.

A *desmarginação* é “a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo desde sempre, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das coisas, revelando-se”. (FERRANTE, 2015, p. 82). O que lhe era corriqueiro passa a ser fonte de horror. O mais familiar transforma-se em o mais estranho, o que nos remete ao *unheimlich* freudiano.

Começara a sentir *horror* pelos gritos que saíam das gargantas de todos os que se moviam pelo terraço entre a fumaça e as explosões, como se sua sonoridade obedecesse a leis novas e desconhecidas. A náusea aumentara, o *dialeto*

perdera toda familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos mal-formados, pensara, como somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareceram atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro. E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo do seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava. (ibid., p. 82 — grifos nossos)

Além de abordar o tema do duplo, em seu ensaio *O Inquietante* (2010a), Freud examina a sensação de *unheimlich*, e inicia sua investigação pela busca da etiologia da palavra. O psicanalista descobre que *heimlich*, vocábulo que comumente significa “familiar”, “desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto” (FREUD, 2010a, p. 340), podendo significar “oculto” ou “horripilante”. A pesquisa o leva a concluir que existe um ponto de ligação entre os opostos, pois “*unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 2010a, p. 340). Seu achado indica que a sensação de estranheza e inquietação pode ser provocada justamente devido à familiaridade de uma situação. *Unheimlich*, portanto, figurará como aquilo que “deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (ibid., p. 338).

Pereira (2008) nos diz que o fenômeno do *unheimlich* se impõe quando o recalçado reaparece nos domínios da imagem-própria do Eu, perturbando as certezas do sujeito quanto a si mesmo. Pierre Fédida (apud PEREIRA, 2008) descreve a sua propriedade de questionar a imagem e o visual em relação ao corpo-próprio: *unheimlich* como a forma tomada pela angústia do recalçado regressando em um atual visual do familiar. O duplo aparece como uma das formas assumidas pelo *unheimlich*, levantando uma pergunta sobre os limites do eu e a separação entre o eu e o outro.

Fragmentos da *desmarginação* já haviam ocorrido à Lila anteriormente. A cena em que pede ao pai para continuar com os estudos termina com a menina sendo jogada pela janela, momento em que Lila tivera absoluta certeza, “justo enquanto voava rumo ao asfalto, de que pequenos animais avermelhados, muito simpáticos, estivessem dissolvendo a composição da rua transformando-a em uma matéria lisa e macia” (FERRANTE, 2015, p. 83). Uma fração da *desmarginação* antecede seu choque contra

o asfalto, colisão decorrente de um gesto violento do pai. De maneira análoga, o episódio sucedido no Ano Novo se dá entre o barulho de fogos de artifício, lançados em uma competição com os Solara, família influente do bairro. A virulência da competição, aparente principalmente em Rino e captada por Lila ao ponto de desfazer os contornos do irmão, é afirmada ao fim da disputa com um gesto indubitável dos Solara, que, não admitindo a derrota, atiram em seus adversários. A dissolução das fronteiras assola a personagem em momentos em que a violência e a morte entram em cena.

Quando questionada sobre a *desmarginação*, Elena Ferrante (2017a) diz que sempre se sentiu atraída pelas imagens de crise, de lacres rompidos, quando as formas se tornam disformes e nos defrontam com o que mais nos aterroriza. No romance, quando a *desmarginação* entra em cena, parece que a narradora é atravessada pela amiga; em alguns momentos usa a primeira pessoa como se fosse a própria Lila a tomar a palavra. É nítido como o texto ganha tom de um fragmento à parte, sem interrupções de parágrafo. Lila tenta colocar em palavras o que está sentindo usando expressões que remetem à desintegração: “um ovo sólido que se rompe”, “sentia um estridor de grânulos”, “a cabeça sempre acha uma brecha para olhar além — acima, embaixo, ao lado — ali onde está o assombro”, “preciso sempre fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar”, “o terror permanece, está sempre na fresta” (FERRANTE, 2017b, p. 170 -171).

Quando o texto é tomado pela *desmarginação* entramos em uma narrativa fragmentária, sem coerência em sua forma estrutural – uma espécie de monólogo a dois, uma vez que Lila parece tentar estender uma rede simbólica sobre um mundo que está ruindo. Não sabemos se ela fala para Elena ou para ela mesma. A escrita borda a imagem da palavra até tocar no seu além: a palavra inventada, a *desmarginação*. A palavra de Lila, que se impõe no texto de Elena, nos faz perceber por que a narradora se deslumbra com a habilidade de Lila, o que suscita seu espanto; trata-se de uma escrita que se configura no estranho-familiar do *inquietante*. Narrativa que testemunha um movimento em direção à destruição, à morte. Ali, onde o terror permanece, está sempre na fresta, está também o assombro.

A queda das bonecas: perda e criação

Investigando a sensação de *unheimlich* provocada por algumas obras literárias, Freud (2010a) analisa um conto de E.T.A. Hoffmann (2010), chamado “O Homem da Areia”. A ficção acompanha os momentos em que Nathanael se encontra com o Homem da Areia, aos quais se segue uma desestabilização, que o leva, no desfecho, à morte. Segundo a análise de Freud, Nathanael se apaixonaria por seu duplo, presentificado na forma de um autômato: a boneca Olímpia. A descoberta de que o alvo de sua obsessão é um ser inanimado desencadeia um dos momentos de loucura do personagem, em que profere frases sem sentido. O Homem da Areia seria também um personagem duplicado e, a ameaça de perder os olhos, trazida por sua presença, se concretiza em parte na afirmação de que os olhos de Olímpia pertenciam, na verdade, a Nathanael. Dentre os pormenores da análise, destacamos aqui a ligação da sensação de *unheimlich* à ameaça da perda, seja dos olhos, seja da autonomia, representada pela possibilidade de identidade a uma boneca.

A análise freudiana do conto pode nos ajudar a desdobrar o que está em jogo na perda das bonecas de Elena e de Lila, atribuída a dom Achille. Descrito como o ogro das fábulas, capaz de encarnar todos os terrores da infância, dom Achille se assemelha ao personagem de E.T.A. Hoffmann, mas, ao invés de roubar olhos, coleciona objetos perdidos. Curiosamente, as meninas se aproximam desse perigo, posicionando suas bonecas nas grades retorcidas que levam ao subsolo, assumindo o risco da queda. Nessa aproximação, podemos perceber a atração pelo horror, o fascínio pela possibilidade de perda de autonomia, presente também na relação entre as amigas.

Sobre o subsolo, Elena escreve que

Através dessas aberturas, o escuro podia tomar nossas bonecas de repente, às vezes seguras em nossos braços, noutras, postas de propósito ao lado da grade retorcida e, assim, expostas ao bafo frio do porão, aos rumores ameaçadores que vinham de lá, aos chiados, estalos, rangidos. (FERRANTE, 2015, p. 23)

As meninas atribuíam a essas bocas escuras que se abriam sob os prédios do bairro tudo que as aterroriza durante a luz do dia. Entre os terrores, situava-se dom

Achille, o ogro das fábulas.

Dom Achille, por exemplo, estava não só em seu apartamento no último andar, mas também ali embaixo, aranha entre aranhas, rato entre ratos, uma forma que assumia todas as formas. Eu o imaginava de boca aberta, com suas longas presas de fera, corpo de pedra reluzente e ervas venenosas, sempre pronto a recolher numa enorme bolsa preta tudo o que deixávamos cair dos cantos desguarnecidos das grades. Aquela bolsa era um traço fundamental de dom Achille, sempre com ela, até em casa, na qual metia matéria viva e morta. (ibid.)

Na imaginação de Elena, dom Achille reúne uma série de pares de opostos: a forma e o amorfo, o orgânico e o inorgânico, a vida e a morte. À sua rigidez de pedra contrasta a possibilidade de assumir todas as formas; à vivacidade opõe-se sua composição inorgânica. Apesar disso, Elena descreve a queda de pedrinhas que faziam passar por entre as grades como algo “belo e assustador” (ibid.), da mesma maneira que, quando a busca pelas bonecas perdidas as leva a se aventurar no território subterrâneo, ela afirma que “Toda criança era ao mesmo tempo tentada e aterrorizada” (ibid.) a forçar a portinha que resguardava a entrada. A ambivalência se apresenta constantemente, e as meninas experimentam, ao mesmo tempo, fascínio e horror pela ameaça da perda e do assujeitamento, representadas por dom Achille.

O gesto que consolida a amizade das personagens, dar as mãos para enfrentar o homem mais temido do bairro, insere-se entre as provas de coragem a que Elena se submetia para ficar à altura de Lila. Após confrontarem dom Achille pelo sumiço de suas bonecas, as meninas recebem uma quantia de dinheiro que dispõem na compra de seu primeiro romance. A uma perda, e à possibilidade de morte nas mãos desse homem temível, articula-se a literatura, que impulsiona as personagens à criação através da escrita.

Para não concluir... para escrever

Enquanto o duplo cumpre o papel de sustentação, e por vezes se torna o mensageiro da morte, o amorfo apresenta uma captura fascinante ao mesmo tempo que um horror, ambos provocados pela perda das margens. A íntima relação entre fascínio e horror provém da perda da possibilidade de experienciar a divisão e, com ela, constituir a

imagem do corpo-próprio, o que lançaria o sujeito à condição de objeto. A amizade das protagonistas serve de sustentação para a imagem do corpo-próprio, contudo carrega uma contradição insolúvel no risco constante de fusão. Essa contradição se desdobra na tensão permanente entre morte e criação.

As vidas das personagens se apresentam sempre misturadas, como se a palavra de uma fosse o eco da outra, “naquele meu *a menos* que é assim por um seu *a mais*, naquele meu *a mais* que é a caricatura de um seu *a menos*” (FERRANTE, 2016, p. 337). O que Ferrante parece querer perscrutar na série napolitana é o caminho que Elena faz para tornar-se escritora através de Lila. Elena tem a possibilidade de transformar uma realidade difícil, cheia de palavras que matavam, através do que a criação literária lhe proporciona, e está convencida que não teria sido capaz de tanto se não fosse por Lila.

Elena encontra na escrita uma maneira de (re)compor. O que diz respeito ao desejo sempre se manifesta numa aparente perturbação da memória — nos diz Freud (2010b) na carta a Romain Rolland —, onde perdura um sentimento de perda de margens, de uma temporalidade não linear. As relações que se manifestam por meio do duplo, da impossibilidade de arredar o desejo — que fazem emergir o recalcado, nos alienam, nos castigam e nos atormentam — são também as que exigem uma escrita. Podemos pensar que o trabalho de escrita dos romances, motivado, inicialmente, pela competição e pelo desaparecimento, é a forma que Elena encontra de nomear o fascínio e o horror que experimenta diante de Lila e, dessa forma, deixá-los e deixá-la para trás. Suas últimas palavras são “agora que Lila se fez ver tão nitidamente, devo resignar-me a não vê-la nunca mais” (FERRANTE, 2017b, p. 476).

Referências

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Globo, 2001

FERRANTE, Elena. **A amiga genial: infância, adolescência**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017a.

FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b.

FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017c.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud Vol. V**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas (Vol. 14), História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FREUD, Sigmund. Um distúrbio de memória na acrópole. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas (Vol. 18), O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. **O homem da areia**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do Eu. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 4: a relação de objeto (1956-1957)**. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise (1969-1970)**. Rio de Janeiro, Zahar, 1992.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. **Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico**. São Paulo: Editora Escuta, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIVERA, Tânia. **Guimarães Rosa e a Psicanálise: Ensaio sobre imagem e escrita**.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante, uma longa experiência de ausência**. São

Página | 314

Paulo: Claraboia, 2020.

LITERATURE AND PSYCHOANALYSIS: FASCINATION AND HORROR IN NEAPOLITAN TETRALOGY

Abstract

Página | 315

In this article, we seek to understand, on the border between psychoanalysis and literature, the relationship between fascination and horror through three perspectives of the novel *My Brilliant Friend* by Elena Ferrante. The first perspective is the friendship between the two protagonists, Elena and Lila, which constitutes the central theme of the narrative. The second perspective is the *smarginatura*, a neologism created by the character Lila to name the feeling of dissolution of the margins. The third, finally, is the formless, represented by the character Dom Achille, who is considered responsible for the disappearance of the girls' dolls. In dialogue with Freud's essay, *The Uncanny*, we will discuss the issues of the double and of the unheimlich raised by this friendship. This interlocution allows us to perceive, from a new angle, the intimate relationship between fascination and horror arised from the three perspectives. We will show how fascination and horror pose a question, which runs through the novel, about the distance between the self and the other based on the constant risk of dissolution of this interval.

Keywords

Elena Ferrante. Fascination. Horror. Psychoanalysis. Unheimlich.

Recebido em: 27/07/2021

Aprovado em: 09/11/2021

“O esforço de encontrar uma forma”: escrita, língua e linguagem na tetralogia napolitana de Elena Ferrante

Cauana Bourguignon Mestre Pedrali¹⁰⁹
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo

Este trabalho busca investigar aspectos da tetralogia napolitana de Elena Ferrante, entrelaçando literatura e psicanálise. Para isso, parte-se da frase da narradora e protagonista Lenu, “o esforço de encontrar uma forma”. Pensando esse processo de tomar forma como uma construção singular e subjetiva da existência das mulheres, procura-se demonstrar o valor da formação das personagens ao longo do romance. A proposta é percorrer o caminho de construção das duas protagonistas, passando pela escrita como recurso constituinte e pela língua como marca da linguagem sobre o corpo. Considerando e respeitando as fronteiras entre psicanálise e literatura, este trabalho não busca veredas interpretativas, mas pretende debruçar-se sobre o texto, relacionando neologismos psicanalíticos – como *lalíngua*, *extimidade* e *infamiliar* - ao neologismo de Ferrante, *desmarginação*, palavra que condensa múltiplos aspectos da obra e pode ser abordada como exercício de edificação subjetiva. Para fundamentar e dar consistência à pesquisa, o presente trabalho recorre principalmente ao texto literário e, em paralelo, a trechos selecionados das obras de Freud e Lacan.

Palavras-chave

Elena Ferrante. Tetralogia Napolitana. Desmarginação. Psicanálise. Feminino.

¹⁰⁹ Psicanalista, graduada em psicologia pela PUC-PR, especialista em psicanálise pela mesma instituição e mestranda em Literatura pela UFPR.

Arranhando superfícies e escrevendo ausências

“Frantumaglia, é a palavra adequada para aquilo que estou convencida de ter visto quando criança, durante aquele tempo inventado, pouco antes de a língua entrar em mim e inocular uma linguagem (...) uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam como verdadeira e única interioridade”.
(Elena Ferrante)

Em 2013, o crítico literário James Wood, em sua coluna para a revista *The New Yorker*, afirmou que uma boa razão para ler Elena Ferrante é que “ela ataca as sutilezas e as propriedades domésticas burguesas; arranca a pele do habitual” (WOOD, 2013, tradução nossa), o que contribuiu para o início do movimento “Febre Ferrante”. Desde então, a autora coleciona leitores assíduos e, com o desejo de manter sua identidade preservada – segundo ela, um “desejo um pouco neurótico de intangibilidade” (FERRANTE, 201, p. 58), – nos questiona e adverte, apontando para o essencial da obra literária: a autossuficiência do texto.

A tetralogia napolitana, sua obra mais longa, foi publicada na Itália entre os anos 2011 e 2014 e dividida em quatro volumes: *L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014). No Brasil, a obra foi editada pela Globo Livros – selo Biblioteca Azul – e traduzida por Mauricio Santana Dias com os seguintes títulos: *A amiga genial* (2015), *A história do novo sobrenome* (2016), *A história de quem foge e de quem fica* (2016) e *A história da menina perdida* (2017).

Abordando temas caros ao universo feminino, a tetralogia tem seu ineditismo ao contar a história de duas amigas por uma perspectiva que conserva a complexidade das relações entre mulheres. A essência fundamental do romance repousa na amizade entre as personagens Elena Greco (narradora) e Raffaella Cerullo - Lenu e Lila, respectivamente – da infância à velhice, tendo Nápoles como cenário principal. A relação entre elas coleciona experiências ambíguas e conflitantes, destacadas pela autora desde a epígrafe: “o agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto. Por isso lhe dou de boa vontade um colega que sempre o espicace e desempenhe o papel do diabo”. (GOETHE, 1832, citado por FERRANTE, 2015, p. 6).

A história das duas amigas tem início no período pós-guerra da década de cinquenta, em um bairro da periferia napolitana, e atravessa cerca de seis décadas, com uma narrativa que une a temporalidade à subjetividade da época, fazendo profundas reflexões sobre questões que ainda ocupam a contemporaneidade. Sobre a multiplicidade temática da obra, Faia (2016) nos diz:

Romance, épica, arte poética, bildungsroman, biografia ficcional, não sabemos quanto de autobiografia, um longo ensaio sobre uma cidade, ou um longo ensaio sobre infância, adolescência, idade adulta, velhice, uma épica no feminino, uma meditação sobre Itália contemporânea, sobre maternidade ou sobre as implicações de nascer mulher no séc. XX numa sociedade ocidental, ou um longo romance sobre a vida de uma comunidade à margem de uma sociedade, todos estes ângulos vão desaparecendo e ressurgindo à medida que avançamos pelos quatro volumes da Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante (FAIA, 2016)

Esse volume temático e reflexivo é valorizado pela complexidade das personagens femininas. Não apenas as protagonistas, mas também outras personagens que surgem para arrancar da superfície os temas indecifráveis e habitualmente indizíveis do universo feminino, temáticas que Ferrante não teme e coloca em relevo, sem piedade. O pacto com o leitor é trazer à luz aquilo que costuma ficar nas sombras do discurso social, como afirma Moraes (2017), para quem as narrativas seriadas sobre figuras femininas respondem a uma demanda obscura da vida simbólica e tocam em pontos nevrálgicos da contemporaneidade.

No prólogo, depois de saber do desaparecimento de Lila, Lenu se põe a escrever e a tentativa de dar contorno ao vazio através da palavra é o primeiro ponto de diálogo que podemos destacar entre a tetralogia e a psicanálise. Se Lila se propõe a não deixar vestígios, Lenu decide fazer o inverso, inscrevendo a passagem de sua amiga pelo mundo e construindo uma presença através da linguagem. Recordemos Freud (2020 [1930], p. 339): “a escrita foi, originariamente, a língua daquele que está ausente”. Em *Frantumaglia* (2017), Ferrante fala sobre a tentativa de Lenu, dizendo que ela “se propõe, nas primeiras páginas, a impedir que sua amiga Lila desapareça. Como? Escrevendo. Ela quer fixar em uma pequena história tudo o que sabe sobre a outra, como se quisesse convencê-la de que anular-se é impossível (FERRANTE, 2017, p. 307).

Escrever a ausência é o início de um dos pilares da obra, centralizado na valorização da escrita, da língua e da linguagem. Essas três instâncias não são apenas primordiais para a narrativa de Ferrante, são, além disso, a fundação dos enigmas narrativos e das formações das personagens. A alternância entre dialeto e italiano, as

marcas da língua, a insuficiência das palavras para nomear acontecimentos de corpo que atravessam as personagens, o neologismo *desmarginação*, a escrita como exercício de alienação/separação e como força de constituição subjetiva são aspectos da obra que pretendemos explorar neste trabalho. O neologismo de Ferrante, por exemplo, abre inúmeras possibilidades de pesquisa e, geralmente, está próximo de uma ideia de impermanência. É difícil examiná-lo porque, nesse caminho, há, à espreita, o perigo de reduzir a palavra, domesticando sua complexidade; por isso, qualquer tentativa de estudar esse neologismo deve levar em conta sua originalidade.

No caminho investigativo percorrido, entrelaçamos literatura e psicanálise, um vínculo antigo que permanece, hoje, tão fértil quanto sempre foi. Para Freud, a literatura era fonte inesgotável de pesquisa e horizonte para a teoria psicanalítica, conduzindo-o à construção de conceitos fundamentais. Em *O Delírio e os sonhos na Gradiva de Jensen* (2015 [1907]), ele afirma:

Os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra com as quais nem sonha nossa filosofia. No conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 2015 [1907], p. 16)

Depois, no texto *O Poeta e o fantasiar* (2020 [1908]), ao examinar a criação artística do poeta, recorrendo às noções de sonho e fantasia, Freud declara seu deslumbramento não apenas pela obra literária, mas, antes, pela habilidade simbólica do poeta que, segundo ele, pode chegar aos afetos e enigmas humanos muito antes que o resto dos homens:

Sempre foi muito atraente para nós, leigos, poder saber de onde o poeta [*Dichter*], esta extraordinária personalidade, extrai seus temas (...) e como ele consegue nos comover tanto, despertar-nos emoções [*Erregungen*], que talvez julgássemos jamais fôssemos capazes de sentir (FREUD, 2020 [1908], p. 53)

Mas, embora profundamente atraído pela literatura, Freud, em alguns momentos, associa a obra literária à vida do autor, em um movimento interpretativo condensado no eixo autor-obra ou, ainda, autor-personagem. No texto *Das Unheimliche* (2019 [1919]), no entanto, observamos uma modificação. Ao analisar o conto *O homem da areia* (1815), de E.T.A. Hoffmann, na tentativa de nomear um núcleo de angústia que não responde às simbolizações, Freud permanece estrito ao texto, encontrando uma forma de ligar um enigma literário a outro enigma – do inconsciente. Nesse trabalho, Freud encontra um modo de estabelecer confluências entre literatura e psicanálise que

consideramos precioso, pois não reduz uma à ilustração da outra. Foi assim que Lacan, por sua vez, aproximou-se da literatura. No escrito *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* ([1965] 2003), por exemplo, Lacan afirma que o analista não deve fazer-se de psicólogo onde o artista lhe abre o caminho. Usando uma abordagem refinada, Lacan recorre ao romance de Duras para mostrar que a prática da letra converge com o uso do inconsciente, como ressalta Chemama (2002), para quem o analista, por tomar o sujeito pela palavra, deve tomar o texto à letra, buscando não um sentido, mas algo no próprio funcionamento da escrita.

Assim, testemunhando como o valor da escrita atravessa a narrativa de Lenu, podemos nos aprofundar nas trilhas em que psicanálise e literatura se encontram, trazendo conceitos como *lalíngua*, *extimidade* e *infamiliar*, além de ideias psicanalíticas que nos ajudam a examinar a construção subjetiva das protagonistas. Nesse processo, não deixamos de respeitar as fronteiras entre literatura e psicanálise, bordas que não se desfazem, mas que se flexibilizam para nos ajudar a escavar o texto e encontrar no *entre* um território de abundante fertilidade.

“O esforço de encontrar uma forma” e o trabalho artesanal de existir

Em 1950, Franco Moretti analisa o *Bildungsroman*, ressaltando a falta de romances de formação escritos por mulheres ou com personagens femininas fora da literatura inglesa, um vazio não tão preenchido na contemporaneidade. Neto (2005), ao examinar o termo *Bildungsroman* e salientar sua difícil definição, destaca o aspecto de formação do protagonista e, citando os críticos alemães Jürgen Jacobs e Markus Krause (2005 [1989]), relembra que a palavra *formação* não está restrita ao percurso – heroico ou não – da personagem, mas abarca um processo complexo de formação subjetiva, autodescobrimento, emancipação e orientação no mundo. Esse percurso, que Neto chama de “aventuras com caminhos e descaminhos” (NETO, 2009, p. 188) aparece na tetralogia e, por isso, pode-se dizer que a obra de Ferrante inova por ser um romance de formação com protagonistas femininas que coloca em relevo não apenas os aspectos evolutivos das personagens, mas sua constituição subjetiva em um processo sofisticado que foge de didatismos.

Se a relação com o saber e o conhecimento é uma das vias pelas quais Lila e Lenu fabricam suas identidades, o vínculo com a escrita surge como terreno e estrutura; é o alicerce que permite a construção e, ao mesmo tempo, a construção em si. Assim

que Lenu publica seu primeiro livro, referindo-se a ele, diz: “muito mais que o diploma, foi ele que me deu uma nova identidade” (FERRANTE, 2015, p. 468). Depois, esclarece a função constituinte da escrita: “mas o esforço de encontrar uma forma me envolvera. E o envolvimento se tornara *aquele* livro, um objeto que me continha” (FERRANTE, 2016, p. 43). O **esforço de encontrar uma forma** ao qual a personagem se refere, remete-nos à condição enigmática do feminino e à escrita como movimento constante e substancial. A ausência de um reduto de significações e sentidos de onde uma mulher pode partir para fabricar uma identidade feminina – tão discutida pela psicanálise - aparece nos mecanismos de subjetivação de Lenu e Lila ao longo da vida.

Esse vazio é descrito por Simone de Beauvoir, que nos adverte, no livro *Segundo Sexo* ([1949] 1970), sobre a não suficiência biológica, indicando que há um processo de construção para o *ser* feminino – a anatomia não basta. Embora o fundamento do pensamento freudiano acerca da feminilidade seja falocêntrico e Freud tenha reduzido a feminilidade à maternidade, não parece estranho conectá-lo à Beauvoir neste parágrafo, uma vez que o psicanalista, na conferência *Feminilidade* ([1933] 2019), também soube destacar um *tornar-se*:

Corresponde à singularidade da psicanálise não querer descrever o que a mulher é – isso seria para ela uma tarefa quase impossível de resolver -, mas, sim, pesquisar **como ela se torna mulher**, como se desenvolve a partir da criança dotada de disposição bissexual (FREUD, 2019 [1933], p. 318, grifo nosso)

Se, para Freud, a feminilidade foi um terreno incógnito, a teoria lacaniana avança para desbravá-lo, indicando que a psicanálise não deve recuar frente ao feminino. Ao enunciar que *A* mulher não existe, Lacan quer dizer que não há palavra, sentido ou representação que seja capaz de recobrir uma mulher por completo, por isso, as mulheres só podem ser contadas *uma a uma*. Assim, uma mulher seria *não-toda*, pois há um pedaço feminino que fica à margem de qualquer significação, na direção de uma privação primordial. É o que nos diz no Seminário sobre a Ética: “o objeto, nomeadamente aqui o objeto feminino, se introduz pela porta mui singular da privação, da inacessibilidade” ([1959-60] 2008, p. 181). Nesse seminário, Lacan utiliza a imagem do oleiro, que cria o vaso com as mãos, em torno do vazio e a partir do furo. É assim, como uma olaria, que a escrita pode surgir enquanto processo valioso para a constituição feminina.

Para Lenu, escrever é um movimento contínuo de simbolização das experiências femininas. Seu primeiro livro – cujo conteúdo não nos é oferecido –

desenha a experiência sexual com Donato Sarratore, uma vivência de difícil elaboração, que a escrita, embora não possa abranger e reduzir, é capaz de contornar. O desaparecimento de Lila – que produz uma ruptura - também é, em alguma medida, domesticado pelo exercício de escrever. É pela palavra que Lenu relembra, revive, organiza, delimita e contorna aquilo que, na realidade, não parece apreensível. Escrever a história é uma forma de circundar as lacunas, dando borda às ausências que se presentificam com tanta força em sua relação com Lila.

Para Lenu, o **esforço de encontrar uma forma** é um esforço escrito, uma tecitura própria e singular, mas construída em relação à Lila. Ao ler as coisas que a amiga escreve, Lenu é sempre invadida pela dicotomia que alimenta, a de que sua vida é expressa por um *menos*, enquanto a de Lila é marcada por um *mais*, algo que podemos acessar em muitos trechos, como esse: “fiz muitas coisas em minha vida, mas jamais convicta, sempre me senti um tanto descolada de minhas próprias ações. Ao contrário, Lila desde pequena, tinha (...) a marca da decisão absoluta” (FERRANTE, 2015, p. 26).

Se isso é causa de angústia, também é impulso e desejo, marca da ambivalência que atravessa a relação de amizade do começo ao fim. Esses fragmentos de contraste formam a espinha dorsal da narrativa, pois é na rede das diferenças sempre presentes que tocamos a alteridade latente na relação entre as duas amigas. Lenu conta sua história de forma consistentemente enlaçada à história de Lila. Cada uma delas cria, para os aspectos da vida - feminilidade, relações amorosas, maternidade, estudo, trabalho - fórmulas singulares, mas que são construídas sempre em referência à outra, carregando os efeitos da colisão entre as duas. Assim, uma atribui à outra a resposta para a pergunta da feminilidade. A respeito dessa pergunta, Lacan (2002 [1955-1956]) nos diz:

O caminho da realização simbólica da mulher é mais complicado. Tornar-se uma mulher e interrogar-se sobre o que é uma mulher são duas coisas essencialmente diferentes. Eu direi mesmo mais – é porque não nos tornamos assim que nos interrogamos, e até certo ponto, interrogar-se é o contrário de tornar-se (LACAN, 2002 [1955-1956], p. 203, 204)

Então, se a identidade feminina é uma construção – e, justamente por isso, o contrário de uma verdade – a relação especular entre as duas amigas parece servir ora como apoio, ora como impedimento, em uma trajetória onde a escrita surge como recurso.

Lenu chama os diários de Lila de “rastros de uma teimosa autodisciplina de escrita” (FERRANTE, 2015, p. 11). Ela os lê na juventude e eles lhe servem como o

retorno do ideal que ela pensava ter abandonado. Retoma, lendo as palavras de Lila, a ferocidade de sua identificação com ela:

Cada palavra de Lila me diminuiu. Cada frase, até aquelas escritas quando ainda era uma menina, parecia esvaziar as minhas não da infância, mas de agora. E no entanto cada página acendeu em mim pensamentos próprios, ideias próprias, páginas próprias, como se até aquele momento eu tivesse vivido num torpor estudioso, mas inconclusivo (FERRANTE, 2015, p. 401)

A escrita de Lila – que acessamos pela leitura de Lenu e somente por ela – é idealizada porque conserva algo que permanece indecifrável: “por trás de sua naturalidade havia com certeza um artifício, mas não soube descobrir qual” (FERRANTE, 2016, p. 14). Apesar de elogiar a clareza e o rigor da escrita de Lila, o que seduz Lenu parece ser aquilo que escapa à ordem e à nitidez, um aspecto da escrita que rechaça o sentido e recusa a sintaxe. É o que ela descreve ao ler uma carta de Lila:

Qualquer coisa que Lila aprisionasse na escritura adquiria relevo (...) às vezes, como se uma droga lhe inundasse as veias, Lila parecia não suportar a ordem que se impusera. Tudo então se tornava árduo, as frases assumiam um ritmo sobressaltado, a pontuação desaparecia. Em geral, lhe bastava pouco para retomar o andamento largo e claro. Mas também acontecia de interromper-se bruscamente e preencher o resto da página com desenhinhos de árvores retorcidas, montanhas corcundas e fumegantes, caras assustadoras. Fui tomada tanto pela ordem quanto pela desordem, e quanto mais lia, mais me sentia enganada. Esse exercício estava por trás da carta que enviara a Ischia anos antes: por isso era tão bem escrita (FERRANTE, 2016, p. 12)

Além da falta de ordem que se impõe sobre o texto, Lila também recorre à imagem, fazendo desenhos, alterando o traço e o modo de dizer. Para Branco e Brandão (2004) “o texto feminino desenvolve-se num percurso circular, que não se dirige propriamente a lugar algum: a linguagem mantém-se debruçada sobre si mesma” (BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 137). Talvez essa escrita esteja mais próxima do real psicanalítico (aquilo que não cessa de *não* se escrever e que, apesar de repetir-se e marcar sua força, não pode ser dissolvido ou contemplado pela palavra) que do sentido, uma escrita como aquela da qual fala Duras em seu romance *O arrebatamento de Lol V. Stein* ([1976] 2014): escrita que não é capaz de escrever a palavra impronunciável, mas pode fazê-la ressoar.

Em *Lituraterra* ([1971] 2003), Lacan se refere à escrita como aquilo que faz surgir uma *letra litoral*, “borda no furo do saber” (LACAN, 2003, p. 14). É nesse furo de saber – ou nisso que escapa ao sentido – que podemos encontrar o ponto da escrita de Lila que captura Lenu, um vazio de significação que não pode ser preenchido, mas serve de ponto de partida, lugar de criação; é desse furo que Lenu se serve para escrever, é o que a estimula a ir além do que pode imaginar para si mesma.

Mas, apesar de Lenu idealizar a escrita da amiga, no exercício de escrever, também pode separar-se dela, fazendo com que a escritura opere como fronteira - uma borda e um limite entre ela e Lila. Para Bassols (2017), a letra é justamente esse saber literal que funciona como *litoral*, como o corte geográfico que separa dois lugares que, a partir de então, serão heterogêneos. Segundo ele, a letra é feminina, pois o litoral da letra, *o litoral do literal* é o corte que produz uma fronteira, marca pura de alteridade.

A psicanalista Graciela Brodsky afirma que “há mulheres que falam e há mulheres que escrevem. Não sobre elas mesmas, porque no mero ato de escrever, já são duas” (BRODSKY in FERNÁNDEZ, 2015, p. 10. Tradução nossa). Se uma mulher se divide em duas no ato de escrever, é porque deixa, na escrita, uma verdade que não pode ser dita. A vida de Lenu e Lila é marcada pela violência e pela camorra (máfia napolitana), que comanda o bairro e mantém as relações circulando em torno da opressão. Aos dezesseis anos, Lila se casa com Stefano (filho de camorrista), descobre que a violência não lhe abandonaria no casamento e põe-se a escrever diários, aprisionando, na escritura, a violência da qual não pode fugir na realidade.

Nesse sentido, escrever também opera, para as duas personagens, como fonte de alienação e separação da realidade em que vivem, mais um indício do caráter constituinte da escrita, uma vez que um sujeito se forma nesse movimento: alienando-se ao campo do Outro e separando-se dele. Ao escreverem, ambas se conectam de forma permanente à história do bairro napolitano, à violência e aos caminhos oprimidos, implicando-se na própria realidade. Contudo, a escrita também é a forma pela qual podem tomar distância desse mundo e encontrar saídas diferentes das esperadas para as mulheres. Brunello (2017) ressalta que, se dominar a língua é sobrepor o humano à natureza, Lila e Lenu, ao colidirem com o poder do homem e da comunidade, armam-se através da escrita.

Por dominar a língua, podemos entender não apenas o exercício da linguagem escrita, mas também a passagem do dialeto ao italiano, transição não definitiva e muito trabalhada na obra. A língua, em psicanálise, é marca pura da alteridade que a linguagem representa, uma alteridade radical que atravessa o corpo de forma irremediável. Não apenas na tetralogia, mas em toda a obra de Elena Ferrante, o campo da língua – representado pelo jogo dialeto-italiano – é desenvolvido de forma sensível e detalhada, configurando-se como uma das grandes potências narrativas da autora. Em *Frantumaglia* (2017), ela diz:

O dialeto, para mim, é o depósito das experiências primárias. O italiano as extrai dali e as dispõe sobre a página buscando registros expressivos adequados. **Mas meus personagens sempre têm a impressão de que o dialeto napolitano é hostil e guarda segredos que jamais poderão entrar totalmente no idioma italiano** (FERRANTE, 2017, p. 351, grifo nosso)

Em seguida, Ferrante fala sobre a forma como o dialeto, em seus livros, sempre guarda um excesso e é a expressão de uma ambivalência que produz uma clivagem: é marca de amor e pertencimento, mas também de vergonha e violência.

Para Lenu, o dialeto causa forte sensação de afeto e intimidade, mas, por outro lado, gera desejo de expulsão por representar uma realidade violenta e primitiva. Já o italiano é a língua familiar e estrangeira que confunde desenvolvimento e ascensão social com abandono da personalidade. Quando começa a frequentar a universidade, Lenu vive a experiência de transformar-se em alguém diferente – alguém que está fora do bairro - mas, ao mesmo tempo, é atingida pela estranheza da língua formal e ritmada. Apesar de desejar livrar-se do aspecto vulgar do dialeto, percebe que ele lhe confere singularidade.

A ambivalência da relação de Lenu com a língua associa-se à ambivalência de sua relação com a mãe. Enquanto o dialeto é a representação do vínculo obscuro com a figura materna, o italiano representa o que está fora, aquilo que escapa através do conhecimento; como se ela pudesse, na passagem dialeto-italiano, ir do destino à decisão, do selvagem ao civilizado. Há, nesse percurso, o medo de não conseguir escapar de suas origens tanto quanto o medo de perdê-las para sempre.

A língua como alteridade radical é objeto de estudo da psicanálise, tomado por Lacan a partir do Seminário 20, *Mais, ainda* ([1972-73] 2003). Nos anos 70, Lacan está às voltas com a união/separação entre a psicanálise e a linguística, época em que fabrica os neologismos *linguisteria* e *lalíngua*. Para este último, talvez caibam algumas tentativas de tradução, como *língua real* ou o *real da língua* ou, ainda, *língua que não se separa do gozo*. Nesse momento do ensino lacaniano, a linguagem é hipotética - ou seja, sempre uma *tentativa de dizer* – e está em referência àquilo que a sustenta, a *lalíngua*. No seminário 20, ele esclarece que essa língua é o conjunto dos estilhaços formados no choque da linguagem com o corpo (choque que marcaria o nascimento da subjetividade) produzindo um saber inconsciente que tem fragmentos de real e, portanto, marcas de gozo. É relevante lembrar que o real, para a psicanálise, não é a realidade, mas a dimensão daquilo que se apresenta pela repetição, mas resiste ao

sentido e não pode ser apreendido pela palavra ou totalmente integrado pela experiência.

Lacan afirma, também, que *lalíngua* é, “não por acaso, dita materna” (LACAN, [1972-73] 2003, p. 188), portanto, na tetralogia, poderíamos pensar no dialeto como expressão dessa língua povoada por destroços não simbolizáveis, marcas do Outro materno. Nesse sentido, o dialeto, para Lenu, não seria apenas o rastro deixado pelo bairro e pelos passos mancos da mãe, mas também o retorno de um traço irreduzível, tão difícil de acolher quanto de recusar permanentemente.

Além do dialeto, há outro ponto que nos leva a pensar em *lalíngua*: o neologismo *desmarginação*, que surge, na fala de Lila, como tentativa de nomear uma experiência que não pode ser condensada em nenhuma palavra preexistente. Em italiano, a palavra é *smarginatura*. Ao incluir o prefixo de negação (s) na palavra *marginatura*, o neologismo representa o sentido oposto: aquilo que tinha margem e contorno se dissolve. A tradução inglesa de Ann Goldstein optou pela expressão “*dissolving boundaries*”. Maurício Santana Dias - tradutor da tetralogia no Brasil - com a palavra *desmarginação*, conseguiu manter o caráter intraduzível de um neologismo, preservando todo seu enigma e complexidade. Além de opor-se à ideia de margem, observamos que a palavra *desmarginação* guarda uma ambiguidade emblemática, pois o que é *desmarginado* não está completamente fora.

O neologismo de Lila aparece como o esforço de contornar pela linguagem – inscrever na letra – algo que afeta o corpo. O primeiro episódio de *desmarginação* acontece na adolescência e, embora Lila possa chegar a uma nomeação apenas mais tarde, está narrado, por Lenu, no primeiro volume:

A náusea aumentara, o dialeto perdera toda a familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento (...) E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era mais familiar, a pessoa que mais amava (...) na ocasião em que me fez esse relato, Lila também disse que o que chamava de *desmarginação*, mesmo tendo ocorrido de modo claro apenas naquela oportunidade, não era inteiramente novo para ela. Por exemplo, já tinha experimentado muitas vezes **a sensação de transferir-se, por frações de segundo, a uma pessoa ou uma coisa ou um número ou uma sílaba, violando-lhe os contornos** (FERRANTE, 2015, p. 82,83, grifo nosso)

A sensação de perder os contornos e as bordas é o eixo da experiência de *desmarginação* e aparece em todos os trechos em que Lila recorre ao neologismo.

Enquanto lemos as passagens, fica evidente que, apesar do requinte de detalhes e da sofisticada narrativa de Ferrante, a descrição não alcança a experiência vivida pela personagem. Essa insuficiência da palavra parece proposital, pois nos dá a dimensão daquilo que Lila vive e sente – uma experiência tão intensa que a palavra é capaz apenas de pinçar.

Paula Pimenta (2021) aproxima *lalíngua* da concepção lacaniana de *acontecimento de corpo* - que surge, na obra de Lacan, no Seminário 23, *O Sinthoma* ([1975-76] 2007). Retomando uma fala de Miller, Pimenta (2021) ressalta que quando a *lalíngua* produz *acontecimento de corpo*, cria-se um efeito inaugural e constituinte para o sujeito falante, efeito que se replica de forma permanente ao longo da vida. Podemos associar a experiência de *desmarginar-se* como o *acontecimento de corpo* do qual fala Lacan, ressaltando que, em sua concepção, esse “*de*” indica algo que atravessa o corpo num circuito próprio, ou seja, uma experiência que sai do corpo e a ele retorna, sem deixar de trazer, no caminho, fragmentos do que está fora.

Portanto, como a *lalíngua*, a *desmarginação* também é marca de alteridade radical, uma alteridade *éxtima*, palavra proposta por Lacan no Seminário 10, *A Angústia* ([1962-63] 2005), ao concluir que a fronteira entre o externo e o interno é artificial. O neologismo *extimidade* aproxima-se de *desmarginação*; também é uma palavra construída a partir de uma oposição (intimidade) mas que não refuta totalmente a palavra à qual se opõe. Perder as fronteiras, na experiência de Lila, não significa não tê-las, mas dar-se conta de que, embora existam, são frágeis, como podemos observar em trechos como esses:

(...) e ela teve a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo desde sempre, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das coisas, revelando-se (FERRANTE, 2015, p. 82)

Cada segundo daquela noite de festa lhe causou horror, teve a impressão de que quando Rino se movia, quando se expandia em torno de si mesmo, toda margem cedia, e também ela, suas margens, se tornavam cada vez mais fluidas e cediças (FERRANTE, 2015, p. 172)

Que as pessoas, mais ainda que as coisas, perdessem suas margens e se esvaíssem sem forma foi o que mais assombrou Lila ao longo da vida (FERRANTE, 2016, p. 355)

A ideia de perder as margens não é incomum para a psicanálise, que considera, desde Freud, a fronteira entre o mundo interno e o externo não muito consistente. Sobretudo para as mulheres, cuja existência precisa ser inventada de forma muito artesanal, as bordas são linhas tênues. Miquel Bassols (2017) afirma que as

mulheres experimentam um transbordamento de si mesmas, já que são atravessadas por uma alteridade radical que não vem do outro ou do corpo do outro, alteridade que envolve a si mesmas, sem se deter em nenhum limite. Segundo ele, “para o feminino, se há bordas, estas são, de qualquer forma, bordas sem um limite, sem uma fronteira definida” (BASSOLS, 2017, p. 3).

Desmarginação, como podemos notar, é um neologismo que representa uma experiência de muita complexidade. Não por acaso, é um dos aspectos mais emblemáticos do romance, objeto de estudo de muitos pesquisadores da obra de Ferrante. Jessica Sciubba (2019), por exemplo, pensa a *desmarginação* como efeito da dificuldade de recusa à uma espécie de força materna, um colapso que destrói a integridade do sujeito, colocando-o em uma posição de abjeto. Já Fabiane Secches (2019) - a primeira pessoa a produzir uma pesquisa de fôlego sobre a tetralogia no Brasil -, examina o neologismo de Ferrante por várias perspectivas, incluindo o espaço nebuloso entre a legalidade e a ilegalidade, uma vez que “no bairro, a fronteira que separa o cidadão comum do camorrista é sempre confusa e frágil, basta um descuido para cruzá-la, e as consequências são quase sempre trágicas” (SECCHES, 2019, p. 60) - ideia que leva em consideração a violência contida na palavra e na experiência que ela comporta.

Podemos pensar a *desmarginação* também como **o esforço de encontrar uma forma**, esse exercício de construção que antes de edificar, desmonta. Em muitos trechos, podemos ler, nas personagens, o esforço de contornar-se e unir os fragmentos subjetivos. Recorremos aqui a Birman (2017), que afirma:

A subjetividade seria então constituída por parcelas e por um amontoado de fragmentos, tecida pela conjugação mal-ajambrada desses pedaços numa totalidade que deixa muito a desejar (...) enfim, pedaços e buracos, nos registros psíquico e corporal, nada mais do que isso, como signos eloquentes de nossa condição de finitude e imperfeição (BIRMAN, 2017)

Não podemos deixar de expressar que a *desmarginação* também pode nos levar ao que Freud chamou de *Das Unheimliche* (1919), palavra que já teve mais de uma tradução, sendo uma delas a dos tradutores Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares - pela Editora Autêntica - tradução que usaremos aqui: *O Infamiliar* ([1919] 2019). Freud usa esse termo para descrever uma experiência subjetiva limítrofe e intensa, pela qual um sujeito acessa um conteúdo muito íntimo e familiar, mas que deveria permanecer recalcado e, por isso, é sentido como estranho.

Na experiência *infamiliar*, segundo Freud, há um núcleo que é responsável por transformar o familiar em *infamiliar*. Retomamos parte da narrativa de Lenu sobre a primeira vez em que Lila sente aquilo que, só depois, chamará de *desmarginação*: “(...) o dialeto perdera toda a familiaridade (...) E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era mais familiar, a pessoa que mais amava” (FERRANTE, 2015, p. 82). Nesse trecho específico, o núcleo que Freud indica está representado pelo irmão Rino e pelo dialeto, ou seja, a pessoa que Lila mais ama e a língua materna, que é o que lhe confere um lugar no mundo enquanto sujeito de linguagem.

A própria palavra *Das unheimliche* – e também sua tradução, *infamiliar* – apresenta uma semelhança com o neologismo de Ferrante. Freud, ao examinar a palavra de origem, *heimlich*, nos diz que “familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o *infamiliar* [*unheimlich*]. *Infamiliar* é, de certa forma, um tipo de familiar” (FREUD, 2019 [1919], p. 48,49). Como já exposto anteriormente, o neologismo *desmarginação* - assim como *infamiliar* e *extimidade* - pode ser pensado como descreve Freud, como uma palavra que concentra dois sentidos opostos que, no entanto, se incorporam.

Apesar de a nomeação ser de Lila, algo parecido com a experiência que ela descreve também aparece nas falas de Lenu. Ainda na infância, quando perde a boneca que amava, ela diz:

Caí de febre, fiquei boa, piorei de novo. Fui tomada por uma espécie de disfunção tátil, às vezes tinha a impressão de que, enquanto cada ser animado à minha volta acelerava os ritmos de sua vida, as superfícies sólidas se tornavam moles sob meus dedos ou inflavam, deixando espaços vazios entre sua massa interna e a camada da superfície. Achei que meu próprio corpo, ao apalpá-lo, estivesse intumescido, e isso me entristecia (FERRANTE, 2015, p. 50)

A experiência de perder a boneca da infância, aliada à intensa identificação com Lila, pode ser explorada como um encontro com o feminino, vivência que atravessa seu corpo, dando ênfase e contorno às mudanças. *Desmarginar* não é uma experiência exclusiva de Lila, mas algo que, ao longo da obra, pode ser examinado como referente ao feminino, revelando que o que está em questão é a imensa estruturação subjetiva que as mulheres precisam fazer para dar corpo e vida ao *ser* mulher.

No último volume da obra, Lenu narra o terremoto que atingiu Nápoles em 1980, chamando-o de “devastação infinita” (FERRANTE, 2017, p. 165). Esse é um dos pedaços mais intensos e representativos do romance. Enquanto a cidade tremia, Lila *desmarginava*. Ali, em meio ao assombro, ela diz à Lenu, com detalhes, o que significa aquele termo, descrevendo a fragilidade de seus contornos e de toda matéria, de modo que podemos ler o abalo sísmico tanto fora quanto dentro dela. “O único problema sempre foi a perturbação da cabeça. Não consigo freá-la, preciso sempre fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar” (FERRANTE, 2017, p. 170). Observamos aqui o esforço que Lila descreve como o signo de seu imenso investimento subjetivo. Centro de toda violência da família, puxada de todos os lados pelas expectativas e agressividades masculinas (pai, irmão, parceiros amorosos), ela parece alargar as fronteiras para reduzir-se e seguir existindo, em um exercício íntimo, intenso e penoso.

Ressaltamos anteriormente que Lenu também narra experiências parecidas, mas há uma diferença: ela consegue recorrer à escrita como forma de simbolização. Depois de ouvir o forte relato de Lila, ela diz:

Mas eu, mesmo agora que pensava nisso sob a onda das palavras turbulentas de Lila, **eu sentia que em mim o assombro não conseguia lançar raízes**, e até a lava e toda a matéria em fusão que eu imaginava em seu fluxo ardente dentro do globo terrestre, **todo o medo que aquilo me inspirava, se recompunham em minha mente em frases ordenadas**, em imagens harmoniosas, se tornavam um pavimento de pedras negras como as das ruas de Nápoles, **um chão do qual eu era sempre e de todo modo o centro** (FERRANTE, 2017, p. 172, grifo nosso)

O empenho infinito e incessante de tornar-se mulher pode ser um assombro, mas pode, em alguma medida, ser domesticado pela palavra. Lenu nunca deixa de escrever e dedica parte de sua vida a ajustar as contas com os fatos, com o tempo e com as vicissitudes de ser mulher no mundo que habita; faz tudo isso através da palavra. Assim, desenha o fio de sua amizade com Lila e de sua vida enquanto mulher, dando forma e corpo ao vazio. A fronteira mais nebulosa e importante de todas – aquela que nunca consegue separá-la completamente da amiga, marcando sua existência com um contínuo movimento de alienação e separação – também é desenhada pela letra, esboçada no exercício de escrever.

Lila, por outro lado, entrega-se ao assombro e expande suas fronteiras até desaparecer completamente. Seu sumiço revela um desejo antigo, pois muito antes de apagar-se, ela confessa a Lenu: “um dia vou me reduzir inteira a diagramas, vou me

transformar numa fita cheia de furos e você não vai me encontrar nunca mais” (FERRANTE, 2016, p. 341). Antes de desaparecer, foi preciso ir e voltar, fazer e desfazer, construir e derrubar, costurar e desmanchar, escrever e apagar. Esse é o movimento feminino que toca cada uma das personagens de um modo muito particular, cujo processo é tão poético quanto assustador, tão familiar quanto *infamiliar*, *êxtimo* e intenso. Essa dança oscilatória da existência feminina pode ser assumida como enigmática e originária por acontecer em um campo artesanal, como anuncia Freud (2020 [1933]): “pensa-se que que as mulheres fizeram poucas contribuições para os descobrimentos e invenções da história cultural, mas talvez elas tenham, afinal, inventado uma técnica, a do trançar e a do tecer” (FREUD, 2020 [1933], p. 338).

Que as mulheres sejam misteriosas, *não-todas* vistas, representadas, ditas, contempladas e significadas é o mistério que anima a arte e a humanidade ao longo dos tempos e que está, como nos demonstra Ferrante, muito longe de ser esgotado. Acompanhar Lila e Lenu ao longo do caminho é uma experiência viva, capaz de nos fazer escavar e ir além do manifesto, com disposição para não recuar diante do descampado território feminino.

Originar e (não) concluir

A tetralogia napolitana tem sido objeto de pesquisa desde sua publicação, em vários países e idiomas. Por sua complexidade, é capaz de suscitar questões variadas e oferece muitas fontes de investigação. Neste trabalho, procuramos recortar algumas das partes que nos levaram a pensar sobre o feminino, a escrita e a linguagem ao longo do romance. Buscamos ressaltar os trechos em que a escrita aparece como exercício de subjetivação, um esforço longo e constituinte para as duas protagonistas, mas especialmente para Lenu. Entrelaçando psicanálise e literatura e partindo da frase de Lenu, “o esforço de encontrar uma forma”, da pergunta freudiana sobre a feminilidade e da concepção lacaniana da mulher *não-toda*, pudemos percorrer uma parte do longo caminho que Ferrante nos convida a seguir, sempre pensando na construção de um *ser* feminino como uma invenção singular e na escrita como aquilo que é capaz de contornar o impronunciável.

Além da escritura como inscrição possível das experiências, a linguagem aparece, na obra, reforçada pela complexidade da relação das personagens com a língua e com a palavra dita, relação que salta ao leitor através do esquema dialeto-italiano, e

que nos conduziu a pensar a relação com o corpo, com a violência e com o Outro materno.

O neologismo *desmarginação* surge como tesouro da obra, uma palavra que é capaz de condensar representações intensas e emblemáticas, que pudemos aproximar, aqui, ainda que de forma rápida e recatada, dos conceitos de *lalíngua*, *extimidade* e *infamiliar*. Procuramos, nesse caminho, evitar meras interpretações, servindo-nos da psicanálise para iluminar ainda mais o texto de Ferrante, fazendo pulsar a originalidade de cada palavra. Advertida da autossuficiência da obra, esta pesquisa, mais do que produzir respostas demasiadamente consistentes, foi capaz de fabricar questões ainda maiores e chegar à conclusão de que é impossível limitar a escrita de Elena Ferrante por qualquer via investigativa. *Desmarginação*, por exemplo, é uma palavra capaz de ser multiplicada de forma infinita porque não abarca apenas a experiência de Lila, mas também a de Lenu e a de todo o universo feminino. Nesse sentido, a tetralogia napolitana cresce a cada vez que é tomada, produzindo uma nova leitura, ainda maior e mais forte, algo como nos ensina Lila: “dentro daquilo que é pequeno há algo ainda menor que quer despontar, e fora do que é grande há algo ainda maior que quer mantê-lo prisioneiro” (FERRANTE, 2016, p. 53).

As duas amigas, com suas existências tão complexas e, ao mesmo tempo, tão próximas de nós, nos ensinam que, se o esforço subjetivo de costurar uma existência é mais intenso para as mulheres, ele não deixa de existir para todo sujeito falante, para todo aquele que tem um corpo atravessado pela linguagem.

E se a experiência feminina, em sua dimensão incógnita e inapreensível, é a origem da construção de Lila e Lenu e de outras tantas criações artísticas, é, também, a origem da psicanálise, uma vez que, como sabemos, Freud dá seus primeiros passos em direção à criação psicanalítica ao escutar as histéricas no final do século XIX, acolhendo, de seus discursos, aquilo que não era suportado pela sociedade. Para encerrar, recorreremos à citação de Birman (2017), lembrete da força da construção subjetiva, tão brilhantemente ilustrada pela obra de Elena Ferrante:

Por essas marcas fundamentais é que o feminino agora estaria na origem do mundo, isto é, no território fundante de nossa subjetividade. A feminilidade, com todos os seus farrapos e andrajos, seria também nossa origem e não apenas nosso destino (BIRMAN, 2017)

Referências

BASSOLS, Miquel. **Lo femenino, entre centro y ausencia**. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 4 ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, [1949] 1970.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. E-book Kindle.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRUNELLO, Yuri. Literatura. A obra de Elena Ferrante. **O povo**, Fortaleza, 12 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/dom/2017/11/literatura-a-obra-de-elena-ferrante.html>>.

CHEMAMA, Roland. **Elementos lacanianos para uma psicanálise no cotidiano**. Porto Alegre: CMC Editora, [1994] 2002.

DURAS, Marguerite. **Le Ravissement de Lol V. Stein**. França: Le Petit Litteraire, [1964] 2014.

FAIA, Tatiana. Pequenas coisas mais literais: a tetralogia napolitana de Elena Ferrante. **Blog Enfermaria 6**, 26 mar. 2016. Disponível em: <<http://www.enfermaria6.com/blog/2016/3/26/pequenas-coisas-mais-literais-a-tetralogia-napolitana-de-elena-ferrante>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FERNÁNDEZ, Daniela (comp.). **Mujeres de papel: psicoanálisis y literatura**. Buenos Aires: Olivos: Grama Ediciones, 2015.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.

_____. **A história da menina perdida**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017.

_____. **A história de quem foge e de quem fica**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

_____. **A história do novo sobrenome**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.

_____. **Frantumaglia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FREUD, Sigmund. Feminilidade. In: **Amor, sexualidade e feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1933] 2019. 313-348.

_____. O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen. In: **Obras completas**, vol. 8. São Paulo: Companhia das Letras, [1907] 2015. 14-122.

_____. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1919] 2019. 27-115.

_____. O mal-estar na cultura. In: **Cultura, sociedade e religião: O mal-estar na cultura e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1929] 2020.

_____. O poeta e o fantasiar. In: **Arte, Literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1908] 2020. 53-68.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3: as psicoses**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1975] 2002.

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

_____. **O seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1962-63] 2005.

_____. **O seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1972-73] 1985.

_____. **O seminário, livro 23: o sintoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1975-1976] 2007.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1965] 2003. 198-205.

_____. Lituraterra. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1965] 2003. 15-29.

MORAES, Eliane Robert. A escritora genial. **Quatro Cinco Um**, São Paulo, 01 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/a-escritora-genial>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

NETO, Flavio Quintale. Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 9, p. 185-205, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73703>>

PIMENTA, Paula. Lalingua, letra e acontecimento de corpo. **Ecos – Revista da EBP-MG**, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <<https://www.jornadaebpmg.com.br/2021/2021/05/27/lalingua-letra-e-acontecimento-de-corpo/>>

SCIUBBA, Jessica. Blurring Bodily Boundaries: On the rione's Abjective Agency in Ferrante's Cycle of L'amica geniale. In: **Annali D'Italianistica**. Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Arizona State University, v. 37, 2019.

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em A amiga genial de Elena Ferrante**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09092019-120933/pt-br.php>>

WOOD, James. Woman on the Verge. **New Yorker**, Nova York, 21 jan. 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

“THE EFFORT OF FINDING A FORM”: WRITING AND LANGUAGE IN NEAPOLITAN NOVELS OF ELENA FERRANTE

Abstract

Página | 335

This work seeks to investigate aspects of Elena Ferrante's Neapolitan tetralogy, intertwining literature and psychoanalysis. For this, it starts from the sentence of the narrator and protagonist Lenu, “the effort of finding a form”. Thinking about the process of finding a form as a singular and subjective construction of female existence, it seeks to demonstrate the value of character formation throughout the novel. Considering and respecting the boundaries between psychoanalysis and literature, the proposal is to follow the construction of the two protagonists, passing through writing as a constituent resource and language as a mark on the body. It is also intended to examine the *smarginatura* neologism, bringing it closer to psychoanalytic concepts that are also presented in the form of neologisms - such as *lalangue*, *extimus* and *das unheimliche* - approaching it, too, as an exercise in subjective edification. To support and give consistency to the research, the present work uses mainly the literary text and, in parallel, small excerpts from the work of Freud and Lacan.

Keywords

Elena Ferrante. Neapolitan Novels. *Smarginatura*. Psychoanalysis. Womanly.

Recebido em: 31/07/2021

Aprovado em: 15/03/2022