

“MULHERES DO FIM DO MUNDO” II:

AS INSURGÊNCIAS DO FEMININO NA LITERATURA

Ana Maria Soares Zukoski
Natacha dos Santos Esteves
Wilma dos Santos Coqueiro
(Organizadoras)



Ana Maria Soares Zukoski
Natacha dos Santos Esteves
Wilma dos Santos Coqueiro
(Organizadoras)

**“MULHERES DO
FIM DO MUNDO” II:
AS INSURGÊNCIAS DO FEMININO NA LITERATURA**

**EDuneal**

Arapiraca/AL
2024



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE ALAGOAS
Reitor: Odilon Máximo de Moraes
Vice-Reitor: Anderson de Almeida Barros
Diretor da Eduneal: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

CONSELHO EDITORIAL DA EDUNEAL
Presidente: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

Titulares

Professores:

José Lidemberg de Sousa Lopes
João Ferreira da Silva Neto
Luciano Henrique Gonçalves da Silva
Natan Messias de Almeida
Maria Francisca Oliveira Santos
Márcia Janaina Lima de Souza - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Suplentes

José Adelson Lopes Peixoto
Edel Guilherme Silva Pontes
Maryny Dyellen Barbosa Alves Brandão
Ariane Loudemila Silva de Albuquerque
Ahiranie Sales dos Santos Manzoni
Elisângela Dias de Carvalho Marques - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Capa, diagramação e projeto gráfico

Natacha dos Santos Esteves

Arte da capa

Erica Teodoro Rocha

Revisão

Ana Maria Soares Zukoski
Natacha dos Santos Esteves
Rosely Camilo Pereira Gomes

Catálogo na Fonte
Universidade Estadual de Alagoas
Sistema de Bibliotecas - SiBi
Bibliotecária: Márcia Janaina Souza

M956 Mulheres do fim do mundo II: as insurgências do feminismo na literatura. / Ana Maria Soares Zukoski; Natacha dos Santos Esteves; Wilma dos Santos Coqueiro (Organizadoras) - Arapiraca: Eduneal, 2024.
198p. : il.:color

Inclui Bibliografia
ISBN: 978-65-6061-020-0 (E-book)

1. Literatura – Mulheres. 2. Mulheres – Condições Sociais.. 3.Feminismo.
I. Zukoski, Ana Maria Soares. II. Esteves, Natacha dos Santos. III. Coqueiro, Wilma dos Santos.

CDU: 82:396

Dedicamos essa coletânea a Elza Soares, a pioneira do fim do mundo que nos mostrou, através da arte brasileira, a importância de falar e cantar até o fim. Dedicamos também a Ana Maria Gonçalves, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles que, cada uma no seu tempo e a seu modo, contribuíram para a construção de uma rica literatura feminina brasileira.

SUMÁRIO

UMA PALAVRA DAS ORGANIZADORAS	7
PREFÁCIO	8
CAPÍTULO I - A TRAJETÓRIA ROMÂNTICA DE MARIA FIRMINA DOS REIS: AS NARRATIVAS DENTRO E FORA DAS LINHAS MESTRAS DA LITERATURA BRASILEIRA	13
<i>Larissa da Silva Sousa</i>	
CAPÍTULO II - MEMÓRIA E SILENCIAMENTO: O APAGAMENTO HISTÓRICO DA MULHER EM <i>THE HANDMAID'S TALE</i>	35
<i>Heleno Álvares Bezerra Junior</i>	
CAPÍTULO III - CORPO E EROTISMO EM HILDA HILST	53
<i>Gabriela Lasta & Mirian Cardoso da Silva</i>	
CAPÍTULO IV - “PODE UMA MULHER INDEPENDENTE SER FELIZ?”: RESISTÊNCIA FEMININA E LATHIRATURA NA OBRA <i>CABINE PARA MULHERES</i> (2001) DE ANITA NAIR	66
<i>Ana Maria Soares Zukoski</i>	
CAPÍTULO V - PULMÃO DE AÇO: UMA HISTÓRIA AUTOBIOGRÁFICA MARCADA POR NEGLIGÊNCIA E RESISTÊNCIA	94
<i>Neusa Maria Soares Zukoski & Jane Peruzo Iacono</i>	
CAPÍTULO VI - ENTRE CEREJEIRAS E FLORES DA MATA: A CONSTRUÇÃO DE GRAÇA GRAÚNA	107
<i>Alba Krishna Topan Feldman & Fernanda Favaro Bortoletto</i>	
CAPÍTULO VII - SILÊNCIO, RESISTÊNCIA E IDENTIDADE EM “VÓ, A SENHORA É LÉSBICA?”, DE NATALIA BORGES POLESSO	124
<i>Gustavo Moreira Rocha & Alexia Godoi</i>	
CAPÍTULO VIII - RESISTÊNCIA E RELIGIOSIDADE EM <i>ÁGUA DE BARRELA</i>	138
<i>Nelci Alves Coelho Silvestre & Alba Krishna Topan Feldman</i>	



CAPÍTULO IX - AS CONFLITUOSAS RELAÇÕES ENTRE ANIMAIS HUMANOS E NÃO HUMANOS NO ROMANCE A CACHORRA, DE PILAR QUINTANA _____ **156**

André Eduardo Tardivo & Evely Libanori

CAPÍTULO X - “TECIDA, DESFEITA, REFEITA”: OUTRAS FIGURAÇÕES DE PENÉLOPE EM LINHA, LABIRINTO, DE MÔNICA DE AQUINO _____ **172**

Giovana Buch Sgrignoli, Sandro Adriano da Silva & Cleber da Silva Luz

CAPÍTULO XI - COLORISMO, IDENTIDADE RACIAL E FRONTEIRAS EM A METADE PERDIDA, DE BRIT BENNETT _____ **191**

Elizandra Fernandes Alves, Érica Fernandes Alves & Geniane Diamante F. Ferreira

CAPÍTULO XII - O GHOSTING E A LIQUIDEZ DAS RELAÇÕES PÓS-MODERNAS: UMA ANÁLISE SOBRE O ROMANCE COPO VAZIO, DE NATALIA TIMERMAN _____ **204**

Danieli Cassia dos Santos, Natacha dos Santos Esteves & Wilma dos Santos Coqueiro

SOBRE AS ORGANIZADORAS _____ **218**

SOBRE OS/AS AUTORES/AS _____ **219**



UMA PALAVRA DAS ORGANIZADORAS

A literatura de autoria feminina é uma rede interdisciplinar e interseccional, marcada pelas resistências ancestrais e pelas insurgências contemporâneas de mulheres plurais. Tangenciada por inúmeras escrevivências, para nos valer do conceito evaristiano, e obras que reverberam durante gerações, a escrita de autoria feminina clama e reivindica seu local de fala em busca de visibilidade no mercado editorial e de legitimidade cultural. Isso é expresso pelo notável aumento no número de autoras que apresentam obras com qualidade estética indiscutível, assim como temáticas que orbitam denúncias contundentes sobre machismo e misoginia, violência doméstica e racismo. Indo além, tem-se também a perspectiva feminina sobre identidades LGBTQIA+, sobre o amor romântico e o amor próprio. Diante disso, a ideia de reunir e organizar estudos sobre obras dessa seara se fez necessária, uma vez que o cânone literário – orientando, em grande maioria, por críticos que ainda mantêm um olhar ideologicamente elitista – vê com receio obras femininas. Assim, propomos uma coletânea que contempla e legitima a produção literária de mulheres e temáticas femininas, visando expandir o alcance das narrativas que aqui são analisadas.

Além disso, aproveitamos nosso espaço de diálogo para expressar nossos sinceros agradecimentos aos autores e às autoras que contribuíram com os capítulos e prefácio que compõem essa obra. Nossos agradecimentos estendem-se também aos/às leitores/as que agora possuem acesso a essa obra acadêmica que, certamente, poderá contribuir positivamente com os estudos da crítica literária, com foco na autoria feminina. Ademais, agradecemos novamente à Elza Soares e todo a sua resistência em forma de arte que nos lembra que todas as mulheres do fim do mundo devem ser lidas, ouvidas e contempladas.

As organizadoras



PREFÁCIO

Receber o convite para apresentar esta obra reverberou em mim um misto de emoções, honra e florescimento de muita responsabilidade pela oportunidade da primeira leitura dos artigos aqui capitaneados. “Mulheres do fim do mundo II: as insurgências do feminino na literatura” é uma obra que contempla dinamismo e resistência de um grupo de pesquisadoras acadêmicas imbuídas em dar voz à escrita feminina, expor a sua vivência e dar mais visibilidade à condição da mulher, grupo social que protagoniza maior índice de opressão e que foi, por muito tempo, silenciado. A literatura, expressão artística genuinamente provinda da sociedade e, como diz Antonio Candido, “o sonho acordado das civilizações”, revela-se um veículo prazeroso de conhecimento que, por meio da ficção, retrata a realidade social, desperta os sujeitos para diversos sentimentos e conduz a uma reflexão crítica ante as desigualdades e preconceitos que ainda são latentes em nossa sociedade. Diante do silenciamento que as mulheres por muito tempo foram submetidas, a escrita artística foi e ainda é um caminho para se obter voz, desconstruir os papéis fixos de gênero estruturados em preconceitos, ter as suas questões consideradas e, consequentemente, reivindicar seus direitos. Por isso, a importância da difusão da escrita feminina para o conhecimento autêntico dos fatos em contraponto à literatura canônica protagonizada pelos homens, como bem demonstrado pelos doze capítulos aqui organizados que envolvem romances, poemas e autobiografia.

Essa demonstração de quebra da narrativa canônica pode ser observada já no capítulo de abertura, intitulado “A trajetória romântica de Maria Firmina dos Reis: as narrativas dentro e fora das linhas mestras da literatura brasileira”, de Larissa da Silva Sousa. A autora faz um percurso pela prosa de Maria Firmina dos Reis que, no século XIX, faz uso de sua escrita para denunciar a diáspora africana, o sistema escravocrata e, ao mesmo tempo, lançar uma nova forma de pensar o sujeito negro e sua relação com o homem branco ao lançar mão



de recursos temáticos românticos da época como estratégia de resistência sem afrontar, explicitamente, o público branco. Em seguida, no capítulo II, “Memória e silenciamento: o apagamento histórico da mulher em *The handmaid’s tale*”, Heleno Álvares Bezerra Júnior, a partir da narrativa distópica feminista, da escritora canadense Margaret Atwood, conduz o nosso olhar para a exploração do corpo, controle social e a supressão da história da mulher, num cenário de construção social de regras e dominação do feminino, em que o “falo”, figura central manipuladora e detentora do poder, define o que entrará para a História. No capítulo III, Gabriela Lasta e Mirian Cardoso da Silva homenageiam a narrativa poética da escritora Hilda Hilst, com a pesquisa “Corpo e erotismo em Hilda Hilst”, em que desnudam a incompreensão da nudez e apresentam a desconstrução de conceitos sociais preestabelecidos ao subverter os papéis atribuídos às personagens, a partir da leitura dos poemas: “Filó, a fadinha lésbica”; “O reizinho gay” e “A chapéu”, inseridos na obra *Bufólicas* (1992). Já no capítulo IV, Ana Maria Soares Zukoski, autora da pesquisa intitulada “‘Pode uma mulher independente ser feliz?’: resistência feminina e lathiratura na obra ‘Cabine para Mulheres’ (2001), de Anita Nair”, nos brinda, já no início do trabalho, com parte do inebriante poema drummondiano denominado “A flor e a náusea”, em que expõe toda a sua sensibilidade ao usar da linguagem poética e transformar uma metáfora em resistência feminina, ao denunciar a violência sofrida pela protagonista no seio familiar que culmina na sua exploração financeira, psicológica e toda forma de opressão da mulher na sociedade indiana. A essa altura da apresentação dos trabalhos aqui organizados, é necessário destacar a riqueza da composição temática com diferentes abordagens. É grandiosa a diversidade de discussões levantadas, o que nos leva a concluir que os estudos sobre as mulheres revelam a multiplicidade de vivências sobre o que significa ser mulher em diferentes corpos, em momentos históricos distintos e em diferentes sociedades.

Em continuidade a essa diversidade de discussões, um tema instigante e que comporta investigação e aprofundamento em debates sobre dignidade da pessoa humana (viga mestra do nosso ordenamento jurídico); inclusão social e direitos das pessoas com deficiência foi apresentado por Neusa Maria Soares Zukoski e Jane Peruzo Iacono, no capítulo V, intitulado “Pulmão de aço: uma história autobiográfica marcada por negligência e resistência”. Por meio da au-



tobiografia de Eliana Zagui, as autoras nos apresentam compartilhamentos de experiências de uma mulher em um corpo com deficiência e que, sem a intenção de contar uma história de superação, usa da escrita para destacar que não é pelo fato de viver em um hospital que deixa de ser mulher ou de ter sentimento de pertencimento, afinal, como dizem as autoras, “[...] viver a vida com deficiência, poderia ser mais uma das formas de se viver no mundo”. A seguir, no capítulo VI, Alba Krishna Topan Feldman e Fernanda Favaro Bortoletto nos apresentam com “Entre cerejeiras e flores da mata: a construção de Graça Graúna”. Com muita sensibilidade, as autoras demonstram a confluência do pensamento poético japonês e indígena no Brasil, por meio dos haicais, poesia tipicamente japonesa que envolvem os povos originários brasileiros dada a sua “delicadeza e a ligação obrigatória do gênero com a natureza”, conforme palavras das autoras, características inerentes aos povos indígenas. Aqui, mais uma vez, há a presença forte do rompimento com a escrita hegemônica, já que, por meio da produção literária indígena temos a oportunidade de acesso à verdadeira história das tradições, violências e apagamentos sofridos pelos povos originários, ou seja, por meio da arte os protagonistas desses episódios passaram a construir sua própria narrativa para que a humanidade tenha acesso ao conhecimento legítimo dos fatos.

Desconstruindo paradigmas em: “Silêncio, resistência e identidade em ‘Vó, a senhora é lésbica?’, de Natalia Borges Polezzo”, capítulo VII, Gustavo Moreira Rocha e Alexia Fernanda Alves Godoi, realizam uma leitura crítica das temáticas de gênero e orientação sexual com marcadores geracionais bem definidos que envolvem a sexualidade de uma jovem e a de uma mulher idosa que, sob essa perspectiva, geram empoderamento feminino e resistência, características interligadas. Já no capítulo VIII, “Resistência e religiosidade em Água de barreira”, Alba Krishna Topan Feldman e Nelci Alves Coelho Silvestre denunciam o racismo cultural praticado contra a religiosidade de origem africana. Além da denúncia, o trabalho também contempla temas de resistência por meio das estratégias de enfrentamento utilizadas pelas personagens como forma de oposição à dominação do poder colonizador e, conseqüentemente, preservação da ancestralidade e resgate de sua subjetividade. Aqui, sinto-me instigada a realizar um diálogo entre a fonte jurídica e literária e denunciar o racismo religioso estruturado em nossa sociedade. Pautado nesse processo histórico de perse-



guição, violações e objetificação do negro e sua cultura, fruto de um discurso construído pela visão etnocêntrica, muito bem demonstrado nesse capítulo por Feldman e Silvestre, o próprio Estado brasileiro que tem o dever legal e constitucional na prevenção e punição à violência religiosa, dada a sua característica de Estado laico, explicitado na Constituição Federal de 1988, também pratica essa perseguição, haja vista sua omissão na efetivação de ações governamentais. O que justifica, ainda mais, a importância desta obra. Os desafios propostos pelas autoras para desconstrução do racismo cultural estruturado em nossa sociedade, o leitor descobrirá com a leitura prazerosa desse capítulo.

As reflexões propostas no capítulo IX “As conflituosas relações entre animais humanos e não humanos no romance *A cachorra*, de Pilar Quintana”, de André Eduardo Tardivo e Evely Vânia Libanori, se revelam urgentes e necessárias para a ressignificação da relação entre nós humanos e animais não humanos e nossas práticas culturais que estão diretamente conectadas às condições de continuidade de existência na Terra. Já no capítulo X, “Tecida, desfeita, refeita”: outras figurações de Penélope em Linha, labirinto, de Mônica de Aquino”, Giovana Buch Sgrignoli; Sandro Adriano da Silva e Cleber da Silva Luz nos envolvem com as tecituras de Mônica de Aquino que analisa a reescrita do clássico com atitude crítica e, por meio da intertextualidade, renova sentidos a partir de um olhar feminino contemporâneo, como, ilustrativamente, o faz ao ressignificar os vinte anos de espera por Ulisses, da clássica personagem Penélope, da Odisseia, de Homero.

Tema engajador, conscientizador e que provoca o leitor e pesquisadores a questionarem-se e aprofundarem-se na pesquisa foi desenvolvido por Elizandra Fernandes Alves, Érica Fernandes Alves e Geniane Diamante F. Ferreira, no capítulo XI: “Colorismo, identidade racial e fronteiras em *A metade perdida*, de Brit Bennett”. As autoras demonstram com maestria aspectos subjetivos de comportamentos humanos por meio da ideologia do colorismo, subproduto do racismo e uma das marcas do projeto eurocêntrico, que gera um “dégradé de privilégios”, nas palavras das autoras, e nos desperta para um assunto pouco explorado no âmbito social que envolve a criação de hierarquias e valores dentro da comunidade negra, conforme explorado no *corpus* em análise, a ponto de algumas pessoas de sangue negro em peles brancas, ou quase brancas, de-



sejarem ser iguais ao opressor para se sentirem integradas à sociedade e, em consequência, terem acesso a poder, privilégios, segurança.

Já no último capítulo, intitulado “O *ghosting* e a liquidez das relações pós-modernas: uma análise sobre o romance *Copo vazio*, de Natalia Timerman”, Daniele Cassia dos Santos; Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro nos conduzem à reflexão sobre a vulnerabilidade de Mirela, protagonista da obra em análise, que ecoa o sentimento de todas as mulheres, interseccionada pela fluidez da sociedade contemporânea, com destaque ao abandono afetivo, que impacta de forma mais intensa as mulheres, a partir da leitura sociológica das relações humanas de Zygmunt Bauman.

Ao finalizar a leitura das pesquisas aqui apresentadas, sinto que uma multidão de mulheres se revelaram em mim; as sensações ainda estão em ebulição diante da grandiosidade dos temas aqui abordados, essenciais para a ampliação da nossa concepção de mundo e, sobretudo, para entender melhor a humanidade a partir da perspectiva do outro. Sinto-me orgulhosa e privilegiada por fazer parte de um grupo de pesquisadores que se debruçam sobre temas tão prementes que contribuem para os estudos da crítica literária e proporcionam ao público o resultado de suas pesquisas a partir de vozes femininas que ecoam nos espaços do silêncio no qual foram confinadas por muito tempo.

Uma obra como essa constitui-se, definitivamente, como fomento de algo grandioso: uma mudança necessária.

Rosely Camilo Pereira Gomes
Advogada e mestra em direito



CAPÍTULO I

A TRAJETÓRIA ROMÂNTICA DE MARIA FIRMINA DOS REIS: AS NARRATIVAS DENTRO E FORA DAS LINHAS MESTRAS DA LITERATURA BRASILEIRA

Larissa da Silva Sousa

Maria Firmina dentro e fora da linha na literatura brasileira...

Dentro do contexto histórico do século XIX, a narrativa de Maria Firmina instaura uma “nova maneira de imaginar” (Miranda, 2020). Ao considerar que a tradição literária brasileira composta pela elite letrada era incompatível com a existência plena da pessoa negra e a abordagem da imagem crítica de perfis femininos, a obra narrativa da escritora Maranhense é vista como de fundação, não porque se empenha numa narrativa fundacional da nação, mas porque a ficção sugere a dissolução de um modelo histórico de enunciação.

Para Miranda (2020), Maria Firmina dos Reis transmitiu “um arquivo composto pelas memórias da captura, da travessia atlântica, da escravidão” (p. 63). Arquivo este que utiliza da ficção para narrar e apresentar a experiência do povo negro em diáspora forçada, evidenciando a fragmentação do ordenamento colonial do mundo, articulado pela primeira vez em português do Brasil, através do que foi narrado na obra firminiana. E tal ação dentro do texto, diante do contexto e da voga do Romantismo confere a Firmina um lugar de quebra de paradigma e moldes estabelecidos e seguidos pelos escritores até então. “Do ponto de vista da comunicabilidade do romance frente à realidade brasileira daquele momento, os obstáculos de Maria Firmina eram tremendos” (Miranda, 2020, p. 63).

De acordo com Mendes (2006), a produção literária do Maranhão, anterior a Maria Firmina dos Reis, logo nos primeiros anos da colonização, é centrada na obra do Padre Antônio Vieira. À exceção desses, “nos primeiros séculos do



Brasil aparecem somente manifestações irrelevantes em favor da liberdade e dos negros” (p. 95),

Como pessoa, o negro foi descrito como quase tudo cabível na escala humana de interpretação: uma figura semelhante a feras que servia apenas para o trabalho pesado, um selvagem em que não se pode confiar e que se revoltará na primeira oportunidade, um herói lutando contra uma opressão injusta, um servo fiel imbuído de grande amor por seu senhor, uma figura exótica que desperta desejo, um pobre ser humano rebaixado de anseios justos devido a uma instituição iníqua. Em poucas palavras, o negro apareceu sob quase todos os ângulos concebíveis pelos autores que dele se ocuparam (Rabassa, 1965, p. 99).

Enquanto em *Maria Firmina* há um posicionamento evidente e declaradamente antiescravagista, ultrapassando o ponto de vista comum. Em seu primeiro romance publicado, *Úrsula*, as personagens protagonistas são brancas, e as negras são todas secundárias, mas todas significativas, pois é através delas que são abordadas questões fundamentais, como a problemática em volta da questão do negro. Tanto em *Úrsula*, como no conto *A escrava* são as personagens negras e escravizadas que atribuem o tom denunciativo ao texto literário, “assim como expressa sentimentos de igualdade, fraternidade e liberdade, misturados a resignação e revolta” (Mendes, 2006, p. 98).

Entre outros aspectos, quanto a critérios de análise social e da própria forma de escrever e narrar, enquanto outros escritores contemporâneos a *Firmina*, “maquiavam”, ignoravam e/ou apresentavam o escravizado de maneira infantil e demonizada, não lhes atribuía voz e/ou pensamento, muito menos oportunizava que o seu ponto de vista fosse apresentado no desenvolver das narrativas, *Maria Firmina* garante espaço e oportunidade de fala aos seus, “para expressarem suas angústias e anseios na terra estranha” (Mendes, 2006, p. 99). De acordo com *Miranda (2020)*, em *Maria Firmina dos Reis* há:

Uma nova forma de pensar o sujeito negro, mas também o homem branco, a mulher branca e a relação entre eles. Dessa forma, assim como as personagens negras são subjetivadas, há no romance outra proposta de imaginar a masculinidade branca – ou seja, o núcleo da elite nacional, que estava construindo, e imaginando, a nação – através de um herói dissidente dos padrões do patriarcado (p. 64).



A escritora traz à luz personagens e histórias bastante distintas das que, até então, chama-se de narrativa nacional brasileira, se diferenciando de obras como *A escrava Isaura*, por exemplo e da dita “criação mítica do Brasil” elaborada por José de Alencar em seus *O Guarani* (1857), *Iracema* (1860) e *Ubirajara* (1874). De acordo com Norma Telles (2000), o projeto romântico no Brasil teria sido como uma empresa de afirmação da nacionalidade que se prolongou pelo Segundo Império, com a intenção de nivelar o país às nações industrializadas. E, neste momento, coube à literatura, enquanto canal midiático, o papel de propagar os ideais liberais que se expandiam, cabendo ao Romantismo brasileiro orquestrar os rumos da nação em processo de constituição (Oliveira, 2019).

As narrativas de Firmina surgem problematizando a construção de nação de Benedict Anderson (1983), se colocando na contramão do discurso difundido pelo Romantismo. A escritora maranhense invoca personagens e construções imagéticas bastante diferentes daquelas que eram comuns ao estilo literário, distinguindo-se da tal narrativa nacional brasileira. Tornando-se uma escritora e intelectual “na contramão” do discurso hegemônico nacional, registrado tanto na literatura de ficção como na literatura política da época (Pinto-Bailey, 2018). Mesmo tendo rompido com paradigmas do Movimento romântico, segue o estilo e apresenta características próprias do Romantismo.

Para Octavio Ianni (1988), a obra de Firmina estaria como se dentro e fora das linhas mestras da literatura brasileira da época. Estaria dentro, porque utiliza dos suportes formais e temáticos em evidência no momento e fora delas por ter procurado dar destaque às especificidades de uma narrativa marcadamente afrodescendente, fato que pode ser percebido tanto no caráter representativo das personagens negras, quanto na postura do enunciador ao se colocar nada imparcial no texto.

A literatura romântica tem como aspectos temáticos característicos a exaltação e valorização da natureza, a religião, os elementos góticos, o nacionalismo, o discurso abolicionista, a valorização das emoções e o passado. Aqui apresenta-se os aspectos que colocam a trajetória firminiana nesse não-lugar diante dos moldes da literatura brasileira:



O discurso religioso

A escritora reproduz certos matizes da tendência romântica e as utiliza a seu favor, como acontece com o discurso religioso, característico do movimento literário do século XIX. De acordo com Antonio Candido (1975),

A religião foi um tema que ocupou um lugar de destaque na estética romântica. Embora os poetas da primeira fase tivessem sido os mais declaradamente religiosos, no sentido estrito de todos os românticos, com poucas exceções, manifestam um ou outro avatar do sentimento religioso, desde a devoção caracterizada até um vago espiritualismo, quase panteísta (p.16).

A escritora utiliza do discurso religioso como uma “estratégia autoral de combate ao regime, sem agredir em demasia as convicções dos leitores brancos” (Duarte, 2017, p. 215). O discurso religioso típico do Romantismo é usado por Firmina a encargo de sua denúncia contra a escravidão, apelando para uma possível reflexão dos cristãos para os ensinamentos da religião: primeiro, a premissa de que as pessoas são a imagem e semelhança de um criador; segundo, de que seríamos todos iguais perante a ele. No romance *Úrsula*, o discurso cristão-católico é tão forte que, como escreve Régia Agostinho Silva (2017),

Ao fim e ao cabo, o maior vilão da narrativa morre como frei, interna-se num convento, tentando expiar todos os seus pecados: assassino do pai de *Úrsula*, assassino de Tancredo e responsável pela loucura e morte de *Úrsula*. No entanto, encontra salvação ao se arrepender, antes de morrer, pelos males praticados. Enfim, até os escravocratas têm salvação, se assim se arrependerem e perceberem a hediondez que é a escravidão (p. 55).

Para Maria Lúcia Mott (1988), Maria Firmina via na religião – ou mais precisamente no mandamento do amor ao próximo – “o meio de se obter o fim da escravidão” (p. 66), como acontece com a apresentação do jovem escravo Túlio, em *Úrsula*, um jovem escravizado representado como o homem ideal dentro da visão cristã, cujo único defeito, aponta o narrador, talvez fosse o fato de ser negro.

Maria Firmina utiliza de mecanismos que suscitam a nossa compaixão pelo rapaz, seguindo o preceito do cristianismo que prega que todos os seres



humanos são iguais, ideal que vai de encontro ao conceito de escravidão. No conto “A escrava”, Joana atua como porta-voz do discurso religioso:

– Inda há neste mundo quem se compadeça de um escravo? – Há muita alma compassiva, – retorqui-lhe, – que se condói do sofrimento de seu irmão. [...] – Quem é vossemecê, minha senhora, que tão boa é para mim, e para meu filho? Nunca encontrei em vida um branco que se compadecesse de mim; creio que Deus me perdoa os meus pecados, e que já começo a ver seus anjos (Reis, 2018, p. 171).

A fala de Joana é carregada de convenções cristãs como pecado, perdão e anjos como símbolo de bênçãos diante a ajuda da senhora branca de pensamentos abolicionistas. De acordo com Silva (2017), em “A Escrava” a escritora trabalha tons mais arrojados e menos religiosos, Firmina ansiava pela “tomada de consciência da sociedade de que a escravidão representava, uma “coisa triste”, uma desigualdade injusta entre semelhantes, todos filhos de Deus” (Silva, 2017, p. 55). Em “Gupeva”, observa-se a presença de atitudes de matizes religiosas, embora não seja como no romance Úrsula, onde percebemos com maior frequência e profundidade. Como no fragmento a seguir onde a religiosidade está atrelada à exaltação da natureza,

Uma tarde de agosto nas nossas terras do norte, tem um encanto particular; quem ainda mas não gozou, não conhece na vida o que há de mais belo, mais poético, não conhece a hora do dia que o criador nos deu para esquecermos todas as ambições da vida, para folharmos o livro do nosso passado [...] O que a gozou, sim; o que a goza, esse advinha os prazeres do paraíso, sonha as poesias do céu, escuta a voz dos anjos na morada celeste; esquece as dores da existência, e embala-se na esperança duma eternidade risonha, ama o seu Deus, e lhe dispensa afetos; porque nessa hora como que a face do Senhor se nos patenteia nos desmaiados raios do sol (Reis, 2004, n. p.).

Em “Gupeva” a narrativa se desenvolve a partir da trágica história de um indígena, cujo nome é Gupeva, pai de Épica e a paixão de Épica pelo marinheiro francês Gastão. Gupeva narra a trágica história de uma indígena que teria viajado com Paraguaçu e Caramuru para a França; ela também se chamava Épica e quando voltou para a América e casou-se com Gupeva, acabou lhe revelando



que não era mais virgem, pois havia sido seduzida. Mesmo envergonhado, Gupeva cria a criança que a mulher esperava, filha do francês, e resolve colocar na menina o mesmo nome da mãe, Épica. No desenrolar da trama, Gastão descobre que a sua amada indígena é filha de seu pai, assim o amor entre os dois era pecado. Gupeva, ao descobrir isso, mata Gastão, ao descobrir, Épica também acaba morrendo, e Gupeva também. Dessa forma, crença religiosa que condena a personagem por sua relação incestuosa dá o tom melancólico e, posteriormente, trágico à trama.

A valorização da natureza e o nacionalismo

A construção do cenário em “Gupeva” é toda forjada pela natureza exuberante descrita pela autora que “assim como os outros escritores românticos do século XIX, que escreveram tanto poesia como prosa, pintou sua obra com matizes nacionalistas ou nativistas” (Mendes, 2006, p. 119), para Candido (1975):

Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiada abstrata afirmando em contraposição o concreto, o espontâneo, característico, particular (p. 15).

Dentre as características que o Romantismo propõe e que coloca Maria Firmina dentro das linhas mestras da época (Ianni, 1988), a valorização da natureza, como parte do projeto de formação da identidade brasileira através, dentre outros fatores, do nacionalismo. Conforme Regina Zilberman (1994), o Romantismo brasileiro precisava da natureza, que lhe assegurava os princípios básicos da sua poética: naturalidade, originalidade e identidade, avais do nacionalismo da literatura. Em Úrsula, a autora também trabalha essa descrição da natureza como forma de exaltação do que é natural ao país, apresentada de forma esplendorosa, logo no primeiro capítulo do romance:

Em uma risonha manhã de agosto, em que a natureza era toda galas, em que as flores eram mais belas em que a vida era mais sedutora – porque toda respirava amor –, em que a erva era mais viçosa rociada, em que as carnaubeiras outras tantas atalaias ali disposta pela natureza, mais altivas, e mais belas se ostentavam, em que o axixá com seus frutos imitando purpúreas estrelas esmaltava, a passagem (Reis, 2004, p. 21-22).



Segundo Mendes (2006), há uma ligação carregada de um caráter emotivo/espiritual com o ambiente natural, “que ganha contornos e templo na alma e na visão de mundo” (p. 55). A narradora, em tom solene, leva o leitor a adentrar em devaneios com uma apresentação ufanista, amorosa e comprazente dessa paisagem, percebe-se que quando as personagens ou a narradora fazem referência ao espaço da natureza é, em maioria das vezes, com conotações de luz, seja do sol ou da lua. A natureza é descrita de forma idealizada, e ganha destaque a importância de se viver em equilíbrio com ela.

Ainda no romance *Úrsula*, a protagonista tem no ambiente do campo o seu lugar de fuga da realidade, consolo e procura por bem-estar e refúgio. É à natureza que a jovem, chamada por Tancredo de “mimosa filha da floresta”, em seus episódios de reflexão e angústia, recorre em busca de abrigo, corroborando com a visão ligada à cosmologia africana de que a natureza é um elo entre o homem e os seres divinos.

O conto “A escrava”, também sinaliza a celebração da natureza, nos moldes da descrição romântica que sempre associa a beleza feminina e casta à paisagem, quando a narradora, a Senhora de pensamentos abolicionistas, conta sobre o dia em que encontrou-se com a escrava Joana:

Era uma tarde de agosto, bela como um ideal de mulher, poética como um suspiro de virgem, melancólica e suave como sons longínquos de um alaúde misterioso. Eu cismava, embevecida na beleza natural das alterosas palmeiras (Reis, 2004, p. 243).

Para Tolomei (2019), a narradora do conto estaria imersa num ideal romântico de paisagem exaltando a harmonia entre a natureza e ela, entretanto esse momento não dura por muito tempo, pois logo é interrompida por uma senhora negra escravizada fugindo de seu carrasco. Neste momento, a narradora sai de seu limbo de tranquilidade e contemplação do natural, onde não havia problemas de nenhuma espécie e “a escritora interrompe, de forma abrupta, a descrição paradisíaca da narradora, quando traz para a narrativa o conflito dramático que dará base para a continuidade da narrativa, mas, sobretudo, para a proposta de crítica social” (Tolomei, 2019, p. 162).

O romance *Úrsula* foi escrito pouco mais de trinta anos depois da Independência do Brasil, quando o país apontava para o abandono do status de país



agrícola, para dar início à caminhada para a sua industrialização. E neste exato momento da história do país, para os escritores urgia a preocupação cada vez mais crescente com a personalidade da nação em construção. Para Rafael Bal-seiro Zin (2017), a proposta trazida por Maria Firmina acerca da formação e da constituição da identidade brasileira, no conto “Gupeva”, se apresenta como uma novidade. A escritora emprega marcas de narrativa épica como estratégia para dar vida às personagens do conto em que a autora busca arquitetar, ao longo da trama, a sua versão acerca do mito fundador da nação brasileira. Para tanto, logo no início do texto a construção do cenário é feita com vivacidade e exuberância, tendo maior destaque as qualidades naturais do país (Zin, 2017).

Para o pesquisador, Firmina “cria um lugar de procedência, um ambiente onde a nação brasileira teria iniciado a sua trajetória, estabelecendo um perfil identitário que constituiria a nossa gente, fruto da união entre uma índia tupi-nambá e um nobre europeu” (Zin, 2017, p. 38), quando marca no conto que a narrativa se passa em “nossas terras do norte”:

Uma tarde de agosto nas nossas terras do norte, tem um encanto particular; quem ainda as não gozou, não conhece na vida o que há de mais belo, mais poético, não conhece a hora do dia que o Criador nos deu para esquecermos todas as ambições da vida (Reis, 2004, n.p.).

Para Zin (2017), assim como os demais escritores românticos de sua geração, a escritora também construiu sua narrativa buscando oferecer aos leitores a sua interpretação sobre o processo de formação da nossa identidade. Na interpretação de Silva (2017), o conto traça outro perfil de identidade para o país. Identidade que será falida, pois, ao colocar o personagem francês Gastão como enamorado pela indígena Épica, põe-se em destaque a diferença entre o povo francês e português. Constrói-se uma dicotomia entre os dois povos que estiveram no Maranhão, e como a rudeza, a glória, o espírito de conquista, a belicosidade portuguesa se sobrepuseram na construção de uma nação brasileira, no qual o francês, Gastão, é fraco e movido por paixões. Ao contrário de seu amigo português Alberto, Gastão quer largar tudo em nome de um amor por uma indígena tupinambá que, aos olhos e conselhos de Alberto, só poderia arrastar o amigo à desonra (Silva, 2017):



Que me importa a mim tudo isso, Alberto, acaso isso pode indenizar-me da dor de perdê-la? Alberto, tu não és francês, o teu clima cria almas intrépidas, corações fortes, os rudes ardendo sempre mais em fogo belicoso: o sangue que herdaste de teus avós gira em teu peito com ambição de glória, de renome (Reis, 2004, n.p.).

Assim, Firmina dispõe, na elaboração dessa narrativa, a criação de “um laço épico de legitimidade identitária do indígena e do português ao afastar a imagem do outro, o estrangeiro, o francês” (Silva, 2017, p. 129), aquele que ocupou as terras do Maranhão principalmente, “apenas para maculá-la com sua paixão abrasadora, sua falta de honra, sua luxúria” (Silva, 2017, p. 130).

No conto de Firmina, “em linhas gerais, seria somente o brio dos portugueses e as qualidades naturais e morais dos indígenas que poderiam dar vida ao ‘verdadeiro brasileiro’” (Zin, 2017, p. 41), com aspectos que podem ser analisados a partir do viés do processo de construção da nação, elemento comum aos autores brasileiros do século XIX.

O maniqueísmo presente nas narrativas

A prosa de Firmina presentifica a visão maniqueísta do mundo, uma polarização típica das culturas judaico-cristãs que também é marca dos textos do Romantismo. Um campo de disputa entre “o bem e o mal”, no romance *Úrsula* representado pela figura do tio Fernando P., que é descrito como a própria encarnação do mal, “repulsivo e ameaçador” (Reis, 2004, p. 136), “homem de sangue, fera indômita” (Reis, 2004, p. 164) se opondo àquela que é colocada como representante de tudo o que é bom e puro, a jovem *Úrsula*. Esta que dá nome ao romance é descrita como tão angelical, tal como fosse uma santa, sem defeito nenhum. Conforme a Reis (2004):

Úrsula, a mimosa filha de Luisa B..., a flor daquelas solidões [...] esse anjo de sublime doçura [...]. Bela como o primeiro raio de esperança [...]. Era ela tão caridosa... tão bela... e tanta compaixão lhe inspirava o sofrimento alheio, que lágrimas de tristeza e de sincero pesar se lhe escaparam dos olhos, negros, formosos e melancólicos (p. 32-33).



Já a personagem Adelaide, representa o contrário do ideal romântico feminino. Assim como Fernando P., é construída com uma imagem antagônica à da protagonista, ela é apresentada como “o avesso de tudo o que uma mulher deveria ser: casta, pura, boa e ingênua” (Silva, 2017, n.p.). As duas mulheres pelas quais Tancredo se apaixona tem seus perfis desenvolvidos na narrativa a partir de uma concepção moral de oposição absoluta, protagonizando o tal maniqueísmo na escrita romântica e no texto firminiano.

Para tornar possível o aspecto romântico na narrativa, é construída uma idealização das personagens, e não se pode esperar delas nada diferente do que elas já apresentaram até ali: quem é mocinho, permanece mocinho; enquanto o vilão, sempre será o vilão, não haverá possibilidade da quebra desse ideal elaborado para eles. Assim, a criação das personagens age em conformidade, o que colabora para a um enredo previsível e maniqueísta, tipicamente romântico (Bosi, 1999). Elemento que repercute em consequências ao objeto de arte, através da consciência filosófica de que existem pessoas intrinsecamente más e a previsibilidade psicológica das figuras humanas do romance.

No conto “Gupeva”, o bem e o mal são representados por duas figuras que, historicamente, são apontadas como antagônicas: o indígena e o europeu. Conta a história de Gupeva, pai de Épica e a paixão de Épica pelo marinheiro francês Gastão, narra a triste história da indígena que viaja para a França. A personagem indígena é a vítima e o branco é perverso e imoral, o enredo apresenta um embate violento entre as raças, sugerindo a impossibilidade de um encontro harmonioso entre elas. A jovem Épica, que é natural das terras brasileiras, é caracterizada pela autora com todos os predicativos e qualidades possíveis, caracterizando a idealização romântica.

Para Zin (2017), Maria Firmina constrói em sua narrativa uma interpretação sobre o processo de formação da identidade brasileira, onde somente o “brio dos portugueses e as qualidades naturais e morais dos indígenas que poderiam dar vida ao ‘verdadeiro brasileiro’” (Zin, 2017, p. 41). Já o francês que é o “outro”, o estrangeiro e figura de oposição, compõe a transfiguração do mal.

Para Massaud Moisés (1997) este momento da literatura brasileira constitui o período de implantação e aparecimento de uma nova forma de pensar e fazer literatura. A fase em que surge um novo herói na literatura brasileira: o



indígena, e junto com ele um novo cenário e novas vivências. Os escritores não se sentiam autorizados a valorizar o negro, pois este ainda era escravizado, e nem o português, pois se tratava da figura do colonizador, assim encontravam na figura do indígena o elemento para suas criações.

No conto “A Escrava”, também há presença da visão maniqueísta. A construção da trajetória da narradora do conto, a Senhora de pensamentos abolicionistas (não nominada) e o sistema escravocrata, no conto representado pelo feitor e por Antunes, o senhor de escravos. Logo no começo da narrativa, a narradora deixa claro o seu posicionamento quanto ao sistema escravocrata, afirma que “por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é e sempre será um grande mal” (Reis, 2004, p. 242), ainda, questiona as leis vigentes no período “lei que infelizmente ainda perdura, lei que garante ao forte o direito abusivo, execrando de oprimir o fraco” (Reis, 2004, p. 251). No conto, a personagem é caracterizada como uma pessoa muito boa, solícita, defensora da verdade e dos menos favorecidos, tanto que ajuda a escrava Joana e o filho Gabriel a fugirem e, no final, o salva.

A casa da senhora de pensamentos abolicionistas, representa um lugar de refúgio para os dois escravizados que sofriam nas mãos do feitor e do senhor de escravos, que na narrativa são descritos como homens de figura pérfida e que amedrontavam só de olhar. Enquanto sobre os dois homens maus, as histórias que Joana contava eram tão assustadoras e revoltantes, de tudo o que eles já haviam feito com ela, como enganar o pai dela para fazer da menina uma escrava, roubar os seus filhos, açoitá-la, entre outras barbaridades, a sua experiência em contato com a senhora havia sido totalmente o oposto, tanto que Joana afirma “nunca encontrei em vida um branco que se compadecesse de mim, creio que Deus me perdoa os meus pecados, e que já começo a ver seus anjos” (Reis, 2004, p. 253). As duas personagens, a Senhora abolicionista e o Antunes escravagista, correspondem a lados antagônicos da sociedade brasileira dos Oitocentos e corroboram com a ideia discutida de que Maria Firmina dos Reis utiliza em sua produção mais um dos elementos característicos do Romantismo, e o percebemos em suas três narrativas: o maniqueísmo.



O pessimismo de Firmina

Sentimentalismo e emoções exageradas eram características fortes do tempo histórico em que Maria Firmina escreveu. Os escritores deste período sempre expressaram melancolia e pessimismo em suas obras, isso era expresso pela descrição de profundo tédio dos personagens, dor diante do amor que não era correspondido ou que era proibido e uma afeição pela morte.

O poeta inglês Lord Byron é o escritor romântico mais conhecido pelo pessimismo. As características do anti-herói de Byron são a autocrítica, a depressão, a angústia, a falta de perspectivas, conflitos emocionais, tendências bipolares e um pessimismo em relação a si e ao ser humano, devido à constância na utilização destes elementos, a segunda geração do romantismo europeu ficou conhecida como byroniana ou “mal do século”, de acordo com Luiza Lobo (1993), Maria Firmina cita Byron em seu poema “Dedicação, tributo de amizade”, em francês “Je t’aime! Je t’aime! Oh, ma vie!” (Lobo, 1993, p. 229). Para Massaud Moisés (1997), o Mal do Século é definido como “Pessimismo extremo, em face do passado e do futuro”:

Sensação de perda de suporte, apatia moral, melancolia difusa, tristeza, culto do mistério, do sonho, da inquietude mórbida, tédio irremissível, sem causa, sofrimento cósmico, ausência da alegria de viver, fantasia desmesurada, atração pelo infinito, “vago das paixões”, desencanto em face do cotidiano, desilusão amorosa, nostalgia, falta de sentimento vital, depressão profunda, abulia, resultando em males físicos, mentais ou imaginários que levam à morte precoce ou ao suicídio (p. 273).

As narrativas de Maria Firmina se observadas uma por uma há a insistência da temática. No romance *Úrsula*, há uma sucessão de fatos que nos levam a acreditar que existe um profundo pessimismo da escritora em relação à sociedade burguesa, trazendo constante oscilação diante da visão predominantemente ideal associada à figura humana no olhar romântico. Na narrativa, o jovem Tancredo sofre um acidente, o que o deixa acamado por dias, Dona Luisa B. e a filha Úrsula vivem na languidez de dias solitários e mórbidos, por conta da doença da mulher, o que a colocou inválida em cadeira de rodas, a jovem constantemente se sente solitária e teme a morte da mãe, que não demora a acontecer. No decorrer da narrativa, morrem a mãe de Tancredo, o jovem Túlio,



o próprio Tancredo na frente de Úrsula, esta que por sua vez também morre de tanta tristeza e melancolia após perder o amado; morre Preta Suzana, que não mede esforços para ajudar a jovem e, por fim, o vilão Fernando P., sobre este que foi responsável por causar tanto temor e tristeza:

E o remorso, que lhe pungia a alma, aumentava a grandeza das suas mágoas, porque a imagem daquela mulher, que tanto o amara, e cujos dias ela torturou sem piedade até despenhá-la no sepulcro, se lhe erguia melancólica na hora do repouso, e a amaldiçoava. E depois eram já tão amargos os seus dias, que buscou afanosa a morada do descanso e da tranquilidade (Reis, 2004, p. 237).

Ao final do romance, apenas Adelaide e o pai de Tancredo permanecem vivos, gozando da plenitude dos dias. Justamente, os personagens que se desvelaram mentirosos, de caráter duvidoso e sentimentos questionáveis. Enquanto aqueles que representam o bem, morrem, como se o ato de morrer fosse libertador, um estado de graça, como a própria narradora sugere em “assim é que o triste escravo arrasta a vida de desgostos e de martírios, sem esperança e sem gozos. Oh! Esperança! Só a têm os desgraçados no refúgio que a todos oferece a sepultura! ... Gozos! ... só na eternidade os antevêem eles!” (Reis, 2004, p. 22).

A jovem Úrsula, a quem converge toda a melancolia e desolação resta “junto ao altar da Senhora das Dores encontra-se uma lápide rasa e singela com estas palavras – Orai pela infeliz Úrsula!” (Reis, 2004, p. 237). Em “A escrava”, Joana figura toda a carga melancólica e pessimista na narrativa. Ainda criança é tomada à escravidão, depois da morte do pai que foi enganado quanto à compra da liberdade da filha. Durante toda a sua vida foi escravizada, humilhada, apanhou de feitores e o ápice de seu infortúnio foi quanto seus dois filhos – Carlos e Urbano – lhes foram tomados à força para serem vendidos a um “traficante de carne humana”:

Acordei aos gritos de meus pobres filhos, que me arrastavam pela saia, chamando-me mamãe! Mamãe! Ah! Minha senhora! Abriu os olhos. Que espetáculo! Tinham metido adentro a porta da minha pobre casinha, e nela penetrando meu senhor, o feitor e o infame traficante. Ele e o feitor arrastavam sem coração os filhos que abraçavam a sua mãe (Reis, 2004, p. 257).



Em narração à Senhora de pensamentos abolicionistas, que é quem lhe concede refúgio, conta que desde então nunca mais pôde viver em paz, desde que lhe arrancaram estes dois filhos, a partir de então começou a sua depressão, não pôde mais viver em paz e assim foi até o seu último suspiro de vida. A escrava morre narrando aquela que foi o episódio mais lastimoso de sua vida, que a empurrou para uma realidade ainda mais lastimosa e cheia de amarguras, que resultou em tanto sofrimento:

– Cala-te! Gritou meu feroz senhor. Cala-te ou te farei calar.
– Por Deus, tornei eu de joelhos e, tomando as mãos do cruel traficante: - meus filhos! ... meus filhos! Mas ele dando um mais forte empuxão, e ameaçando-os com o chicote, que empunhava, entregou-os a alguém que os devia levar... Aqui a mísera calou-se; eu respeitei o seu silêncio que era doloroso, quando lhe ouvi um arranco profundo e magoado (Reis, 2004, p. 257).

Joana morre. A morte é demonstrada pela autora como lugar de descanso para as agruras da vida, percebe-se na leitura do “Álbum” – diário de Firmina, que foi encontrado e, posteriormente, publicado por José Nascimento Morais Filho (1993) em seu livro *Maria Firmina – fragmentos de uma vida* (1975) – que a morte era tema recorrente nos pensamentos da escritora, para Lobo (1993), trata-se de uma “verdadeira história das mentalidades” (p. 232), que “expressam o interior da vida de mulheres que esbarram tragicamente no silêncio da ausência, levadas pela impossibilidade de expressão, e cujo único desfecho possível é a morte” (Lobo, 1993, p. 232). A ausência de um final feliz e o desfecho das histórias em morte são traços comuns nos textos narrativos de Maria Firmina, em “Gupeva” o *happy end* também não vem. No conto indianista de Firmina, mais tragédia e pessimismo nas relações humanas, levando à angústia e à melancolia.

Épica ao retornar ao Brasil, se casa com um indígena que assume a paternidade de sua filha, Gupeva, e assim que a menina nasce, a mãe morre. A criança que foi batizada com o mesmo nome da mãe, quando chega à vida adulta conhece um europeu pelo qual se apaixona perdidamente e insistem em viver uma história de amor juntos, até descobrirem através de Gupeva que o jovem é filho do pai biológico de Épica, o que faz deles meios-irmãos. Ambos ficam desesperados, pois acreditam que estão cometendo um grande pecado, sem saber. Ao final da narrativa, os três perdem a vida:



Sentado no tronco de uma árvore estava um velho tupinambá; brandia em suas mãos um tacaço ensanguentado: a seus pés estavam dois cadáveres!... Reclinadas as faces ambas para a terra, Alberto não pôde reconhecer seu amigo, senão pelo uniforme de Marinha, que o sangue tingira, e que as águas, que se desprenderam à noite, haviam ensopado, e enxovalhado. O outro cadáver era o de uma mulher... Bela devia ser ela; porque seus cabelos longos, e ondeados, fáceis aos beijos da viração da tarde, esparsos assim sobre o seu corpo, davam-lhe o aspecto de uma Madalena (Reis, 2018, p. 161).

Nas três narrativas, aqueles que sofreram, que foram acometidos por barbaridades causadas pelo sistema ou pela própria intervenção humana maldosa, morreram. Na obra de Maria Firmina só alcança a morte, que é sinônimo de escapismo e fuga da realidade hostil do mundo, quem foi bom de coração, quem sofreu, quem se doou. Esses valores são transfigurados pela presença do pessimismo, da melancolia e das trevas que fazem de sua prosa misteriosa e de fundo irônico e crítico diante da tradição.

O elemento gótico nas narrativas

A escritoras no Brasil também foram muito influenciadas pelo elemento gótico, que é facilmente encontrado, sobretudo, nos primeiros romances produzidos por elas no século XIX (Muzart, 2008). A escolha do estilo gótico “atraiu sobremaneira as escritoras brasileiras do século XIX” (Muzart, 2008, p. 291), isso porque:

Na leitura das várias narrativas, surpreendi-me com masmorras, castelos, donzelas ameaçadas, a loucura dominando os finais dos romances, os assassinatos sangrentos, tudo desembocando num estilo de romance europeu, qualificado como “menor” (Muzart, 2008, p. 291).

A tentativa de definir a literatura gótica apresenta profusas dificuldades. Sobretudo, por conta da diversidade de manifestações a que essa denominação se aplica, para Muzart (2008):

O romance gótico se revolta contra o racionalismo excessivo ou o iluminismo dominante e, voltando-se para a Idade Média, povoa os romances de fantasmas, de ruínas, de catedrais, masmorras



e perigos assim como sentimentos inconfessáveis, paixões proibidas, além de dar ao sentimento do medo um lugar principal na trama (p. 300).

O gótico, portanto, é associado ao ambiente sombrio dos castelos e ruínas medievais, dos cemitérios, conventos e acontecimentos sobrenaturais em um ritmo acelerado. Para Zahidé Muzart (2008), estaria ligado àquilo que é tenebroso, como os castigos aplicados aos escravos em *Úrsula*. De acordo com a pesquisadora, as narrativas de Maria Firmina dos Reis, sobretudo, o romance, configuram traços do estilo gótico, estão na perseguição do tio, no assassinato de Tancredo, à porta da igreja, logo depois de seu casamento com *Úrsula*, no rapto da jovem e na loucura pela qual ela foi acometida, em consequência à série de barbaridades que ela vivenciou. “Ainda, como elementos góticos, a obsessão do vilão, agora monge, perseguido até a morte pelo remorso (Muzart, 2008, p. 304).

Em levantamento feito por Muzart (2008), “comparando-se primeiras narrativas de mulheres do século XIX, registro um uso acentuado, quase uma preferência, desse estilo” (p. 304) e Maria Firmina como não foi exceção, foi comum às escritoras de sua época a adesão ao estilo e ela se colocou dentro destas linhas, as quais suas contemporâneas também trilharam. Há, portanto, relação profunda entre o gótico e o Romantismo. Para a pesquisadora, os temas são o amor e morte, incesto, castigo e loucura, enquanto para Chris Baldick (1993, p. 128-129), “mais concisamente, [...] poderíamos apenas dizer que a ficção gótica é caracteristicamente obcecada por velhas construções como locais de decadência humana”. Tanto a elaboração da pesquisadora brasileira, quanto do crítico britânico se relacionam ao que é encontrado nas três narrativas em prosa de Firmina como elementos característicos da estética gótica.

Em “*Gupeva*”, elementos como a morte, o suicídio, a relação incestuosa entre *Épica* e *Gastão*, a forma como eles foram encontrados por Alberto, o suspense e o medo suscitados no leitor pela forma como a narrativa organizada em uma espécie de prosa poética. No conto “*A Escrava*”, a morte, o medo e o enlouquecimento compõem a realidade das personagens. O medo que têm do feitor e do Senhor Antunes, as sombras descritas pela narradora quando os escravizados iam se aproximando dela no início do conto, a descrição feita de suas feições, entre outros elementos.



Em Úrsula, há ainda maior aparição dos tais elementos góticos, tanto na série de acontecimentos que permeiam a trama como morte, traição, os castigos aos escravos, a história de amor proibida entre Tancredo e Úrsula, o desejo pela relação incestuosa, partindo do tio da jovem Úrsula, os gritos e expressões de sentimentalismo e emoção marcados nas falas das personagens. Também as locações e descrições dos lugares: o ambiente noturno, escuro, ligado à ideia de trevas, os grandes casarões, o cemitério, onde acontecem passagens importantes, o convento onde Úrsula enlouquece, e igreja, e a própria narração que é feita desses ambientes, acentuando mistério soturno, como na passagem quando Tancredo sente falta do amigo Túlio e presente que algo de ruim aconteceu:

A noite já adiantada quando eles franquearam a porta do santuário. Os círios, que iluminavam o trono do Senhor de misericórdia e de bondade, os sinos, que tocavam alegremente no alto da torre, as flores, que juncavam o pavimento da igreja, não distraíram Tancredo de seus tristes pressentimentos acerca da desapareção de Túlio, e o coração gemia de angústia (Reis, 2004, p. 199).

Para Muzart (2008), nas narrativas de Firmina o enredo é igualmente romântico, ligando-se ao veio que buscou inspiração num passado inexistente, medieval à moda europeia. Os temas são amor e morte, incesto, castigo e loucura e permeado por elementos, perceptivelmente da estética gótica. Arelado à escolha das escritoras pela estética gótica, sempre estiveram os temas de denúncia ao machismo ou outras opressões, como o racismo presentes na sociedade.

As escritoras escolheram os oprimidos como sua principal temática, caracterizando suas narrativas numa atmosfera sinistra, soturna para acentuar os sistemas opressores que afligiam suas personagens na busca por luz e liberdade. Há, segundo Muzart, uma reivindicação, uma defesa comprometida. Em Maria Firmina dos Reis, esse é inclusive um dos principais fatores que a diferenciam dos demais escritores e narrativas de sua época: a forma como apresenta a figura do negro dentro de seus textos, a originalidade, as falas que nos transmitem “a impressão de se tratar de pessoas que Maria Firmina realmente conheceu” (Lobo, 1993, p. 229).



O discurso abolicionista que perpassa Maria Firmina dos Reis

Maria Firmina dos Reis usa de sua obra para fazer denúncia ao sistema escravocrata, ainda em vigência no país e, sobretudo, no Maranhão dos Oitocentos. É através do romance romântico que a escritora vai falar da principal mazela de seu tempo: a escravidão. A questão da Abolição vai ser quase um *leit-motiv* da pena feminina, mas somente com Úrsula, teremos uma visão diferente do problema (Muzart, 2008, p. 303).

Em 1887, auge da campanha abolicionista, a escritora maranhense publica “A Escrava”. Nessas duas, Maria Firmina nos apresenta cinco personagens negras: Túlio, Antero e Suzana, em Úrsula, Joana e Gabriel, em “A Escrava”. A estes personagens, diferente do que era comum de ser feito pelos escritores à época, eram atribuídos sentimentos, memória, drama humano, sem exotismo, sem marginalização e falta de voz. De acordo com Juliano Carrupt do Nascimento (2009)

O negro não deixa de ser escravo, mas sua articulação enquanto personagem arma-se dentro de uma estética muito peculiar, por apresentá-lo como sujeito importante para o desenvolvimento da trama literária, e não como uma mera personagem secundária (p.107).

Até então, a representação do negro na literatura brasileira era feita para reforçar estereótipos, a partir de pontos de vista que reforçam a estética branca dominante. O negro muito mais como tema passivo do que como voz ativa, o que não é o caso das narrativas firminianas, onde “o livro cresce na medida em que emergem os dramas dos escravos” (Duarte, 2004, p. 270), isso porque a narrativa ganha outra roupagem quando personagens como Preta Suzana e Escrava Joana narram as suas reminiscências, por se tratar do momento exato onde são feitas as denúncias dentro dos textos, quando Preta Suzana narra a forma com que foi arrancada de seu país e de sua família em África, é descortinada toda a selvageria do sistema escravocrata, destinando todas as atenções do romance para a passagem, onde diz:

Não sei quanto tempo durou este estado de torpor; acordei aos gritos de meus pobres filhos, que me arrastavam pela saia, chamando-me: mamãe! Mamãe! Ah! Minha senhora! Abri os



olhos. Que espetáculo! Tinham metido adentro a porta da minha pobre casinha, e nela penetrado meu senhor, o feitor, e o infame traficante. Ele e o feitor arrastavam, sem coração, os filhos que se abraçavam a sua mãe (Reis, 2004, p. 256-257).

De acordo com Duarte (2004), o discurso antiescravista perpassa praticamente toda a obra de Maria Firmina. E é exatamente a forma com que Firmina trabalha a questão do negro na sua obra que a coloca como figura que rompe com os paradigmas da literatura brasileira, estando fora das linhas mestras da literatura por se diferenciar dos outros escritores, enquanto eles se concentravam em escrever sobre o nacionalismo brasileiro, ela denunciava esse projeto de nação que crescia às custas de trabalho escravo. Maria Firmina se impõe enquanto intelectual negra conhecedora da causa de seu povo, e dentro de sua criação literária promove a sua crítica e apresenta seus argumentos. Para ela, era impossível que uma nação fosse bem-sucedida sustentado o sistema escravocrata, pois, “a escravidão é e sempre será um mal” (Duarte, 2004, p. 242),

Dela a decadência do comércio; porque o comércio e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado. Ele não tem futuro; o seu trabalho não é indenizado; ainda dela nos vem o opróbrio, a vergonha; porque de frente altiva e desassombrada não podemos encarar as nações livres; por isso que o estigma da escravidão, pelo cruzamento das raças, estampa-se na frente de todos nós. Embalde procurará um dentre nós, convencer ao estrangeiro que em suas veias não gira uma só gota de sangue escravo... (Reis, 2004, p. 242).

A escritora é muito incisiva ao se pronunciar dentro da narrativa, não restando dúvidas de qual é a sua posição diante do fato, deixando evidente, a partir da fala da narradora do conto, que a escravidão atrasava o processo de desenvolvimento do país. Politicamente comprometida e engajada “em recuperar e narrar a condição do ser negro em nosso país” (Duarte, 2004, p. 279), e faz isso através da representação de sujeitos que atuam como metáforas para a compreensão do período histórico em que se encontrava, a representação dos senhores donos de terras e escravos, feitos a partir de Fernando P., Paulo B. e Senhor Antunes, do patriarcalismo através da figura do pai de Tancredo e, sobretudo, representa dentro das narrativas os diferentes perfis de mulheres



que habitavam a sociedade patriarcal-escravocrata que ela crítica e denuncia dentro de sua obra.

Algumas considerações...

A escrita de Maria Firmina dos Reis, desde que foi redescoberta, passou a contribuir para a busca de sujeitos históricos “despercebidos” como as mulheres e afrodescendentes do século XIX, além de fazer um deslocamento que confere à figura do negro migrar da condição de objeto à condição de sujeito da ação e se constituem também uma denúncia às diversas adversidades que as mulheres brasileiras eram submetidas no Brasil Oitocentista.

As narrativas de Firmina são um campo fértil para reflexões sobre a posição de subalternidade em que se encontravam os escravizados e as mulheres, evidenciando a condição de desigualdade em que as mulheres, os africanos e seus descendentes estavam submetidos, abordando de forma nítida a opressão.

Em seus textos identificamos elementos fundamentais que fazem dela uma exímia escritora romântica. Apesar disso, percebemos que a abordagem e o lugar que garante a mulheres e escravizados dentro de suas narrativas se destoam totalmente de outras obras do mesmo período, revelando a sua atitude de vanguarda. A escritora tipifica a representação da mulher na sociedade patriarcal, dando enfoque às relações hierárquicas e violentas entre homens e mulheres, esposos e esposas.

Firmina se reinventa ao fazer as representações femininas dentro de seus textos que atendem, de certa forma, o modelo que se fazia na época, como é o caso de *Úrsula*, a personagem que segue corretamente a “cartilha” esperada de seu perfil, mas, ainda assim, a escritora consegue utilizar esse modelo para criticar o sistema patriarcal, quando promove tanto sofrimento à jovem nas mãos daquele que melhor o representa. A personificação desse sistema, através do comendador Fernando P, vilão do enredo e algoz de todos os heróis, compõe perfeitamente essa crítica e a forma subserviente na qual essas pessoas viviam. Esse movimento de seguir o molde das letras da época, enquanto tem atitudes transgressoras em relação a temáticas e abordagens faz de Maria Firmina dos Reis uma escritora que está dentro e fora das linhas que regem a literatura brasileira Oitocentista.



REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. La comunidad imaginada. **Debate Feminista**, v. 13, p. 100-103, 1983.
- BALDWICK, Chris (ed.). **The Oxford Book of Gothic Tales**. Cary, North Carolina, USA: Oxford University Press, 1993.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 91.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afrobrasileira. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Editora Mulheres, PUC Minas, 2004, p. 265-81.
- DUARTE, Eduardo de Assis. «Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental» (Posfácio). In: **Úrsula**, por Maria Firmina dos Reis, 209-236. 6.a ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.
- IANNI, Octavio. A questão nacional na América Latina. **Estudos avançados**, v. 2, p. 5-40, 1988.
- LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MENDES, Algemira de Macêdo. **Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX**. 2006. 282 f. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica, Rio Grande do Sul, 2006.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues. Maria Firmina dos Reis: a fundadora negra de outra tradição literária brasileira. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 43, p. 61-74, 2020.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MORAIS FILHO, José do Nascimento. **Maria Firmina: fragmentos de uma vida**. São Luis: COCSN, 1993.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros. **Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão**. São Paulo: Contexto, 1988.



MUZART, Zahidé Lupinacci. **Sob o signo do Gótico**: o romance feminino no Brasil, Século XIX. Veredas 10, 2008. p. 295-308.

NASCIMENTO, Juliano Carraput do. **O negro e a mulher em Úrsula de Maria Firmina dos Reis**. Rio de Janeiro: Caetés, 2009.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva. A RAZÃO NEGRA E O PROJETO ROMÂNTICO: dupla face do romance Úrsula (1859), de Maria Firmina dos Reis. **Matraga-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 26, n. 48, p. 654-971, 2019.

PINTO-BAILEY, Cristina Ferreira. Na contramão: a narrativa abolicionista de Maria Firmina dos Reis. **Portal Literafro**, 2018.

RABASSA, Gregory. **O negro na ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: editora PUC Minas, 2004.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula e outras obras**. Brasília: Câmara dos Deputados (Edições Câmara), 2018.

SILVA, Régia Agostinho. **Maria Firmina dos Reis e sua escrita antiescravista**. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, São Luís - Vol. 3 - Número 2. jul./dez. 2017.

TELLES, Norma. Maria Benedita Bormann. In: **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

TOLOMEI, Cristiane Navarrete. Maria Firmina dos Reis, decolonialidade e escrita abolicionista na imprensa maranhense oitocentista. **EX AEQUO (OEIRAS)**, v. 153-168, 2019.

ZILBERMAN, Regina. **A terra em que nasceste**: imagens do Brasil na literatura. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994, p. 33.

ZIN, Rafael Balseiro. Maria Firmina dos Reis e seu conto Gupeva: uma breve digressão indianista. **Revista Em Tese**, Belo Horizonte v. 14, n. 1, jan./jun., 2017.



CAPÍTULO II

MEMÓRIA E SILENCIAMENTO: O APAGAMENTO HISTÓRICO DA MULHER EM *THE HANDMAID'S TALE*

Helena Álvares Bezerra Júnior

Considerações iniciais

The handmaid's tale [O conto da aia], da escritora canadense Margaret Atwood, é conhecido legitimamente como uma distopia feminista, dada a natureza e especificidade da trama. Contudo, o último capítulo do romance apresenta um importante tema que tanto reitera a ambiência gótica do enredo, quanto intensifica a distopia a partir de um olhar historiográfico. Isso porque o espaço distópico se torna mais denso quando historiadores posteriores à existência da sociedade de Gilead decidem desqualificar os relatos da narradora Offred sobre tal civilização. Nas palavras de Cavalcanti (2002),

As distopias feministas desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres, mapeando assim a sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, e revelando sua natureza ambígua, essas ficções expressam de forma importante desejos e esperanças utópicos pertinentes às mulheres. Vistos sob um ângulo específico, esses textos oferecem um antídoto à banalização da misoginia, que ainda se constitui como um dos males da nossa sociedade. Em outras palavras, eles trazem à luz atitudes e valores androcêntricos que na maioria dos casos passam despercebidos. E questionam tais valores e atitudes através do exagero motivado pelo princípio crítico e indicativo da proximidade existente entre as distopias e as sátiras (p. 247).

Para nossa decepção, nos momentos finais do enredo, descobrimos que as numerosas e impactantes memórias da protagonista Offred não entrarão para História. Talvez este fato seja a pior das perversidades listadas na narrativa pois, após produzir relatos de denúncia sobre abusos físicos e psicológicos sofridos,



a narradora será silenciada por um sistema científico ligado a uma tradição sexista que exclui a figura feminina dos espaços de visibilidade e privilégio. Quanto a esta questão, afirma David Sisk (1997) que:

Atwood conecta opressores distópicos com a língua primariamente através das percepções de Offred, narradora de O conto da aia [...] cujo nome verdadeiro se mantém anônimo para o leitor. Ela se chama Offred [...] na condição de escrava de Fred, seu Comandante. A narrativa de Offred divide-se em quinze partes nomeadas, sete das quais são intituladas ‘Noite’. Ela frequentemente reflete seu papel como narradora, importando-se com o controle do material e com o frequente pavor que sente em relação ao que relata. [...] O conto da aia termina com um apêndice que se mantém fora do universo ficcional da narrativa de Offred, o que afeta profundamente a interpretação do texto” (Sisk, 1997, p. 108-109, tradução nossa¹).

No Apêndice de *The handmaid’s tale* (1985), sob o título de “Notas históricas”, o silenciamento da mulher dialoga com dois grandes temas contemporâneos à criação da obra fora do plano ficcional: 1) a credibilidade do discurso feminino no mundo da ciência; 2) a plausibilidade da História Oral e a História Cultural como aportes teóricos e métodos científicos. Tendo estes dois eixos como pontos nodais, discutiremos o apagamento da memória da mulher em uma sociedade patriarcal, ditatorial fundamentalista e futurista conhecida como Gilead.

1 Atwood connects dystopian oppressors and language primarily through the perceptions of Offred, Atwood connects dystopian oppressors and language primarily through the perceptions of Offred, *The Handmaid’s Tale’s* first narrator [...] whose real name is unknown to the reader. She is called Offred [...] as a living slave of Fred, her Commander. Offered’s narrative is divided into fifteen named sections, seven of which are entitled ‘Night’. She frequently reflects on her role as a storyteller, musing on control of the material and the frequent horror she feels for what she tells. [...] *The Handmaid’s Tale* ends with an Appendix that lies outside the fictive world of Offred’s narrative, and which profoundly affects an interpretation of the text” (Sisk, 1997. p. 108-109). Todas as traduções do presente texto contendo trechos equivalentes em notas de rodapé são de nossa autoria. *The Handmaid’s Tale’s* first narrator [...] whose real name is unknown to the reader. She is called Offred [...] as a living slave of Fred, her Commander. Offered’s narrative is divided into fifteen named sections, seven of which are entitled ‘Night’. She frequently reflects on her role as a storyteller, musing on control of the material and the frequent horror she feels for what she tells. [...] *The Handmaid’s Tale* ends with an Appendix that lies outside the fictive world of Offred’s narrative, and which profoundly affects an interpretation of the text” (Sisk, 1997. p. 108-109). Todas as traduções do presente texto contendo trechos equivalentes em notas de rodapé são de nossa autoria.



Literatura em Contexto

O Silenciamento da Mulher no Meio Acadêmico

No desfecho de *The handmaid's tale*, doravante THMT, durante o 20º Simpósio de Estudos sobre Gilead em 2195, sediado na Universidade de Denay, Nunavut, novos historiadores, pertencentes a um patriarcado indígena na América Anglo-saxônica, decidem rechaçar, diante da comunidade acadêmica, relatos de uma mulher que vivera em tal sociedade totalitária e teocrática, instaurada na Nova Inglaterra, EUA, provavelmente por volta de 2005. Mesmo que a conferência da Associação e Convenção Histórica Internacional seja aberta pela Dr.^a Maryann Crescent Moon, mulher indígena e Chefe do Departamento de Antropologia Caucasiana da instituição supracitada, o evento apresenta ideias altamente sexistas, levando-nos a perceber que, embora uma minoria étnica tenha se tornado hegemônica às vésperas do século XXIII, a opressão de gênero continua operando numa nova sociedade do futuro.

No simpósio, o Prof. Pieixoto toma a palavra para discursar sobre Gilead. Em sua apresentação, o acadêmico explicita que estudos desenvolvidos por ele em parceria com o Prof. Wade sobre a civilização em questão apontam à seguinte conclusão: que os diários do sociobiólogo Wilfred Limpkin, produzidos nos primórdios de Gilead, são dignos de credibilidade acadêmica e importantes para a compreensão da sociedade e em análise (Atwood, 2017, p. 306). Em contrapartida, Pieixoto alega que o testemunho de Offred em aproximadamente 30 fitas cassetes não possui um distanciamento emocional compatível com o padrão científico devido a “um detalhe emocional nas memórias²” da aia (Atwood, 2017, p. 303). Para o pesquisador, os áudios de tal mulher soam ambíguos e difusos em alguns trechos “devido [...] ao sotaque, termos obscuros e a arcaísmos³” (Atwood, 2017, p. 302). Entretanto, Pieixoto admite que a narradora “pareça ter sido uma mulher instruída⁴” (Atwood, 2017, p. 305). Sendo oficialmente citados como fontes históricas insuficientes, os arquivos fonográficos produzidos por Offred passam a ser tratados como um ‘conto’, um mito. Daí a expressão O conto da aia. A partir da explicação de Pieixoto, póstuma à narrativa de Offred, descobrimos que Atwood prenuncia, desde o título do romance, que as memórias

2 “a whiff of emotion recollected” (Atwood, 2017, p. 303).

3 “owing to the [...] accent, obscure referents, and archaisms” (Atwood, 2017, p. 302).

4 “She appears to have been an educated woman” (Atwood, 2017, p. 305).



da narradora de *THMT* nunca se tornarão um memorial e, por conseguinte, não serão materiais de consulta e referência para Estudos Gileadeanos no futuro.

A adoção da palavra ‘conto’ no título do romance se dá por influência de *The Canterbury Tales* [*Os contos da Cantuária*], uma poesia narrativa humanista do escritor inglês Geoffrey Chaucer, produzida entre 1387 e 1400, e inspirada na obra do italiano Giovanni Boccaccio. A relação com o universo medieval explica, por exemplo, por que as mulheres de Gilead usam chapéus de freiras, procuram viver castas e por que Pieixoto compara os gileadeanos aos bizantinos (Atwood, 2017, p. 311). No prefácio mais recente do romance, Margaret Atwood esclarece que o termo ‘conto’ denota algo incompatível com a cientificidade, o que justifica a escolha do verbete em destaque:

o nome do romance mudou para O conto da aia, parcialmente em homenagem aos Contos da Cantuária, e em parte, também em referência a contos de fadas e lendas folclóricas: a história contada pelos personagens principais difunde – para ouvintes posteriores ou remotos – o inacreditável, o fantástico, como fazem as histórias de aqueles que sobreviveram a eventos estarecedores (Atwood, 2017, p. xv⁵).

Embora os contos apresentados por Chaucer estabeleçam uma estreita relação entre a vivência dos personagens-autores descritos na trama e as histórias que estes criam ao longo do enredo, ironicamente, o vínculo entre as experiências de Offred e seu legado é descartado em *THMT*. Na verdade, o silenciamento desta personagem possui conexão com algo extraficcional, pois Atwood, ao criar uma interface entre o mundo em que vive e o universo imaginário que produz, projeta as dificuldades enfrentadas por mulheres na década de 1980 em *THMT*. Na narrativa, as mulheres de Gilead não têm acesso à educação, não são tratadas como sujeitos de direitos e vivem para servir aos homens, tal como em eras passadas. Estabelecendo uma relação entre a obra e seu contexto de criação (Maingueneau, 1995), Atwood critica ficcionalmente a visão científica dos séculos XVIII e XIX segundo a qual, a mulher seria classificada como sexo frágil, um ser emotivo, com tendências a desmaios, fantasias, inventividade e, sobre-

5 “[T]he novel’s name changed to *The Handmaid’s Tale*, partly in honor to Chaucer’s *Canterbury Tales*, but partly also in reference to fairy tales and folktales: the story told by the central character partakes – for later or remote listeners – of the unbelievable, the fantastic, as do stories by those who have survived earth-shattering events” (Atwood, 2017, p. xv).



tudo, à loucura. Tal discurso cientificista condenou muitas mulheres a confinamentos domiciliares ou em manicômios e impactou negativamente a relação entre a mulher e a ciência no século XX, sobretudo nas áreas exatas e biológicas (Showalter, 1987, p. 39). Ainda, de acordo com Evelyn Fox Keller (1985),

Nos últimos anos, encorajadas pelos desenvolvimentos recentes na história e na sociologia da ciência, as acadêmicas feministas começaram a voltar a sua atenção para as ciências naturais (ou exatas). A questão mais imediata para uma perspectiva feminista nas ciências naturais é a mitologia popular profundamente enraizada que apresenta a objetividade, a razão e a mente como masculinas, e a subjetividade, o sentimento e a natureza como femininos. [...] A própria exclusão é um sintoma de uma ruptura mais ampla e profunda entre feminino e masculino, subjetivo e objetivo (p. 6-7⁶).

Infelizmente, a influência de tais ideias reverbera em diferentes trechos da fala de Pieixoto. Ele diz que os relatos de Offred, após serem postos em xeque, mostram traços inconsistentes. Insinua que a narradora devaneie, alucine ou seja uma impostora, chegando a dizer que: “as fitas podem ser fraudes. [...] [H]ouve vários casos de tais fraudes, pelas quais redatores pagaram grandes somas, desejando, sem dúvida, lucrar com o sensacionalismo de tais histórias” (Atwood, 2017, p. 302⁷).

Desconstruindo um paradigma essencialista que associa a feminilidade universal à fraqueza e à irrazão, Simone de Beauvoir (1982) declara que tais noções deterministas não passam de construtos socioculturais randômicos. Assim, contesta esta tradição, asseverando:

Não acredito que existam qualidades, valores, modos de vida especificamente femininos: seria admitir a existência de uma natureza feminina, quer dizer, aderir a um mito inventado pelos homens para prender as mulheres na sua condição de oprimidas.

6 “In the last few years, encouraged by recent developments in the history and sociology of science, feminist scholars have begun to turn their attention to the natural (or hard) sciences. The most immediate issue for a feminist perspective on the natural sciences is the deeply rooted popular mythology that casts objectivity, reason and mind as male, and subjectivity, feeling, and nature as female. [...] The exclusion itself is a symptom of a wider and deeper rift between feminine and masculine, subjective and objective” (Keller, 1985, p. 6-7).

7 “the tapes might be a forgery. [...] [T]here have been several instances of such forgeries, for which publishers have paid large sums, wishing to trade no doubt on the sensationalism of such stories” (Atwood, 2017, p. 302).



Não se trata para a mulher de se afirmar como mulher, mas de tornarem-se seres humanos na sua integridade (Beauvoir, 1982: p. xx).

Denunciando a falta de equidade entre os gêneros, Beauvoir também se refere a formas de controle social e ao silenciamento da mulher. Isso nos leva ao conceito de ‘poder’ cunhado por Michel Foucault, segundo o qual, quem detém o controle em regimes totalitários instaura mecanismos de vigilância e punição (Foucault, 1975). *THMT* é um texto que bem ilustra esta questão, visto que o patriarcado de Gilead, composto por Comandantes chamados Filhos de Jacó, proíbe o acesso da mulher à educação, impõe a criação de castas femininas a serviço dos homens e estabelece torturas hediondas aos traidores do sistema. A grande ironia encontrada na toponímia é que, etimologicamente, a terra de Gilead (Gileade, em língua portuguesa) é associada a Jeová Rafah, o mesmo que ‘O Senhor que Sara’, atributo do Deus hebreu na *Bíblia Sagrada*. Nas terras de Gileade, eram produzidas pomadas e unguentos para diferentes finalidades. Por isso o local está bíblicamente associado à cura e ao “bálsamo de Gileade”, citado no livro de Jeremias (The Holy Bible, 1992, p. 759).

De fato, a Sociedade de Gilead é criada para sarar a terra da pecaminosidade dos homens supostamente às vésperas do fim do mundo. Porém, Pieixoto irá esclarecer, nas “Notas Históricas” que, o problema da sociedade pré-Gileadeana não é de natureza espiritual. Antes que Gilead surja como uma nova civilização, os homens estadunidenses tornam-se inférteis devido a acidentes ambientais decorrentes da poluição, produção de lixos tóxicos, contaminação das águas e a destruição da biodiversidade. Não admitindo serem estéreis, os homens pré-Gileadeanos culpabilizam as mulheres pela infecundidade, e, a partir daí, uma sociedade fundamentalista, surgindo na Nova Inglaterra, anuncia a chegada de um caos apocalíptico, ligado à necessidade de uma purificação moral e religiosa para que a ira de Deus cesse sobre a Terra. Para tanto, os instauradores de Gilead, em busca de uma cura para uma sociedade dissoluta, matam homossexuais e lésbicas, transformam, em escravas sexuais, mães solas, mulheres amantes e prostitutas numa nova ordem social teocrática, pautada na Lei Mosaica. Retomando as origens históricas, Gilead reproduz o *modus operandi* da sociedade puritana estadunidense, implantada por William Bradford em Plymouth, Massachusetts, a partir de 1620 (Ruland & Bradbury, 1992).



Todavia, a reconstituição do Puritanismo seiscentista em THMT também apresenta uma conexão histórica com o tempo da narração. Os anos de 1980 foram uma época de grande conservadorismo em países anglófonos em função do enorme crescimento da AIDS, conhecida como câncer dos gays durante a Era Thatcher (1979-1990) na Grã-Bretanha, e a Era Reagan (1981-1989) nos EUA (Piot, 2015). A crescente aversão aos LGBTQIAPN+, apresentados como bodes expiatórios para os problemas sociais naquela década, fez com que Atwood incluísse a morte de pessoas *queer* chamadas de “traidores de gênero” no romance. Além disso, o conservadorismo dos anos 80, incluindo a política antiaborto e a crítica ao uso de contraceptivos, fez com que Atwood remontasse a sociedade dos puritanos em THMT, estabelecendo uma relação temporal cíclica entre passado e futuro (Atwood, 2017, p. xiii-xv). Afinal, tal como os antigos puritanos, a liderança política de Gilead defende o abandono de hábitos mundanos, o desapego ao luxo e a caça às bruxas, sodomitas e devassos. Nas palavras de Sisk (1997),

Em um futuro próximo na América, ocorre uma surpreendente revolução de direita, na qual a maioria das autoridades do governo é assassinada e a constituição, suspensa. Grande parte da América do Norte agora é conhecida como Gileade. Embora poucos detalhes sejam dados, Gileade parece ser uma oligarquia autoritária, ostensivamente estabelecida de acordo com linhas de pensamento cristãs fundamentalistas. Os comandantes dos fiéis, como são chamados os membros das minorias no poder, controlam Gileade através dos Anjos (tropas regulares do exército), Guardiões da Fé (polícia paramilitar) e os Olhos (a Polícia Secreta). [...] Expurgos contínuos de homossexuais (Traidores de Gênero), médicos que já fizeram abortos (Produtores de Anjos), católicos, quakers, esquerdistas e outros indivíduos indesejáveis se mantêm numa atmosfera de terror constante” (p. 109).

8 “In a near-future America, a surprising right-wing Revolution has taken place in which most government officials have been assassinated and the constitution suspended. Much of North America is now known as Gilead. Although few details are given, Gilead appears to be an authoritarian oligarchy, ostensibly set up along fundamentalist Christian lines. Commanders of the Faithful, as the members of the ruling male minorities are called, control Gilead through the Angels (regular army troops), Guardians of the Faith (paramilitary police), and Eyes (secret police). [...] Continuing purges of homosexuals (Gender Traitors), physicians who once performed abortions (Angel Makers), Catholic, Quakers, leftists, and other undesirables maintain an atmosphere of constant terror” (Sisk, 1997, p. 109).



Em Gilead, as mulheres pertencem a castas distintas, identificadas por uniformes com cores específicas. As Esposas (dos comandantes) vestem verde. As Tias, trajando marrom, são tutoras de outras mulheres. As Aias, usando vermelho, são as parideiras. As Martas, trajando mostarda, domésticas. As Jezabéis, vestindo roxo, são prostitutas alojadas em espaços secretos para o deleite dos comandantes. As Não-humanas, em trajes cinzas, são mulheres consideradas inúteis. Uma vez descartadas pelo sistema, são levadas para trabalhar nas Colônias, espaços ao sul do território, repletos de lixo tóxico. Lá as Não-humanas deverão trabalhar até morrer em contato com a radioatividade, contaminação e poluição daquele lugar inóspito. De modo geral, a mulher que não cumpre o papel conferido é punida com mutilações, podendo ser enforcada em praça pública junto a uma muralha onde a traidora deve servir de exemplo para outros membros da sociedade.

A exploração do corpo feminino aqui apresentada se enquadra na teoria de Lucy Irigaray (1997), de acordo com a qual, a mulher é tratada como uma mercadoria no universo patriarcal e usada para finalidades que sirvam aos interesses dos homens. Segundo Irigaray,

os corpos das mulheres – por meio de uso, consumo e circulação [...] [contribuem para transações econômicas]. [...] Todos os sistemas de troca que organizam sociedades patriarcais e todas as modalidades de trabalho produtivo reconhecidas, valorizadas e recompensadas nessas sociedades são da responsabilidade dos homens. A produção de mulheres, signos e mercadorias é sempre remetida aos homens (quando um homem compra uma jovem, ele ‘paga’ o pai ou o irmão, e não a mãe), e os corpos femininos sempre passam de um homem para outro (p. 171⁹).

Mesmo consciente de que os corpos femininos tenham funcionado como mercadorias em Gilead, Pieixoto mostra-se bem tolerante com o patriarcado em análise e prefere não o julgar, alegando que a escravidão de mulheres já existira nos tempos bíblicos e que a adoção da barriga de aluguel é preexistente à tal civilização. De outro modo, o palestrante enfatiza que a narradora das fitas é uma

9 “women’s bodies – through their use, consumption, and circulation [...] [contribute to economic affairs]. [...] [A]ll the systems of exchange that organize patriarchal societies and all the modalities of productive work that are recognized, valued, and rewarded in these societies are men’s business. The production of women, signs, and commodities is always referred back to men (when a man buys a girl, he ‘pays’ the father or the brother, not the mother), and female bodies always pass from one man to another” (Irigaray, 1997, p. 171).



mulher sem identidade, de procedência e índole duvidosas, propensa a imaginações. Além do mais, o palestrante critica Offred por não haver utilizado uma metodologia adequada aos estudos historiográficos na produção de dados, o que nos leva às questões que invalidam as memórias da aia em *THMT* (Atwood, 2017, p. 310).

A Memória da Mulher e os Parâmetros Acadêmicos:

Em várias passagens de *A memória, história e esquecimento* (2007), Paul Ricoeur ressalta que uma pesquisa historiográfica dispõe de três itens fundamentais: o testemunho, o arquivo e a prova documental. Embora o teórico não relacione a figura da mulher ao desvario, menciona que a memória a serviço da história não pode ser formada pela “imaginação voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o impossível, o utópico” (Ricoeur, 2007, p. 26). Outrossim, a representação da memória necessita de objetividade para que o trabalho acadêmico não se comprometa. Na concepção de Ricoeur, a memória, na perspectiva aristotélica, deve estar “voltada à realidade anterior, à anterioridade que constitui a marca temporal da coisa ‘lembrada’, do ‘lembrado’ como tal” (Ricoeur, 2007, p. 26). Afirma o mesmo teórico que um pesquisador, além de precisar dispor de uma memória fotográfica e irrepreensível, deve se manter racional e imparcial (Ricoeur, 2007, p. 171). Para Pieixoto, a precisão de que fala Ricoeur não combina com as hesitações e nuances emotivas no discurso de Offred. Prezando pela clareza, o palestrante do simpósio exalta a argúcia masculina e o fato de Limpin ter criado um código para registrar segredos dos Comandantes mesmo depois de os arquivos sigilosos de Gilead terem sido intencionalmente eliminados e os entregou à sua cunhada Calgary antes que fosse assassinado:

Os registros oficiais de reuniões dos Filhos de Jacó foram destruídos após O Grande Expurgo no período intermediário, que descreditou e liquidou vários arquitetos originais de Gileade; mas temos acesso a algumas informações através do diário mantido em código por Wilfred Limpin, um dos sociobiólogos presentes (Atwood, 2017, p. 306¹⁰).

10 “The official records of the Sons of Jacob meetings were destroyed after the middle-period Great Purge, which discredited and liquidated a number of the original architects of Gilead; but we have access to some information through the diary kept in cipher by Wilfred Limpin, one of the sociobiologists present” (Atwood, 2017, p. 306).



No entanto, o Dr. Pieixoto não valoriza a estratégia de Offred de manter faixas musicais antes de começar as narrativas fonográficas. Antes, ele destaca a incompetência da aia ao fazer um relato histórico sobre a estrutura da sociedade em que viveu. A grande incoerência do palestrante é esperar que Limpkin, membro de uma elite do governo, e Offred, uma escrava sexual, tenham seguido rigorosamente um mesmo protocolo acadêmico-metodológico ao desenvolver materiais históricos sobre Gilead, considerando que o sociobiólogo teve acesso a muitos documentos oficiais de tal sociedade e a narradora de *THMT* não. Costumeiramente, Offred não podia tocar em tinta e papel, vivia sobre o olhar vigilante de sua senhora, sob o controle das tias, além de ser submetida a estupro mensais. Limpkin, por outro lado, fazia parte de uma cúpula, gozava de privilégios, não sofria as tensões sociais por que passava Offred, sem falar que participou de tomadas de decisões e confecções de documentos em Gilead. Portanto não é possível estabelecer paridade entre estes dois memorialistas dadas as discrepantes diferenças sociais entre um e outro.

Apesar das diferenças de oportunidades sociais citadas, Pieixoto frisa que o discurso de Offred possui lacunas. De acordo com este pesquisador, “Algumas delas poderiam ter sido preenchidas por nossa autora anônima, se ela tivesse uma percepção diferente. Ela poderia ter nos contado muito sobre o funcionamento do império de Gilead, se tivesse os instintos de um repórter ou espião” (Atwood, 2017, p. 310). Esta afirmativa em particular desqualifica e compromete ainda mais o conhecimento de Offred diante do público do simpósio, principalmente porque, segundo Ricoeur, o historiador precisa agir como um detetive e, se ele assim não o faz, não possui os prerequisites necessários para ser um estudioso da História (Ricoeur, 2007, p. 184).

Na verdade, Atwood não critica a preocupação do historiador com a seriedade acadêmica, mas com o fato de que, muitas vezes, o cientista olha somente para o lado técnico da fonte e não desenvolve empatia com a pessoa que a produz. Por exemplo, Pieixoto mostra-se indiferente ao martírio da narradora e insensível às condições subumanas em que ela vive. Como estudioso, ele espera que a aia apresente um distanciamento do objeto analisado e desconsidera que o diário de Offred funcione como um recurso terapêutico e um exercício para se manter lúcida. Apesar disso, por mais razoável que seja, a aia está mergulhada nas angústias que relata. Com isso, em momentos de desespero, suas



gravações não funcionam somente como um instrumento de denúncia social, mas também como desabafo em meio a tanta dor. Vejamos o conflito interno da narradora no seguinte trecho:

Gostaria de acreditar na história que estou contando. Preciso crer nisso. Aqueles que acreditam que tais histórias são só estórias têm maiores chances. Se é uma estória que controlo, então tenho o controle sobre o fim. Haverá um fim, para a estória, e a vida real virá em seguida. Posso retomar onde parei (Atwood, 2017, p. 39¹¹).

Enquanto Offred quer imaginar, por um instante, que seus tormentos e dissabores em Gilead não passam de um pesadelo, Atwood cria uma provocação apagando as fronteiras entre a história a ficção, discutido pelo historiador Hayden White (2008) e explorado por escritores de metaficção historiográfica, dentre os quais Atwood se encontra. Para White, a história possui os elementos da narrativa em sua construção (2008, p. iii) e, segundo Linda Hutcheon (2002), a metaficção historiográfica promove, em um mesmo texto literário, reflexões sobre o ofício historiográfico e a criação ficcional. Inclusive, o mal-estar que Pieixoto sente, ao buscar veracidade na fala de Offred, é uma intencionalidade da metaficção historiográfica e uma ironia associada à dificuldade de: a) um cientista discernir um conto de um fato histórico; b) um homem compreender o universo feminino; c) o opressor se identificar com o oprimido etc..

Segundo Hutcheon, o historiador desenvolve um fetiche pelo método e pela aquisição da verdade, o que percebemos nos resultados das pesquisas de Pieixoto e Wade. Nas palavras de Hutcheon (2002),

Historiadores, cada vez mais, precisam encarar os desafios de destinar a confiança tradicional à autenticidade documental como meio de recuperação da verdade, assim como permitem reconstituir fatos experimentais de acontecimentos históricos brutais de modo descomplicado. Sempre houve uma hierarquia implícita ou explícita quanto a fontes documentais para historiadores: quanto mais nos distanciamos do evento em si, menos confiável se mostra o documento. Mas, se os historiadores lidam com relatos informativos e registros aparentemente diretos

11 “I would like to believe this is a story I’m telling. I need to believe it. I must believe it. Those who can believe that such stories are only stories have a better chance. If it’s a story I’m telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it. I can pick up where I left off” (Atwood, 2017, p. 39).



ou com falas de testemunhas oculares, o problema é que lidam com representações, com textos, os quais eles, então, processam. A negação à esta forma de processamento pode levá-los a um fetiche em relação ao arquivo, tornando-o em um substituto para o passado (p. 84¹²).

Esta fusão entre história e ficção, tão prazerosa para o leitor e para o literato (Jauss, 1979), parece mesmo ser algo inquietante para Pieixoto e Wade. Porém, diante de um confronto de versões históricas, eles logo tomam partido, identificam-se com o discurso masculino e determinam que a História Oficial de Gilead seja pautada no relato de um homem. Nas palavras de Michel Pollak (1989), as memórias se encontram em disputa e almejam alcançar o status da verdade. Se Limpkin representa a voz do patriarcado, de outro modo, Offred, epitomizando a voz da mulher, traz à tona a “memória subterrânea” (Pollak, 1989, p. 4). Embora a narrativa de Offred não vá se tornar um documento oficial, ainda assim, ela pode se eternizar no som impresso em diversas películas. Em diferentes civilizações, as matriarcas são mantenedoras da história local por meio da oralidade e perpetuam seu empoderamento por meio da palavra. Analogamente, ao registrar suas memórias em áudios, Offred incorpora o papel da matriarca, tornando-se um signo de perseverança e representatividade para o corpo feminino. Como porta-voz da mulher, a aia ameaça o controle masculino sobre a narrativa histórica através dos séculos. Por isso, sua identidade anônima incomoda Pieixoto e Wade. Afinal, sem conhecer Offred profundamente, eles não podem ter domínio sobre ela. Enquanto, para Pieixoto e Wade, a identidade se restringe a um documento identificativo, para Offred, o termo ganha uma dimensão bem mais ampla, tornando-se um retrato autobiográfico. A aia fala de si mesma o tempo todo, compartilha suas experiências, dilemas e desafios. Sua identidade está no seu corpo, suas experiências e, como diria Conceição Evaristo (2018), em sua “escrivência”.

12 “[H]istorians have increasingly had to face challenges to their traditional trust in documentary authenticity as the repository of truth, as what allows them to reconstitute brute experiential events into historical facts in an unproblematic way. There has always been an implicit or explicit hierarchy among documentary sources for historians: the farther we get from the actual event, the less trustworthy is the document. But whether historians deal with seemingly direct informational reports and registers or with eye-witness accounts, the problem is that historians deal with representations, with texts, which they then process. The denial of this act of processing can lead to a kind of fetishizing of the archive, making it into a substitute for the past” (Hutcheon, 2002, p. 84).



Sem sombra de dúvida, a aia conhece a si mesma e o contexto em que se insere: Conforme afirma: “Eu sei onde estou, e quem sou, e que dia é esse. Existem exames, e eu sou sã. A sanidade é um bem valioso; guardo-a como as pessoas há muito guardavam dinheiro. Eu a economizo, até que tenha bastante para quando a hora chegar” (Atwood, 2017, p. 109¹³). Mostrando-se consciente e decidida, a aia usa a memória para imprimir sua personalidade, subjetividade e garra contra o opressor, compreendendo que “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*” (Le Goff, 2010, p. 250, grifo do autor) [ênfase original].

Concebendo a oralidade como marca do poder feminino, é possível entender por que Pieixoto e Wade não recorreram à História Cultural ou à História Oral como aportes teóricos ao analisarem os materiais de Limpkin e Offred. Afinal, a História Cultural, bem como a História Oral, aceita o testemunho dos silenciados na reconstituição do fato histórico. Peter Burke (2021) esclarece que, tendo surgido no primeiro meado do século XX, a História Cultural passou a enxergar diferentes artefatos, obras de arte e até mesmo romances de época etc. como fontes históricas. Endossando esta perspectiva, Sandra Pesavento (2012) afirma que a História Cultural promove uma “renovação de correntes da história e dos campos de pesquisa, multiplicando o universo temático e os objetos, bem como a utilização de uma multiplicidade de fontes” (p. 69).

Semelhantemente, a História Oral, também nascida na primeira metade do século XX, foi amplamente criticada pelos historiadores apegados à tradição cartesiana. Isso porque a História Oral, ao aceitar o testemunho formal ou informal como fonte, passa a lidar com os perigos do colóquio. Tanto que, por uma questão de segurança e bom senso, quando se adota a História Oral, os relatos colhidos são contrastados, e os pontos comuns entre as falas, ressaltados para comprovação dos fatos. Além do mais, para Donald Ritchie (2015), a História Oral incomoda os cátedras elitistas porque dá voz às minorias e maiorias minorizadas. Conforme Ritchie afirma,

Internacionalmente, a História Oral também deu maior voz àqueles que foram marginalizados em narrativas históricas, englobando

13“Some of them could have been filled by our anonymous author, had she had a different turn of mind. She could have told us much about the workings of the Gileadean empire, had she had the instincts of a reporter or a spy” (Atwood, 2017, p. 109).



desde o nativo, o aborígine e vozes do Primeiro Mundo até a lésbica, o gay, bissexual, as comunidades de transgêneros. [...] Novos interesses teóricos desenvolveram-se, particularmente, no entorno de estudos da memória. A História Oral está mais preocupada não só com o que as pessoas lembraram, mas também com o que esqueceram, e como exprimiram tais memórias (p. xii-xiii¹⁴).

Por isso, sendo embaixador de um novo patriarcado, Pieixoto, procura tirar o mérito das fitas cassetes gravadas por uma mulher a fim de ofuscá-la. Buscando defeitos no material da aia, o palestrante sugere que Offred seja desleixada e que a ausência de uma sequência cronológica no material apresentando compromete a credibilidade do testemunho por ela produzido: “as fitas não foram organizadas em nenhuma ordem específica, estavam soltas no fundo da caixa; nem foram numerados. Assim coube ao Professor Wade e a mim pôr em ordem a sequência da falas” (Atwood, 2017, p. 302¹⁵).

Do ponto de vista da confiabilidade da fonte, o fato de Offred ter gravado suas memórias em fitas cassetes em um período posterior à invenção do disco compacto provoca dúvidas em Pieixoto e Wade. Essa é, aliás, uma das principais inconsistências que o palestrante do simpósio

aponta contra a aia. Segundo ele, “Dentro de [...] um baú, estavam aproximadamente trinta fitas cassetes, daquelas que se tornaram obsoletas em algum momento nos anos oitenta ou noventa com o advento do disco compacto” (Atwood, 2017, p. 301¹⁶). Adiante, Pieixoto complementa: “Supondo, então, que as fitas sejam genuínas, o que dizer da natureza do arquivo em si? Obviamente, não poderia ter sido registado durante o período de tempo que relata, pois, se a autora está dizendo a verdade, nenhuma máquina ou fita estaria disponível para ela¹⁷” (Idem).

14“*Internationally, Oral History also gave greater voice to those who had been marginalized in historical narratives, ranging from Native, Aboriginal and First Nation voices, to the lesbian, gay, bisexual, and transgender communities. [...] New theoretical interests developed, particularly surrounding memory studies. Oral historians became more concerned about not only what people remembered but also what they forgot, and how they expressed these memories*” (Ritchie, 2015, p. xii-xiii).

15“*the tapes were arranged in no particular order, being loose at the bottom of the box; nor were they numbered. Thus it was up to Professor Wade and myself to arrange the blocks of speech in the order*” (Atwood, 2017, p. 302).

16“*Within [...] [a] footlocker, were approximately thirty tape cassettes of the time it became obsolete sometime in the eighties or nineties with the advent of the compact disc*” (Atwood, 2017, p. 301).

17“*Supposing, then, the tapes to be genuine, what of the nature of the account itself? Obviously, it*



Enfim, considerando todos os pontos e ilustrações aqui elencados, é possível perceber que, abandonando recursos metodológicos que pudessem favorecer à aia, o relatório de Pieixoto e Wade procura bases teórico-conceituais historiográficas para manipular os resultados da pesquisa e excluir a voz da mulher da História. E, ao que tudo indica, os pesquisadores do 20º Simpósio de Estudos sobre Gilead, promovido pela Associação e Convenção Histórica Internacional na Universidade de Denay, não de alcançar seu objetivo, mantendo os relatos sobre as eras e dinastias que avaliam nas mãos de homens. Não obstante, veremos, nas considerações finais, que as memórias de Offred estão longe de ser silenciadas e apagadas. É o que vamos conferir agora.

Considerações Finais: A Mulher do Fim do Mundo

O Apêndice do romance mostra que os detentores do poder definem quais nomes e fatos serão contemplados ou não na História. Olhando por este ângulo, todo o empenho de Offred de sobreviver a um sistema apocalíptico e superar a condição de ‘mulher do fim do mundo’, parece ter sido em vão. Contudo, fora do plano ficcional, na perspectiva da Estética da Recepção, a narradora é uma vencedora.

Em primeiro lugar, porque *THMT* tem se mantido em evidência há décadas. De acordo com a Estética da Recepção, um livro pode ser analisado em interface com o público (Chartier, 1990; Jauss, 1979). E como *THMT* vem se mostrando uma obra bem-sucedida em diferentes lugares e momentos históricos, na dimensão extratextual, Offred tornou-se extremamente famosa. Em segundo lugar, *THMT* foi traduzido para mais de 40 línguas, tornou-se filme (Schlöndorff, 1989), foi adaptado para ópera (Ruders, 1996-8) e para um balé (York, 2013). Mais recentemente, *THMT* figura como uma série de extraordinária audiência mundial produzida pela MGM e a Hulu (Miller, 2017). Portanto, do ponto de vista da Estética da Recepção e com o sucesso da série, a personagem Offred vem se tornando cada vez mais conhecida, visto que o carinho do público para com o livro só cresce. Basta dizer que o número de vendas do romance aumentou em 200% em 2017. Além disso, o sucesso mercadológico levou Atwood a escrever uma sequência para *THMT*, lançada em 2019, intitulada *The testaments* [Os tes-

could not have been recorded during the period of time it recounts, since, if the author is telling the truth, no machine or tapes would have been available to her”.



tamentos], já reconhecida como um grande *best-seller*. Vale ressaltar que *THMT* é a única obra de Atwood a ganhar um *spin-off* até hoje, e tudo isso, graças à fama da aia. Para felicidade dos fãs do livro e da série, em *The testaments*, descobrimos que Offred sobrevive e consegue reunir-se com suas duas filhas após 15 anos de tribulações (Atwood, 2019).

Assim sendo, *THMT* vem nos lembrar que a noção de ‘fim do mundo’ como algo tenebroso pode ser uma estratégia de manipulação de massas no intuito de levar a população a atitudes extremistas. Por conseguinte, a concepção de “mulher do fim do mundo” pode consistir numa construção falaciosa e perigosa se associada ao fundamentalismo ou outro tipo de pensamento radical. Na condição de personagem que aponta para o sujeito histórico, Offred ultrapassa o Apocalipse para ser uma mulher livre, independente e mostrar que, embora o mundo possa passar por momentos turbulentos, é possível mudar positivamente o curso da História. Tornando-se uma figura feminista emblemática na literatura universal, Offred será eternalizada no plano extraficcional, frustrando os planos de Pieixoto e Wade. Sucesso à personagem!

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **The testaments**. New York: Nan A. Telese, 2019.

ATWOOD, Margaret. **The handmaid's tale**. New York: Anchor Books, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **Balanço final**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé (orgs.). **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Tradução Maria Manoela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

EVARISTO, Conceição. Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Olivei-



ra e Mel Gonçalves. **TVBRASIL**, 2017a. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em 15 jul. 2018.

IRIGARAY, Luce. **The sex which is not one**. Trad. Catherine Porter. New York: Cornell University, 1985.

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

KELLER, Evelyn Fox. **Reflections on gender and science**. New Haven: Yale University Press, 1985.

FOUCAULT, Michel. **History of civilization**: a history of insanity in the Age of Reason. Trans. Richard Howard. New York: Vintage, 1978.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: a história da violência nas prisões. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1975.

JAUSS, H. Robert et alii. **A Literatura e o Leitor Textos de Estética da Recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e memória**. Trad. Irene Ferreira et alii. Campinas: Unicamp, 2010. 419-476

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller & Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MILLER, Bruce. **The handmaid's tale**: TV series. Santa Monica & Las Vegas: Hulu & MGM, 2017

PESAVENTO, Sandra. **Correntes, campos temáticos e fontes**: uma aventura da História. In: História e história cultural. Autêntica. Belo Horizonte e São Paulo: Autêntica, 2012. p. 69-98.

PIOT, Peter. **AIDS between science and politics**. Columbia University Press, 2015.

POLLAK, Michel. **Memória, esquecimento e silêncio**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3. p. 3-15.



RICOEUR, Paul. O esquecimento de recordação: usos e abusos. In: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et alii. Campinas: UNICAMP, 2007. p. 455-459

RITCHIE, Donald. **Doing Oral History**. New York: Oxford University, 2015.

RUDERS, Poul. **The handmaid's tale**. Copenhagen: [n. b.], 2000.

RULAND, Richard and BRADBURY, Malcolm. **From Puritanism to Postmodernism: a history of American Literature**. London: Penguin Books, 1992.

SHOWALTER, Elaine. **The female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980**. New Jersey & London: Virago, 1987.

SISK, David W.. Language in Feminist Dystopia. In: SISK, David W. **Transformations of language in modern dystopias** (Contributions to the Study of Science Fiction & Fantasy). Westport: Greenwood Publishing Group, 1997. p. 107-135.

THE HOLY BIBLE. **Cambridge**: Trinitarian Bible Society & Cambridge University Press, 1992. p. 759.

SCHLÖNDORFF, Volker. **The handmaid's tale**. New York & Northamptonshire Cinecom, 1990. 109 min.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: EdUSP, 2008.

YORK, Lila. **The handmaid's tale: a ballet**. Winnipeg: Royal Winnipeg Ballet, 2013.



CAPÍTULO III

CORPO E EROTISMO EM HILDA HILST

Gabriela Lasta

Mirian Cardoso do Silva

“Todos os meus personagens têm o meu hábito de pensar. Mesmo quando decidi escrever literatura pornográfica, meus personagens viviam com a cabeça cheia de pensamentos.”

(Hilda Hilst)

Considerações iniciais

Já dizia Hilda Hilst, nossa infâmia fada do erotismo, em “Cartas de um sedutor”: “Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume” (Hilst, 2014, p. 198). Tesão. Pau. Pinto. Bronha. Xota. Livremente, sob seus dedos, o erotismo e o corpo emergem como protagonistas de narrativas e poemas, colocando a nu os desejos, inventando escroterias e tesudices que, por incompreensão ou preconceito, fez Hilda Hilst crescer como escritora marginalizada – autora de uma literatura que, segundo a crítica, não pode ser lida por qualquer um e em qualquer lugar.

Deslocada. À beira da literatura – da própria de autoria feminina. Uma mulher que ultrapassava um ponto crucial da literatura brasileira e invadia, por meio do lirismo amoroso, o carnal, o corpo, os orifícios. Transgressiva, provocadora, corajosa. Esses são alguns dos adjetivos que a crítica de Hilda utiliza para descrever sua produção literária. Nós, contudo, preferimos Hilda Hilst, escritora que utilizou da obscenidade e do profano para desnudar a nossa hipocrisia diária. Como ela mesma ressalta:

Existe um grande preconceito contra a mulher escritora. Você não pode ser boa demais, não pode ter uma excelência muito grande. Se você tem essa excelência e ainda por cima é mulher,



eles detestam e te cortam. Você tem que ser mediano e, se for mulher, só faltam te cuspir na cara. Há anos a Heloneida Sturdart me disse: “Hilda, se você fosse um homem, escrevendo a prosa que você escreve, você seria conhecida no país inteiro” (Hilst, 2014, p. 259).

E há dúvidas que, se Hilda fosse um homem, a recepção de sua obra não seria diferente? Certamente grande parte de sua marginalização na cena literária brasileira foi fomentada pelo machismo persistente na cultura do país. Se mulher, o comportamento esperado não seria o de tratar o corpo com tanta carnalidade quanto Hilst o faz. Mas já que ela assim o erotiza, então denominá-la de transgressiva, provocadora e corajosa parecem surtir algum efeito nos leitores de suas críticas. Mas em relação ao que ela é corajosa, provocadora e transgressiva? Certamente aos moldes patriarcais culturalmente estabelecidos que tentam definir o que é ser mulher em nossa sociedade e os quais, ainda hoje, persistem consumindo muitas existências por aí.

Considerar uma mulher corajosa por escrever sobre algo como o erotismo é dizer que ela infringe alguma “norma” pré-estabelecida e, inconscientemente ou não, continuar legitimando um construto social que limita o que uma mulher pode ou não fazer – ou o que ela pode ou não dizer. Se ela não atinge a expectativa da sociedade, ela se torna, automaticamente, uma corajosa, uma provocadora.

Mesmo que esse assunto seja pertinente e interessante para se discutir, apenas o trazemos para contextualizar o cenário de produção da autora. É, a partir das somas dessas suas características, com foco no corpo e no erotismo, que este ensaio faz uma breve leitura de alguns poemas inseridos na obra *Bufólicas*, publicada em 1992, a saber: “Filó, a fadinha lésbica”, “O rezinho gay” e “A chapéu”.

Hilst fez o final de sua carreira literária uma dedicatória ao erotismo, sendo suas publicações daí oriundas denominadas de tetralogia obscena¹⁸, sendo *Bufólicas* (1992) a obra que fechou este ciclo. Nela, há sete poemas com personagens do universo dos contos de fada, relidos pelo viés crítico e pornográfico da

18 Em sua tetralogia estão *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’Escárnio – Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Segundo a própria Hilst, ela decidiu escrever estes textos porque suas produções literárias (poema, teatro e narrativa) não eram lidas pelo público.



autora. Há uma inversão que contradiz as representações clássicas de reis, rainhas, fadas e animais dos contos clássicos. Há personagens gays, rainhas castas por falta de “pentelhos”, atitudes politicamente incorretas e travessuras sexuais.

Essa sua produção é resultante da perspectiva instigante da autora, pois, desde que estreou na literatura, Hilda Hilst ficou conhecida pela sua personalidade marcante e escrita profunda.

Incompreendida pela crítica e conhecida pelos seus leitores por ter uma escrita complexa, Hilda pouco pode desfrutar em vida de seu êxito comercial tardio. Frustrada por não ser reconhecida, a autora deixou de lado seus textos “sérios” e se converteu a essa pornografia, o que lhe trouxe mais popularidade. Assim, perpassando o conteúdo erótico por diversos gêneros, entre eles o poema, Hilda nos brinda com diversas reflexões e críticas, rompendo com paradigmas sociais por meio do cômico, do íntimo e do grotesco.

“Eu não vou escrever mais nada, a não ser grandes e, espero, adoráveis bandalheiras”: o obsceno profundo nos poemas-fábula de Hilda Hilst

Rocha (2014, p. 14) denomina os poemas da coletânea em análise como poemas-fábula porque, além do gênero poema, há presente uma escrita que evidencia uma narrativa, a qual é desenvolvida “em forma de fábula com os personagens dos contos de fadas”. A autora, ao trabalhar com o obsceno, o riso e o grotesco, reconstrói e subverte a forma tradicional dos contos de fadas, trazendo para cena algo que incomoda, de maneira geral, os leitores e, por conseguinte, a sociedade: a representação do sexo, das genitálias, do pornográfico.

No primeiro poema, “Filó, a fadinha lésbica”, temos uma protagonista que é livre para dar e receber o prazer. Começando pela simbologia das fadas, que são, segundo Coelho (1991, p. 34), de origem celta e se relacionam ao “amor, ou sendo elas próprias as amadas, ou sendo mediadoras entre os amantes”. Também Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 476) apontam que a representação e simbologia da fada fazem referência aos poderes e às capacidades mágicas, ela é capaz de operar “as mais extraordinárias transformações e, num instante, satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos”. Essas definições são consistentes com a representação deste ser místico produzido por Hilst, pois a fadinha Filó é capaz de provocar os desejos, satisfazer ou, ainda, arrasar com os prazeres alheios.



Tradicionalmente, é comum, nos contos de fadas, que estas sejam as ajudantes guias dos protagonistas, como nos clássicos *Cinderela* e *Peter Pan*. Contudo, na releitura feita por Hilst, a autora desconstrói as noções tradicionais do significado de fada:

Ela era gorda e miúda
Tinha pezinhos redondos.
A cona era peluda
Igual a mão de um mono.
Alegrinha e vivaz
Feito andorinha
Às tardes vestia-se
Como um rapaz
Para enganar mocinhas.
Chamavam-lhe: “Filó, a lésbica fadinha”.
Em tudo que tocava
Deixava sua marca registrada:
Uma estrelinha cor de maravilha
Fúcsia, bordô
Ninguém sabia o nome daquela cô.
Metia o dedo
Em todas as xerecas: loiras, pretas
Dizia-se até...
Que escarafunchava, bonecas.
Bulia, beliscava
Como quem sabia
O que um dedo faz
Desde que nascia.
Mas à noite... quando dormia...
Peidava, rugia... e...
Nascia-lhe um bastão grosso
De início igual a um caroço
Depois...
Ia estufando, crescendo
E virava um troço
Lilás
Fúcsia
Bordô
Ninguém sabia a cô do troço
Da Fadinha Filó
(Hilst, 2014, p. 234-235).

A imagem construída no trecho acima reproduzido é semelhante a uma fada clássica, contudo, Hilst acresce distintas e sexualizadas características. Por exemplo, a varinha de condão, usada pelas fadas dos contos clássicos para au-



xiliar as protagonistas, agora é a “mão” de Filó, que é uma “alusão à preferência sexual de Filó, uma lésbica” (Silva, 2009, p. 200). Outra diferença reside no tipo de magia realizado pela fada, a qual faz sua mágica ao satisfazer sexualmente: “Metia o dedo/ Em todas as xerecas: loiras, pretas / Dizia-se até... / Que escara-funchava, bonecas. / Bulia, beliscava / Como quem sabia / O que um dedo faz / Desde que nascia” (Hilst, 2014, p. 234). Nesse sentido, o dedo e a satisfação sexual são transmutações da varinha e da mágica das fadas tradicionais.

Outra perspectiva transmutada pela autora é a representação da transformação da protagonista. É comum que esta, em algum momento da narrativa, passe a se vestir belamente, como vemos em *Cinderela*, quando a fada madrinha lhe dá um vestido para o baile. No poema-fábula de Hilda, Filó se traveste de homem para enganar as mulheres: “Alegrinha e vivaz / Feito andorinha / Às tardes vestia-se / Como um rapaz / Para enganar mocinhas” (Hilst, 2014, p. 234). Essa releitura revela o desejo da fada Filó para que conseguisse várias “xerecas” nas quais pudesse “meter o dedo”.

Nota-se, na forma de agir de Filó, certo charme de Dom Juan, isto é, que se envolve facilmente com outros sujeitos ao seduzi-los, porém são relações efêmeras, destituídas de grandes significados. Essa característica está presente no ato de Filó satisfazer a vila, angariando para si diversas relações sexuais, conquistando os moradores da vila a ponto de estes sentirem saudade quando ela é sequestrada e levada para uma ilha: “Todo mundo tomava / Um bastão no oiti. / [...] Mocinhas, marmanhões / Ressecadas velhinhas / Todo mundo gemia e chorava / De pura alegria / [...] A vila do Troço / Ficou triste, vazia / Sorumbática, tétrica / Pois nunca mais se viu / Filó, a Fadinha lésbica” (Hilst, 2014, p. 235-236). Nesse sentido, Filó “é o próprio objeto sexual e ela se transforma em animal feroz e ávido por ‘oitis’. A fadinha filó sodomizava a todos” (Rocha, 2014, p. 111), como vemos na alegria que a Vila vivia por brincarem com o “troço” da fadinha.

Como é comum nos contos de fadas, um príncipe encantado também aparece no poema de Hilst, carnavalizado de acordo com o tom que o eu-lírico utiliza em todos os versos. O órgão mágico que aparece no meio das pernas de Filó, denominado de “Troço”, é uma das características do príncipe, um tipo “troncudão”, com a boca igual ao troço de Filó: “Um cara troncudão / Com fofinho de tira / De beijo bordô, fúcsia ou maravilha / (ninguém sabia o nome daquela cô)” (Hilst, 2014, p. 235). É como se o pênis fosse transposto para a



boca. De acordo com Bakhtin (1993), essas são algumas das regiões onde se efetuam as orientações do corpo grotesco, algo que o autor define como “drama corporal”. Entretanto, ao invés de Filó continuar livre, há algo que podemos denominar de retrocesso: ela deixa de satisfazer a vila, de ser Don Juan, para viver de forma conservadora, monogâmica, heteronormatizada com o “troncudão”.

Desse modo, “Filó, a fadinha lésbica” recorre a um processo que é comum aos contos de fadas conservadores e tradicionais, ao escolher o individual, o prazer próprio, ao invés do coletivo, que cultivava até então. Rocha (2014) aponta que essa decisão de Filó, ao deixar os moradores sem o prazer, “demonstraria o lado sádico do poema-fábula”, uma vez que desconstrói uma perspectiva que vinha sendo construída ao longo dos versos (Filó liberta ao erotismo e libertadora dos prazeres dos outros), ao Filó ir embora com um tipo truncado e deixar a Vila do Troço “triste, vazia / Sorumbática, tétrica” (Hilst, 2014, p. 236).

O segundo poema, “O reizinho gay”, nos apresenta a história de um rei que governava sem o uso da fala, reinava apenas “Pela linda peroba / Que se lhe advinhava/ Entre as coxas grossas” (Hilst, 2014, p. 221). Logo no início do poema, há uma ruptura da ordem política, porquanto seu comportamento rompe com a moral estabelecida socialmente. De acordo com Testa (2019, n.p), esse comportamento impudico é o que dá o tom de comicidade ao texto, segundo a autora: “seus gestos (atos) podem evidenciar uma hilaridade de situação estimuladora do riso, ademais, potencializada pelo tom paródico conferido por Hilst”.

Mudo, pintudão
O reizinho gay
Reinava soberano
Sobre toda nação.
Mas reinava...
APENAS...
Pela linda peroba
Que se lhe advinhava
Entre as coxas grossas.
Quando os doutos do reino
Fizeram-lhe perguntas
Como por exemplo
Se um rei pintudo
Teria o direito
De somente por isso
Ficar sempre mudo
Pela primeira vez
Mostrou-lhes a bronha



Sem cerimônia.
Foi um Oh!!! geral
E desmaios e ais
E doutos e senhoras
Despencaram nos braços
De seus aios.
E de muitos maridos
Sabichões e bispos
Escapou-se um grito.
Daí em diante
Sempre que a multidão
Se mostrava odiosa
Com a falta de palavras
Do chefe da Nação
O reizinho gay
Aparecia indômito
Na rampa ou na sacada
Com a bronha na mão (Hilst, 2014, p. 221-222).

Nesses versos, deparamo-nos com representações carnavalescas tanto na representação de um corpo que foge ao comum, quanto por este atributo ser o que lhe confere o reinado. A carnavalização emerge no fato de o rei, que por sempre mudo, questionado por essa característica, reafirma seu direito ao reinado apresentando o tamanho da “bronha” que possuía.

A partir de então, o que mais se evidencia ao longo do poema é o órgão sexual do reizinho e seu tamanho pouco convencional. Por isso, há uma variedade de escolhas lexicais para atribuir- lhe valoração, como, entre outros, pintudão, peroba, régio falo, bronha, mastruço e ganso. Este último animaliza a figura de maior autoridade do reino, o que, de acordo com Testa (2019), confere ao texto um sentido humorístico, satírico e alegórico.

O falo representa o poder da dominação. É ele, em riste, que governa o reino do rei mudo. Hilst faz uma crítica contundente à sociedade heteronormativa e patriarcalista, na qual o homem foi construído como o centro do universo, regido pela existência do seu falo. Esse construto gera um conflito e uma derrocada na ordem social vigente, quando, no poema, acontece o desaparecimento do povo devido ao fato deste se calar diante do poderoso falo do rei. Por isso concordamos com Rocha (2014), ao apontar que a principal questão levantada pela autora no poema é o silêncio do reino perante o pinto enorme do reizinho. É esse silêncio que vai condená- los ao final do poema-fábula, quando o reino desaparece.



Desse modo, o povo encontra seu fim ao permanecer em silêncio diante da prepotência do rei e quando o reizinho resolve, finalmente, gritar, ele demonstra uma violência e um sadismo, pois evidencia não se importar com os súditos e passa a exigir para si um “cu cabeludo”, cometendo um ato de sacrífico com seu reino. Nesse sentido, a autora “ao retratar o rei como um sádico, o faz de forma negativa e reafirma a importância de o povo dominar e ter a palavra para mudar sua condição de explorado perante seus governantes” (Rocha, 2014, p. 48):

Mas um dia...
Acabou-se da turba a fantasia.
O reizinho gritou
Na rampa e na sacada
Ao meio-dia:
Ando cansado
De exhibir meu mastruço
Para quem nem é russo.
E quero sem demora
Um bocado negro
Para raspar meu ganso.
Quero um cu cabeludo!
E foi assim
Que o reino inteiro
Sucumbiu de susto
Diante de tal evento...
Desse reino perdido
Na memória dos tempos
Só restaram cinzas
Levadas pelo vento (Hilst, 2014, p. 222-223).

Para Carvalho e Silveira (2012, n.p), “Essa exposição é o grande ápice do rebaixamento, pois visualizamos o manifesto carnalizador de alguém da nobreza tornar público seus desejos mais recônditos, que os ‘bons costumes’ não permitem ser expostos, fugindo aos padrões da heteronormatividade”. Nesse sentido, nem mesmo a falta de comunicação – princípio básico de um governante – o destituiu de poder, isso porque essa falta era compensada pelo órgão sexual masculino, referência de virilidade.

Apesar de não ser característico do gênero, os poemas de *Bufólicas*, apresentam ao final, a moral da história. Essa lição transmitida nos últimos versos



de cada poema de Hilda, de acordo com Britto (2016, p. 138), “de modo não vulgar, desconstroem e rearticulam gêneros, mesclando humor e política na discussão de temas como a violência sexual, a exploração econômica do sexo, o autoritarismo, o homoerotismo, o campo literário e a sexualidade reprimida”. A moral apresentada no poema em análise é: “a palavra é necessária/ diante do absurdo”, isto é, o rei imperou a todo tempo sem a utilização da fala, isto porque seu membro era grande e impactava. Porém, tornou-se inábil ante aos próprios desejos.

Outro texto que compreende o conjunto de poemas de Hilda Hilst é “A chapéu”, em uma referência ao clássico conto “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, sendo os personagens a Chapéu, a avó e o lobo. O clássico conto de fadas possui diversas releituras, mas nenhuma tão obscena quanto à paródia hilstiana. Aqui, os personagens ganham outra perspectiva, visto que o texto de Hilda “satiriza as ‘moçoilas pudicas e casadoiras’, as ‘vovós doentes que fazem tricô’ e os ‘lobos maus’ que povoam os contos infantis nas figuras de uma ‘netinha’ e de uma ‘vovozinha’ velhacas que cafetina o ‘lobo’, o qual retrata, nesta versão, certa ingenuidade e submissão” (Pugina, 2021, p. 378), como vemos nos versos abaixo transcritos:

Leocádia era sábia.
Sua neta “Chapéu”
De vermelho só tinha a gruta
E um certo mel na língua suja.
Sai bruaca
Da tua toca imunda!(dizia-lhe a neta)
Aí vem Lobão!
Prepara-lhe confeitos
Carnes, esqueletos
Pois bem sabes
Que a bichona peluda
É o nosso ganha-pão.
A velha Leocádia estremunhada
Respondia à neta:
Ando cansada de ser explorada
Pois da última vez
Lobão deu pra três
E eu não recebi o meu quinhão!
E tu, e tu Chapéu, minha nega
Não fazendo nada



Com essa choca preta.
Preta de choca, nona,
Mas irmã do capeta.
Lobão: Que discussões estéreis
Que azáfama de línguas!
A manhã está clara e tão bonita!
Voejam andorinhas
Não vêdes?
Tragam-me carnes, cordeiros,
Salsas verdes.
E por que tens, ó velha
Os dentes agrandados?
Pareces de mim um arremedo!
Às vezes te miro
E sinto que tens um nabo
Perfeito pro meu buraco.
Aaaaii! Grita Chapéu.
Num átimo percebo tudo!
Enganaram-me!
Vó Leocádia E Lobão
Fornicam desde sempre
Atrás do meu fogão! (Hilst, 2014, p. 228-229).

O poema aborda a exploração que a avó Leucádia e a neta mantêm sob Lobão, em uma inversão na condução da narrativa clássica, conforme o excerto: “Pois bem sabes/ Que a bichona peluda/ É o nosso ganha-pão” (Hilst, 2014, p. 228). Aqui, avó e neta não são vítimas, tampouco o lobo é a representação do personagem mau. O interessante no texto de Hilst é que não há, diferente dos contos de fadas, o sujeito completamente inocente e outro inteiramente mau: todos, de alguma forma, fogem desta dicotomia que os contos criaram e se mostram como humanos comuns e seus revezes.

As relações entre os personagens atravessam a moral estabelecida. Há uma avó que deseja prostituir a neta: “E tu, e tu Chapéu, minha nega/ Não fazendo nada/ Com essa choca preta” (Hilst, 2014, p. 228); ambas exploram um terceiro personagem, o lobo; e, ainda, Chapéu descobre uma relação entre este e a avó. Pugina (2021) ressalta que a crítica contida se refere às relações sociais por conveniência, indo na contramão do conto parodiado, visto que, este valoriza as relações familiares pela via da obediência.



Os papéis atribuídos aos personagens são muito simbólicos no diálogo social: Chapéu é uma neta atrevida, que responde e afronta sua avó: “Saia brucha; Da tua toca imunda!” (Hilst, 2014, p. 228), sendo representada de forma contrária às netas dóceis da literatura. A personagem da avó, por sua vez, desestigmatiza o papel geralmente atribuído a uma idosa e apresenta uma senhora intimidadora e sexualmente ativa. Além do lobo totalmente descaracterizado que se prostitui, modificando a imagem do homem heteronormativo e contestando a objetificação do corpo feminino (Pugina, 2021).

Nesse poema também temos uma carnavalização quando a personagem da avó, Leocádia, é descrita como um ser mascarado, o qual apresenta “um nabo”, representando a figuração peniana, bestialmente presente em forma de metamorfose. Esta mutação ocorre quando Leocádia transmuta de mulher em uma “avó taluda”, isto é, com um pênis, o qual é desejado pelo Lobo Mal: “E sinto que tens um nabo/ Perfeito pro meu buraco” (Hilst, 2014, p. 229).

Considerações finais

Com todas essas nuances apresentadas em seus poemas, Hilda coloca em cena personagens que questionam os valores sociais impostos, desconstruindo conceitos estabelecidos a trabalhando com a realidade. Aliás, como ela mesma colocou: “A literatura tem que refletir o cara que está escrevendo, como ele é diante do mundo. A única forma de você passar alguma coisa real para o outro é já ter vivenciado aquilo, realmente [...]. A única coisa que não é permitida na literatura é mentir” (Hilst, 2014, p. 261). Nesse sentido, os poemas de Hilda expressam essa perspectiva crítica da autora, que reflete conceitos sociais (como o sexo, o corpo, o desejo) ao trazer para a cena literária termos, temas e o erotismo como princípios desarticuladores e articuladores da representação social.

Nesse construto, podemos encerrar este breve capítulo apontando que *Bufólicas* é repleta de metáforas obscenas, com “O rezinho gay” que possui um governo totalitário e dominador, pau em riste, sobrepondo-se ao povo, o qual é incapaz de elevar sua voz diante da potência de seu rei. Também a crença das pessoas em objetos mágicos, em “Filó, a fadinha lésbica”, em quem nascia “um bastão grosso/ De início igual a um caroço/ Depois.../ Ia estufando, crescendo/ E virava um troço”. E, ainda, a representação de uma infância pervertida



e o mascaramento sexual, como encontramos em “A chapéu”. Em todas essas reconfigurações dos contos tradicionais, podemos atestar a presença de Hilst enquanto uma autora verdadeiramente autêntica e capaz de escrever esses versos difames que tanto incomoda (aqueles que não sabem *ler*).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O Contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BRITTO, Clovis Carvalho. Desafiando o campo literário: Bufólicas e as estratégias de produção da crença em Hilda Hilst. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 48, p. 125-148, 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/bwtTSPqBShRVkHhvGWFdvzS/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 03 out 2023.

CARVALHO, Paulina Lígia Silva; SILVEIRA, Micaela Sá da. O corpo grotesco e o riso carnavalesco em Bufólicas, de Hilda Hilst. In. **XVIII Congresso Internacional Abralic**. Abralic: Salvador, 2012. Disponível em <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=96>. Acesso em 22 out. 2023.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 34ª edição – Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1991.

HILST, Hilda. **Pornô chic**. São Paulo: Globo, 2014.

PUGINA, Rosana Letícia. “Era uma vez” às avessas: a constituição paródica do poema “A chapéu”, de Hilda Hilst. **Scripta Uniandrade**, v. 19, n. 1 (2021), p. 375-394. Disponível em: <<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2003>>. Acesso em: 03 out 2023.

ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. **Obsceno, paródia e grotesco em Bufólicas de Hilda Hilst**. Dissertação (Mestrado), 127f. 2014.

SILVA, Joelma Rodrigues da. **Os risos na espiral**: percursos literários hilstianos. 222 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação



em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.
Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7393>> Acesso em: 03 out 2023.

TESTA, Lia. Hilda Hilst e as reverberações eróticas. **Acrobata**: literatura, artes visuais e outros desequilíbrios, 2019. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/acrobata/artigo/hilda-hilst-e-as-reverberacoes-eroticas/>> Acesso em: 11 out 2023.



CAPÍTULO IV

“PODE UMA MULHER INDEPENDENTE SER FELIZ?”: RESISTÊNCIA FEMININA E LATHIRATURA NA OBRA CABINE PARA MULHERES (2001) DE ANITA NAIR¹⁹

Ana Maria Soares Zukoski

“As mulheres são fortes. Podem fazer qualquer coisa tão bem quanto os homens. Podem muito mais. Mas uma mulher precisa encontrar esse filão de força dentro de si mesma. Ele não se revela, assim, naturalmente.”

(Anita Nair)

Para início de conversa: sobre literatura e resistência

Tomamos a liberdade de iniciar nosso capítulo com palavras drummondianas:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios, garanto que
uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.
Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde e
lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio
(Andrade, 2010, p. 37).

¹⁹ O presente capítulo apresenta um recorte da tese intitulada “Lathiratura: da opressão à resistência – Incursões pela literatura de autoria feminina indiana contemporânea de língua inglesa” defendida pela autora em 2023, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá – UEM.



O poema “A flor e a náusea” apresenta-nos inúmeras possibilidades de leitura, a partir de muitos significados, no entanto, nosso olhar recai em uma imagem bastante significativa: uma flor nascendo no asfalto. Descrita como “desbotada”, “feia”, desconhecida já que “seu nome não está nos livros”, ela não passa despercebida do atento olhar do eu-lírico, que registra o florescer em um meio tão pouco propício e apesar de tudo “é realmente uma flor”.

A seleção desse poema foi motivada justamente por essa imagem: a flor, tão delicada e frágil em sua essência, símbolo do princípio passivo (Chevalier; Gheerbrant, 2018, p. 437), ao escolher nascer em um ambiente tão hostil, como sabemos ser o espaço urbanizado pelos humanos, e manter-se determinada a florescer, ressignifica sua simbologia de passividade, transformando-se em uma metáfora de resistência, passível até mesmo de furar “o ódio”. É a partir dessa perspectiva que percebemos: não apenas as flores, mas todas as plantas que brotam das rachaduras e orifícios das calçadas e ruas podem ser vistas como símbolos de resistência à opressão. E se tivermos um olhar atento, assim como o do eu lírico de “A flor e a náusea”, observaremos que a resistência é encontrada em todos os lugares.

Ainda nos aproveitando dessa imagem sugerida no poema de Carlos Drummond de Andrade, podemos relacioná-la com a situação feminina. Em uma analogia, as mulheres correspondem a essas ‘flores e plantas’, que com suas pluralidades se apropriam das rachaduras e brechas, escavadas a duras penas em uma sociedade forjada nos esteios do patriarcalismo, e exercem a resistência feminina a esse sistema em declínio, deixando marcada a sua presença. Tendo isso em vista, chegamos a dois pontos fundamentais: a questão feminina e a sua relação com a resistência.

O conceito de resistência, de acordo com Bonnici (2009), traz “consigo debates culturais sobre o sujeito, o processo de subjetificação, a liberdade, a identidade, a individualidade e outros fatores” (p. 47), que historicamente foram negados às mulheres por meio da sistemática marginalização à qual foram submetidas. Contudo, ao passarmos para o plano empírico desse conceito, é visível que a resistência pode se organizar de heterogêneas formas, desde o ato de se fazer presente, passando pelas denúncias discursivamente articuladas, até o confronto físico direto.



Ashcroft, na obra *Post-Colonial transformation* (2001), para discutir acerca dos diferentes tipos de resistência, apresenta considerações sobre o testemunho de Rigoberta Menchú, no qual ela relata as atrocidades do governo Guatemalteco contra os aldeões na década de 1970. Tomando esse testemunho como base, o autor observa dois tipos de resistência: a violenta e a não violenta. A resistência discursiva pertence ao segundo grupo e dispõe de um maior alcance em função ao aspecto mais duradouro que o texto escrito dispõe. Nas palavras de Ashcroft (2001), “a resistência mais efetiva de Menchú à brutalidade aberta do Estado, a mais resiliente oposição à opressão material, é a resistência discursiva que lhe rendeu uma audiência global, a resistência localizada em seu próprio testemunho” (p. 19, tradução nossa²⁰). O exemplo de Menchú ilumina as possibilidades de resistir por meio da escrita.

Ao pensarmos na resistência por meio da escrita é necessário considerar a multiplicidade linguística presente na sociedade e cultura indiana, dado o recorte proposto no presente capítulo. Ciocca e Srivastava (2017) chamam a atenção para o fato de a Constituição Indiana reconhecer dezoito idiomas oficiais, além dos dialetos e outros idiomas. Para as pesquisadoras, “essa situação de multilinguismo significa que a identidade nacional na Índia nunca foi baseada em uma única identidade linguística, ao contrário do caso de muitos Estados-nação ocidentais” (p. 5²¹) e por isso “conceituar ou mesmo imaginar um sistema literário nacional tem sido complexo, para dizer o mínimo, dada a proliferação de literaturas-línguas e a dificuldade de usar um único paradigma para organizar o estudo literário desse imenso corpo de textos” (p. 5²²). Essa extensa gama linguística dificulta a estruturação de um estudo formal a respeito da literatura indiana, o que leva a necessidade de compreendê-la como plural.

Ciocca e Srivastava (2017) defendem a premência de “encarar literaturas indianas no plural como parte de um modelo comparativo [que] permite que

²⁰Todos os excertos apresentados em línguas estrangeiras serão traduzidos por nós. O original em inglês: “Menchú’s most effective resistance to the overt brutality of the state, the most resilient opposition to material oppression, is the discursive resistance which gained her a global audience, the resistance located in her testimonio itself” (Ashcroft, 2001, p. 19).

²¹“This situation of multilingualism means that national identity in India was never premised on a single linguistic identity, unlike the case of many Western nation states” (Ciocca; Srivastava, 2017, p. 5).

²²“Conceptualizing or even imagining a national literary system has been complex, to say the least, given the proliferation of language- literatures and the difficulty of using a single paradigm for organizing literary study of this immense body of texts” (Ciocca; Srivastava, 2017, p. 5).



linhas de continuidade surjam dentro de formações literárias através dessas línguas” (p. 9²³). Essa perspectiva que considera a literatura indiana como plural é indispensável, pois rompe com o estereótipo de que essas produções literárias são produzidas apenas em língua inglesa, ainda que esse idioma desempenhe um papel indispensável dentro do sistema literário indiano.

A multiplicidade linguística também se faz presente na literatura de autoria feminina. Gulati e Anoop (2014) afirmam que o surgimento de “escritoras indianas em inglês acrescentou uma nova

dimensão à literatura indiana inglesa. Surgindo de um ambiente fértil que fortalece a consciência política e social, essas escritoras saíram às ruas em protesto, marchando contra a discriminação e males como mortes por dote, estupro, exploração e assim por diante” (p. ix²⁴). O uso ressignificado da língua do colonizador, além de significar resistência implica em uma maior visibilidade a essas obras, principalmente no cenário internacional, tendo em vista a profusa quantidade de falantes de língua inglesa.

A literatura de autoria feminina, portanto, pode ser atrelada à resistência discursiva. Independente de ser ou não a tônica do enredo das obras, isto é, de apresentar uma visão crítica, esse conceito se materializa nessa literatura pelo simples fato de ela ser produzida por mulheres. Dito de outra forma, a afirmação da autoria feminina já é por si um ato de resistência, porque os âmbitos intelectual e cultural permaneceram por muito tempo interditados às figuras femininas. Isso se reflete na forma como o cânone literário foi utilizado enquanto um mecanismo para solidificação e perpetuação da exclusão, não apenas feminina, mas de grupos colocados como menores, como é o caso dos indígenas, homossexuais e pessoas não brancas (Reis, 1992).

Bonnici (2011), afirma que cada vez mais se verifica que “os prejuízos individuais e coletivos na inclusão e exclusão de obras no cânone literário são o produto de restrições e limitações sociais, políticas, econômicas e institucionais [...] [e] revelam o cânone como fabricação que depende do poder e da

23 “To envisage Indian literatures in the plural as part of a comparative model allows lines of continuity to emerge within literary formations across these languages” (Ciocca; Srivastava, 2017, p. 9).

24 “Indian women writers in English has added a new dimension to Indian English literature. Arising from a fertile milieu that fortifies political and social consciousness, these writers have come out in the open in protest, marching against discrimination, and evils like dowry deaths, rape, exploitation, and so forth” (Gulati; Anoop, 2014, p. ix).



classe dominante” (p. 112). Não se tratando exclusivamente de um problema da produção feminina, a marginalização constitui-se enquanto um projeto, a fim de perpetuar a hegemonia masculina. E mesmo com a inserção de escritoras, realizada a partir dos avanços e conquistas feministas, as barreiras no campo editorial e literário, continuam, contemporaneamente, a manter as mulheres em uma escala abaixo do reconhecimento intelectual quando comparadas à produção masculina.

A literatura de autoria feminina indiana contemporânea de língua inglesa marca-se como um território fértil para discutir questões relacionadas à resistência e à subjetivação feminina. A segunda relaciona-se com o processo discutido por Touraine (2010) em uma relação de “construir a si mesma” que carrega essa semântica de (re)construção subjetiva e identitária feminina, o que implica “afirmar-se como mulheres e não somente libertar-se de uma feminilidade imposta pelos homens, ainda que elas rejeitem, toda forma de dependência e a condenem quando a percebem ao redor ou dentro delas” (p. 44). O teórico elucida sobre a necessidade de superar os ideários falocêntricos que moldam e restringem as representações femininas. Ao se libertar dessas amarras, um novo olhar se desnuda, possibilitando, assim, um redirecionamento na construção das identidades femininas.

A produção feminina indiana é dotada de um caráter de denúncia social, nos termos de Candido (2004), e percorreu três importantes fases, a saber: a primeira compreendeu a passagem da representação da mulher como personagem, presente nas narrativas épicas, para o *status* de autoras. É notável uma mudança de perspectiva, pois essas mulheres conseguem romper com um ciclo de exclusão, passando a representar-se por meio de mãos femininas. Já a segunda fase abarcou a documentação da condição feminina nessa sociedade opressora, apresentando detalhadamente os seus conflitos, com caracteres autobiográficos, o que acentua o teor das denúncias ali implícitas. A terceira fase apresenta essas narrativas em transformação, dado que adquirem contornos de contos e romances, com a ampliação de temáticas, que não deixaram de abordar a condição feminina dos séculos XX e XXI (Festino, 2013).

É significativo o fato de as mulheres indianas buscarem na escrita uma forma de resistência e agência, uma vez que, segundo Festino (2013a, p. 117), “elas liberam a voz e tentam escapar do confinamento que a sociedade, histori-



camente, tem-lhes imposto pelo padrão do casamento de crianças, o sistema de dote, a violência familiar, a discriminação contra as viúvas”. Verificamos, portanto, a importância que essa literatura adquire nesse contexto, dado que “em vez de reafirmar o lugar da mulher como um local de submissão e sofrimento e a reescrever como mártir, elas a colocam como agente de mudança de sua própria condição” (Festino, 2013, p. 120). A literatura configura-se como uma importante aliada das mulheres indianas, pois conseguem dar vazão as suas vozes; por isso, é fundamental saber ouvi-las por meio de suas obras ficcionais.

Chegamos, portanto, por meio desse percurso que contextualizamos brevemente ao conceito “*Lathiratura*²⁵”. Reunimos noções-chaves que nortearam o desenvolvimento do conceito em seu objetivo de cunhar o neologismo que expresse a ideia de que as mulheres indianas, mesmo as inseridas em um contexto marcadamente patriarcal, colonial e opressor, desenvolvem mecanismo de resistência por meio do processo de subjetivação, manifestadas nas produções literárias contemporâneas.

Os conceitos de resistência, literatura de autoria feminina indiana em língua inglesa, processo de subjetivação e agência possuem ganchos que possibilitam o estabelecimento de vínculos. Buscando reunir suas potencialidades, propomos o neologismo *Lathiratura*, que reflete a confluência da resistência na literatura feminina que, por sua vez, desenvolve estratégias para a realização da subjetivação que promove a agência.

O neologismo é composto pela junção de duas palavras: *Lathi* + Literatura. Acerca da literatura, as discussões anteriores procuraram demonstrar a capacidade reflexiva e agente de mudança que tem a escrita feminina. Já a respeito do *lathi*, é necessário antes, contextualizá-lo. Segundo Shahane (2020), apesar de existirem muitas associações do *lathi* como uma ferramenta colonial, essa vara longa feita de madeira ou bambu, tem origens que remetem há dois séculos e meio antes da criação da força policial na Índia. Ela é representada em diversas pinturas Mughal, sobretudo nas representações de *Akbarnama*²⁶.

25 O conceito foi criado pela pesquisadora Ana Maria Soares Zukoski em sua tese de doutoramento. Para maiores informações sobre o conceito, consultar a tese disponível no site oficial do PLE UEM, por meio do site: <https://drive.google.com/file/d/1yqeNAlkT6H1VA2B4vdMaPa1et-jVxO7Q/view>. Acesso em 16 out. 2023.

26 De acordo com as informações disponíveis no *Victoria and Albert Museum*, o *Arkbarnama* foi encomendado pelo imperador Akbar, a fim de ser a crônica oficial de seu reino. Escrito pelo biógrafo e historiador da corte, Abu'l Fazl entre os anos de 1590 e 1596, acredita-se que suas



As pinturas Mughal evidenciam que a existência do *lathi* é anterior à dominação britânica, e que, portanto, as associações que colocam essa vara indiana como um instrumento colonial, na realidade, se referem a uma apropriação. Os colonizadores lançaram mão de tal objeto e o resignificaram, na medida em que o utilizavam contra a própria população indiana. Shahane (2020) chama a atenção para o fato de que “o *lathi* foi descrito como uma ‘arma colonial de controle de multidões’; um ‘legado do domínio colonial britânico’; uma ‘arma anti-protesto vintage colonial’; um ‘símbolo do raj britânico’; e um símbolo da ‘ressaca colonial da Índia’” (n. p.²⁷), sem considerar o processo de apropriação realizado.

Ademais, ainda é preciso pontuar que o *lathi* continua sendo utilizado contemporaneamente como arma anti-protesto, conforme reportagem veiculada no site *Gulf News*²⁸. Em 2007, a BBC Brasil²⁹ produziu uma matéria intitulada “Gangue de mulheres surra homens no Norte da Índia”, que abordava sobre um grupo de mulheres indianas denominadas como *Gulabi Gang*³⁰, ou o “exército do sári cor de rosa”, que pratica justiça por meio de suas próprias mãos. Para isso, elas se (re)apropriaram do *lathi*, essa vara tradicional na Índia, e resignificaram esse objeto, ao torná-lo um símbolo de resistência feminina, dado que as lutas empreendidas por essas mulheres são em derredor de busca pela igualdade, conforme afirma Sampat Pal Devi, líder do grupo: “Não somos uma gangue no sentido comum da palavra. Somos uma gangue pela justiça” (Devi *apud* Biswas, 2007, n. p.).

O grupo surgiu das necessidades impostas pela condição feminina indiana. Costa (2015) afirma que a líder “Sampat Devi Pal reuniu um grupo de amigas para dar uma coça em um vizinho que costumava espancar diariamente a esposa. A partir daí, várias mulheres passaram a pedir ajuda a ela” (p. 129). O

ilustrações tenham sido realizadas por ao menos 49 artistas diferentes que compunham o estúdio de Akbar entre os anos de 1592 e 1594. Disponível em < <https://collections.vam.ac.uk/item/O9596/painting-kesav-kalan/> > Acesso em 6 fev. 2022.

27 “The *lathi* has been described as a ‘colonial weapon of crowd control’; a ‘legacy of British colonial rule’; a ‘colonial vintage anti-protest weapon’; a ‘symbol of the British raj’; and a symbol of ‘India’s colonial hangover’” (Shahane, 2020, n.p.).

28 Disponível em: < <https://gulfnews.com/world/asia/india/the-lathi-indias-colonial-vintage-anti-protest-weapon-1.68715464> >. Acesso em 12 nov 2022.

29 Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2007/11/071127_vigilantes_india_mv >. Acesso em 18 set. 2019.

30 Mais informações sobre esse grupo podem ser encontradas em seu site oficial, disponível em: <<https://gulabigang.in/>>. Acesso em 15 maio 2021.



uso do *lathi* é bastante significativo, sendo preciso considerar sua associação a uma simbologia fálica e à apropriação colonial. Nessa medida, ao transformar o *lathi* em uma ferramenta de resistência feminina, ocorre uma subversão tanto dos parâmetros patriarcais quanto coloniais. Daí a nossa escolha por essa vara indiana, que aparece manifestada como um símbolo de dupla resistência.

“Ratura”, por sua vez, remete à literatura e ao seu poder humanizador, discutido por Candido (1989): “Toda obra literária é antes de tudo uma espécie de objeto, de objeto construído: e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção” (p. 114). A produção literária feminina indiana pode ser compreendida nessa acepção humanizadora em pelo menos dois níveis, pois humaniza as mulheres que se aventuram pelo mundo das palavras na posição de escritoras, e também aqueles/as que leem essas obras. Da mesma forma, essa literatura coloca em evidência a mulher, não mais como objeto, mas como aquelas que fazem justiça, denúncias e afirmam suas identidades.

Dado o espaço restrito, optamos por apresentar a análise de uma das seis personagens da obra *Cabine para mulheres* (2001), de Anita Nair. A escolha desse romance para compor o *corpus* buscou certificar a presença da *Lathiratura* ao longo da trajetória de Akhila. Nesse sentido, a próxima seção buscará apresentar os desdobramentos da *Lathiratura* por meio da análise interpretativa, focalizando nas violências e resistências empreendidas pela protagonista. Vamos, então, embarcar na cabine literária de Anita Nair.

Cabine para mulheres: sobre autora e personagem feminina

A cabine literária de Nair

Percorrendo as trilhas da literatura de autoria feminina indiana encontramos a ficção de Anita Nair, considerada como uma romancista indiana que “deixou sua marca por não se adequar às tendências predominantes na literatura indiana de língua inglesa. Ela escolheu a sua própria forma de escrever e assim, também se tornou a mais vendida [...] [além de] angariar as opiniões e apreciação criticamente valorizada dos críticos de livros e literatura na Índia” (Mishra, 2020, n. p.³¹). Figurando em um lugar de destaque na seara literária indiana, seu

³¹“Who made her mark by not conforming to the prevalent trends in Indian English Literature. She has chosen her own way of writing and thus, also became the best seller and not only in the terms of the number of books sold [...] in garnering the opinions and critically valued appreciation from the book and literature critics in India” (Mishra, 2020, n. p.).



nome foi recomendado três vezes para o *Booker Prize*. Por sua contribuição literária, ela acumula diversas premiações. Nair ganhou o *FLO FICCI Women Achievers Awards* em 2008, *Montblanc Award* em 2009, *Women of Substance Award* em 2010 pelo Times Group, *JFW Women Achievers' Award* em 2011 conferido pela Sathyabama University, *Kerala Sahitya Akademi Award* por sua contribuição para a literatura e cultura em 2012; figurou como uma das finalistas do *The Hindu Literary Prize* em 2014 com a obra *Idris Keeper of the light*; em 2017 recebeu o *Crossword Book Award*, além de ser nomeada como apoiadora de alto nível da UNHCR (*United Nations High Commissioner for Refugees*).

Nascida em Kerala no ano de 1966, Anita Nair seguiu carreira acadêmica na área de línguas e literaturas de língua inglesa. A transição de estudiosa para escritora ocorreu quando trabalhava como chefe criativa em uma agência de publicidade. A publicação de sua primeira coletânea de contos *Satyr of the Subway & Eleven Other Stories* em 1997 foi bem recebida no cenário literário, ajudando-a conquistar uma bolsa de estudos do *Virginia Center for the Creative Arts* que viabilizou sua dedicação à literatura em tempo integral (Mishra, 2020).

A fortuna crítica, encontrada apenas em língua inglesa, ratifica o entrelaçamento entre Nair e a representatividade feminina por meio da literatura. Kumar (2017) atenta-se para o fato de que “a maioria de seus romances trata de questões femininas como desigualdade de gênero, diferença de gênero, vitimização da mulher, busca de si mesmo, igualdade, liberdade e independência na sociedade dominada pelos homens” (p. 266³²). A poética de Nair adquire um viés de denúncia social, ao iluminar a perspectiva feminina em processos de dominação e opressão patriarcal. Essa literatura, portanto, serve de palco para a resistência discursiva, exortando as leitoras a refletirem a respeito dessa conjectura atravessada por aspectos sociais e de gênero.

Ladies Coupé (2001), segundo romance de Anita Nair, traduzido no Brasil como *Cabine para mulheres* apresenta as trajetórias de seis personagens que compartilham o vagão reservado ao público feminino. Verma e Jatav (2014) apontam que esse:

32“Most of her novels deal with the women’s issues such as gender inequality, gender difference, victimization of women, seeking self, equality, liberty and independence in the male dominated society” (Kumar, 2017, p. 266).

É um romance sobre mulheres comuns e seu espírito indomável. A nascente sociedade indiana está passando por uma transição, mantendo as visões tradicionais, mas inclinando-se para as forças da modernidade. Nair mergulhou profundamente na psique dos personagens para revelar várias dimensões de suas personalidades. Ela apresentou seu próprio ponto de vista sobre a vida, especialmente por meio de suas personagens femininas com toda a sua dor, agonia, desamparo, exploração e sofrimento. Ela não está apenas lidando com a psique feminina, mas também refletindo sobre a reação das mulheres aos homens e à sociedade (p. 123³³).

Cabine para mulheres, portanto, aborda com profundidade a subjetividade das seis protagonistas, sendo apontada pela crítica literária como uma obra que ultrapassa a barreira da ficção na medida em que reflete sobre a situação feminina na sociedade indiana, o que promove um estreitamento com os aspectos da *lathiratura*. As pesquisadoras, sobre as personagens femininas que compartilham o trem, ainda pontuam que “essas mulheres diferem amplamente em idade e experiência, mas compartilham certas características básicas. Todas elas sentiram a necessidade de ir além de suas vidas restritas e fazer algo para definir sua identidade” (Verma; Jatav, 2014, p. 123³⁴). O empenho da escrita de Nair reflete na construção de personagens femininas fortes, com sede de liberdade e muita força para resistir.

O romance é ambientado em um vagão exclusivo para uso feminino. A respeito da existência desse tipo de cabine em trens indianos, Nair (2003) esclarece em uma nota inicial que “até inícios de 1998, havia um guichê reservado às mulheres, aos idosos e aos deficientes na estação de Bangalore Cantonment. E havia cabines só para mulheres em quase todos os trens noturnos da Índia com setores destinados à segunda classe” (p. 9). As motivações para tais divisões pautaram-se nos altos índices de violências sofridas por essa categoria,

33“Anita Nair’s *Ladies Coupe* is a novel about ordinary women and their indomitable spirit. The nascent Indian society is going through a transition, holding on to the traditional views yet inclining toward the forces of modernity. Nair has delved deep into the psyche of the characters to reveal various dimensions of their personalities. She has put forward her own point of view on life, especially through her female characters with all their pain, agony, helplessness exploitation and suffering. She is not just dealing with the female psyche but also reflecting on women’s reaction to men and society” (Verma; Jatav, 2014, p. 123).

34“These women differ widely in age and experience yet they share certain basic characteristics. All of them felt the need to move beyond their restricted lives and do something to define their identity” (Verma; Jatav, 2014, p. 123).



sendo a Índia apontada como o país mais perigoso do mundo para as mulheres, conforme pesquisa realizada³⁵ pela *Thomson Reuters Foundation*, em 2018. Seguiremos agora, as trilhas da personagem Akhila.

Akhilandeswari: a mulher dona de si mesma

Ao todo, o romance apresenta seis personagens que compartilham uma cabine de trem. Optamos por apresentar, no presente capítulo, a análise da protagonista: Akhilandeswari. Diferentemente das demais personagens, o que move a personagem a seguir viagem para Kanyakumari é o desejo de fugir, motivado por sua vez pelos ‘germes de inquietação’ e também é a única que temos detalhes sobre sua chegada. É nessa cidade que Akhila consegue organizar os novos frutos produzidos em sua interioridade com o compartilhamento de histórias e experiências da viagem.

A dinâmica familiar funciona como um mecanismo opressor para Akhila. Ela se vê forçada a ser a responsável por sua família após a morte do pai, promovendo o sustento e desenvolvimento dos irmãos, da irmã e da mãe, em detrimento do seu próprio. Aos quarenta e cinco anos é vista como uma solteirona infeliz, mas é nessa idade que ela consegue romper com o relacionamento familiar tóxico e seguir em busca de sua autonomia subjetiva. Em alguma medida, todas as personagens analisadas até o momento possuíam uma disfunção familiar, em menor ou maior grau de opressão. Akhila, no entanto, enfrenta, pelo menos, dois tipos de violência dentro do contexto familiar: a objetificação empreendida em nome dos costumes sociais e a exploração financeira e psicológica após a morte do pai. A ausência do patriarca transfere as responsabilidades financeiras para a protagonista, que se vê sobrecarregada ao sustentar e ser o esteio da família, já que não dispõe da mesma autonomia, por causa de seu gênero.

Antes da morte do pai, a dinâmica familiar de Akhila era semelhante à de outras personagens do romance, com uma educação voltada para a submissão e o atendimento dos horizontes sociais: “*Amma* tinha suas próprias teorias acerca de como deveria ser uma boa esposa [...] Uma boa esposa aprendia a pôr os interesses do marido acima dos de qualquer outra pessoa, [...] Essa coisa de igual-

³⁵ O artigo com a pesquisa completa encontra-se disponível em: <<https://www.reuters.com/article/women-dangerous-poll-idINKBN1JM076>>. Acesso em 11 jun. 2022.



dade no casamento não existe – disse *amma*. – É melhor aceitar que a mulher é inferior ao marido” (Nair, 2003, p. 28, grifos da autora). A objetificação por meio da anulação feminina é vista como uma necessidade para o fortalecimento e sucesso do casamento. Refletindo a ótica social, a visão da mãe de Akhila reforça e naturaliza, dentro do relacionamento com os/as filhos/as, a hierarquização entre homens e mulheres sem a necessidade de uma justificativa que explicasse os motivos pelos quais os homens deveriam ser considerados como superiores.

Akhila também é educada para corresponder ao ideário de esposa: “Agora, que tinha terminado o pré-universitário, seus pais consideravam que sua educação estava completa e o que esperavam dela era que aprimorasse todas as suas habilidades de dona-de-casa, preparando-se para o dia em que viesse a se casar” (Nair, 2003, p. 74). É significativo que as atividades domésticas sejam colocadas no mesmo nível do aprendizado intelectual, considerando que se trata de uma família brâmane, pois as primeiras são vistas como indispensáveis para uma boa esposa, demonstrando que mesmo dentre as castas mais altas, a condição feminina não é muito diferente, o que expressa a ironia da classe brâmane que sempre estimula o estudo cada vez mais aprofundado nos homens, enquanto as mulheres só podem chegar até um determinado nível.

A morte do pai, conforme já comentamos, desestabiliza a dinâmica familiar, já que a mãe não dispõe de uma postura ativa para se tornar o alicerce. É Akhila que acaba desempenhando essa função a partir do recebimento da notícia: “– Onde estão as crianças? – perguntou, sentando-se ao lado de *amma*. – Por aí, em algum lugar – disse ela [...] Depois de alguns instantes, Akhila retirou cuidadosamente a cabeça de *amma* que estava apoiada em seu ombro e foi procurar os irmãos” (Nair, 2003, p. 84, grifos da autora). A preocupação com as crianças era algo esperado que viesse da figura materna, no entanto, como o fragmento ilustra, a protagonista diante da prostração da mãe assume essa função de cuidado e proteção, que se estenderá por quase toda a sua trajetória.

O luto vivenciado pela protagonista também remete à morte de sua subjetividade: “Akhila chorou. Durante os dez dias que se seguiram, enquanto passavam pelos rituais de morte e luto, Akhila derramou toda a cota de lágrimas de que dispunha para a vida inteira [...] chorou porque descobriu o que significava ser mulher. E, depois, nunca mais voltou a chorar” (Nair, 2003, p. 88- 89). A descoberta do significado do que é ser mulher pode ser interpretado como a cons-



ciência que a protagonista desenvolve a respeito de sua situação, sendo forçada a assumir precocemente responsabilidades de sustento e manutenção de toda uma família, passando a viver em função dos outros, anulando-se e sendo anulada enquanto sujeito. Apesar de sucumbir à opressão, em nome do cuidado e do afeto de sua família, Akhila desenvolve sua visão crítica, que constitui o primeiro nível de resistência.

A protagonista preocupa-se em cuidar de sua mãe também, apesar de ela já ser adulta: “Não vou deixar você raspar a cabeça [...] Só porque *appa* não está mais aqui [...] Akhila viu o alívio nos olhos de *amma*, e sentiu o que, a princípio era orgulho, só mais tarde aquele sentimento passaria a ser uma sensação de peso que fazia seus músculos se contraírem” (Nair, 2003, p. 110, grifos da autora). A decisão de não permitir que a mãe seguisse os costumes ligados à viuvez, como o raspar dos cabelos, rompe com padrão social e cultural. Só que esse rompimento não visa a sua própria (re)construção, contrariamente, oportuniza o florescimento subjetivo de *amma*, desvinculando sua existência da figura do marido. Apesar do alívio, ela não demonstra compreender o significado da ação da filha. Ademais, é possível verificar que a resistência mental de Akhila vai ganhando contornos mais nítidos na medida em que a opressão persiste, a personagem compreende que não se trata de uma atitude nobre de sua parte, mas sim, de algo que destitui sua possibilidade de autonomia e construção subjetiva.

O descontentamento com sua situação manifesta-se, a princípio, por meio de questionamentos interiores, que revelam o conflito da personagem, entre fazer o que era correto socialmente e o que deseja para si mesma: “Será que ousarei respirar de novo? Será que ousarei sonhar de novo? Agora, que os meninos viraram homens, será que posso começar a me sentir mulher de novo?” (Nair, 2003, p. 111). A metáfora da respiração é simbólica na medida em que representa a vida, portanto, Akhila questiona-se sobre a possibilidade de retomada da própria vida, refletindo a consciência de sua anulação em prol do outro.

A disfunção familiar opera a violência simbólica, tornando esse contexto tóxico para a protagonista: “Akhila ficou esperando que *amma* ou Narayan dissessem alguma coisa. Que mencionassem o assunto do casamento de Akhila. Como não fizeram nada, Akhila engoliu a mágoa que sentia e deixou a raiva que crescia dentro dela se inflamar” (Nair, 2003, p. 112). O fato de assumir as responsabilidades sem poder gozar da autonomia impele a personagem a querer



seguir determinados padrões sociais, como a questão do casamento. Todavia, é notável que esse desejo se manifeste como um mecanismo de escape, pois ao se casar, ela não seria mais responsável pelo sustento da família, desligando-se de seus opressores. Akhila mostra-se consciente à indiferença da família quanto aos seus sacrifícios, compreendendo-a como um desejo da manutenção dessa dinâmica que a reduzia enquanto sujeito. Os sentimentos negativos que são fermentados na sua interioridade serão utilizados, posteriormente, como o combustível para conseguir romper com esses laços de abuso disfarçados de afeto.

Akhila também sofre com a violência simbólica: “A coisa de que mais sentia falta era que alguém a chamasse pelo nome. Seus irmãos e sua irmã sempre a chamaram *akka*. Irmã mais velha. [...] E *amma* dera para se dirigir a ela como *ammadi*. Como se chamar Akhila pelo nome fosse uma afronta ao seu *status* de chefe de família” (Nair, 2003, p. 120, grifos da autora). Identidades e nomes possuem vínculos substanciais, considerando que o nome é a primeira forma de identificar-se, constituindo-se como a base de sustento da subjetividade. A violência se estabelece pela recusa que não somente nega, mas reafirma, todo momento, a função social que a personagem precisa cumprir para manter a estabilidade da família. Assim, ao chamá-la de *akka*, os irmãos estão lhe lembrando, de forma sutil, porém opressora, que ela deve protegê-los por ser a irmã mais velha, que a sua vida deve ser dedicada a eles.

O incômodo sentido pela ausência de ser chamada pelo nome reflete essa busca de si, sugerindo um fortalecimento de sua subjetividade que questiona de forma mais veemente as atitudes que ela tem tomado: “Então, quem era Akhilandeswari? Será que ela existia? Se existisse, qual seria a sua identidade?” (Nair, 2003, p. 120). A instabilidade é acentuada diante da consciência de sua anulação. Ela reconhece o processo de objetificação que percorreu para manter uma família que não agradece seus sacrifícios, e ao medir suas ações e as de sua família, ela percebe que não compensa continuar nessa espiral de opressões.

Isso permitiu que a protagonista tomasse consciência de que “como uma serpente [...] tinha estado enroscada e adormecida por anos a fio. Viu a vida como um lótus de mil pétalas que precisava encontrar antes de atingir a realização” (Nair, 2003, p. 62). Ciente do mergulho na alienação, ela busca imergir para desenvolver seu processo de subjetivação. O lótus de mil pétalas, com sua simbologia de “totalidade da revelação” (Chevalier; Gheerbrant, 2018, p. 559)



metaforiza a multiplicidade de desejos e identidades de Akhila. A flor de lótus nasce no brejo e nos lamaçais mais impossíveis e ainda se mantém pura e branca. É o símbolo da iluminação em religiões orientais, com destaque para o hinduísmo, sendo que a lótus de mil pétalas representa a iluminação eterna, a abertura do chacra coronário que o iluminado à fonte de vida. Nessa medida, a comparação com a protagonista suscita esse processo de iluminação subjetiva que está se fortalecendo.

A consciência acerca das violências sofridas a impele a buscar formas de recuperar sua subjetividade: “Akhila ficou parada ali, de bom grado, e deixou a mão enviar milhares de mensagens ao seu sistema nervoso quase morto: acorde, acorde [...] De início, delicada. Depois, exploratória e, finalmente, solicitante” (Nair, 2003, p. 190). O contato físico com um desconhecido no ônibus devolve à protagonista o sentido de ser mulher em sua individualidade, suscitando o desejo sexual e a fazendo sentir-se viva, auxiliando-a a se livrar do estado de latência.

Seu comportamento não é visto como uma prática correta pelas normas patriarcais e ela “sabia que estava se comportando como nenhuma mulher de respeito faria. Mas era também gratificante. Estava sentindo desejo. Sentia como se tivesse saciado uma fome. Sentia-se mulher” (Nair, 2003, p. 190-191). Ela desvencilha-se da visão social, não permitindo ser atingida por nenhum tipo de julgamento. Isso remete a uma independência psicológica, pois suas atitudes são norteadas pelos seus desejos, colocando-se como o núcleo de sua existência, o que não havia conseguido fazer até o momento.

Essa busca na sexualidade avança para o relacionamento com Hari, um homem mais jovem: “Amá-lo aconteceu naturalmente e, quando ele se voltou para ela, cheio de desejo, o seu corpo estava ali para agradar e dar prazer. E com o seu gozo, Akhila exultou, descobrindo que, mesmo sendo mais velha, ainda tinha o corpo firme e jovem, e agradava a ele” (Nair, 2003, p. 201). Esse envolvimento suscita duas questões para a protagonista. A positiva se refrata no fato de ela permitir se relacionar com um homem mais jovem, rompendo os estereótipos sociais que colocam como prerrogativa a mulher ser mais jovem. No entanto, a segunda questão a ser observada é que por mais que esse relacionamento ajude Akhila a desenvolver-se, a pressão social em agradar o homem ainda é muito presente na interioridade da personagem.



O fortalecimento subjetivo de Akhila ainda não é suficiente para levar adiante o relacionamento: “‘É isso que quero?’, perguntou a si própria. Esse sofrimento constante. Esse medo constante de envelhecer antes dele e, então, ele a deixar. Medo de que, algum dia, ele viesse a se arrepender desse relacionamento” (Nair, 2003, p. 206). A protagonista sucumbe às pressões sociais, ao julgar-se como não adequada para Hari. Mesmo configurando-se como um regresso quanto ao avanço do processo de subjetivação, é importante ressaltar que é apenas o quesito idade que faz com que Akhila desista do relacionamento, diferentemente de antes, quando não se enxergava como mulher.

A próxima resistência adquirida pela protagonista é a discursiva, conseguindo exteriorizar sua perspectiva: “– Você pode ser a mais velha, mas é mulher, e eles são os homens da família – disse *amma*, sem tentar disfarçar a desaprovação. – Isso é ridículo. Não vou pedir permissão a eles para fazer uma viagem. Prefiro não ir – disse Akhila, saindo da sala” (Nair, 2003, p. 203, grifo da autora). A personagem não apresenta mais a mesma postura submissa diante das opressões da família. Seu argumento questiona os papéis sociais entre homens e mulheres a partir de sua própria experiência. Para assumir e gerir as finanças da família, a problemática do gênero não era considerada. Já para exercer atividades relacionadas ao lazer, como viajar, precisava da aprovação dos homens da família. Akhila desnuda os mecanismos de opressão da própria família por meio do discurso e evidencia que não irá mais compactuar com isso.

A soma da resistência mental com a discursiva leva a personagem a refletir sobre a possibilidade de construir uma vida para si mesma sem a influência familiar: “Não foi o medo de que a velhice aumentasse sua dependência com relação a Padma [...] que levou Akhila a decidir ter uma vida própria. Antes de mais nada, foi a consciência de que, aos quarenta e cinco anos, continuava vivendo a vida pelas beiradas” (Nair, 2003, p. 262). As motivações estão relacionadas com o processo de subjetivação e a busca por uma vida na qual pudesse ser a protagonista. Nesse sentido, ela caminha em direção à superação da objetificação: “Akhila achava que o que mais queria era uma identidade própria. Sempre tinha sido a extensão da identidade de outra pessoa. A filha de Chandra; a *akka* de Narayan; a tia de Priya; a cunhada de Murthy... Akhila desejava que alguém afinal a visse como uma pessoa completa” (Nair, 2003, p. 267). A desvinculação de sua vida à existência de outra pessoa sugere o desabrochar da Akhila-sujeito.



Essa independência também é refletida na recusa ao casamento: “Embora desejasse ser amada por um homem que preenchesse os seus silêncios e compartilhasse tudo de si com ela, Akhila não queria um marido. Não queria ser, mais uma vez, uma extensão” (Nair, 2003, p. 267). A rejeição a essa instituição, realizada a partir de uma visão mais madura e crítica, reforça a ideia apresentada anteriormente, de que o desejo pelo casamento representava uma rota de fuga da dinâmica opressora vivenciada no ambiente familiar. Além disso, a protagonista rompe, uma vez mais, com os ideários sociais, sobretudo, pelo desejo de possuir um homem sem estar ligada a ele pelas leis religiosas e sociais, considerando que a Índia é “um país onde os relacionamentos antes do casamento ainda são vistos com reservas” (Costa, 2015, p. 101).

Akhila encontra o ponto de apoio feminino na figura da amiga Karpagam que a incentiva a construir uma vida longe da influência negativa de sua família: “Tinha se passado um mês desde que encontrara Karpagam. Um mês de planos delirantes, atividade frenética e pensamentos furtivos [...] durante o qual Akhila pegou cada meada de sua vida e começou a trançá-las para construir um futuro. Um mês depois, estava pronta” (Nair, 2003, p. 270). É significativo que mesmo dominando outras esferas de resistência, como a física e a discursiva, a personagem lança mão da resistência mental para organizar os novos passos de uma trajetória.

O embate familiar diante da decisão de Akhila reflete a tentativa de manter o controle sobre o feminino, independentemente de sua autonomia psicológica e financeira: “– Pelo amor de Deus, não preciso do consentimento de ninguém. [...] E sou mais velha que vocês todos. Vou fazer exatamente do jeito que quero, e não dou a mínima para o que você ou qualquer pessoa pense” (Nair, 2003, p. 271). Valendo-se da resistência discursiva, a protagonista consegue expressar diretamente os seus desejos, sem deixar aberturas para questionamentos a respeito de sua decisão. É nítido que ela assumiu o centro de sua existência e passou a colocar-se como prioridade, dando vazão aos sentimentos negativos que havia alimentado ao longo de tantos anos: “Durante vinte e seis anos, dei tudo de mim à família. Não pedi nada em troca. E, agora, quando quero ter minha própria vida [...] só estão preocupados com o que vai acontecer com a vida de cada um de vocês” (Nair, 2003, p. 273). A explosão ocorre por meio das palavras, confrontando a permissividade de cada um dos irmãos e da irmã. Ela



ainda evidencia como a ideia de egoísmo é manipulada quando lhe é direcionada, pressionada para não seguir sua própria vida, o que não aconteceu quando cada membro constituiu uma nova família.

O desestímulo por parte da família já era algo esperado pela protagonista. Mas, mesmo resistindo física, discursiva e psicologicamente, ela sente-se inquieta: “Despertada por uma mosquinha [...] Akhila experimentou uma estranha sensação itinerante dentro de si [...] espantou-a com o braço, mas ela já tinha realizado o que pretendia. Um emaranhado de ideias se espalhou [...] até que Akhila sentiu um desejo enorme de embarcar num trem. Ir embora” (Nair, 2003, p. 15). A presença da mosca suscita a sua simbologia, relacionada a “uma *busca incessante*” (Chevalier; Gheerbrant, 2018, p. 623, grifos dos autores), demonstrando que o processo subjetivo de Akhila ainda não está completo, pois sua interioridade abrange outras questões que não exclusivamente a superação da violência familiar.

O impulso de deslocar-se pode ser compreendido como a ‘pulsão de errância’, cuja função seria “apostar em um pensamento alquimista que faça dela própria, errância, do erro, do mal, do outro, da pluralidade, etc., elementos constitutivos de cada indivíduo” (Maffesoli, 2001, p. 183). A trajetória da personagem caminha nessa direção, considerando que ela demonstra a necessidade de se (re)construir e para isso lança mão do deslocamento físico, que pode atuar na questão da construção do sujeito. Maffesoli (2001) explica que a errância “traduz bem a pluralidade da pessoa [...] também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida” (p. 16), sendo consoante à condição da protagonista: “Ia, sim. Tinha de ir, ou ficaria louca, confinada entre as paredes de casa e da vida que se esperava que ela levasse” (Nair, 2003, p. 17). Guiada por motivações próprias, o embarcar de Akhila nessa viagem metaforiza a sistematização de todas as transformações subjetivas.

O deslocamento físico permite a Akhila deslocar-se interiormente, aproximando-a do conceito de *intra-moção*³⁶ que abarca esses movimentos de “uma busca subjetiva, um movimento ‘para dentro’, na busca do espaço interior de seus narradores e personagens/protagonistas” (Cury, 2007, p. 12). Essa mobili-

36 Conceito cunhado pela pesquisadora Nubia Hanciau durante o Colóquio Mobilidades Culturais: agentes e processos, realizados no ano de 2007, na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.



dade permite a personagem consolidar suas transformações e apaziguar seus conflitos: “Mas Akhila tem certeza de que nunca mais vai se deixar usar por sua família. [...] ‘Olhem para mim. Sou a mulher que vocês acham que conhecem. Sou a irmã que vocês pensavam ter. Essa *akka* não existe mais. Porque, dentro de mim, existe uma mulher que eu descobri” (Nair, 2003, p. 355, grifo da autora). A afirmação enquanto mulher traduz a efetivação do processo de subjetivação feminina, pois não se trata da mulher construída pela família, mas sim, daquela que foi desenvolvida de dentro para forma, calcada nas resistências e pronta para praticar sua agência. Akhila desfruta de sua nova subjetividade por meio da sexualidade: “Percebe que as pessoas, na rua, estão olhando para os dois. Pensa no que estão vendo: uma mulher de meia-idade e um rapaz. Pensa nas especulações que lhes passarão pela cabeça. Pensa que o que vejam ou digam não tem a menor importância para ela” (Nair, 2003, p. 357). Novamente, ela se envolve com um rapaz mais jovem, o que pode ser interpretado como uma tentativa de desfazer o erro que havia cometido com Hari. Fortalecida subjetivamente, nesse outro relacionamento, o julgamento social da diferença de idade não é mais capaz de fazê-la desistir de seus desejos.

O processo de subjetivação efetivou transformações físicas e psicológicas, tornando Akhila uma mulher-sujeito, que “não tem mais medo algum [...] Levanta a cabeça e proclama o seu triunfo [...] Vai esperar por mais uma hora e, depois, tem de ir para a estação. ‘Para retomar as rédeas da própria vida’, pensa ela, olhando a passagem de volta” (Nair, 2003, p. 360-362). A viagem de retorno não é pontuada pela insegurança que a acompanhou durante a ida. Contrariamente, Akhila retorna confiante por ter conquistado a autonomia necessária para exercer o controle de sua própria vida.

Além da análise da categoria da personagem, outras categorias continuam a construir a resistência de Akhila, como o foco narrativo, espaço e tempo. A tabela abaixo busca demonstrar a personagem nesses outros aspectos.



TABELA 01: FOCO NARRATIVO, ESPAÇO E TEMPO EM RELAÇÃO À PERSONAGEM AKHILA

Categoria da narrativa	Excertos e/ou análises
<p align="center">FOCO NARRATIVO</p>	<p>“Ia sim. Tinha de ir, ou ficaria louca, confinada entre as paredes da casa e da vida que se esperava que ela levasse” (Nair, 2003, p. 17).</p> <p>“A dureza que havia em sua voz a surpreendeu, tanto quanto a Narayan. As lágrimas que lhe tinham vindo aos olhos estancaram abruptamente. A raiva substituíra a dor, e isso era algo com que Akhila conseguia lidar melhor. Lágrimas nos faziam ficar olhando em volta, insensatamente, procurando alguém a quem nos apegar e com quem desabafar a dor que sentimos. Lágrimas tornavam a gente vulnerável, distorcendo nossa percepção. Mas a raiva fortalecia. A raiva tornava as pessoas inatingíveis. A raiva prepara as pessoas para enfrentar melhor as coisas” (Nair, 2003, p. 85).</p> <p>“Talvez tenha sido durante esses anos que a goma penetrou na alma de Akhila. Impregnando cada uma de suas atitudes e palavras com uma delicada película de rigidez que logo se tornaria o seu jeito natural de falar e de ser” (Nair, 2003, p. 111).</p> <p>“Mas não foi o medo de que a velhice aumentasse sua dependência com relação a Padma e, com isso, lhe causasse mais dor, que levou Akhila a decidir ter uma vida própria. Antes de mais nada, foi a consciência de que, aos quarenta e cinco anos, continuava vivendo a vida pelas beiradas” (Nair, 2003, p. 262).</p> <p>“De manhã e de tarde, saía para passear. Às vezes, as pessoas ficam olhando para ela. Não estão acostumadas à visão de uma mulher inteiramente só. Se fosse uma estrangeira, poderiam entender, mas, uma indiana... Ela passa junto dessa gente bem devagar, sem apressar o passo ou demonstrar que pode decifrar seus olhares. Pouco importa. Já não liga mais para isso” (Nair, 2003, p. 354).</p> <p>“É isso que Akhila é. Una e fragmentada. Akhila sabe disso, enquanto seu corpo vai atravessando um labirinto de sensações. Uma após a outra, ondas a arremessam numa corrente subterrânea por tantos anos amaldiçoada. Akhila não tem mais medo algum. Por que, então, andar de cabeça baixa? Levanta a cabeça e proclama o seu triunfo” (Nair, 2003, p. 360).</p>
<p align="center">ESPAÇO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Estação ferroviária - Casa (cozinha e quarto) <ul style="list-style-type: none"> - Rua - Casa de Sarasa Mani - Estação de Bangalore Cantonment <ul style="list-style-type: none"> - Madras - Hotel Desaprakash - Expresso Kanyakumari <ul style="list-style-type: none"> - Ônibus - Hotel Kanyakumari <ul style="list-style-type: none"> - Praia - Cabine do trem - Mercado - Sea Preeze - Repartição pública
<p align="center">TEMPO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Forte presença de temporalidade psicológica. - Não há marcação temporal expressa em anos, porém a trajetória abarca desde o nascimento da protagonista até a idade de 45 anos.

Fonte: Nair (2003). Elaboração própria.



Cabine para mulheres, apresenta três narradores/as. O heterodiegético descreve a trajetória de quatro das seis personagens femininas, a saber: Sheela, Janaki, Prabha e Akhila. Percebemos uma linearidade na construção dessas personagens por meio da voz do narrador, livre das influências sociais.

A última personagem construída por esse narrador, ao longo do romance, é a protagonista Akhila. Com uma longa trajetória, desde a adolescência até a vida adulta, o foco narrativo recai sobre todas as etapas percorridas pela personagem principal. Em Akhila temos uma focalização das violências sofridas no seio familiar, desde a exploração financeira até a psicológica. Mas a ênfase nessas violências não retrata a protagonista como uma mulher fraca. Ao invés disso, é por meio dessas opressões que Akhila vai desenvolvendo suas estratégias para abandonar a família tóxica. O narrador expõe de forma humana o apego a sentimentos negativos, como a raiva, exposto no excerto da página 85, presente na tabela 01. Sem uma visão tradicional, a empatia permeia a narração, colocando luz nos motivos que fazem Akhila transformar esse sentimento em um mecanismo de resistência. O narrador ainda procura explicar o modo de ser da personagem, montando um mosaico entre as violências e as resistências.

As personagens de *Cabine para mulheres* possuem trajetórias diferentes entre si. Todavia, o espaço do trem e, mais especificamente, da cabine feminina é algo compartilhado por todas. Funcionando como um espaço para reflexão e sororidade, essa cabine, mesmo sendo um espaço reservado para o público feminino, o que não deixa de ser uma espécie de segregação, é ressignificado por meio do compartilhamento de suas histórias. Um espaço que é concebido como uma forma de opressão, ainda que vise a segurança feminina, torna-se um solo fértil para o florescimento da resistência daquelas seis mulheres.

Essa cabine feminina, que adquire contornos por meio da união das seis personagens alude à criação de um território selvagem, de que fala Showalter (1994). Esse espaço de segregação em nome da segurança reúne mulheres oprimidas e se torna um ponto de formação de uma gangue, para aludirmos ao grupo que suscitou a criação do neologismo *Lathiratura*, que se utiliza daquele momento para a troca de experiências como forma de apoio comunitário da sororidade e resistência, além de fomentar a reflexão individual sobre suas vidas.



Akhila, por sua vez, dentre as personagens analisadas de Nair, é a que mais se desloca fisicamente. O ambiente doméstico é pouco frequentado, dado o fato de ela trabalhar em período integral para sustentar a família. Os quartos de hotel, assim como a praia, são os locais nos quais a protagonista subverte o padrão e consegue dar vazão a sua subjetividade por meio da sexualidade com Hari e outro homem jovem não nomeado na narrativa. Tidos como não-lugares, na nomenclatura de Augé (2005), Akhila subverte essa lógica ao estabelecer vínculo nesses lugares e exercer sua liberdade sexual como forma de resistência. O mercado também tem destaque na trajetória da personagem, considerando que foi nesse espaço que ela teve a frutífera conversa com sua amiga, que a inspirou a seguir com seus planos adiante e desprender os laços familiares tóxicos.

O mapeamento dos espaços físicos demonstrou que independentemente da época em que as personagens estão inseridas, elas deslocam-se por inúmeros lugares, inclusive aqueles vistos como interditados ao público feminino. A resignificação realizada por inúmeras delas, com foco em Akhila, sinaliza para mais um aspecto que aproxima *Cabine para mulheres* da *Lathiratura*, pois a construção narrativa não apresenta somente mulheres que dentro da categoria de personagens são resistentes, mas a resistência se faz presente em todas as outras categorias narrativas.

Julgamos necessário ainda sistematizar os tipos de violências que Akhila enfrentou, além de suas estratégias de resistências e os mecanismos desenvolvidos para o processo de subjetivação. Buscamos elencar essas informações na tabela 02, apresentada na sequência.



TABELA 02: VIOLÊNCIAS, RESISTÊNCIAS E MECANISMOS DE SUBJETIVAÇÃO DA AKHILA

Aspecto	Análise
VIOLÊNCIAS	<ul style="list-style-type: none"> - Violência familiar - Violência patriarcal - Violência simbólica - Objetificação
RESISTÊNCIAS	<ul style="list-style-type: none"> - Resistência mental - Visão crítica - Sexualidade - Relacionamento com homens mais jovens - Resistência discursiva - Assume sua voz - Recusa ao casamento como mera instituição - Autonomia financeira - Impulso em deslocar-se física e psicologicamente
MECANISMO DE SUBJETIVAÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> - Enfrentamento à família tóxica.

Fonte: Nair (2003). Elaboração própria.

Os tipos de resistência são inerentes às trajetórias de cada personagem, por isso suas singularidades e ocorre da mesma forma com o mecanismo escolhido. Considerando esses aspectos, a nível das categorias: personagem, foco narrativo, espaço e tempo, *Cabine para mulheres*, de Anita Nair, como romance com *Lathiratura*, por trabalhar, em sua estrutura narrativa, nas esferas linguística, imagética, psicológica e representacional a resistência feminina ao patriarcado e ao colonialismo. Nesse sentido, Anita Nair, com o seu fazer literário, por meio da resignificação das categorias elencadas (espaço, resistência das violências sofridas e da agência das personagens), cria a *Lathiratura* na sua tessitura literária.



Uma palavra final: *Lathiratura*

Para além das categorias narrativas, considerando a obra em sua totalidade é possível mapear as ações da *lathiratura* no desenvolvimento da narrativa a partir de quatro principais eixos, a saber: a) a presença do protagonismo feminino como um revide direto; b) a viagem como metáfora dos deslocamentos físicos e psicológicos; c) a conquista da voz e do direito de ser ouvida e d) a abertura de possibilidades. A classificação que apresentamos não se pretende definitiva, dado que a *lathiratura* pode encontrar outras formas de desenvolver-se nas mãos das escritoras indianas contemporâneas, entretanto, tenciona sistematizar as análises desenvolvidas.

A respeito do primeiro eixo que elencamos, é nítida a predileção no romance que compõem o *corpus*, por protagonistas. Ainda que construídas a partir de diferentes perspectivas, temos representações de várias mulheres como as passageiras de *Cabine para mulheres*, tendo em vista que ao longo do romance encontramos apenas a menção de Akhila pertencer à casta dos brâmanes, não sendo mencionado às castas das demais passageiras. O fato de viajarem com um trem de segunda classe, é significativo e remete as suas situações econômicas.

Essa predileção por personagens femininas ocupando a posição de destaque da narrativa é condizente com o fato de serem obras escritas por mulheres. No entanto, em que medida essa escolha pode ser reduzida em mero estilo de cada escritora? A construção das personagens, como mulheres fortes e com alto potencial de resiliência e resistência a heterogêneos tipos de violência nos leva a interpretar essa escolha como um revide direto à marginalização sistêmica das mulheres e suas demandas em todos os segmentos sociais, com ênfase para a literatura.

A construção da personagem analisada demonstra que ela realiza algum tipo de viagem, seja ela subjetiva ou física. Ianni (2003), a respeito da viagem argumenta que “trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o ‘outro’, seja como modo de descobrir o ‘eu’. É como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecimento e o desconhecido” (p. 13). A viagem ainda tem relação com o florescimento da subjetividade que é problematizada por Onfray na obra *Teoria da viagem: poética da geografia* (2009). Segundo o autor: “Viajar conduz inexo-



ravelmente à subjetividade. Dividida, fragmentada [...] é sempre diante dela que acabamos por chegar [...] que nos convida a fazer o balanço de nosso trajeto socrático: o que aprendi de mim? O que posso saber com mais certeza do que antes da minha partida?” (Onfray, 2009, n.p.). Portanto, o deslocamento dos sujeitos é uma ferramenta valiosa no processo de subjetivação, que discutimos ao longo da análise da personagem.

Já as seis personagens do romance de Nair, com destaque para Ahkila, experimentam também o deslocamento físico por meio da viagem de trem. Apesar de terem destinos físicos diferentes, pois conforme a narrativa progride as personagens vão se despedindo e deixando a cabine, a viagem psicológica as encaminha para um destino semelhante, por meio do fortalecimento subjetivo com o processo de subjetivação feminina, de que fala Touraine (2010). A reunião, ainda que não planejada pelas participantes, possibilita a construção de laços afetivos. Onfray (2009, n.p.) afirma que “a viagem constrói a amizade [...] no detalhe da viagem, a amizade permite a descoberta de si e do outro [...] e a fadiga [...] contribui para a exacerbação das verdadeiras naturezas”. A cabine de trem, portanto, funciona como a “bolha” ou “o universo particular” dessas mulheres que se constroem na e pela experiência feminina compartilhada.

Acerca do terceiro eixo em que elencamos a soma dos elementos anteriores, vemos que o protagonismo e os deslocamentos de estado subjetivo promovem a conquista da própria voz e do direito de serem ouvidas dentro e fora de suas “bolhas”. Além disso, configura-se como um espaço de sororidade, no qual as mulheres têm voz e ajudam umas às outras na descoberta e fortalecimento de suas subjetividades. A cabine configura-se como indispensável para a concretização desse aspecto na trajetória das seis protagonistas de *Cabine para mulheres*, isso porque é a junção nesse espaço que viabiliza elas ouvirem umas às outras, descobrindo que não estão sozinhas em suas lutas diárias.

Sobre o último aspecto, é perceptível que ocorre uma abertura de possibilidades por meio do desenvolvimento das ações da *lathiratura*. Ahkila percorreu o processo de subjetivação feminina e expandiu-se psicologicamente, o que reflete na forma física como passou a seguir em seus itinerários. Não é apenas a luta contra a opressão, mas o processo em si proporciona que essa personagem possa sair modificada e modificar suas comunidades. Em *Cabine para mulheres*, a modificação atua ali junto àquelas mulheres, sugerindo que a



cada parada do trem, com a descida de uma passageira, ocorra a possibilidade de transformação em suas comunidades.

Esse fortalecimento, no entanto, não ocorre apenas no nível da ficção, por meio das obras literárias. As autoras indianas também exercem a *lathiratura* ao se apropriarem da língua do colonizador para expor situações inerentes às mulheres indianas em todos os níveis de feminilidade, estabelecendo uma rede de apoio e fortalecimento feminino, junto às leitoras, pesquisadoras e amantes da literatura indiana contemporânea. A *lathiratura*, portanto, exerce seu poder nesses três níveis: autoras, personagens e público leitor feminino, promovendo a reflexão e a possibilidade de transformação psicológica que refletirá, conseqüentemente, nas comunidades sociais em que se encontram inseridas essas mulheres.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ASHCROFT, Bill. Resistance. In: **Post-Colonial transformation**. London: Routledge, 2001.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2005.

BANSAL, Sunita Pant. **Deuses e deusas hindus**. Trad. Ângela Machado. Rio de Janeiro: Nova Era, 2008.

BISWAS, Soutik. Gangue de mulheres surra homens no norte da Índia. **BBC Brasil**. nov. 2007. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/reporter-bbc/story/2007/11/071127_vigilantes_india_mv>. Acesso em: 18 set. 2019.

BONNICI, Thomas. O cânone literário e a crítica literária: o debate entre a exclusão e a inclusão. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do. **Margens instáveis**: tensões entre teoria, crítica e história da literatura. Maringá: Eduem, 2011. p. 101-128.

BONNICI, Thomas. Problemas de representação, consolidação, avanços, ambiguidades e resistência nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-colo-



niais. In: BONNICI, Thomas (org.) **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: Eduem, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Direitos humanos e literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo e Rio de Janeiro: Duas Cidades e Ouro Sobre Azul, 2004. p. 169-191.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CIOCCA, Rossella; SRIVASTAVA, Neelam. Introduction: Indian Literatura and the World. In: CIOCCA, Rossella; SRIVASTAVA, Neelam (orgs.). **Indian Literature and the World**: multilingualism, translation, and the public Sphere. Palgrave Macmillan: London, 2017. p. 1-35.

COSTA, Florência. **Os indianos**. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2015.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p.7-17, dez. 2007.

FESTINO, Cielo Griselda. A mulher na literatura indiana: narrativa e resistência. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 2, n. 11, p.113-137, dez. 2013. Disponível em: <<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/553>>. Acesso em: 16 set. 2019.

FESTINO, Cielo Griselda. A mulher na literatura indiana: narrativa e resistência. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 2, n. 11, p.113-137, dez. 2013a. Disponível em: <<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/553>>. Acesso em: 16 set. 2019.

GULATI, Varun; ANOOP, Mythili. Introduction. In: GULATI, Varun; ANOOP, Mythili (orgs.). **Contemporary women's writing in India**. Lexington Books. London. 2014. p.ix-xviii.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.



KUMAR, Ajay. Anita Nair's Ladies Coupe: a study of women's predicament in modern perspective. **International Journal of English Language, Literature in Humanities**. v. 7, n. 11, p. 266-273, 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/35527002/Anita_Nairs_Ladies_Coupe_A_Study_of_Womens_Predicament_in_Modern_Perspective>. Acesso em 01 jun. 2022.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MISHRA, Amit. **Anita Nair**. 2020. Disponível em: <<https://theindianauthors.in/novelists/anita-nair/>>. Acesso em: 01 jun. 2022.

NAIR, Anita. **Anita Nair**. 2022. Disponível em: <<http://anitanair.net/>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

NAIR, Anita. **Cabine para mulheres**. Trad. Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

SHAHANE, Girish. Is the lathi a colonial invention? In: **Mint Lounge**. 2020. Disponível em: <<https://lifestyle.livemint.com/news/big-story/opinion-is-the-lathi-a-colonial-invention-111634458706446.html>>. Acesso 06 fev. 2022.

SHOWALTER, Elaine. A Crítica Feminista No Território Selvagem. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução Francisco Morás. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

VERMA, Anjali; JATAV, Purna. Psychological Explorations A Study of Anita Nair's Ladies Coupe. In: GULATI, Varun; ANOOP, Mythili (orgs.). **Contemporary women's writing in India**. Lexington Books. London. 2014. p.123-130.



CAPÍTULO V

PULMÃO DE AÇO: UMA HISTÓRIA AUTOBIOGRÁFICA MARCADA POR NEGLIGÊNCIA E RESISTÊNCIA

Neusa Maria Soares Zukoski

Jane Peruzo Iacono

“Mi cuerpo Me sirve a mí. Para sanarme. Y sanar con las mías. Algo para lo que la sociedad de fuera, esa que nos nombra discapacitadas nunca ha sido capaz ni ha servido de nada.”

(Carmen Vallejo)

Considerações iniciais

A obra *Pulmão de aço*³⁷: uma vida no maior hospital do Brasil de autoria de Eliana Zagui é uma autobiografia escrita dentro do Hospital das Clínicas na cidade de São Paulo, publicado no ano de 2012. Nele a autora narra sua vivência pessoal de maneira sensível enquanto sobrevivente de um surto de poliomielite ocorrido na década de 1970 no país a partir das suas memórias, dos seus sentimentos e coletando informações por meio de pesquisa com familiares, amigos e profissionais da saúde.

A autobiografia é um gênero literário que se define de acordo com o dicionário como o “relato da vida de uma pessoa, escrito por ela mesma” (Houaiss; Villar, 2010, p. 82), e, na seara literária, ela é considerada como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2014, p. 16). Dessa forma, aproximando-se com a obra que será analisada neste capítulo, Zagui conta sua própria trajetória, iniciando pela

³⁷Pulmão de Aço é “uma máquina grande que permite à pessoa respirar depois de ter perdido o controle muscular ou diafragmático” (Zagui, 2012, p. 30); foi inventada nos Estados Unidos da América por Philip Drinker.



infância que é a idade do seu adoecimento até a vida adulta, se colocando enquanto protagonista do livro, escrevendo seus percalços e nuances.

Na escrita autobiográfica de um livro “para que haja autobiografia, e mais geralmente literatura íntima, é preciso que haja identidade do autor, do narrador e do personagem. Esta identidade se caracteriza pelo emprego da primeira pessoa” (Pereira, 2009, p. 123). Nesse sentido, Zagui – ao fazer uso da primeira pessoa para as narrativas, trazendo um tom pessoal e intimista ao texto e sugerindo que o leitor relacione o nome da autora na capa da obra, [seu próprio nome], com a personagem principal do livro - este caracteriza-se como obra autobiográfica.

A poliomielite no Brasil apresentou seu primeiro surto registrado na história em 1911 no Rio de Janeiro, tendo ocorrido vários outros casos em diferentes regiões do Brasil, sendo os últimos registrados na década de 1970 e 1980. A doença foi erradicada em 1994 pela ampla vacinação fornecida à população (Campos; Nascimento; Maranhão, 2003). A autora foi contaminada pelo vírus aos dois anos de idade em 1976 e a doença lhe trouxe agravamentos de saúde irreversíveis; Zagui perdeu os movimentos do corpo do pescoço para baixo e tem dificuldades respiratórias que lhe impossibilitam uma vida sem o auxílio de aparelhos, circunstâncias que lhe levaram a viver a vida toda dentro de uma Unidade de Terapia Intensiva (UTI).

Durante a escrita do livro e na publicação do mesmo em 2012, Eliana Zagui e seu amigo Paulo Machado que também residia no Hospital das Clínicas, eram os únicos sobreviventes que desenvolveram a forma grave da doença dos surtos de poliomielite do país; em pesquisas mais recentes descobrimos que seu amigo falecera em novembro de 2020, tornando a autora a única sobrevivente que teve a doença desenvolvida na forma grave, dos surtos da doença no país.

Zagui inicia o livro falando sobre a sua infância, contando acerca da dificuldade dos seus pais em conseguir a sua imunização contra a poliomielite pelo sistema público de saúde e, algum tempo depois, recebendo o temido diagnóstico de poliomielite na forma grave, Zagui com apenas dois anos de idade, precisou ser levada às pressas para a capital paulista, visto que a doença estava avançando de forma rápida. Neste mesmo dia à noite, quando finalmente deu



entrada no Hospital das Clínicas, já havia perdido o movimento do pescoço para baixo.

A narrativa remonta a memórias da infância, das descobertas da adolescência, das amizades que fez na UTI com outros internados, bem como com os familiares dos mesmos, dos raros passeios que fizeram com ajuda de amigos e profissionais da saúde, da sua escolarização, da sua paixão pela pintura, mas também ilustram as negligências, as dificuldades emocionais e psicológicas, o abandono familiar e a dificuldade de se viver em um corpo com deficiência em uma sociedade como esta. Não é uma história de superação, longe disso, é uma história sensível de omissões, dificuldades e resistências.

A escrita autobiográfica enquanto construtora de identidade

Zagui, logo nos primeiros capítulos de seu livro, enfatiza que seu interesse pela sua própria história despertou no ano de 2002, quando resolveu anotar em um diário algumas memórias, mas sem pretensão nenhuma que passasse disso, somente com o intuito, nas palavras da própria autora, de “repensar minha vida e, principalmente, desvendar meu passado” (Zagui, 2012, p. 25), pois vivendo desde os dois anos dentro de uma Unidade de Terapia Intensiva ela sabia que seu quadro de saúde era devido à poliomielite, todavia desconhecia os detalhes de como as coisas aconteceram.

A partir do momento em que Zagui decide escrever sobre as suas memórias, sendo a sua vida o tema da escrita, isso “implica uma introspecção e uma forma de examinar a própria personalidade. E, em certa medida, conhecer a si mesmo auxilia a conhecer melhor os demais” (Silveira, 2020, p. 41), revisitando memórias, conversando com pessoas que lhe auxiliaram, familiares, amigos, profissionais da saúde, conhecendo períodos da infância em que não conseguia lembrar-se devido à tenra idade.

A autora deixa evidente que antes da introspecção em sua vida e nas suas memórias, existiam lacunas temporais nas suas lembranças sobre as quais seus pais não tocavam no assunto e nem ela tinha coragem de questionar, mas essas lacunas sobre sua infância e sobre tudo que aconteceu para que se tornasse residente da UTI do Hospital das Clínicas, a partir da escrita do livro, foram preenchidas. Assim, a autora conheceu sua trajetória infantil, as dificuldades



com a gravidez de sua mãe, as negativas de vacina recebidas, como a doença se manifestou e o percurso difícil que sua família passou até conseguirem levá-la ao atendimento na capital paulista, permitindo, desta forma, que Zagui conhecesse sua história e a si mesma. Nesse sentido, segundo Silveira (2020), “a escrita autobiográfica de experiências com a doença ajuda a construir o ‘eu- doente’, uma identidade de passagem não para um eu verdadeiro, mas para uma realidade que se vive” (p. 34); no caso de Zagui, uma realidade que se estendia por quase toda a sua vida e permeava todas as suas lembranças.

Vivendo toda uma vida dentro de uma UTI hospitalar sem conhecer a infância, a autora afirma: “Fazia quase três décadas que eu vivia neste quarto de hospital sem conhecer ao menos as principais passagens da minha infância” (Zagui, 2012, p. 25). Dessa forma, segundo Figueiredo (2013): “Atolado no presente, o sujeito vai-se projetar sobre o passado, o que explica a proliferação das escritas da memória e da história” (p. 25). E Zagui, por meio de sua autobiografia e enquanto mulher, enquanto pessoa e sujeito foi conhecendo as condições de sua família, de seu adoecimento, autoconhecendo-se, formando sua identidade.

A escrita autobiográfica denota a proposta de escrever sobre si, de modo a organizar sua história no intuito de:

Fixar um sentido em sua vida e dela operar uma síntese. Síntese que envolve omissões, seleção de acontecimentos a serem relatados e desequilíbrio entre os relatos (uns adquirem maior peso, são narrados mais longamente do que outros), operações que o autor só é capaz de fazer na medida em que se orienta pela busca de uma significação: busca essa que lhe dirá quais acontecimentos ou reflexões devem ser omitidos e quais (e como) devem ser narrados (Alberti, 1991, p. 77).

As seleções feitas pela autora no decorrer da narrativa, ilustram as significações pessoais sobre a síntese da sua história e sobre o que deseja passar aos leitores, quais narrativas escolheu para detalhar mais, quais omitiu, dentre outras. As descobertas da autora sobre si mesma e sobre sua história passam por essa curadoria na escrita autobiográfica, de forma a:

Ficar claro que mesmo a figura da escritora já é uma ficcionalização, porque não há como escrever sem organizar, selecionar, dar ênfase, ocultar ou velar, criar um certo suspense de maneira a



manter o interesse do leitor; em suma, a escrita literária exprime, paradoxalmente, a verdade e a mentira (Figueiredo, 2013, p. 10-11).

Isto, no sentido que as escolhas realizadas por Zagui denotam a ficcionalização em tornar-se personagem ao mesmo que tempo em que é autora e narradora de sua história. O gênero autobiográfico, além das especificidades acima descritas, tem em seu bojo características esperadas para o leitor, “quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo” (Lejeune, 2014, p. 85). Nesse sentido, o leitor participa a partir de seu local dos acontecimentos relatados, compreende os pensamentos e os sentimentos do autor no decorrer da narrativa da obra.

A cronologia do livro se inicia com a sua apresentação que é feita pelos editores, narrando as dificuldades da gravidez da mãe e as dificuldades em conseguir a sua vacinação contra a poliomielite, culminando na não vacinação que posteriormente acarretou no seu adoecimento e nas consequências da doença. A autobiografia em si, inicia-se com a sua chegada no hospital, explicando as motivações que lhe levaram a escrever e a conhecer mais de si, entre elas, uma ligação inesperada de uma profissional de saúde que lhe atendera quando adoecera em sua cidade natal 26 anos antes.

O pertencimento e o reconhecimento na Unidade de Terapia Intensiva

Na autobiografia há um capítulo exclusivo para falar da proximidade entre os internados da UTI, sete crianças, todas com comprometimentos graves de locomoção e respiratórios, seis delas em decorrência da poliomielite. Ao descrever a relação entre eles, a autora salienta que, Todos nós aqui da enfermaria nos apegávamos um ao outro, como numa grande família. Era a única maneira de suportar aquilo tudo. Em muitos momentos, a depressão era generalizada. A aceitação de nossa condição era difícil. E a saudade de nossos pais, insuportável (Zagui, 2012, p. 76).

Conversavam sobre diversos temas, faziam companhia uns para os outros, comemoravam datas festivas e aniversários juntos, no hospital. O aban-



dono familiar era latente para quase todas as crianças internadas nesta UTI e a compreensão da situação de saúde e a desatenção dos vínculos familiares a que estavam submetidos resultava em um pertencimento e acolhimento entre si.

Uma história de abandono, negligências e resistência

Zagui narra sua história perpassando por diferentes negligências, a primeira delas quando ainda criança, nas palavras da autora: “muitas vezes fui levada ao posto de saúde para tomar as duas gotinhas contra a pólio, mas voltava para a casa sem vacina. Quase sempre os atendentes achavam contraindicado vacinar uma criança com febre e sintomas semelhantes aos da gripe” (Zagui, 2012, p. 25) pois, na sua infância, antes de contrair a poliomielite, Zagui teve recorrentes dores de gargantas, o que a levou diversas vezes ao médico e lhe custou vários ‘nãos’ em relação à vacinação, por causa dos sintomas gripais. O fato de Zagui não ter sido vacinada, influenciou seu adoecimento, principalmente pelo desenvolvimento da poliomielite na forma grave.

Embora, segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (1990), todas as crianças têm o direito à convivência familiar e comunitária, Zagui enfrentou dificuldades com sua família depois de seu adoecimento, relatando que “pouco tempo depois de eu ter sido internada, toda a minha roupa foi doada ou queimada, numa tentativa de apagar o passado” (Zagui, 2012, p. 22); concomitantemente a essa postura, a autora ainda salienta que no início de seu internamento as visitas de seus pais eram mais frequentes, no entanto, conforme os meses se passaram, “minha família passou a me visitar uma, no máximo, duas vezes por ano. Meus pais nunca vêm juntos. Houve várias fases em que meu pai ficou anos sem aparecer” (Zagui, 2012, p. 25).

O afastamento familiar era constante para quase todos os residentes da UTI do Hospital das Clínicas, com exceção da mãe de Anderson, nas palavras da autora, “todos queríamos uma mãe como a de Anderson. Não só pelo amor incondicional, transbordante de carinho, mas também porque ela agia em prol dele. Agia como nenhum dos outros pais jamais demonstrou coragem de agir” (Zagui, 2012, p. 72), por várias vezes essa mãe estendeu esse carinho às outras crianças internadas, o que gerava ainda maior admiração do grupo.



A postura familiar de Zagui reflete uma negação em relação à deficiência da filha, o que costumeiramente necessita de um tempo para que os pais possam superar o choque da notícia, no entanto, cumpre salientar que as reações emocionais que um diagnóstico como esse causam na família podem ser passageiras, mas podem durar anos e inclusive serem duradouras (Sales, 2017). Considerando que a narrativa abarca quase três décadas da vida de Zagui, o afastamento da família após o seu diagnóstico tem assumido características contínuas.

Com efeito, com o afastamento da família de Zagui, sua educação e seu convívio social acabaram designados, de certa forma, como responsabilidade do hospital, como a autora destaca, “praticamente, fomos educados pelo pessoal da enfermagem. Algumas pessoas foram extremamente sensíveis, doces. Outras, rígidas e frias” (Zagui, 2012, p. 51); a autora fez grandes amizades com alguns trabalhadores da UTI, com outros a relação se mantinha no campo profissional e por vezes inclusive de modo insípido ou antiético. Sempre que a equipe de gestão do Hospital das Clínicas era comunicada sobre qualquer situação, seja de negligência, rispidez, maus tratos ou qualquer outra postura inadequada de algum funcionário com os residentes da UTI, os trabalhadores eram desligados da equipe imediatamente, com vistas à preservação da dignidade e da qualidade de vida de Zagui e seus companheiros de internamento.

Ela tem consciência de suas condições de saúde e também do quanto isso a afetou emocionalmente; a autora salienta que “mais devastadoras do que todas as sequelas físicas de uma vida condenada à imobilidade são as consequências psicológicas” (Zagui, 2012, p. 151) que permeiam a saudade da família, a vontade de expandir o círculo de amigos, de uma vida adolescente, entre outros. Com efeito,

Maior do que os problemas físicos causados pelas doenças e, no seu caso, pela imobilidade, são as consequências psicológicas que se tornam devastadoras. Os diagnósticos de depressão acompanham, muitas vezes, outros diagnósticos, por conta das mudanças necessárias naquilo que acreditávamos ser. Reconhecer-se como alguém com uma condição crônica de doença pode ser uma experiência muito dolorosa (Silveira, 2020, p 40-41).



Zagui aborda com sensibilidade esses sentimentos de angústia, de solidão, de impotência, aproxima o leitor da obra, das suas dores e relata momentos de aflição extrema como no período em que planejou suicídio: “algumas vezes pensei em acabar com toda essa dor. Tornei-me obcecada, tinha pensamentos mórbidos. Passei a estudar formas de tirar minha própria vida” (Zagui, 2012, p. 205), chegando a tentar essa medida extrema e desesperadora, na UTI, por mais de uma vez. Enfim desabafa que são ideias que ainda a visitam em alguns momentos da sua trajetória.

Com efeito, na narrativa, ela explana acerca de violências e golpes dos quais ela e outros internados da UTI foram vítimas, salienta que “viver isolados do mundo nos deixa despreparados para muitas situações e nos torna ingênuos. Alvos em potencial de pessoas mal-intencionadas” (Zagui, 2012, p. 158), amigos que conheceram via internet e inclusive profissionais do hospital que usaram da ingenuidade das pessoas que cresceram em uma UTI para enganá-los, sendo que dinheiro, presentes, computador e outros pertences pessoais foram roubados.

Sobre os cuidados necessários que a condição de tetraplegia da autora exigia, ela comenta em um trecho que “antigamente era mais comum ter homens como auxiliar de enfermagem. Hoje é raro. [...] Eu, no entanto, tenho vergonha de ser cuidada por eles. Sei que é besteira, mas não consigo me acostumar com a ideia” (Zagui, 2012, p. 84), apesar de reconhecer a capacitação dos auxiliares de enfermagem do sexo masculino, Zagui sentia-se desconfortável por ser cuidada por eles e evidencia isso em sua obra.

Com efeito, essa autobiografia traz ao debate e desnuda os percalços e dificuldades da vida da autora, “as narrativas sobre a experiência de viver em um corpo lesado ou doente reservavam-se à vida privada [...] Reconhecer que o corpo lesado impunha dor ou sofrimento era abrir uma porta perigosa para a essencialização da deficiência” (Diniz, 2012, p. 62), e nesse sentido, Zagui mostra as dores da sua história, expõe sua realidade social, escreve sobre uma vida que quase ninguém escreveu e que os leitores não conhecem, visto que são raras as autobiografias de pessoas com deficiência.



Uma história para além da deficiência

Comumente, de acordo com a autora, sua história é atrelada a superação, chegando inclusive a dizerem, nas palavras dela, “que eu e Paulo somos exemplos de perseverança e determinação. Chegaram a fazer vídeos motivacionais para usar em palestras e cursos. Um deles correu o mundo, via internet, cheio de passagens dramáticas, muitas delas fantasiosas e incorretas” (Zagui, 2012, p. 204); com o intuito de refletir sobre o processo dela como artista internacional, mas fugindo do estereótipo da superação, usaremos as reflexões da Teoria Histórico-Cultural para dialogar sobre o processo de constituição de Zagui como pintora.

Devido a sua condição motora, a autobiógrafa explicita que as terapias oferecidas pelo hospital preocuparam-se em fornecer todos os aparatos possíveis para proporcionar autonomia a ela, no processo de adaptação do uso da boca, houve tentativas com lápis, caneta e posteriormente com a espátula, a qual proporcionou a Zagui a escrita com um lápis amarrado na ponta, a pintura com um pincel preso na extremidade, pode puxar coisas, cobrir seu rosto, manipular objetos próximos; nas palavras da autora, “o uso da espátula transformou a minha vida” (Zagui, 2012, p. 171). Nesse sentido, segundo Vigotski (2022), “junto com o defeito orgânico, são dadas as forças, as tendências e os desejos de vencê-lo ou equilibrá-lo” (p. 36) num verdadeiro processo de compensação psíquica, sendo que a espátula foi o instrumento encontrado por ela para lhe proporcionar desenvolvimento e independência frente a sua deficiência. Na perspectiva da Teoria Histórico-Cultural,

Simultaneamente ao defeito, estão dadas também as tendências psicológicas de orientação oposta; estão dadas as possibilidades de compensação para superar o defeito e de que precisamente essas possibilidades apresentam-se em primeiro plano no desenvolvimento da criança e devem ser incluídas no processo educacional como sua força motriz (Vigotski, 2022, p. 78).

Nesse sentido, a educação da autobiógrafa focou na independência dela a partir do uso da espátula na boca, que proporcionou a escrita no processo de alfabetização e sua autonomia e, segundo ela, “é bem isso que sou hoje: minimamente independente [...] realizar essas tarefas com a boca é o que me ajuda



e [sic] me sentir viva e me dá um pouco de dignidade. De outro modo, seria um vegetal” (Zagui, 2012, p. 174). Assim, o recurso que a espátula na boca proporciona, não atenua a falta de movimentos com as mãos, mas tenciona o desenvolvimento da autora para realizar a compensação psíquica na direção de seu processo de autonomia.

Provavelmente, se Zagui tivesse nascido a partir de meados dos anos de 1990, quando os ventos da inclusão social e escolar chegaram ao Brasil, sua história de vida poderia ser outra. Talvez, pudesse ter sido como a trajetória de escolarização de Jonathan, aluno com deficiência física do curso de Serviço Social da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste e que chegou à universidade, a partir da luta incansável dele próprio, de seus pais e com o apoio indispensável de profissionais que participaram de sua trajetória escolar, especialmente o apoio recebido no ensino superior. Ao analisar essa trajetória, constatamos o quanto a supercompensação psíquica – ao desenvolver as funções psicológicas superiores das pessoas – as faz avançar em direção à sua autonomia (Iacono, Oliveira, Herkert, 2022).

Ressalta-se que o processo de escolarização é a etapa fundamental para o desenvolvimento das crianças com e sem deficiência, pois é quando elas avançam em direção à apropriação dos conceitos científicos, lembrando que, segundo Vigotski (2022):

Estruturar todo o processo educativo seguindo a linha das tendências naturais à supercompensação significa não atenuar as dificuldades que surgem do defeito, mas tencionar todas as forças para sua compensação, apresentar somente tarefas e em ordem que respondam ao caráter gradual do processo de formação de toda a personalidade sob um novo ponto de vista (p. 98).

Voltando à história de Zagui, graças à habilidade desenvolvida com a boca e a espátula, nossa autora pode, há mais de 20 anos, conhecer a pintura no hospital, chegando a fazer exposição das suas obras em São Paulo; é bolsista da Associação dos Pintores com a Boca e os Pés, sediada na Suíça e já teve quadros seus vendidos no exterior, estampando calendários e cartões (Zagui, 2012).



Considerações Finais

Em seu processo autobiográfico, Zagui trouxe aspectos sensíveis, dolorosos, íntimos, surpreendentes e felizes. Delineou sua experiência vital enquanto mulher em um corpo com deficiência e as consequências emocionais e psicológicas imbricadas nesse processo, negando o viés capacitista de superação, falando abertamente sobre as dificuldades que perpassam seu cotidiano devido à tetraplegia e sua limitação respiratória.

É uma história regada de emoção, que leva o leitor para dentro da narrativa, lembrando que contar a história de si mesmo é um desafio, escolher as passagens narradas exige coragem e que, pela perspectiva médica, numa perspectiva de deficiência biologicista, a doença é algo para ser curado. No entanto, Zagui nos ilustra, nesta sua obra (2012), que viver a vida com uma deficiência, poderia ser mais uma das formas de se viver no mundo, o que nos lembra Jorge Luis Borges (1995, *apud* Diniz, 2012), um dos mais conhecidos escritores argentinos, o qual, segundo a autora, “ditou grande parte de sua obra. Ele soletrou cada palavra de “A cegueira”, um relato de sua vida como *escritor cego*. *A cegueira foi considerada uma das fontes de inspiração de Borges*” (Diniz, 2012, p. 7, grifos nossos).

Em pesquisas na internet e nas redes sociais, foi possível descobrir que Zagui após 43 anos vivendo em uma UTI hospitalar mudou de endereço e mora atualmente com um amigo e, pelas redes sociais, compartilha fotos e mensagens, além da sua rotina de trabalho como pintora.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**: Viagem e narrativa, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, jan. 1991. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2313>. Acesso em: 24 maio 2023.

BORGES, Jorge Luis. “La Ceguera”. In: **Siete Noches**. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. Brasília, 13 jul. 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 15 jul. 2023.



CAMPOS, André Luiz Vieira de; NASCIMENTO, Dilene Raimundo do e MARANHÃO, Eduardo. A história da poliomielite no Brasil e seu controle por imunização. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos, vol 10 (suplemento 2): 573-600, 2003.

DINIZ, Débora. Modelo social da deficiência. In: DINIZ, Débora. **O que é deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2012. Coleção Primeiros Passos, p. 07-29.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

IACONO, J. P.; OLIVEIRA, L. A.; HERKERT, J. C. **Jonathan, um militante da esperança**: A trajetória acadêmica de um aluno com deficiência no ensino superior. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. Disponível em: <https://pedrojoaoeditores.com.br/produto-tag/trajetoria-academica/>. Acesso em: 15 out. 2023.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto biográfico**: de Rosseau à Internet. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

PEREIRA, L. M. L. Reflexões sobre história de vida, biografias e autobiografias. **História Oral**, [S. l.], v. 3, 2009. DOI: 10.51880/ho.v3i0.26. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/26>. Acesso em: 26 maio. 2023.

SALES, Filipe. A influência Familiar no desenvolvimento das pessoas com deficiência. **Revista Eletrônica de Ciências da Educação**. Campo Largo, v. 16, n. 1, p. 1-16, abr. 2017. Disponível em: <https://www.periodicosibepes.org.br/index.php/reped/article/view/2360#:~:text=Constatou%2Dse%2D%20que%20a%20influ%C3%Aancia,de%20todos%20os%20integrantes%20desta>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SILVEIRA, Bruna Rocha. Narrativa e experiência: a escrita autobiográfica de pessoas em condição crônica de doença. **Revista Confluências Culturais**. Joinville, v. 8, n. 1, p. 33-48, 31 mar. 2020. Fundação Educacional da Região de Joinville - Univille. <http://dx.doi.org/10.21726/rcc.v8i1>. Disponível em: <http://>



periodicos.univille.br/index.php/RCC/article/view/170. Acesso em: 21 maio 2023.

VIGOTSKI, Lev Semionovich. [E-book] **Obras Completas - Tomo Cinco:** Fundamentos de Defectologia. / Tradução do Programa de Ações Relativas às Pessoas com Necessidades Especiais (PEE); revisão da tradução por Guillermo Arias Beatón. — Cascavel, PR: EDUNIOESTE, 2022.

ZAGUI, Eliana. **Pulmão de aço:** uma vida no maior hospital do Brasil. 1. ed. São Paulo: Bela letra Editora, 2012.



CAPÍTULO VI

ENTRE CEREJEIRAS E FLORES DA MATA: A CONSTRUÇÃO POÉTICA NOS HAICAIS DE GRAÇA GRAÚNA

Alba Krishna Topan Feldman

Fernanda Favaro Bortoletto

Introdução

Os haicais são poemas tipicamente japoneses de apenas uma estrofe composta de três versos, conhecidos por sua precisão e concisão de palavras, que acabam criando significações líricas profundas apesar de seu tamanho, além da temática estar ligada à natureza. Independente da maneira como essa literatura chegou no Brasil, devemos considerar a sua relevância e a gama de produções em nosso território. Neste trabalho, voltamos nossos olhares à maneira como a forma japonesa é relida na literatura indígena contemporânea brasileira, observando como os autores e autoras indígenas se apropriam desse fazer literário para reconstruí-lo a partir de suas facetas culturais e identitárias.

Sendo uma forma que coloca a natureza como protagonista, não é difícil entender porque alguns escritores indígenas viram no haicai uma forma de expressão. Um dos maiores ensinamentos dos povos originários ao homem branco, como somos por eles denominados, é a relação que todos os seres vivos mantêm com a natureza. O escritor indígena do povo tapuia Kaká Werá Jecupé explica essa relação ao afirmar que “o pulsar de uma estrela na noite é o mesmo do coração. Homens, árvores, serras, rios e mares são um corpo, com ações interdependentes” (Jecupé, 2020, p. 64).

Jecupé é apenas um exemplo de autor contemporâneo brasileiro que discorre sobre a ligação intrínseca da natureza com as subjetividades indígenas e, com suas palavras, podemos relacionar as produções haicaístas com a escrita



indígena. Em realidade, a junção dessa forma literária com a figura dos povos originários é a ideia principal deste estudo, que busca, à luz dos referenciais teóricos que versam sobre os haicais japoneses e a literatura indígena brasileira, investigar a construção poética proposta pela autora Graça Graúna em sua coletânea de haicais, intitulada *Flor da mata* (2014).

Para tanto, traçaremos o percurso histórico da forma japonesa haicai, unindo-se com as reflexões sobre características e bases da literatura de autoria indígena na contemporaneidade brasileira. Em seguida, começaremos, de fato, a análise da obra objeto deste estudo, explorando uma sequência de poemas selecionados da coletânea de Graúna, para compreender os caminhos tomados pela autora para compor sua obra *Flor da mata* (2014), bem como suas particularidades.

Dos Haicais Japoneses à Literatura Indígena Contemporânea no Brasil

Discutir a respeito dos haicais produzidos por autores brasileiros implica traçar as origens dessa poesia tipicamente japonesa. Segundo o professor Joaquim M. Palma (2016), que se dedica a traduzir haicais japoneses para a língua portuguesa, o gênero origina-se a partir do estilo poético denominado *waka*. De maneira literal, *waka* traduz-se como “poema japonês” e representa as primeiras produções literárias japonesas após a hegemonia cultural chinesa vivida pelo país.

Apesar de nunca, de fato, colonizar o Japão, a China exerceu uma grande influência sobre o país ao longo da história. No entanto, com a “instabilidade política da China entre as dinastias Han (202 a.C. – 220 d.C.) e Tang (618 – 906 d.C.), ou a intensa política defensiva da península coreana do século VII” (Mendonça, 2023, p. 22), a China enfrentou grande enfraquecimento político. Este período foi fundamental para a ascensão e unificação do Japão a partir do século VIII, influenciando, ainda, na expressão artística e literária (Mendonça, 2023, p. 22).

Desde seu surgimento, esse gênero poético japonês demorou séculos para alcançar o Ocidente, sendo que a arte japonesa foi notada pelos países europeus no início do século XIX, quando suas expressões culturais variadas chegaram à Europa (Mendonça, 2023). Segundo o escritor Oldegar Franco Vieira (1975),



os poemas japoneses chamaram a atenção dos europeus por serem o contrário de suas produções habituais, conversando com as necessidades estéticas do período modernista que surgia e buscava fugir dos excessos do romantismo. Em suas palavras,

Aessos à composição de longos poemas, ao gosto clássico das literaturas europeias, os japoneses, ao contrário, o que apresentam de notável é a habilidade com que cultivam a arte dos poemas curtos, tão curtos, que produziram – mestres miniaturas em tudo – os mais concentrados gêneros poéticos – o *waka* e o *haiku* – de que se tem notícia (Vieira, 1975, p. 13-14, grifos do autor).

No caso do Brasil, teóricos discutem duas portas de entrada para os haicais: a primeira, a partir dos escritos do poeta brasileiro Afrânio Peixoto; e a segunda, com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses em 1908. Pensando no primeiro meio de aparição desses poemas no território brasileiro, analisamos um trecho da obra *Trovas populares brasileiras*, publicada em 1919, por Afrânio Peixoto, na qual o escritor postula:

Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: é o haikai, palavra que nós ocidentais não sabemos traduzir, senão com ênfase, é o epigrama lírico, são tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés, ao todo dezessete sílabas. Nesses moldes, vasam, entretanto, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... de encanto intraduzível (Peixoto, 1919, p. 18-19).

Comparando os haicais com trovas brasileiras, poemas de apenas uma estrofe, mas de quatro versos, populares no país, Peixoto (1919) tenta expressar seu entendimento sobre a forma japonesa igualmente curta de extensão, mostrando o caráter lírico e subjetivo do haikai. Masuda Goga (1988) postula que o escritor Afrânio Peixoto foi um dos autores principais no estudo e difusão do haikai no Brasil quando ele foi introduzido.

Por outro lado, Goga (1988) enfatiza que aproximadamente no mesmo período que alguns escritores brasileiros começaram a voltar seus olhares para o haikai, aconteceu de maneira paralela à chegada de imigrantes japoneses no Brasil, trazendo suas produções. Segundo o autor, o poeta Shuhei Uetsuka chegou ao país em 18 de junho de 1908, data considerada referência da chegada do



haikai no Brasil, escrevendo o seguinte haikai antes de desembarcar no porto de Santos:

A nau imigrante chegando:
vê-se lá no alto
a cascata seca (Goga, 1988, p. 33).

Nos primeiros anos da chegada dos japoneses no Brasil, os haicais não foram amplamente difundidos, muito embora tenham continuado vivos no seio das comunidades migrantes. Mas foi apenas a partir de 1927 que houve a consolidação e disseminação da tradição poética japonesa pelo país. De acordo com os escritos de Roberson de Sousa Nunes (2011) em sua tese de doutorado, Kenjiro Sato foi enviado ao Brasil pelo seu mestre com o objetivo de “divulgar a arte do haikai, no Brasil. Foi o que ele fez, [...] orientando e criticando o trabalho dos praticantes do gênero poético” (Nunes, 2011, p. 61). Desde 1935, Sato dedicou-se a publicar em colunas de haicais presentes em revistas e jornais brasileiros, chegando a lançar uma revista de sua autoria e antologias poéticas.

Com o decorrer do tempo e com a produção de haicais em solo brasileiro, tornou-se possível a observação de características particulares praticadas por escritores brasileiros ao criar essas obras. Goga (1988) aponta três tendências que se sobressaem na escrita de haicais no Brasil: a primeira seria uma maior preocupação com o conteúdo, tentando expressar com maestria o paradoxo de ser uma forma simples, mas que é, ao mesmo tempo, complexa; a segunda corrente preocupou-se mais com a forma do haikai, produzindo obras seguindo a métrica de dezessete sílabas; por fim, a última tendência dos autores brasileiros de haikai seria a atenção dada à natureza, respeitando a importância de *kigo* (termo relativo à estação do ano) para a cultura tradicional japonesa.

Os primeiros escritores que difundiram os haicais no Brasil instauraram uma longa tradição de escrita dessa poesia tipicamente japonesa, que continua ativa até os dias atuais. Um dado relevante da produção desse tipo de escrita no país é a fundação da revista *Caqui - Revista Brasileira de Haikai*, em 1996. Segundo a organização, a revista é pioneira no meio digital por dedicar-se exclusivamente ao haikai em língua portuguesa. A inspiração do nome “Caqui” é uma metáfora que se utiliza da figura da fruta, originalmente japonesa, mas que



se adaptou e floresceu em solo brasileiro, fazendo uma aproximação com as poesias japonesas, que também foram muito bem recebidas e difundidas no Brasil.

O site tem o objetivo de divulgar notícias sobre o mundo dos haicais brasileiros, contendo a promoção de concursos de haicais, uma estante virtual de produções nacionais, um fórum virtual para debates e compartilhamento de poemas, artigos e críticas sobre o tema — o primeiro fórum de discussão sobre haicai em português —, bem como ensaios e livros a respeito dessas formas poéticas. Além disso, a organização seleciona artigos de membros do fórum e haicaístas brasileiros em uma aba específica do site, com a finalidade de traçar linhas gerais sobre o gênero. Um desses artigos é escrito pelo mestre e haicaísta José Marins, que aponta a paranaense Helena Kolody como a primeira escritora brasileira a produzir haicais (Marins, [s.d.]).

Em sua pesquisa, Marins [s.d.] demonstra que Kolody publicou sua obra de estreia em 1941, intitulada *Paisagem Interior*, contendo três haicais. O pioneirismo de Kolody não somente abriu caminhos para outras escritoras brasileiras utilizarem os moldes japoneses para criar produções nacionais de haicais, como também possibilitou a disseminação do gênero em todo o país. Os povos indígenas — grupos que protagonizam este estudo — não se abstiveram desse tipo de produção, inserindo os haicais em seus conjuntos de obra, como é o caso da escritora, educadora e teórica da literatura indígena Graça Graúna, da etnia Potiguara.

O alto poder de síntese, aliado ao domínio das imagens e das metáforas criadas, faz com que os indígenas de vários países vejam no haicai uma forma potente de expressão. Além disso, também ligam os indígenas ao haicai a delicadeza e a ligação obrigatória do gênero com a natureza. Nos Estados Unidos, vemos como exemplo de haicais de autoria indígena a figura de Gerald Vizenor, escritor da etnia Anishinaabe (Chipewa), que publicou livros de haicais, dentre eles *Cranes Arise* (1999) e *Almost Ashore: Selected Poems* (2006).

Voltando os olhares para a contemporaneidade brasileira, mais especificamente na obra da poeta Graça Graúna, notamos seu profundo interesse por esse gênero poético. Em seu conjunto de obra, a autora publica duas coletâneas de poesias que incluem haicais — *Canto mestizo* (1999) e *Tear da palavra* (2007) —, além de produzir um livro inteiramente de haicais, intitulado *Flor da mata*



(2014). Somado a sua produção poética, a autora rio-grandense-do-norte atualmente é professora na Universidade de Pernambuco e escreve artigos e livros científicos sobre a literatura, direitos humanos e cultura indígena.

Possuindo doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco e pós-doutorado em Literatura, Educação e Direitos Indígenas pela Universidade Metodista de São Paulo, Maria das Graças Ferreira utiliza um nome artístico provindo da língua tupi. A etimologia da palavra *guirá-una* remete ao pássaro comum na paisagem nordestina do Brasil caracterizado pelo seu belo canto e sua coloração negra. Colocando-se como *Graúna*, a poeta une sua identidade com a figura de um pássaro, convocando, também, sua conexão com a natureza que a rodeia. Além disso, ela pertence à etnia indígena que destaca os habitantes de seu estado natal: Potiguara.

Em seu *site*, intitulado “Tecido de vozes”, Graça Graúna faz uma seleção de palavras escritas por autores literários, críticos e amigos a seu respeito, denominando-as de *fortuna crítica-afetiva*. Entre esses depoimentos, destacamos as metáforas com pássaros construídas para se referir à autora, como podemos perceber na crítica de Diniz (2001 *apud* Graúna [s.d]): “Nas asas da Graúna vão sonhos e solidão. Voam tristezas e alegrias, tessituras da nossa alma da nossa terra. Poesia cheia de graça!” [n.p.]. Além disso, vemos o poema dedicado a poeta, intitulado *Graúna* de Halves (2007 *apud* Graúna [s.d]), exemplificado a seguir:

Na dádiva do vôo palavra,
ave e canto,
en-canta-me teu olhar
pousado em sonhos (Halves, 2007, *apud* Graúna, [s/d]).

Esses são apenas exemplos da grandeza e relevância da escritora para a literatura no Brasil, que encanta a todos com sua escrita delicada e graciosa como voos de pássaros, como seu nome artístico sugere. Ao encantar escrevendo suas obras poéticas, Graça Graúna contribui para a literatura indígena brasileira, que, segundo as próprias palavras da autora,

Pode e deve ser lida na interface da auto-história, da luta e da literatura ameríndia. Essa relação pode ser observada na entrevista de Basil Johnston (um índio Anishinaube/Canadá [...]). A sua visão da natureza, da educação, do sagrado, da política e da cultura, por exemplo, mostra uma confluência com o pensamento indígena



no Brasil. É uma confluência natural, pois, sendo filhos da terra, trabalham para manter o equilíbrio da Mãe-Terra (Graúna, 2013, p. 61).

Como dito, a ligação com a natureza é inerente aos povos indígenas, logo, sua produção literária é altamente influenciada por ela. Assim, a escritora postula a respeito da importância de um olhar interdisciplinar ao averiguar a relação entre literatura e meio ambiente na perspectiva indígena, pois os ensinamentos e aspectos culturais desses povos são fundamentais na garantia da sustentabilidade e da preservação da natureza, garantindo, ainda, as tradições indígenas que perpassam séculos (Graúna, 2012). Tais ensinamentos são disseminados por meio de histórias contadas por “narradores, os pajés, os poetas, os historiadores, os estudiosos da terra, os sábios filhos da terra e as sábias filhas da terra (adultos e crianças, homens e mulheres)” (Graúna, 2012, p. 272).

A poeta indica a década de 1970 como o período de nascimento da literatura indígena contemporânea, acreditando que é quando o trabalho com os escritos dos povos originários (re)começa (Graúna, 2013). Nesse momento, vemos um encadeamento de publicações de autoria indígena, financiadas por órgãos como o Ministério da Educação (MEC) e a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), além da participação de outras organizações que apoiam e promovem direitos para esses povos.

As literaturas indígenas são influenciadas pelo funcionamento de transmissão de narrativas, saberes e crenças de maneira oral pelas suas sociedades (Graúna, 2013). O ativista e escritor Edson Kaiapó disserta sobre o trabalho dos escritores indígenas em colocar “conhecimentos orais à disposição da sociedade nacional. São conhecimentos coletivos, gerados no tempo milenar pelos nossos antepassados, propagados pelos ‘novos apóstolos’ das nossas religiões” (Kaiapó, 2013, p. 33).

Graúna (2013) ainda observa que a não utilização da tecnologia da escrita tal como ela foi historicamente utilizada pelas sociedades ocidentais fez parte de uma tradição secular da cultura indígena, impactando o fazer literário de seus povos, que ora utilizam-se do fazer coletivo, ora no fazer individual no momento de escrita dos textos literários. Outra característica fundamental da literatura indígena brasileira é o seu caráter de manifestar toda a história de



violências e apagamentos sofridos pelos povos originários no passado e no presente. Segundo a visão escritor indígena Macuxi Ely Ribeiro de Souza (2018),

Os textos escritos por autores indígenas podem nos dar a oportunidade de contarmos uma outra história sobre nossas tradições que foram desvirtuadas por estranhos que se apropriaram de nossas histórias e as transformaram em folclorismo, modismo literário, justificativas nacionalistas que em muito prejudicaram e distorceram nossas histórias (p. 68).

Pensando nisso, podemos pensar a literatura produzida pelos indígenas como uma escrita de resistência, capaz de fortalecer uma luta identitária (Graúna, 2013), baseando-se no saber coletivo de grupos que se unem para resistir às imposições e hostilidades vindas da cultura dominante. Mas, para além de trazer a riqueza de uma vida cultural, individual e comunitária, a literatura indígena tem se afirmado como uma literatura híbrida, que se apropria de mídias, de diferentes formas de expressão como o haicai, o mangá, o RAP, entre outras, sem deixar de lado a tradição, a oralidade, a cultura, a espiritualidade, a versatilidade e a riqueza da estética e retórica indígena.

Dentro do cenário desta literatura no Brasil, encontramos as produções literárias de Graça Graúna. Entre suas obras publicadas, como já mencionado anteriormente, está sua coletânea de haicais, intitulada *Flor da mata* (2014), obra a qual cria um diálogo com a forma literária japonesa típica, transcendendo-a e criando uma produção única. Na próxima seção, realizaremos uma discussão acerca de sua forma poética, incluindo sua análise. Por ora, apresentamos as palavras trazidas na apresentação do livro. Nesta seção, Graúna insere uma citação do autor Antonio Viana, comentando sobre o seu próprio trabalho como escritora. Viana elogia a autora e comenta que sua escrita é marcada pela:

Simplicidade, sensibilidade e sabedoria em poematos concisos em três versos, como o faziam os antigos haicaístas. Fiel à estética e aos princípios desta forma poética, a autora cristaliza a instantaneidade do momento, a transitoriedade do sentimento, assim como a fugacidade do tempo através de imagens do dia, palavras, cores e sons do cotidiano, da maneira mais simples possível, como deve realmente ser um belo e autêntico haicai (Viana, 2000, p. 85-86, *apud* Graúna, p. 9).



O autor indica que Graça Graúna se apropria da forma literária japonesa, mantendo a estética e características que a definem. Dessa forma, veremos na seção seguinte de que maneira a poetisa consegue inscrever a sua realidade cultural e social e dos povos originários do Brasil, transformando o conceito de haikai e fazendo-o parecer uma forma tipicamente brasileira.

Os haicais de *Flor da mata* (2014)

Na introdução do livro, Graúna liga a ideia de flor com a figura do autor haicaísta. Além disso, relaciona a flor com o canto, a dança, a festa de cura de origem indígena, que atualmente reúne diversas etnias, muito comum no Nordeste e no Norte brasileiros, o Toré. A flor e o haikai tornam-se formas de expressão e de comunicação com a espiritualidade, que desperta a cura. Segundo a autora:

Minha intuição diz que a flor - entre os adereços agora presentes no Toré - sugere ao mesmo tempo a leveza e a força que vem da Mãe-Terra; leveza e força que o “haijin” (fazedor de haikai) também necessita para o haikai acontecer. Pensando assim, espero que este livro seja também veículo de comunicação entre os amantes da poesia, pois, enquanto houver poesia, existirá comunicação entre os “encantados” e os participantes do Toré (Graúna, 2014, p. 7-8).

Em uma visão geral, a obra nem sempre segue a métrica obrigatória dos haicais originais, que é um terceto de sete, cinco e sete sílabas poéticas. Mas, ela, como veremos à frente, coloca-se em uma posição única, fazendo um haikai próprio, latino. A característica do haikai seguida estritamente é a relação do ser humano e a natureza, que não deve faltar no gênero poético, mas que também é parte essencial da temática que permeia a literatura indígena.

Com belas figuras, os primeiros haicais falam da identidade indígena e apresentam a aldeia, a continuidade das tradições indígenas, a resistência dos povos indígenas, como observamos no Haikai 1³⁸:

38 A obra original de Graça Graúna não organiza os haicais seguindo uma enumeração, tal como aqui colocado. No entanto, as autoras deste presente estudo tomaram a liberdade de identificar cada poema com números, seguindo sua sequência lógica de apresentação no livro, para uma melhor compreensão da análise aqui tecida e do encadeamento poético criado pela escritora.



1
De alma lavada
percorro os caminhos
A minha aldeia resiste
(Graúna, 2014, p. 11).

A autora, na sequência, coloca-se e reafirma-se, mostrando que os haicais que ela faz, apesar de serem herdeiros de uma cultura oriental, também são únicos e demarcados pela identidade latina. No terceiro haicai da obra, vemos que o distender de asas a libera para estabelecer uma liberdade com o gênero. Ao mesmo tempo, vemos que o eu-lírico coloca-se na figura de pássaro, remetendo à relação da própria autora com o animal, como mencionado anteriormente. Também observamos a diferenciação dos poemas escritos por Graúna e de seus congêneres japoneses e uma afirmação de sua identidade latina.

3
Dias de sol
distendo as velhas asas
num haicai latino.
(Graúna, 2014, p. 13).

Os próximos haicais vão explicando a vida da terra indígena, a transmissão da cultura, enquanto descreve também a natureza. Ao passo que a descrição é bela e poética, ela também mostra situações difíceis, como cachorros famintos e carcaças de bois, as dificuldades de sobrevivência. Porém, constatamos no Haicai 4 a ideia de que com a memória, na história e na transmissão do conhecimento entre as comunidades indígenas em torno da fogueira, o mundo é recriado.

4
Em volta da fogueira
memória, história
O mundo se recria
(Graúna, 2014, p. 14).

6
Água, terra, fogo e ar
labirintos do ser
em todos os tempos
(Graúna, 2014, p. 16).



Os elementos fundamentais da natureza aparecem no haicai anterior, ligando ao ser e ao tempo. O tempo parece curar, restaurar os elementos. Apesar das dificuldades, há uma característica importante da literatura indígena que aparece: a esperança. O sentimento pode ser verificado no oitavo poema de Graúna, exposto a seguir:

8
Apesar dos pesares,
resta-nos sonhar:
a Mãe Terra nos anima
(Graúna, 2014, p. 18).

No desenvolver da obra, constatamos, também, a presença de aspectos autobiográficos da autora, como podemos ver abaixo (Haicai 11). Em nota de rodapé, o leitor toma conhecimento de que Nina é a neta mais nova de Graça Graúna, na época em que o livro foi publicado.

11
Tarde novembreira:
o ipê-rosa anuncia
a chegada de Nina*
(Graúna, 2014, p. 21).

Além disso, um elemento que merece destaque em sua poesia é a relação de parentesco e ancestralidade. O poema exemplificado a seguir (Haicai 12) discute justamente tal característica por meio da transmissão da cultura e do carinho pelas gerações de mulheres, pelo canto e pela dança de roda, ou seja, as danças circulares.

12
No cerrado à tardinha
cantigas de roda
de mãe pra filha
(Graúna, 2014, p. 22).

Mas, nem tudo são flores e felicidade na vida da população indígena. Graça Graúna é capaz de inserir em sua obra a crítica política e ambiental contra a ideologia dominante da sociedade. Observamos esse fato no Haicai 16, o qual se configura uma denúncia sobre os empresários e latifundiários que nunca dei-



xam de tentar destruir as populações e as suas culturas em nome do sistema capitalista e de outros aspectos de cobiça e exploração, não se preocupando com a natureza. Juntamente com o texto verbal, o haicai é acompanhado por uma ilustração de um homem carregando sacos, mostrando a acumulação. Trata-se da figura de um homem branco:

16
Uns cavaleiros sonham
mas só sonham
só com a mais-valia
(Graúna, 2014, p. 26).

A partir desse haicai, conectando-se com o seguinte (Haicai 17), observamos uma ruptura levando o leitor a imaginar que o grupo ou parte dessa família indígena foi obrigada a mudar-se para a cidade grande, causando sofrimento e lágrimas, que “transbordam o olhar”, provocados pelos homens que só sonham com a “mais-valia”. Ao mesmo tempo, constatamos no vigésimo haicai que a claustrofobia de quem vive uma vida livre se torna algo inerte, um “alto-mar de concreto”:

17
O tempo de chegada
transborda o olhar
no tempo de partida
(Graúna, 2014, p. 27).

20
Dia ensolarado:
no alto-mar de concreto,
barcos de papel
(Graúna, 2014, p. 30).

Nessa mesma parte, é descrita a vida difícil e distante da natureza que é imposta à população indígena que vive na cidade grande. No entanto, o próximo haicai (24) não se refere diretamente à população indígena e, sim, às consequências do crescimento das cidades para todos os seres da mata. Observamos uma imagem de um bem-te-vi que perde sua capacidade de ver ao mergulhar em um arranha-céu espelhado, fenômeno provocado pela modernidade e pela dificuldade de adaptação dos seres da floresta à cidade grande. Além disso,



acreditamos que a situação também é provocada pela própria ilusão e pelo jogo de enganos para quem não conhece esse modo de vida. Além disso, no Haicai 24, folhas sem vida representam as pessoas que estão abandonadas, em situação de rua, nas praças, que também podem representar exatamente aqueles grupos obrigados a deixar seus lares. Entre essas pessoas, temos vários indígenas que não conseguem uma colocação e um lugar para viver na cidade.

21
Bem-te-vi não vê
o arranha-céu espelhado:
estilhaços voam (Graúna, 2014, p. 31).

24
Folhas de outono
maiores abandonados
nas ruas, nas praças
(Graúna, 2014, p. 34).

Quando o leitor imagina, porém, que a destruição é total, há uma esperança de renascimento da vida. A partir desse momento da obra, identificamos uma sequência de poemas que são voltados para a temática da esperança e renovação. Percebemos tal ideia a partir da figura do brotar do pau-brasil decepado (o arubatã), visto no Haicai 26, acompanhada por uma imagem muito representativa:

26
Esperança não morre:
tem verde brotand
no arubatã* decepado
(Graúna, 2014, p. 36).

A multiculturalidade e a esperança da cura da terra e de seus povos aparecem nos haicais finais, bem como a multiplicidade dos brasis e a arte da expressão da natureza. Os termos ícaros e pícaros (Haicai 30) são importantes não apenas por sua correspondência sonora, mas também porque Ícaro é o herói grego que ousou sonhar e chegou próximo demais do sol. No entanto, os pícaros são aqueles que levam a vida com leveza, com humor, ousando sonhar. O haicai



finaliza-se com a ideia da multiplicidade que existe no território nacional: uma pluralidade de brasis. Esse homem submerso criará um novo Brasil:

30
Pícaros, ícaros:
crias de um homem submerso
Brasil, Brazil, brasis
(Graúna, 2014, p. 40).

Os Haicais 32 e 33 suscitam a discussão sobre a cura pela espiritualidade indígena sendo trazida pelo Toré e, apesar de todos os problemas citados pela parte anterior, somos “seres avoantes”. As produções sugerem um fenômeno fundamental: o fato de que a poesia, mesmo sendo simples e singela, é pedra, ou seja, ela perdura:

32
Porque és pedra
o que dirá a poesia
sem a tua presença?
(Graúna, 2014, p. 42).

33
Dançar o toré
perto da gameleira
entre os encantados. (Graúna, 2014, p. 43).

Assim, observando-se a obra como um conjunto, podemos interpretar que seus haicais podem ser agrupados em três partes: enquanto a primeira parte discute a vida e as dificuldades na terra indígena, a segunda mostra o ambiente da cidade, os sofrimentos e o distanciamento da natureza vivenciado pelos povos indígenas e todos os seres da mata. Finalmente, o terceiro agrupamento de haicais mostra o caminho para a cura e para a recuperação da esperança acerca de todos os enfrentamentos vivenciados.

Além disso, *Flor da mata* (2014) também pode ser lida em três níveis: seus leitores podem encarar cada haicai individualmente; eles podem ler de modo a realizar um exercício de relação do ser humano com a natureza, aspecto específico da obra haicai, mas também na literatura indígena; e, por fim, a obra de



Graúna pode ser lida como um meio de denúncia e discussão social, algo muito forte e presente na literatura indígena.

Considerações finais

Mesmo um gênero poético criado no Japão que demorou anos para chegar em solo brasileiro, o haicai tem diversas formas de conversa com a literatura indígena. Pudemos refletir sobre a semelhança entre a produção literária de povos tão distantes a partir da análise de metáforas e imagens sintéticas e ricas e a natureza, presentes na forma japonesa original e nos haicais indígenas.

Os Haicais de Graúna em *Flor da Mata* (2014) são ricos e vão além: eles possuem camadas de significados que também demonstram as lutas sociais, as dificuldades e a cura, marcas patentes da literatura indígena, um aspecto multidimensional que instiga, liberta, cura, denuncia e encanta. A autora é capaz de inovar a forma tradicional de haicai, criando uma produção típica latina e representativa para seu povo.

Entretanto, a investigação acerca da obra de Graúna não pode parar por aqui. Em 2021, presenciamos a publicação da obra *Fios do tempo: (quase haicais)*, da mesma autora. Regido pelos verbos reagir, resistir e curar, o livro traz uma mensagem de esperança e cura do luto após as atrocidades ocorridas durante a pandemia da COVID-19, sob o formato de poemas e haicais. Pensando sobre essa publicação, podemos considerar que Graúna continua com seu projeto de expandir o haicai latino e, principalmente, continua a contribuir com a literatura indígena contemporânea.

Dentro dessa área, pesquisadores brasileiros como nós devemos nos comprometer com a divulgação e estudo de autores indígenas, tão marginalizados pela crítica e pelo mercado editorial. Nomes como Julie Dorrico, Auritha Tabajara, Ely Macuxi, Eliane Potiguara, Daniel Munduruku, Yaguarê Yamã, Kaká Werá Jecupé, Olivio Jekupé, Ailton Krenak, e Márcia Kambeba são apenas alguns que mereciam e deveriam estar nas prateleiras de todo cidadão e cidadã brasileiro/a e em todas as livrarias e bibliotecas do país.

A escrita de Graça Graúna, dos escritores e escritoras mencionadas e de dezenas de outras que não couberam aqui é perpassada pela identidade e resistência indígena. Compreender a luta desses povos por meio de sua produção



artística e literária é apenas o primeiro passo a ser dado por um país que busca o apagamento de seu passado e das identidades não hegemônicas. Somente assim poderemos cumprir com a tarefa fundamental de respeitar e aceitar os povos que vieram antes de nós e compreender a riqueza de sua estética criativa.

REFERÊNCIAS

GOGA, H. Masuda. **O Haicai no Brasil**. Amazonas: Editora Oriente, 1988.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GRAÚNA, Graça. **Flor da mata**. Ilustração de Carmen Bardi. Belo Horizonte: Penninha Edições, 2014.

GRAÚNA, Graça. ...fortuna crítico-afetiva. **Tecido de vozes** [s.d.]. Disponível em: <<https://gracagrauna.com/fortuna-critico-afetiva/>>. Acesso em: 28 set. 2023.

GRAÚNA, Graça. Literatura indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. **Educação & Linguagem**, São Bernardo do Campo, v. 15, n. 25, p. 266-276, jan.-jun. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.15603/2176-1043/el.v15n25p266-276>> Acesso em: 21 ago. 2023.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 2020.

KAIAPÓ, Edson. Literatura indígena e encantamento dos corações. **Revista Letra Indígena**, São Paulo, v. 2, nº 2, p. 33, 2013. p. 31-35.

MARINS, José. Helena Kolody: Pioneira do haicai. **Caqui** - Revista Brasileira de Haicai [s.d.]. Disponível em: <<https://www.kakinet.com/caqui/kolody.php>>. Acesso em: 20 de ago. 2023.

MENDONÇA, Allan Nywner Praia. **Da cerejeira à Sumaúma: a gênese do haicai no Amazonas a partir de Versos dos verdes anos**, de Samuel Benchimol. 2023. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), 2023.



NUNES, Roberson de Sousa. **Haikai e Performance: Imagens Poéticas**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

PALMA, Joaquim M. Introdução. IN: BASHÔ, Matsuo; **O Eremita Viajante**. Porto: Porto Editora, 2016.

PEIXOTO, Âfrânio. **Trovas Populares**. Rio de Janeiro: Livraria Franscisco Alves, 1919. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/272760789/Afranio-Peixoto-Trovas-Populares-Brasileiras1919>>. Acesso em 19 de agosto de 2023.

SOUZA, Ely Ribeiro de. Literatura indígena e direitos autorais. In: DORRICO, Julie et al. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 51-74.

VIEIRA, Oldegar Franco. **O haikai: essencialmente japonês?**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.



CAPÍTULO VII

SILÊNCIO, RESISTÊNCIA E IDENTIDADE EM “VÓ, A SENHORA É LÉSBICA?”, DE NATALIA BORGES POLESSO

Gustavo Moreira Rocha

Alexia Fernanda Alves Godoi

Introdução

A literatura escrita por maiorias minorizadas³⁹ pode - e deve - ser desafiadora para a hegemonia opressora, pois move estruturas de poder enraizadas nas sociedades contemporâneas. Dessa forma, há a necessidade de facilitar o acesso a essas obras e compreendê-las, visto que a arte é uma das maiores formas de expressão e, conseqüentemente, de resistência. Ainda há uma gigantesca falta de diversidade no mercado literário global, mais precisamente, no Brasil, em razão de aspectos culturais, uma vez que as expressões que não seguem a normatividade heterossexual são frequentemente rejeitadas.

Livros escritos e produzidos por e para a comunidade LGBTQIAP+ começaram a se popularizar durante o século XX, frutos da primeira onda feminista, em que mulheres brancas se uniram em um movimento pelo direito ao voto e ao trabalho, conhecido como Movimento Sufragista, ocorrido, principalmente, nos Estados Unidos. O primeiro levante organizado pelas mulheres ignorava o fato de que muitas delas pertenciam a uma classe dominante, logo, as primeiras reivindicações não consideravam questões importantes como a classe e a raça. Portanto, as mulheres negras não se sentiam representadas, uma vez que já eram exploradas em seu trabalho que, em sua maioria, era exercido nas casas da elite branca norte-americana.

³⁹Entendemos que “Maiorias minorizadas” substitui o termo minorias e é utilizado para representar todos os grupos que são subjugados pela hegemonia social, como a comunidade LGBTQIAP+, negros, indígenas, mulheres e pessoas com deficiência, uma vez que não são, de fato, uma minoria, em termos numéricos.



Assim, a segunda onda feminista emergiu, colocando em pauta a interseccionalidade e indagando o que é de fato ser mulher, como um eco do emblemático discurso de Sojourner Truth, “Ain’t I a Woman”, proferido na Convenção de Direito das Mulheres em 1851, que já denunciava as diferentes formas de opressão vivenciada por cada sujeito.

Concomitante ao levante das mulheres negras, a campanha por direitos civis e igualdade para comunidade afro-americana nos Estados Unidos, liderada por Martin Luther King Jr., e o movimento pela libertação gay, encabeçado por Marsha P. Johnson, mulher transexual e negra, também estavam envolvidos em lutas políticas e sociais.

Desta maneira, essas três organizações, unidas pela luta de classes, pela busca de direitos civis e pela representatividade, formaram a comunidade *queer*, composta por pessoas marginalizadas e excluídas devido à raça, ao gênero, à classe e à sexualidade. Como aponta Miskolci (2012), o que se entende como *queer*, atualmente, foi construído pelos três movimentos supracitados. A faísca que acendeu de fato o *queer* foi a revolta de *Stonewall*, no ano de 1969, em Nova Iorque, quando os indivíduos marginalizados protestavam contra a violência e repressão policial e pela libertação gay.

Logo após este momento, inicia-se a epidemia de aids nos Estados Unidos, período obscuro para aqueles que não se identificavam como heterossexuais e cisgêneros, pois, por questões religiosas cristãs, o vírus HIV foi taxado como “a doença gay”, o que gerou perseguições, assassinatos e um nível estarrecedor de marginalização. Apesar das ressalvas quanto ao início do feminismo, foi a história do movimento que colocou em xeque as tão cristalizadas idealizações sobre gênero na sociedade e é a marcha do dispositivo que culminará na Teoria *Queer*. Isto posto, é necessário que haja espaço para as literaturas escritas por maiorias minorizadas, para que consigamos refletir sobre o sistema que prioriza, hierarquicamente, o homem branco, heterossexual e cisgênero.

Desafiando os padrões impostos pelo cânone literário heteronormativo e sexista, autores e autoras têm se ocupado com a temática LGBTQIAP+, entre eles, Natalia Borges Polesso, uma premiada autora e tradutora brasileira, nascida no Rio Grande do Sul. O livro *Amora*, lançado em 2015, aborda apenas protagonistas lésbicas, assim, ela escreve sobre o cotidiano, mas com mulheres homos-



sexuais em destaque. Em “Vó, a senhora é lésbica?” (2015), Joana, narradora do conto, é pega de surpresa com a pergunta de seu primo, Joaquim, direcionada à sua avó Clarissa, sobre a sexualidade da mulher. Por ser lésbica, a garota tem medo da resposta respingar em seu próprio desejo, “tirando-a do armário”. “Eu fiquei muda. Joaquim sabia sobre mim e me entregaria para a vó e, mais tarde, para toda a família” (Polesso, 2015. p. 16), assim, passa por um *flashback* no qual relembra seu primeiro beijo com uma garota, Taís, colega de classe da Universidade. A avó os convida para sentar e confirma a pergunta do garoto, levando Joana a dar outro significado às visitas de tia Carolina, amiga de anos de Clarissa: são namoradas. “As coisas começavam a fazer sentido na minha cabeça, agora, quinze anos depois. Minha vó era mesmo lésbica” (Polesso, 2015. p. 19). A jovem passa a comparar sua história com a de sua avó, imaginando momentos de amor e carinho, mas que foram suprimidos e escondidos todos esses anos.

Para que não corramos o risco iminente de uma leitura superficial, utilizaremos os conceitos de silêncio, mais especificamente, a política do silêncio, de Orlandi (1997), identidades pós- modernas, de Hall (2006) e resistência, de Ashcroft (2001), deste modo, atribuiremos significados que são capazes de contribuir para uma análise mais aprofundada do conto de Natália Borges Polesso, com o intuito de expandir as discussões e análises acerca das literaturas de maiorias minorizadas.

O silêncio e a identidade

O silêncio é parte importante da linguagem, pois, além de tudo, ele significa, ou seja, de forma analítica, possui sentidos que precisam ser recuperados, a fim de que se compreenda quais são as ideias que ele estrutura e reforça. Orlandi (1997) destaca que refletir sobre o silêncio não se trata apenas de reconhecê-lo na imagem ou na paisagem, antes é sobre entendê-lo em sua capacidade de significação em si mesmo.

O silêncio está nas brechas, nos pontos, nas vírgulas e por todos os vincos que o texto literário nos permite enxergar, apesar de que não necessita de palavras para existir. Orlandi (1997) compreende que o sujeito, em sua constituição, necessita do silenciamento do eu para o processo de identidade. Essa concei-



tução de identidade enquanto “processo” dialoga com as proposições de Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*:

A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Hall, 2006. p. 7).

Partindo desse pressuposto, é compreensível as diversas facetas identitárias que o ser- humano possui, uma vez que, durante toda a vida, há múltiplas identidades pelas quais podemos nos perceber e, em hipótese alguma, há resquícios de que haja uma identidade fixa e imutável. No entanto, nem sempre foi assim. Durante muito tempo a identidade foi entendida como inalterável, ou seja, era inata ao ser e o sujeito estaria fadado a morrer com a identidade de nascimento.

Por meio dos estudos voltados para esse assunto, essa concepção foi desconstruída. Hall (2006), ao postular sobre a identidade, acentua três concepções: o sujeito do iluminismo, que é tido como completamente centrado, com uma identidade irreduzível e pautada na razão; o sujeito sociológico, que abarca uma ideia de sujeito insuficiente e que necessita da relação com o Outro ou com o meio para se constituir e o sujeito pós-moderno, que possui uma identidade fragmentada, sempre por se construir.

É válido refletir a quantidade de identidades que foram apagadas, uma vez que o ideal de identidade imutável não permitia nenhuma fresta que divergisse dos padrões performáticos de gênero e sexualidade, que eram comuns a essas identidades fixadas. Culturalmente, é comum que a criança, antes de nascer, tenha sua identidade determinada pela crença familiar do que seria o gênero binário, que é resultado da concepção da identidade do sujeito do iluminismo. Essas pautas vêm sendo debatidas, mas o caminho a ser percorrido ainda é árduo, tendo em vista que esses normativismos foram os pilares que fundamentaram a sociedade. Deste modo, historicamente, os indivíduos, cujas identidades não se adequavam aos padrões, sentiam-se deslocados e sem a possibilidade de identificar-se.



A identificação nos permite a aproximação com a autodeterminação⁴⁰, que é base para o ato de resistir, uma vez que o reconhecimento de “quem se é” ajuda a identificar a própria opressão e a encontrar mecanismos de resistência. Bill Ashcroft, importante teórico do pós-colonialismo e da resistência, reafirma a relevância das artes como forma de combater a opressão e destaca que existem diferentes maneiras de resistir.

Embora os soldados e políticos tenham recebido mais atenção, são as pessoas comuns – e os artistas e escritores, através dos quais foi concebida uma visão transformadora do mundo – que muitas vezes fizeram mais para “resistir” as pressões culturais sobre eles (Ashcroft, 2001, p. 20, tradução nossa⁴¹)

Há, em “Vó, a senhora é lésbica?” (2015), uma grande riqueza de aspectos que nos permitem adentrar nas particularidades que constroem a humanidade: amor, medo, tristeza, felicidade, dentre outros. A amálgama de sentimentos possui significados e a narrativa, contada em 4 páginas, dispõe de nuances percebidas intimamente pelas milhares de leituras que hão de ser feitas por pessoas diversas em suas singularidades.

Silêncio como forma de silenciamento

Entender como as construções de silêncio permeiam o texto de Polesso nos faz embarcar em uma viagem de significados. Partimos do pressuposto de que o silêncio não pode ser observável como algo físico, entretanto, não é o nada. Orlandi (1997, p. 47) reitera que “nós o [o silêncio] sentimos, ele está lá”, mas, para enxergá-lo, são necessários métodos discursivos.

Quando se trata do silêncio nós não temos marcas formais, mas pistas, “traços”. É por fissuras, rupturas, falhas, que ele se mostra, fugazmente [...].

Mesmo se o silêncio está sempre lá, ele é efêmero em face do homem, no que diz respeito à sua observação. Assim, sem teoria

40Entende-se como auto identificação o conceito cunhado por Rodovalho (2017, p. 368): “O grupo com que nos identificamos terá que minimamente reconhecer a legitimidade dessa nossa identificação (assim como os demais atores sociais) ou, então, o que temos a dizer sobre nós, sobre o que somos, não terá nenhuma valia” (Rodovalho, 2017, p. 368).

41“While the soldiers and politicians have gained most attention, it is the ordinary people - and the artists and writers, through whom a transformative vision of the world has been conceived - who have often done most to ‘resist’ the cultural pressures upon them” (Ashcroft, 2001, p. 20).



não se atinge seu modo de existência e de funcionamento na significação (Orlandi, 1997, p. 48)

O conto é envolto de silêncio, uma vez que já se inicia com a reação de Clarissa em relação à pergunta de Joaquim, como exemplificado no excerto: “Vó Clarissa deixou cair os talheres no prato, fazendo a porcelana estalar” (Polessio, 2015. p. 16). O derrubar dos objetos, este ruído, demonstra um enorme significado, uma vez que eles deixam implícito um desconforto com a pergunta feita e um desajuste com um tema que é proibido, que não deve ser comentado e que deve permanecer nas entrelinhas do silêncio. Com isso, nota-se que, como dito, o silêncio não é apenas ausência ou o “nada”, por mais que pareça; desta forma, a recepção da pergunta, o choque e o agir constituem sentidos para a narrativa, ligados ao silêncio enquanto silenciamento, ou seja, há o cerceamento de uma temática que não deveria emergir. Percebe-se, de forma clara, o tom dramático que este silêncio garante ao texto, e isto se dá, também, pelo silenciamento que envolve o questionamento com tom pejorativo do garoto, tendo em vista a historicidade que acompanha a palavra ‘lésbica’.

Ao longo dos anos, as mulheres foram constantemente apagadas da história e isso é intensificado quando colocamos as interseccionalidades em pauta: mulheres lésbicas e suas memórias são silenciadas e postas à margem. Crescemos ouvindo histórias de homens homossexuais durante os anos, na literatura clássica, moderna, contemporânea, mas não vemos, com a mesma notoriedade, textos e qualquer tipo de obra artística que explicita relacionamentos homoafetivos entre mulheres ao longo dos séculos.

Há um interesse hierárquico e histórico no apagamento de mulheres, levando em consideração a construção de gênero que privilegia aqueles que, politicamente, são poderosos. Essa forma de silêncio também é classificada por Orlandi (1997, p. 55): “Há, pois, uma declinação política de significação que resulta no silenciamento como forma não de calar, mas de fazer dizer “uma” coisa, para não deixar dizer “outras”. Ou seja, o silêncio recorta o dizer. Esta é sua dimensão política”.

Orlandi (2007) contextualiza o que seria a política do silêncio, ou, como também chamado, o silenciamento. Esta sugere o que pode ou não pode ser dito, a partir de um silêncio local, ou seja, a censura e a proibição do dizer em



determinados espaços sociais. Por essa razão, é necessário recapitular as questões de opressão vivenciadas por pessoas LGBTQIAP+ e o seu completo estado de silenciamento.

Em reportagem apurada por Boehm (2022)⁴², a Secretaria de Assistência e Desenvolvimento Social da cidade de São Paulo (SMADS), em 2015, constatou que cerca de 8,9% da população de rua era considerada parte da comunidade LGBTQIAP+. Ainda, 63% das pessoas entre 18 e 25 anos se sentiam rejeitados pelos pais e apenas 59% afirmou ter contado aos familiares sobre sua verdadeira sexualidade ou identidade de gênero, por medo de retaliação. Em entrevista ao portal de notícias G1⁴³, a coordenadora do Observatório de Políticas Sociais (COPS), ligado ao SMADS, Lanfranchi (2016) diz que a família é o maior provocador da exclusão entre os motivos citados pelos moradores de rua, que não se consideram heterossexuais ou cisgêneros e, por serem vítimas de opressão no próprio núcleo familiar, optam pelas ruas. Este medo vivenciado diariamente nos remete ao “poder-dizer” destacado por Orlandi (1997) e respinga no texto de Polesso, pois, quando há a indagação da sexualidade de vó Clarissa e a surpresa em ser questionada, não há dúvida de que ser lésbica era um segredo. No trecho a seguir, destacamos o modo que a lesbianidade de Clarissa é tratada como um rumor pelos seus familiares, o que motiva a pergunta de Joaquim:

— Joaquim, terminou de comer? — ela perguntou.

— Não.

— E onde você ouviu isso sobre eu ser lésbica?

— Ouvi o pai e a mãe falando.

— Ah.

Minhas mãos gelaram e, por mais que eu mastigasse, a comida não descia. Levantei da mesa com meu prato na mão e fui à pia, fingindo desinteresse (Polesso, 2015. p. 19)

O motivo para que Clarissa tenha ficado em silêncio por todos esses anos é a representação do silenciamento teorizado por Orlandi (1997). O medo da rejeição fala e significa, o silêncio expressado pela personagem é marcado pela

42BOEHM, C. Número de mortes violentas de pessoas LGBTI+ subiu 33,3% em um ano. Agência Brasil. São Paulo, 12 de maio, 2022. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-05/numero-de-mortes-violentas-de-pessoas-lgbti-subiu-333-em-um-ano>> Acesso em: 13 de dez. 2022.

43Fator de exclusão da população LGBT é a família, diz censo. G1. São Paulo, 21 de abril de 2016. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/04/fator-de-exclusao-da-populacao-lgbt-e-familia-diz-censo.html>> Acesso em: 10 de dez. 2022.



opressão de uma sociedade que marginaliza mulheres lésbicas. É comumente noticiado o fato de que mulheres idosas, que constituíram famílias heterossexuais, tiveram maridos, filhos, depois de anos, reafirmaram sua verdadeira sexualidade como mulheres lésbicas, “Porém me ocorreu lembrar que a tia Carolina tinha sido casada com o seu Carlos” (Polesso, 2015, p. 20). Entretanto, a razão para essa demora⁴⁴ em se enxergar como homossexual se dá por diversos motivos, como a opressão contra a comunidade LGBTQIAP+ no século XX, exponencialmente mais alta do que nos dias atuais; as questões históricas de machismo e misoginia, em que mulheres eram obrigadas a constituir família e servir ao homem, sendo, muitas das vezes, negociadas como mercadorias.

Clarissa, por questões que fogem ao seu alcance, passou todos os anos de sua existência em silêncio sobre sua verdadeira face. Este silêncio causa angústia, dor e reflexões existencialistas. Tofalini afirma que:

As pessoas não suportam as pausas, as ausências de barulho, os espaços de silêncio. Não conseguem ficar a sós consigo mesmas porque são acossadas pelo medo do que possa se ocultar nas dinâmicas dos silêncios. Temem o perigo do enfrentamento da solidão, da dor e da angústia, movimentos inerentes à própria existência. Receiam a reflexão e o mergulho em si mesmas que podem trazer à tona os segredos dos seus próprios silêncios (Tofalini, 2019, p. 162)

Este excerto, que contextualiza a existência do ser-humano, nos permite, também, evidenciar o modo pelo qual a opressão reprime as identidades não pertencentes à hegemonia social, o que acarreta em formas de proteção do inconsciente, aprisionando pessoas dentro de si. Tomar percepção do “eu” dói. Outras representações de silenciamento são vistas no conto, como: “Me ocorreu que talvez ela não pudesse ficar com a minha vó. Me ocorreu que nunca tivessem dançado, nem bebido juntas, ou sim” (Polesso, 2015, p. 20), já que o silêncio opressor priva pessoas LGBTQIAP+ de viverem de forma aberta, de ex-

44 A palavra “demora” é utilizada por falta de termo linguístico que represente o tempo de descoberta. Não há, de forma alguma, um prazo para se identificar como parte da comunidade LGBTQIAP+, pois, além de tudo, é necessário desconstruir aspectos heterocentrados propagados desde a infância como o correto. Mais afundo, há aspectos religiosos que suprimem a sexualidade, utilizando a mitologia cristã de céu e inferno como certo e errado, encaixando a homossexualidade como profano, logo, ser gay lhe condenará ao inferno.



pressarem seus sentimentos e de se mostrarem para o mundo, sem terem medo de perder suas vidas.

O Brasil encabeça a lista de países que mais matam pessoas LGBTQIAP+ no mundo, de acordo com o dossiê do Observatório de Mortes e Violência contra LGBTQIAP+. Foram relatados 316 casos de crimes de ódio, número 33% maior ao ano anterior. Destes, 45,89% são homens gays e 44,62% são mulheres trans e travestis, já mulheres lésbicas somam 3,80% dos assassinatos.

De forma análoga, observa-se no conto que Tia Carolina ainda carrega cicatrizes da opressão de ser uma mulher lésbica: “A tia Carolina trazia, quase sempre, uns olhos de embaraço, agora lembro, os passos incertos, as mãos cheias de anéis que se torciam em si mesmos, os ombros para cima sempre. Parecia que não queria estar ali” (Polesso, 2015. p. 18). O embaraço e os passos incertos revelam o medo e as consequências de, supostamente, estar fazendo algo inapropriado.

Como já mencionado, o texto de Polesso é repleto de sentidos proporcionados pelos silêncios, Tofalini (2019, p. 167) reitera que “O silêncio encontra-se envolto em significados que excedem, muitas vezes, aqueles das palavras. Vale relembrar que é do silêncio que as palavras emergem”. No excerto adiante, podemos exemplificar:

Minha vó foi contando toda a história, e ela era muito boa em contar histórias. Enquanto ela falava, eu tinha os olhos fixos numa tapeçaria que cobria toda a parede atrás dela, uma tapeçaria com motivos medievais, uma festa num vilarejo. Duas coisas sempre me atraíram nela: o anão bêbado e as duas mulheres dançando um pouco afastadas, atrás de uma árvore. Enquanto eu olhava a tapeçaria, a Taís invadiu meus pensamentos. Me lembrei da sua mão quente tocando meu corpo, por baixo do blusão, e pensei nas mãos cheias de anéis da tia Carolina percorrendo o corpo da minha vó. Na tapeçaria, as duas mulheres tocavam as mãos. Respirei pesado e a Taís voltou, enfiei meu rosto em seus cabelos e aspirei-lhe bem fundo a nuca. Mas quando recuei, eram os cabelos brancos da tia Carolina sobre a face da vó Clarissa. Um caneco de cerveja se esvaziava num chão de lã amarela numa outra parte da tapeçaria, eu e a Taís dançávamos no quarto dela e depois de um ou dois giros eram os corpos da tia Carolina e da vó Clarissa que caíam ofegantes sobre a cama (Polesso, 2015, p. 19- 20).



Os diferentes tipos de silêncio se encontram em um acoplado que superam as palavras, como a história homoafetiva de Clarissa e tia Carolina (“Minha vó foi contando toda a história e ela era muito boa em contar histórias”); o ambiente (“uma festa num vilarejo”); as protagonistas do quadro que representam o amor de Clarissa e tia Carolina, assim como de Joana e Taís (“e as duas mulheres dançando um pouco afastadas, atrás de uma árvore”); as memórias de Joana enquanto ouvia Vó Clarissa (“Enquanto eu olhava a tapeçaria, a Taís invadiu meus pensamentos. Me lembrei da sua mão quente tocando meu corpo”) e a assimilação das histórias das quatro mulheres (“Mas quando recuei, eram os cabelos brancos da tia Carolina sobre a face da vó Clarissa”; “depois de um dois giros eram os corpos da tia Carolina e da vó Clarissa que caíam ofegantes sobre a cama”). Todas essas espécies de silêncio estão conectadas ao sentido do texto: “O silêncio intervém como parte da relação do sujeito ao dizível, permitindo os múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com os outros sentidos” (Orlandi, 1997, p. 91).

Identidade e resistência

Em “Vó, a senhora é lésbica” (2015), podemos classificar a identidade como uma jornada de autoaceitação que, como relatado, dura cerca de 20 anos, resultando no “desabrochar” de Clarissa. Joana, sua neta, também passa por essa percepção da identidade homossexual. Levamos em consideração que se identificar significa, igualmente, pertencer a algo ou um grupo, pois há a necessidade da autoafirmação. Quando contamos nossas histórias, compartilhamos nossas frustrações, medos e vitórias, a identificação gera pertencimento. A identidade *queer*, tema principal do conto de análise, faz parte de uma faceta de identidades que o ser-humano pode adquirir durante sua vida, caracterizando-o como indivíduo social pertencente a uma cultura pós-moderna.

Hall (2006, p. 13) declara que “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente”. À vista disso, devemos levar em conta que, além da identidade *queer*, as personagens retratadas na obra são mulheres e, em razão dessa interseccionalidade, são duplamente oprimidas. Não há opressão maior que a outra, ou pior que a outra, mas há pessoas que vivenciam, de formas diferentes, a mar-



ginalização. Consoante a Stuart Hall, Judith Butler, pioneira dos estudos *queer*, analisa a identidade referente ao sexo e gênero da seguinte forma:

Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam as normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas (Butler, 2003, p. 26).

Miskolci (2015), grande estudioso de Butler e do *queer*, afirma que “O *queer* busca tornar visíveis as injustiças e violências implicadas na disseminação e na demanda do cumprimento das normas e convenções culturais, violências e injustiças envolvidas na criação dos “normais” quanto os anormais” (p. 26). A identidade *queer* é posta como um corpo abjeto, ou seja, um corpo estranho, incapaz de receber afeto. Isso se dá pela busca da perfeição inexistente proposta e constantemente propagada pela hegemonia social. Estas questões de marginalidade, quando há a percepção do oprimido, possuem grandes chances de se tornarem resistência, tendo em vista que a autoaceitação é o fator primordial para combater as imposições sociais vigentes.

Antes mesmo de ser nominada, a homossexualidade (também conhecida como pederastia) era vista, culturalmente, como objeto de instrução pedagógica na era clássica; normalmente, adolescentes pertencentes às elites gregas iniciavam a vida sexual com homens mais velhos, como um rito de passagem para a independência. A prática pederasta não era revestida pelo estigma atual, tendo em vista que era desejável e incentivado. Com emergência do cristianismo e sua massificação após se tornar a religião oficial do Império Romano IV, tal prática assumiu um *status* profano⁴⁵, passando a ser um tabu. Como consequência, a violência veio à tona, o que gerou movimentos ativistas de luta e resistência, por isso é possível dizer que sem a identificação, não há resistência, uma vez que não é possível “lutar” por uma causa na qual o oprimido não se enxerga. Existem diversas formas de resistência: agressivas (em que podemos levar em

45 Utilizamos a homossexualidade como alegoria do que Mircea Eliade, em seu livro *O sagrado e o profano* (1952), caracteriza como profano. Em antítese ao sagrado, um espaço natural e seguro àqueles que vivem em sociedade, o profano representa o caos, em que os indivíduos projetam suas deliberações ao mundo construído pelas crenças em divindades.



consideração quando há agressão física, protestos violentos etc.) e passivas, como retratado na obra. Vó Clarissa, tia Carolina e Joana, por existirem, são formas de resistência, pois desafiam o padrão hegemônico e fundamentalista. Joana, por estar no “armário”, também possui papel importante na luta por visibilidade: “Eu fiquei muda. Joaquim sabia sobre mim e me entregaria para a vó e, mais tarde, para toda a família” (Polesso, 2015, p. 16).

Ashcroft (2001) afirma que essas resistências “diárias e caseiras” são tão efetivas quanto lutas ativas, pois passam despercebidas e continuam com seus efeitos nas estruturas sociais. Não há oposição contra o que não se vê, ou seja, essa luta diminui o Outro sem que ele perceba. O silêncio - que deve ser utilizado como forma de sobrevivência - de Joana e de milhares de pessoas LGBTQIAP+, que não possuem o privilégio de serem quem são em casa, são resistências indiscutivelmente importantes.

Quando mulheres lésbicas demonstram seu amor, como Vó Clarissa e tia Carolina, há o que Ashcroft (2001) conceitua como resistência doméstica, pois, apenas por demonstrarem seus afetos, estão resistindo, já que este é um direito negado, historicamente, a mulheres lésbicas e qualquer outra maioria minorizada. Dessa maneira, nota-se a importância da literatura *queer* enquanto um movimento de resistência, pois integra pessoas marginalizadas ao coletivo, de forma a construir uma frente ampla à opressão, seja em passos pequenos, ou em silêncios.

Considerações finais

Após análise do conto “Vó, a senhora é lésbica?” (2015), de Natalia Polesso Borges, é possível compreender as nuances do silêncio e seu emaranhado de conexões que resultam em expressões naturalmente humanas, como a identidade e a resistência, intrinsecamente ligadas. Polesso nos introduz a duas personagens complexas e bem estruturadas: vó Clarissa, uma mulher lésbica, que oculta parte importante de sua vida, a sexualidade; Joana, uma universitária, também lésbica, que passa por uma autorreflexão após descobrir a sexualidade de sua avó.

Ambas demonstram a força e a importância de serem quem são, uma vez que, por se tratarem mulheres e lésbicas, enfrentam toda uma corrente de



opressão em uma hegemonia que apregoa um padrão heterossexual, cisgênero e que privilegia o homem hierarquicamente. Ao incluir mulheres lésbicas como protagonistas de histórias, a autora, de forma simples e direta, propicia reflexões sobre sexualidade, corpos e gênero, uma vez que, no Brasil - e no mundo -, mulheres lésbicas são apagadas da história propositalmente.

Em questões mais específicas, utilizamos o silêncio para entender as minúcias que perpassam pelo texto, construindo sentidos e significados que a autora coloca em suas palavras. O silêncio, como explicitado, significa, e este significado constitui a base do conto. As palavras estão envoltas no silêncio que oprime, pois, o escrito aborda questões de opressão às maiorias minorizadas. “Ambos, palavra e silêncio, constituem elementos basilares, essenciais, indispensáveis e indivisíveis da linguagem” (Tofalini, 2019, p. 173). Esse silenciamento foi o que impediu a vó Clarissa de expressar a sua verdadeira identidade e viver de modo pleno o seu amor.

No conto, o silêncio diz sem dizer, perpassando até mesmo as próprias palavras, pois nem sempre são capazes de expressar o verdadeiro sentido. “O silêncio prescinde de outros elementos quando trata de se expressar. A palavra não. Ela é incapaz de ‘dizer’ sozinha. Ela depende do silêncio” (Tofalini, 2019, p. 173). Por isso, foi imprescindível o uso das teorias do silêncio para uma análise mais abrangente do conto.

No que tange à resistência e identidade, constatamos os efeitos da autoafirmação, conceito do Rodovalho (2017), para que haja o pertencimento, no caso, do corpo lésbico. Este pertencimento, inerente à identidade, faz parte do leque de facetas identitárias que são vistas no conto, como Clarissa, Carolina e Joana, mulheres e lésbicas, que sofrem as mesmas opressões e, por isso, entendemos a necessidade de se aproximar de seus semelhantes. Todas essas questões acendem o sentimento de resistência, no texto, a resistência caseira e diária, que mostra a importância do “ser”: ser mulher, ser lésbica. Em uma sociedade opressora, “ser” demonstra que não há mais espaço para pensamentos retrógrados.

Por fim, concluímos, também, a importância de livros escritos e protagonizados por pessoas LGBTQIAP+, primeiro, pelo constante ataque às produções voltadas a essa temática, como o caso do ex-prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, que mandou recolher da Bienal do Livro de 2019 a história em qua-



drinhos intitulada *Vingadores: a cruzada das crianças* (2019) que retratava um beijo gay⁴⁶ e, segundo, pois essas obras demonstram que maiorias minorizadas existem e irão ocupar espaços que são deles por direito, além de propiciar a autoidentificação de outros sujeitos também marginalizados.

REFERÊNCIAS

ASHCROFT, B. Resistance. In: ASHCROFT, B. **Post-Colonial transformation**. London: Routledge, 2001.

BOEHM, C. Número de mortes violentas de pessoas LGBTI+ subiu 33,3% em um ano. **Agência Brasil. São Paulo**, 12 de maio, 2022. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-05/numero-de-mortes-violentas-de-pessoas-lgbti-subiu-333-em-um-ano>> Acesso em: 13 de dez. 2022.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP- Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 1997.

POLESSO, N. B. **Amora**. Porto Alegre: [s. n.], 2015.

RODOVALHO, A. M. **O cis pelo trans**. Estudos Feministas. Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 365- 373, jan-abr. 2017.

TOFALINI, L. A. B. A PRIMAZIA DO SILÊNCIO: JERUSALÉM DE GONÇALO M TAVARES. fólio - **Revista de Letras**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2018. DOI: 10.22481/folio.v10i1.3834. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3834> . Acesso em: 14 dez. 2022.

⁴⁶GRINBERG, F.; RISTOW, F. Crivella manda recolher HQ dos Vingadores com beijo gay; Bial se recusa. Rio de Janeiro, 05 de setembro, 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/crivella-manda-recolher-hq-dos-vingadores-com-beijo-gay-bial-se-recusa-23930534>> Acesso em 15 de dez. 2022.



CAPÍTULO VIII

RESISTÊNCIA E RELIGIOSIDADE EM *ÁGUA DE BARRELA*

Alba Krishna Topan Feldman

Nelci Alves Coelho Silvestre

Introdução

De acordo com Todorov (1983), as religiões de origem judaico-cristãs, mais principalmente o Cristianismo e seus ramos têm, há séculos, sido utilizado tanto como parâmetro do que seria a ‘verdadeira religião’, quanto em detrimento de qualquer outro pensamento religioso. O Catolicismo Romano até a Idade Moderna e as outras denominações como o Anglicanismo, o Protestantismo, entre outros têm sido o modelo levado pela expansão imperialista nos movimentos colonizatórios. Para nossa análise, é muito importante, inicialmente, fazermos uma ligação do pensamento religioso com seus aspectos econômicos e, principalmente, com as relações impositivas de poder.

A religião na expansão imperialista da Idade Moderna foi mais efetiva que as forças militares para o controle das colônias e dos colonizados: enquanto o exército impunha pela força as vontades da metrópole, a religião servia como elemento regulador, atuando junto com a língua, para a destruição das culturas, a cooptação das lideranças locais e o controle social. Assim, uma das formas de estabelecer a superioridade da cultura e do modo de ver o mundo dos colonizadores europeus era o convencimento aos povos colonizados locais não só da superioridade da cultura europeia, mas também e, principalmente, de sua religião.

O experimento tinha funcionado desde a Europa, quando o Cristianismo destruiu as religiões de pensamento viking e as diversas vertentes das religiões celtas, entre outras, quando judeus e velhas, que conheciam as ervas, foram queimados na fogueira como hereges e pagãos. Nas colônias, o primeiro mo-



vimento depois da introdução da língua e das ‘bondades’ exercidas por padres e freis, depois por párocos e outros representantes das igrejas, foi o convencimento dos colonizados de que seu pensamento religioso não apenas era inferior, mas demoníaco.

Sendo assim, houve o reforço da ideia de barbárie dos pensamentos religiosos locais, não importando quão elaborados e sofisticados os mesmos fossem. Por exemplo, os conhecimentos maias e astecas incluíam engenharia, ourivesaria, matemática, astronomia, muitas vezes até superiores aos vigentes na Europa na mesma época. No entanto, a propaganda enfatizava a violência, os sacrifícios religiosos, enfim, a barbárie que justificava a necessidade do controle europeu sobre tais povos. Da mesma forma, diversos pensamentos filosóficos e religiosos africanos sobressaíam-se, mas sua proclamada inferioridade era um argumento válido para o controle de seus povos e uma justificativa para a escravidão, o sequestro e outras violências (Bonnici, 2012).

E quanto mais elaborado, mais rico e mais complexo o pensamento religioso, mais fortemente e prontamente era demonizado e combatido. Porém, a existência de religiões de matriz africana nas Américas, como o Vodou, nas Antilhas e Jamaica, a Santería em Cuba, a Umbanda e o Candomblé no Brasil mostram a força de resistência que tais pensamentos possuem, pois, apesar de serem proibidos, demonizados, perseguidos, de terem seus líderes destruídos, elas continuam existindo, crescendo, modificando-se, desenvolvendo-se.

Eliana Alves Cruz, em sua obra *Água de Barrela*, objeto de nosso estudo, apresenta como protagonistas mulheres negras que, anteriormente, não tinham voz. Em uma trama repleta de rica simbologia religiosa, a escritora retrata a jornada de mulheres como Anolina, Martha, Damiana e Dodó, personagens objetificadas, que buscam a sobrevivência em meio às adversidades e a educação para os filhos. Neste capítulo, exploraremos como a religiosidade se manifesta e desempenha um papel fundamental na narrativa, assim como verificaremos de que forma a religiosidade afro representa resistência dentro do romance. Em um cenário marcado pelo contexto histórico de escravidão, racismo e opressão, a religiosidade emerge como um fio condutor que conecta as personagens às suas raízes, proporcionando-lhes conforto e esperança diante das dificuldades.



Resistência

Segundo Ashcroft (2001), o termo resistência abrange uma ampla gama de situações e pode ser entendido como uma forma de luta política em diversos contextos. O autor também argumenta que “se considerarmos a resistência como qualquer tipo de defesa que demonstra a rejeição de um ‘invasor’ ou um grupo opressor, as formas mais sutis e não explicitamente verbalizadas de resistência discursiva, de cunho social e cultural têm sido muito mais prevalentes⁴⁷” (Ashcroft, 2001, p. 20). Portanto, o ato de resistir representa uma maneira de se opor à dominação do poder imperial, de recusar as imposições colonialistas e de buscar reverter a situação, permitindo que os povos oprimidos recuperem sua subjetividade.

Existem diversas formas de desafiar o poder imperial ou qualquer forma de domínio autoritário. Segundo Ashcroft (2001), o tema da resistência é um componente crucial, pois representa o cerne da batalha entre diferentes formas de poder. No entanto, resistir vai além de simplesmente criar um “outro” e confrontá-lo; está relacionado ao exercício de poder e à afirmação de uma identidade pós-colonial. Em vez de ser apenas uma questão de oposição dicotômica, a resistência pode adotar formas igualmente sutis e ainda assim eficazes para minar e questionar a cultura predominante, e até mesmo para reinterpretar a cultura que está subjugada.

O primeiro tipo de resistência discutido por Ashcroft é a resistência pacífica. No entanto, Feldman e Silvestre (2019) expandiram essa categorização para incluir uma distinção entre resistência pacífica direta e indireta. A resistência pacífica indireta não se opõe explicitamente ao poder dominante, mas envolve pequenos atos de desafio por parte dos grupos oprimidos. Por exemplo, mulheres e escravizados podem demonstrar lentidão ou descontentamento ao realizar suas tarefas, ou podem realizar um trabalho de baixa qualidade de forma intencional. Um exemplo de resistência pacífica indireta pode ser visto no romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2009), diante da atitude brutal de Ana Felipa ao mutilar a escravizada Verenciana, que estava grávida de José Carlos, e ao servir seus olhos no pote de geleia para o marido, as escravas não

⁴⁷“resistance as any form of defence by which an invader is ‘kept out’, the subtle and sometimes even unspoken forms of social and cultural resistance have been much more common” (Ashcroft, 2001, p. 20).



responderam diretamente. Em vez disso, elas teceram comentários “sobre umas ervas que a Liberata tinha feito chegar até a Antônia, na casa-grande, que seriam colocadas na comida e fariam o ventre da sinhá secar de vez, não deixando brotar nem suspeita de nova criança” (Gonçalves, 2009, p. 114). Este é um modo de resistência indireta, pois a oponente Ana Felipa não percebe claramente que está sendo desafiada.

A segunda forma de resistência pacífica é a resistência direta, na qual o opressor está ciente de que está sendo desafiado, mas o oprimido não recorre ao uso de armas ou instrumentos de ataque. Um exemplo desse tipo de resistência ocorre quando Saíba, a mãe de Regina Anastácia, no conto “Regina Anastácia” (2016), recusa a proposta de emprego na renomada padaria dos Antanhos, optando por não se sujeitar ao controle da família D’Antanho.

A forma mais básica de resistência ocorre através da confrontação física, envolvendo um confronto direto. Isso inclui a utilização de armas, participação em guerras, guerrilhas e até manifestações civis violentas. Nos estágios iniciais da colonização e durante o período pré- independência, essa era muitas vezes a única maneira pela qual os nativos indígenas defendiam suas terras, culturas e vidas contra os colonizadores. Mais tarde, os africanos também recorreram à resistência física na luta contra seus opressores ao defenderem seus quilombos, ao utilizarem a capoeira e outros recursos para defenderem-se e atacarem. No entanto, os colonizados frequentemente não estavam em condições de competir com os colonizadores, que possuíam armas mais avançadas, desenvolvidas ao longo de séculos de conflitos.

Embora a resistência por meio de lutas e guerras tenha sido uma tentativa válida, teve pouco impacto na quebra da supremacia europeia e, em muitos casos, resultou em mais opressão por parte do império e em conflitos civis pós-coloniais ainda mais violentos. Atualmente, vemos a resistência armada em movimentos pela independência em países africanos e outros territórios que foram previamente colonizados. No entanto, as lutas contemporâneas pela independência são muito mais complexas e, quando apoiadas por abordagens legais, disseminação midiática e negociação, tendem a ser mais eficazes.

O último tipo de resistência, e crucial para os estudos literários, culturais e artísticos em geral, é a contraofensiva discursiva utilizada pelo colonizado



para desestabilizar o sistema monolítico do colonizador. A definição de resistência discursiva de Ashcroft (2001) também pode ser subdividida em direta e indireta, conforme propõem Feldman e Silvestre (2019). A resistência discursiva direta engloba, por exemplo, a produção de panfletos subversivos que identificam claramente um oponente. Estamos falando de textos ou discursos escritos com o propósito de expor ou questionar um evento ou situação específica. Nesse contexto, o foco principal é o discurso contrapondo-se a algo ou alguém que é abertamente identificado. Assim, essa forma de resistência discursiva se converte em mais uma ferramenta na luta armada, pois sua eficácia reside em chamar a atenção para um problema circunscrito, e uma vez que o oponente é neutralizado, ou a questão é resolvida, o discurso perde sua relevância.

A resistência discursiva indireta se manifesta por meio das artes, especialmente na literatura. Nesse tipo de expressão literária resistente, as pessoas conseguem expor e questionar a história, mas o fazem através da arte, da estética das palavras e das narrativas de vida. Ao trabalharem com a linguagem, essas obras conseguem alcançar um público muito mais amplo, reforçar identidades e criar identificações. Portanto, a literatura se converte em uma forma de resistência discursiva indireta. Altamente eficaz na proteção dos colonizados, essa forma de resistência discursiva se manifesta sem recorrer à violência, utilizando táticas para se defender dos padrões e estereótipos criados pelo pensamento europeu imposto aos colonizados ao empregar sua própria linguagem e cultura. Tal tipo de resistência se torna mais efetiva, na medida em que questiona e encanta, atrai esteticamente e faz pensar, podendo criar identificações em diversas culturas, tempos, lugares, etc. Autores de literatura africana, afro-brasileira, indígena, entre outras, utilizam-se do que pode ser considerada uma forma de resistência discursiva, à medida que defendem culturas, questionam a história, fortalecem identidades e dão voz às minorias periféricas que dificilmente a teriam, caso não lutassem fortemente por ela.

A religiosidade de matriz africana também aparece na literatura afro-brasileira como forma de resistência. Pode ser compreendida como força ancestral que liga o sagrado e o humano de tal modo que as personagens são capazes de resistir à dor e à opressão, levando-as a suplantá-las e lutar pela liberdade. Em *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves (2009), por exemplo, Kehinde não perde seus laços sagrados com os voduns e, embora adapte-se ao catolicismo



tendo em vista a dominação escravocrata, sua ancestralidade permite-lhe não esquecer o passado e a liberdade.

Em *Água de Barrela*, a tradição religiosa africana, enraizada na espiritualidade e na crença na conexão entre os seres humanos e o divino, é também um elemento crucial. A prática das religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, possui na ancestralidade a afirmação da existência, a partir de um coletivo. Na narrativa, os laços de ancestralidade são reforçados, em um dia de domingo, no qual Umbelina, Dasdô, Firmino e outros homens, Isabel, com o filho de colo, Roberto e Anolina (criança) fazem uma excursão até o terreiro de candomblé:

Chegaram a um casebre onde já estavam Urbano e Anacleto. No centro do terreno, gravetos e madeiras formavam uma pequena montanha. Era o dia da “Fogueira de Xangô”. Se os senhores reservavam os domingos para Deus, eles também... ao seu modo. Ali cantaram, dançaram, oficiaram e celebraram seus orixás. Ali, por algumas horas, foram eles mesmos dando passagem às personalidades de suas mais profundas raízes. Roberto, a quem chamavam Bebetim, foi apresentado (Cruz, 2018, p. 72)

Conforme exposto acima, as personagens cultuam as suas divindades, respeitam seus ancestrais, propiciando um sentimento de pertencimento coletivo que se intensifica. O resgate da cultura e das tradições de seus ancestrais atua como mecanismo de resistência contra a evangelização imposta pela cultura do colonizador.

Ao apresentar uma visão holística do mundo, a natureza se torna parte comum da vida do afro-brasileiro, pois os orixás são “em geral, ancestrais mitológicos ou heróis fundadores, patronos de algumas atividades; ou ligados às forças da natureza (águas, ventos, raios, etc)” (Lopes, 2008, p. 101). Nesse sentido, os orixás são parte da natureza e também divindades, conforme afirma a personagem Tia Dona para Martha:

— Deixe lhe falar uma coisa. Nós somos pequeninas formigas diante do mistério da natureza. Ela tem suas razões. Agora podemos não entender nada, mas o futuro sempre traz as respostas. Os Orixás, filha, e a natureza são uma coisa só. Eles são a vida, são as coisas da nossa vida neste mundo (Cruz, 2018, p. 168).



Esse excerto evidencia que a comunidade africana tem uma relação de respeito e amor para com a natureza, considerando a natureza como a própria divindade. Nessa perspectiva, as práticas religiosas de matriz africana oferecem às personagens uma forma de resistência cultural e espiritual contra a opressão, permitindo-lhes se reconectarem com suas raízes e encontrar um senso de identidade. Trata-se da primeira característica da resistência religiosa.

Nesse viés, ao invés da imposição de uma divindade autoritária e punitiva como na religião cristã, na qual as doenças eram consideradas como castigo de Deus, “Imediatamente, sinhá Joanna reuniu velhas negras e os colonos para uma novena a Nossa Senhora da Natividade, que reinava em um altar na capela. Para ela, era certo que a peste tinha a ver com um castigo dos céus” (Cruz, 2018, p. 53), as religiões de matriz africana possibilitam, aos seus participantes, relações humanas harmoniosas, convivências igualitárias, onde todos podem viver com autoconfiança, dignidade e respeito, na qual os orixás são a vida e não a punição da morte.

A segunda característica da resistência religiosa refere-se à afirmação da identidade e da comunidade, que é representada pela resistência cultural. Quando Ewa chegou ao engenho Natividade, foi separada para trabalhar na casa-grande, onde conheceu Umbelina: “Descobriu que Umbelina vinha de Ketu como ela, tinha conhecimentos amplos da religião, que cultuava em segredo no engenho e que até conheciam pessoas em comum na África” (Cruz, 2018, p. 30).

O Queto, mencionado no excerto, refere-se ao “antigo reino de uma divisão dos iorubás, na fronteira entre o antigo Daomé, atual Benin, e a Nigéria contemporânea” (Lopes, 2008, p. 105). Umbelina e Ewa, oriundas do Queto, tinham vasto conhecimento da religião, mas mantinham as práticas religiosas em sigilo, a fim de escapar da perseguição dos senhores de engenho.

A manutenção das manifestações culturais ocorria de formas diversas, nas quais os escravos se utilizavam de estratégias de resistência pacífica para a constituição da identidade. Essa insistência na cultura é retratada em diversos momentos na narrativa, um deles é quando Firmino foi ao terreiro com Umbelina e Anolina (bebê):

Firmino sabia aonde iam e queria finalmente levar o fio de contas que pertenceu ao irmão e saber o que fazer com ele. Chegando



lá, oficiaram os rituais que a consagraram a Oyá. Firmino foi orientado a continuar com o colar, pois ele era o guardião para alguém que ainda viria (Cruz, 2018, p. 91).

O excerto acima mostra que os ritos fortalecem a aliança entre os membros da religião candomblé e as divindades. A orixá Oyá, também conhecida como Iansã, é a divindade guerreira dos ventos e das tempestades, que cumpre a função de encaminhar os espíritos desencarnados ao Orun (céu). Essas divindades orixás viabilizam o encontro da comunidade com o sagrado. Dessa forma, observamos que as personagens insistiam em seguir os antigos preceitos, e Firmino cumpre bem esse papel, pois mesmo não sendo o guardião do colar, ele insiste em ligar as gerações, em manter as tradições de seu povo.

A preservação dessas práticas ritualísticas reafirma o mecanismo de resistência, que se tornou essencial para enfrentar a cultura do dominador. Nessa perspectiva, mesmo com a captura em solo africano, Firmino resgata o fio de conta de Xangô e torna-se herdeiro da cultura africana, recebida de seus ancestrais. Empreende a viagem, guardado pelos orixás que o conduziram ao Brasil, em busca de sua identidade e seu destino:

Ainda em solo africano, depois da degola de Gowon, arrastaram o corpo morto para um canto e no movimento ficou muito perto dele, misturado numa poça de sangue, o fio de contas que o irmão levava para onde quer que fosse: Xangô.... Já era fim da tarde e decidiram parar ali mesmo para o descanso. Quando a escuridão caiu, Akin foi fazendo pequenos movimentos até conseguir alcançar o colar com os pés e puxá-lo até suas mãos. O nome de sua família — Sangokunle, que poderia ser traduzido livremente para “aquele que se ajoelha para Xangô” — honrava a divindade poderosa da justiça, dos trovões. Ele não haveria de faltar justo agora. Não sabia se podia ou se devia ficar com aquele objeto sagrado, mas era a única coisa que lhe restou e foi segurando firmemente o fio durante toda a interminável e macabra viagem que reuniu forças para conseguir chegar até a manhã em que sentiu um alvoroço em cima, no convés (Cruz, 2008, p. 26).

Cabe destacar que Xangô é o orixá divindade dos raios e trovões, cujo atributo é legislar em favor dos menos e dos mais afortunados. Nessa passagem fica claro que o fio de Xangô é muito mais que um objeto, trata-se de um símbolo que representa a preservação e reafirmação da identidade de Akin (Firmino).



Em posse do fio sagrado, Akin mantém viva a tradição africana, ao confiá-lo a Martha, neta de Ewa (Helena): “O fio de contas que Firmino lhe confiara perdeu-se na mudança para Salvador. Isto indicava muitas coisas. Martha obteve outro, mas com o alerta de que precisava cuidar, precisava retornar” (Cruz, 2018, p. 276).

Martha se tornou responsável por salvaguardar os objetos da família, a qual Firmino e Damiana faziam parte. Esse colar de Orixá que atravessa o Atlântico com Firmino é um guia de proteção que perpassa gerações. Nesse viés, o fio de Xangô simboliza o resgate de suas *raízes culturais e históricas*, a conexão com os antepassados e também, considerando que Xangô é o orixá da justiça e o fato de ser a guia de Xangô que atravessa o mar, é o símbolo e a esperança de que haja justiça para os escravizados. O fato de Martha perder o colar de santo configura-se como algo negativo, pois ela deixou de carregar consigo seu orixá, ou seja, perdeu a comunicação espiritual e ficou desprotegida. A expressão “precisava cuidar” refere-se a ‘cuidar do santo’, um ato de religiosidade muito importante, que expressa pertencimento a comunidade.

No artigo “A relação entre homens e orixás no filme *Besouro*”, de Maria Carolina de Godoy e Renato Corrales Nogueira (2011), há análise das relações de obrigatoriedade estabelecidas entre filhos de santo e orixás, e os autores afirmam que as obrigações são oferendas essenciais, no Candomblé, dadas aos orixás. Acrescentam que elas também caracterizam ritos de passagem de hierarquias nas casas de santos, como afirma Prandi:

Numa determinada época da consolidação do candomblé, foi necessária a criação de rito de passagem específico que tornasse público o reconhecimento da condição de senioridade, rito hoje conhecido pelo nome de decá, a partir do qual a iaô assume a posição de ebômi, de mais velho. [...] O decá é o coroamento de uma sequência de obrigações que inclui, depois da feitura, a obrigação de um ano, a de três anos e finalmente a de sete anos, tudo definido numa escala de tempo ocidental. Evidentemente, atrasos eventuais em qualquer etapa arrastam para adiante o período total (Prandi, 2001, p. 55 *apud* Godoy; Nogueira, 2011, p. 6).

Conforme mencionado, na história narrada, a religiosidade está no centro e instaura por meio das conversas e interações entre as personagens a busca por significado e transcendência, bem como a reflexão sobre o papel do divino em suas vidas. A espiritualidade, portanto, não é apenas um elemento externo,



mas algo profundamente enraizado na psicologia dos indivíduos. Sendo assim, a religiosidade não se limita a rituais e práticas, mas também se manifesta nas relações entre os protagonistas e em seus questionamentos sobre a existência e o destino. No fragmento abaixo, Firmino não conseguia entender o porquê de sua existência:

Pensava em ceder aos chamamentos de uma velha companheira que desde aquele tempo volta e meia tentava seduzi-lo para partir deste mundo em sua companhia. Pegou um punhal que estava no chão. — Não é isso que faz um guerreiro. Era a voz do velho José Hauçá. — Tem alguém mais forte que a morte te chamando. Firmino não tirou os olhos do chão. — Quem, velho? Quem nessa desgraçada vida precisa de mim além desses desgraçado sinhô pra cortar cana, carregar fardo, puxar bois, levantar troncos...? Quem? — A vida, fio. A vida precisa d'ocê. Firmino se virou. Ele trazia pela mão Anolina, que estava crescendo e se parecendo com Gowon. Esse negócio de ter família era complicado para quem era cativo. Como atar compromissos que poderiam ser desfeitos por qualquer motivo, qualquer capricho de um senhor que atuava como um deus em seus destinos? Mas a verdade era que ali estava se formando um grupo familiar reunido por laços de alma mais fortes que os de sangue. Umbelina era a mãe que Anolina nunca conheceu. Firmino e Isabel se tornaram tios, padrinhos, amigos, guardiões e qualquer coisa que significasse proteção. Os dois jovens se aproximaram na dor por Roberto (Cruz, 2018, p. 70).

Esse tom descontente dramatiza o sentimento da personagem que se debate com a sua existência, ilustrando o pensamento de que o caminho a ser trilhado depende de sua resistência cotidiana. Para tanto, seu grupo familiar era constituído não apenas por laços sanguíneos, em conformidade com o excerto, mas também pela identificação entre os componentes do grupo e a afetividade que os unia.

Quando Anolina, a mãe de Martha, foi vítima de um tiro fatal, Martha questionou as crenças de matriz africana e católica, colocando em xeque o meio de resistência do colonizado, sua crença:

— E onde é que estava todos aqueles santo, aqueles orixá? Onde é que estão Jesus, todos os santo de igreja? Onde está Deus que deixa isso acontecê? Qual a justiça que existe neles se aqui é só sofrimento? O que foi que fizemo, Dasdô? Que mal fizemo pra



merecê tanta dor? — E voltou a chorar, desesperada (Cruz, 2018, p. 142).

Porém, as formas de resistência não se resumem a insistir na religiosidade nos moldes em que eram praticadas na África, a aproximação de orixás a santos católicos foi uma forma de as religiões de matriz africana se infiltrarem no cristianismo, uma estratégia de resistência na qual há adaptações, negociações e outras formas de manter a religiosidade afro por meio de subversão das religiões dominantes.

Essa terceira forma de resistência é representada pela relação complexa entre a religiosidade africana e o catolicismo, reflexo das influências culturais e históricas que moldaram a identidade afro-brasileira. Essa interação entre diferentes crenças adiciona camadas de profundidade à obra, demonstrando a capacidade das pessoas de se adaptarem e negociarem com suas crenças em busca de equilíbrio e consolo.

Com relação ao título da obra, cabe ressaltar que a água é um elemento importante e dúbio, pois o nome representa a água de cinzas, utilizada pelas escravizadas para alvejar as roupas. Ao mesmo tempo em que é limpa e suja, também é instrumento de tortura e de purificação. A água de rios e fontes usadas para a limpeza da roupa dos brancos era reino de Oxum, responsável pelo ouro, pela vaidade e por manter os tesouros culturais e a identidade dos escravizados.

A água salgada está presente na obra em dois aspectos muito importantes: primeiramente como o mar, o caminho pelo qual os sequestrados da África foram trazidos. Em segundo, nas lágrimas derramadas por aqueles que perdiam, muitas vezes, suas vidas e, no mínimo, sua liberdade. O mar é território de Iemanjá, também conhecida como a mãe dos orixás. Trata-se de uma passagem poderosa, pois apesar das lágrimas derramadas e dos sofrimentos, a orixá traz o poder de resistência, por exemplo, permitindo que o fio de Xangô venha e continue nas tradições de seu povo. Considerando esse aspecto, o mar também se configura em um útero, que gera uma nova vida de sofrimento, mas também de proteção e luta. Nesse sentido, a figura da “água de barrela”, presente no título da obra, é um símbolo poderoso que remete à ancestralidade africana e à importância da água em rituais de purificação.



Ao longo da narrativa, a água é um elemento que transcende o físico, representando uma purificação espiritual e emocional para os personagens que enfrentam traumas e cicatrizes do passado. A água também está associada à ideia de renovação e regeneração, alinhando-se com a jornada de transformação pela qual os personagens passam.

Em suma, a religiosidade desempenha um papel vital na obra, enriquecendo a narrativa com sua simbologia e significados profundos. Ao explorar as práticas, crenças e relações dos personagens com o divino, a autora cria um espaço para a reflexão sobre as complexidades da espiritualidade humana e sua capacidade de proporcionar conforto, resistência e transformação diante das adversidades da vida.

A manutenção da cultura e da religiosidade, mesmo híbrida, se torna uma forma de manter a identidade das personagens, ao passo que a negação completa da religiosidade e a aceitação completa da cultura e da religiosidade do colonizador, para aquelas personagens, simboliza uma fratura identitária, uma perda das raízes, da tradição e da ancestralidade, pois a escolha da religião cristã católica, antes imposta, pode ser vista como um índice de negação da identidade, e uma grande prova de confiança no discurso do colonizador, que demoniza e diminui religiões não cristãs, as quais não compreende. No romance em análise, Martha “sempre fora um tanto rebelde e ressabiada com a religião. Muito porque tinha Umbelina e Dasdô de um lado, mas fora criada debaixo dos olhos de Iaiá Bandeira, sempre apegadas aos santos da igreja e forçando quem estivesse ao redor a comungar da mesma fé” (Cruz, 2018, p. 168).

Essa passagem mostra um conflito interno de Martha entre diferentes influências religiosas e culturais. A menção à Umbelina e Dasdô, que representam práticas religiosas africanas, contrasta com presença de Iaiá Bandeira e sua devoção à religião católica. Esse contexto reflete o embate identitário mencionado anteriormente. Martha está exposta a duas visões de mundo distintas, uma mais ligada às crenças e práticas africanas e outra imposta pela colonização, representada pela religião católica. O embate entre essas influências sugere uma luta interna de Martha para reconciliar essas diferentes visões de mundo. Sua rebeldia e desconfiança em relação à religião podem ser interpretadas como uma forma de resistência à perda da identidade cultural, buscando preservar suas raízes e tradições frente à imposição do colonizador.



Essa mentalidade colonial perpassa a educação da filha de Martha. Damiana foi matriculada no Colégio Nossa Senhora da Salette. “Damiana estava mergulhada no universo religioso do colégio das irmãs de caridade” (Cruz, 2018, p. 187). A devoção de Damiana mostra o papel exato da religião cristã dentro do projeto de colonização europeu. “Para ela, que foi criada entre freiras e missas, não estar casada na igreja a incomodava tremendamente” (Cruz, 2018, p. 218). “Damiana rezava agarrada a um terço” (Cruz, 2018, p. 252).

A resistência religiosa de Damiana ocorre porque ela havia estudado em um educandário católico, sendo a primeira da família a receber educação formal e foi na escola que ela aprendeu os ensinamentos do catolicismo das freiras. Por essa razão, quando a filha Anolina, irmã de Celina, sofre um surto e rasga o vestido de noiva da irmã, a avó Martha recomenda que ela seja levada ao terreiro do Gantois para uma consulta e tratamento espiritual - “- Eu não disse a vosmicê que essa pequena tinha que ir ao Gantois? Até quando vai negar que ela tem coisas a fazer?” (Cruz, 2018, p. 283) - Nunu foi levada ao Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira e “não foi ao famoso terreiro, onde Mãe Menininha a esperava” (Cruz, 2018, p. 283). O excerto mostra que todos os que não se encaixam nos preceitos e comportamentos cristãos, que incluem subserviência e aceitação da cultura imposta, são considerados violentos, demonizados. No entanto, mesmo estando com a identidade fraturada ao rejeitar a religiosidade de seu povo, Damiana tem uma conexão com sua ancestralidade religiosa, como podemos ver no excerto a seguir:

Não sabia de nada de candomblé. Embora respeitasse, nunca quisera se aprofundar. Por quê? —perguntava-se pela primeira vez. — Por que mantivera tanta distância? Respeito ela sempre fez questão de demonstrar, pois, afinal, aquilo era parte de pessoas que ela tanto amava, mas... não terá sido demasiado o afastamento? Pensou na família de dona Maricota e do Dr. Adolpho. Pela primeira vez, também passou por sua cabeça a confusão de misturas que tinham com eles. Fé é algo que não se pode impor, e ela tinha a sua cultivada por quase 60 anos. Não mudaria a essa altura da vida, mas se sentia em dívida com alguma coisa... não sabia explicar o quê, e isto a agoniava. Ficava pensando até que ponto não influenciou a mãe em sua distância com a própria fé. Damiana carregava o fio de contas da mãe nas mãos, aquele que tinha vindo substituir o de Firmino. Não sabia por que tinha ido até ali com ele. Ajoelhou-se na terra e decidiu



orar da sua maneira para o seu Deus e para os de sua mãe. Era a forma que encontrou de homenagear a ela e a todos que se foram. Num gesto automático, apertou o fio nas mãos, recolocou-o na bolsa e voltou para a vida real em Salvador. Sem saber, fazia um gesto muito semelhante ao de Firmino ainda em solo africano (Cruz, 2018, p. 291).

Desde o momento do sequestro de Akin Shangokule e a cunhada Ewa Oluwa, da travessia forçada dentro do navio negreiro, eles foram afastados de suas famílias, proibidos de viverem seus próprios modos de vida, de acordo com suas práticas sociais e culturais. Assim que chegaram ao Brasil, foram destituídos de seus nomes e de suas origens. Ao serem rebatizados, Akin recebeu o nome de Firmino e Ewa de Helena. O fato de terem sido renomeados, ou seja, foram retirados os nomes da cultura africana compõem a imposição do poder e da religião, uma vez que a renomeação passava pelo batismo, ritual religioso católico que obriga a negação da cultura original dos povos com a renovação:

Um homem vestido de negro a quem chamavam de “padre” foi passando a fila em revista e molhando cada um com a água que pegava dentro de uma pequena cabaça prateada. Ele dizia palavras estranhas e, pelo que entenderam, estava lhes dando novos nomes. (...) Este (o padre) sorriu e decretou: “Firmino”. Só muitos anos mais tarde, também por um padre, saberia que o nome vem do latim e significa “firme, constante, vigoroso”... Mas também era o nome de um bárbaro que enfrentou o Império Romano com um exército de negros mouros (Cruz, 2018, p. 27).

Como “sujeitos colonizados”, a água batismal representa a morte identitária e cultural das personagens; os novos nomes, por sua vez, simbolizam sua adesão à colonização. Porém, Akin e Ewa não aceitam o nome imposto: “Akin olhou para Ewà Oluwa e soletrou para ela, sem emitir som, o próprio nome, e ela, na fila das mulheres, fez a mesma coisa. Assim firmaram um pacto de que não usariam outros nomes entre eles” (Cruz, 2018, p. 28). Esse ato de oposição revela a resistência pacífica indireta das personagens, que ao simular a aceitação dos nomes, não entram em confronto direto com o colonizador. Sendo assim, observamos a imposição da religião, mas também a resistência e a insistência na manutenção da cultura em forma do nome.



A imposição de crenças católicas e ‘civilizatórias’ é retratada no momento do batismo das personagens e em vários outros momentos na obra em análise. Vejamos como a imposição da fé cristã pelos senhores de engenho ocorre no episódio em que Felipa não participa da reza conforme imposto por Dona Joanna. A senhora ordena que os escravos repitam com ela a mesma prece de manhã e à tarde, mas Felipa, cansada do dia forçado de trabalho, permaneceu calada, não proferiu o que havia sido ordenado. Diante da recusa da escrava, Dona Joanna dá ordem ao reitor para cortar a língua de Felipa: “Estendeu a mão direita e o feitor depositou nela uma faca brilhante, grande e tão afiada que feria só por encostas. Num só golpe, ela cortou a língua da escrava” (Cruz, 2018, p. 39).

Ao desafiar a norma instaurada pela senhora e não repetir a reza conforme a ordem estabelecida, Felipa faz uso da estratégia de resistência pacífica direta, na qual o opositor está ciente de que está sendo enfrentado. Dona Joanna reage violentamente contra a escrava, silenciando-a para sempre, reafirmando o poder abusivo do colonizador. “Enquanto o sangue jorrava e os homens se preocupavam em estancá-lo, a senhora continuou recitando, ativa, enquanto caminhava de volta a casa, com a saia manchada de vermelho, sob os olhares de pavor de alguns, choros contidos e ódio mal disfarçado de outros” (Cruz, 2018, p. 39). Esse ato de silenciamento é extremamente simbólico, pois, quando o corpo negro se recusa a participar da cultura e da religião do colonizador, ele é silenciado, seja por violência psicológica ou física, como no caso descrito acima.

O conhecimento medicinal dos escravizados é descrito em alguns momentos. Um exemplo é quando Anolina, filha de Ewa, é preparada para dormir com Francisco. Umbelina buscou as sementes abortivas na parte mais afastada da horta com o objetivo de evitar a gravidez de Anolina: “- Come essas folhas hoje, em grande quantidade. Depois que tivé com esse sinhozim, toma um chá bem forte com essas semente aqui...” (Cruz, 2018, p. 89). Esses conhecimentos não eram admitidos, nem permitidos pelos senhores escravocratas, pois faziam parte da cultura de uma mulher negra, analfabeta e escravizada: Umbelina. Cabe salientar que há resistência no ato de abrir mão do filho, gerado por atos sexuais impostos e violentos, como estupros, indo contra os preceitos religiosos cristãos, pois essa linha de pensamento religioso considera o aborto um pecado mortal, mesmo em situações extremas, quando a vida de mães e filhos estão em perigo.



Além de Umbelina, Anacleto valoriza a cultura africana na qual o conhecimento é passado de geração em geração, por meio da oralidade, da ancestralidade. De acordo com a narrativa, a personagem era considerada uma autoridade religiosa para alguns dos escravizados, pois sabia de muitas ervas que sanavam doenças. Para obtenção de tais conhecimentos, somos informados de que “Aprendeu muito com o pai, com outros anciãos e pessoas da religião. Apesar da pouca idade, já viera de África com vastos conhecimentos. [...] ele já estava aplicando seus conhecimentos medicinais na gente mais humilde e nos escravos” (Cruz, 2018, p. 81).

Nesse sentido, Anacleto é descrito como uma autoridade religiosa de seu povo, alguém que detinha os saberes medicinais para cuidar de sua gente. Mesmo que seu conhecimento seja invalidado pelos senhores de engenho, ele é altamente respeitado entre os seus. Durante a epidemia da febre amarela que atingiu a Casa Grande, Anacleto agiu discretamente, livrando várias pessoas da morte. Muitos começaram a procurar por Anacleto, inclusive a Sinhá Joaquina, que em uma atitude de desespero, pediu para Belina trazer Anacleto depois que o padre e a Sinhá Joanna fossem dormir. Notamos que se trata de outra forma de resistência, que é vencer o poder pelos conhecimentos serem mais complexos. O excerto mostra como os saberes africanos entram na casa grande, enquanto, simbolicamente, o padre católico dormia. A demonização e a rejeição desse conhecimento ocorrem porque a cultura e a religiosidade significam poder, ou seja, se a cultura africana se mostrar superior, se torna uma ameaça à cultura do colonizador, que não sabia como vencer as doenças. Por isso, os senhores de engenho consideram os entendimentos diferentes dos seus como feitiçaria.

A sabedoria de Anacleto não era considerada válida pela cultura eurocêntrica, mas quando Sinhá Joaquina não encontrou a cura para seu esposo, recorreu a Anacleto, para que o marido se mantivesse vivo e saudável: “Umbelina assentiu com a cabeça e foi assim que Anacleto entrou no sobrado para medicar. Ele voltou por mais cinco noites seguidas, e na sexta o marido de dona Joaquina já apresentava novas cores no rosto e aparentava estar fora de perigo, embora enfraquecido” (Cruz, 2016, p. 63).

Assim, o poder da experiência ancestral que entra na ‘casa grande’ mostra-se mais efetivo e, mesmo sendo uma habilidade considerada subversiva e que precisa se esgueirar enquanto a religião do colonizador ‘dorme’, prova seu



poder, e sua capacidade de sobrevivência, mesmo diante de todos os problemas vividos pelos escravizados no Brasil.

Considerações Finais

Água de Barrela é uma narrativa permeada das mais diversas formas de resistência e de apreço à ancestralidade e à religiosidade de origem africana e ressignificada no solo brasileiro pelos sobreviventes da difícil jornada dos escravizados pelo Oceano Atlântico. As várias águas apresentadas na obra demonstram, ao mesmo tempo, sofrimento, renascimento e purificação.

A cultura e a religiosidade afro-brasileira utilizam-se de várias estratégias de sobrevivência, que demonstram sua força até hoje. A primeira estratégia trata da manutenção dos nomes e da cultura religiosa originária, mesmo quando elas são proibidas, diminuídas, consideradas feitiçaria ou demonizadas. A segunda estratégia é a utilização desses conhecimentos e da cultura para unir comunidades, reconhecendo e respeitando a ancestralidade. A terceira é a apropriação da cultura religiosa do colonizador para criar um ponto de intersecção por meio do sincretismo e, dessa forma, garantir a sobrevivência dos conhecimentos tradicionais africanos por meio de uma ‘cortina de fumaça’ que enganaria, ou pelo menos deixaria os conhecimentos tradicionais religiosos africanos apagados da vista do pensamento religioso dominante.

Ademais, a autora Eliana Alves Cruz, por meio de sua escrita, emerge como uma voz subversiva central que enfrenta o colonialismo. Sua narrativa não apenas destaca as estratégias de resistência dos afro-brasileiros como também questiona os paradigmas de dominação, explorando a dicotomia entre colonizador e colonizado, homem e mulher.

Sua tessitura narrativa não se limita a recontar a história, mas representa um ato de resistência em si mesma. Ao dominar o discurso, ela subverte o poder estabelecido, ampliando o foco para a condição do povo negro, em especial, das mulheres negras. A utilizar o discurso acadêmico como uma ferramenta de resistência e questionamento, denuncia as múltiplas formas de violência sofridas pelo seu povo. Nesse viés, sua escrita transcende a reescrita da história do povo negro, pois sua narrativa não apenas integra as tradições, valores e experiências



desse grupo, como também desafia as narrativas dominantes, promovendo uma redefinição da visibilidade e do *status* social do negro.

Em suma, a abordagem de Cruz vai além, pois ela não só reescreve a história, mas também oferece uma recodificação do papel do negro na sociedade brasileira. Ao destacar as contribuições de seu povo, ela gera uma nova dimensão, elevando-o como construtor fundamental da cultura e da própria estrutura social do país. Nessa reconstrução, o negro é reposicionado como um agente de transformação positiva, um componente essencial e ativo na formação da história brasileira.

REFERÊNCIAS

- ASHCROFT, Bill. **Post-colonial transformation**. London: Routledge, 2001.
- BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: EDUEM, 2012.
- CRUZ, Eliana Alves. **Água de barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.
- FELDMAN, Alba Krishna Topan.; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. Estratégias de Resistência, Sobrevivência e Continuidade no Discurso de Grupos Étnicos Colonizados: Reflexões Teóricas. In: FELDMAN, Alba K. T.; MUNHOZ, Ruan F. (Org.). **Perspectivas Multiculturais e Pós-Coloniais: Irrompendo a Literatura Convencional**. Maringá: UEM, 2019, p. 31-55.
- GODOY, Maria Carolina de Godoy; NOGUEIRA, Renato Corrales. A relação entre homens e orixás no filme *Besouro*. **Verbo de Minas**. Juiz de Fora, v. 12, n. 24, p. 55-64, ago./dez. 2011.
- GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- LOPES, Nei. **História e Cultura Africana e Afro-brasileira**. São Paulo: Balsa Planeta, 2008.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- TODOROV, Tzevetan. **A Conquista da América. A Questão do Outro**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1983.



CAPÍTULO IX

AS CONFLITUOSAS RELAÇÕES ENTRE ANIMAIS HUMANOS E NÃO HUMANOS NO ROMANCE *A CACHORRA*, DE PILAR QUINTANA

André Eduardo Tardivo

Evely Vânia Libanori

“E as mãos, as mãos. Uma delas segurando um garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, imoral.”

(Clarice Lispector)

Para começo de conversa...

As relações entre o ser humano e os animais sempre foram caracterizadas pelo especismo, ou seja, a ideia de que os seres humanos são superiores aos animais pelo simples fato de terem nascido na espécie humana, o que daria aos seres humanos o direito de dispor da vida dos animais de outras espécies como bem entender. A relação de dominação e lucro que nossa cultura estabeleceu e estabelece com os animais resultou na cristalização do tratamento cruel dispensado aos animais, como é o caso do assassinato, principalmente, de bois, porcos, galinhas, peixes, seres tidos como “matéria alimentar” na nossa cultura.

Ambientalistas argumentam que a continuação da forma predatória com que nos relacionamos com o que não seja humano inaugurou um outro período histórico: o necroceno, ou seja, a era da produção em massa da morte. Nas últimas décadas, cada vez mais cientistas têm chamado a atenção para o fato de o planeta estar passando por um processo de “sexta extinção”, ou seja, um novo período de extinção em massa de espécies. O principal agente causador desse processo é o próprio ser humano, intervindo de variadas formas na natureza. A covid-19 tem nos mostrado justamente isso. A forma irresponsável com a qual lidamos com as vidas não humanas tem posto em risco a possibilidade



de continuação da vida humana no planeta. A pandemia atual impõe a revisão de nossos comportamentos e hábitos, pois “com a crescente perda de biodiversidade, é como se a imunidade do planeta diminuísse junto com ela” (Rabello; Oliveira, 2020, p. 4). É evidente que parcela significativa da população, sobretudo aquela que se vale da exploração animal, procura desmoralizar aqueles que estão empenhados em salvar o planeta e julga as práticas de proteção a animais e ecossistemas como exageradas.

Inúmeras pessoas justificam o assassinato de animais para alimentação por meio da religião. Argumentam que o homem teria sido criado à imagem e semelhança de Deus e, portanto, para edificar o reino dEle, necessário seria dominar as demais espécies, evidenciando e solidificando a dicotomia homem/animal. Ancoradas em afirmações bíblicas do tipo: “Estes são os animais, que comereis dentre todos os animais que há sobre a terra (Levítico 11:2) (Bíblia, 1998, p. 126)”, a humanidade se esquece da imagem do paraíso em que humanos e animais viviam em harmonia e, principalmente, do mandamento de amor ao próximo. Seria esse próximo apenas o outro humano ou tudo quanto Deus criou? Noé teria posto na arca os animais única e exclusivamente para que se tornassem alimento para a humanidade? São perguntas que pairam ignoradas porquanto se torne mais prático o assassinato em massa dos animais não humanos.

A literatura, instrumento e meio de representação da sociedade e do mundo, possibilita que se desanuviem questões até então inalteradas na sociedade, ao mesmo tempo em que reflete a necessidade de ressignificar a presença de homens e mulheres no espaço em que vivem e em suas relações com os animais não humanos. Dessa forma, diversos autores têm se utilizado do expediente literário para combater pensamentos legitimados pelo capitalismo e pela suposta superioridade dos animais humanos e seu inerente direito de arbitrar sobre os ecossistemas e os corpos de animais não humanos.

Autores canônicos, se não se debruçavam exclusiva e objetivamente nas representações dos animais, ao menos plantaram a semente literária para se refletir sobre a necessidade premente de estabelecer relações harmoniosas com os ecossistemas antes que seja tarde demais e as espécies desapareçam. Como Graciliano Ramos, Clarice Lispector, na esteira deste pensamento, e de quem emprestamos as palavras que abrem essas reflexões, apresenta-se como uma



das primeiras autoras do século passado a lançar luzes sobre a interação entre homens/mulheres e animais.

Segundo as pesquisadoras Evely Libanori e Maiara Jardim, a relação entre os animais humanos e não humanos na literatura clariciana “é uma ultrapassagem da atual visão especista que entende a vida dos animais para o ser humano e não com o ser humano. A conduta moral das personagens leva em conta o animal” (Libanori; Jardim, 2015, p. 203). Em contos como “O búfalo” e “O crime do professor de matemática”, que integram a coletânea *Laços de Família* (1960), é possível vislumbrar como as relações com os animais não humanos são mais densas e convidam o leitor a repensar suas práticas a partir de uma noção de irmandade entre os seres e não mais de dominação de um sobre o outro. No tocante aos romances da escritora, são notórias e conhecidas as presenças da barata em *A paixão segundo G.H.* (1964), e da imagem do cavalo em *Água viva* (1973), que promovem discussões ontológicas nas personagens, de modo a elucidar como a harmonia e a troca de experiências entre os indivíduos contribuem para o autoconhecimento.

Também na contemporaneidade diversos pesquisadores têm se debruçado sobre textos literários na ânsia por promover reflexões e mudanças de paradigmas na relação entre as espécies. É o caso de Ana Paula Maia, se pensarmos na literatura brasileira, por exemplo, com romances como *De gados e homens* (2013) e *Carvão animal* (2011). Há que se ressaltar que os estudos sobre a relação entre os seres humanos e os animais ainda engatinham no Brasil, se comparados a países como Estados Unidos e Canadá, por exemplo. Até mesmo porque o Ecofeminismo enquanto vertente dos Estudos Animais surge somente na década de 1990. Contudo, o que se percebe é que – embora aquém do ideal – em um contexto geral, o respeito para com a vida animal passa a ser visto com mais empatia e promove mudanças na forma de entender e agir sobre o mundo, contribuindo para a preservação dos ecossistemas e para as relações interespecies.

Nessa perspectiva, objetivamos lançar luzes sobre as representações literárias com vistas a refletir sobre como a literatura pode estar atrelada à prática extraliterária no trato com os animais não humanos. Para tanto, ocupar-nos-emos do romance *A cachorra*, de autoria de Pilar Quintana que é, hoje, uma importante escritora colombiana, vencedora do *Prêmio Alfaguara* 2021. Ela tem tentado estreitar relações com escritores brasileiros, por isso, participou da



edição de 2020 da FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty. Publicado em 2017, o romance *A cachorra*, traz à tona questões que envolvem a maternidade a partir da relação entre mulher e animal não humano. Isso posto, o presente capítulo objetiva apresentar uma análise interpretativa do supracitado romance colombiano que expõe cruamente as relações entre os seres humanos e os cachorros e nos induz a refletir sobre como nossas práticas são assentadas no desrespeito aos animais não humanos, além de convidar-nos a (re)pensar a maternidade enquanto compulsoriedade feminina.

Damaris e Chirli: fêmea humana e não humana

O contato entre as protagonistas deste romance dá-se logo nas primeiras linhas. Há, de um lado uma mulher que, na impossibilidade de ser mãe, busca na cachorra algum alento para a falta afetiva, e de outro lado, há o animal não humano que acaba de ter sua mãe envenenada pelos seres humanos – prática mais recorrente do que se possa imaginar. É comum que animais não humanos classificados como mais bonitos, dóceis e fiéis sejam mantidos próximos de seres humanos e, geralmente, afastados de seus *habitats*. É o caso dos cachorros e gatos, que são adquiridos como objeto de adoração e “decoração” em algumas casas. Evidente que diversos ativistas os tenham também em seus lares, contudo, a forma com que se relacionam com os não humanos em nada se assemelha às relações do primeiro caso. Isso porque é basicamente neste quesito que se assentam as diferenças, enquanto há aqueles que veem nos gatos e cachorros um objeto de posse, no segundo caso o que acontece é um processo de tutela em que os responsáveis se preocupam antes com as necessidades físicas, emocionais e psicológicas dos animais, promovendo com eles uma convivência harmoniosa.

Portanto, cachorros e gatos dispõem de um local mais harmonioso no centro das relações entre os animais humanos e não humanos. Ademais, o utilitarismo do cão para os humanos é bastante acentuado, o que o torna vítima de exploração. No romance de Pilar Quintana, a ideia de que o cão deve servir aos humanos é bastante evidente: “Ele não gostava de cachorros e, se os criava, era apenas para que latissem e cuidassem da propriedade” (Quintana, 2020, p. 10). Sobre essa distinção entre os animais, Libanori e Jardim (2015, p. 192) postulam



que “a nossa cultura pratica o especismo eletivo, ou seja, há os animais escolhidos para serem estimados (gatos, cachorros, pássaros) e há os animais para serem usados, como as vacas, porcos; enfim, animais culturalmente destinados à exploração e ao uso. Esses são tratados como coisas”.

Também Gary Francione (2000), em seu *Introduction to animal rights: your child or the dog?*, chama a atenção para os animais de estimação. Em um contexto geral, a obra abarca aquilo que denomina de “instituições morais” e que determinam como os seres humanos enxergam e se relacionam com os outros animais. Sendo duas as instituições morais nessas relações: “existe uma obrigação moral direta de não causar sofrimento desnecessário a não humanos; em situações de necessidade, é possível dar preferência aos interesses humanos em detrimento dos interesses de não humanos” (Trindade, 2016, p. 264), isto é, a vida não humana estará sempre sob juízo daqueles que, por dominar a razão e a linguagem verbal, se colocarão em primeiro lugar. Segundo Francione (2000), o ser humano tem o hábito de manter animais de estimação próximos de si numa relação de companheirismo. Entretanto, até mesmo essa prática pode ser assentada na violação dos direitos animais tendo em vista que se assemelha à indústria da alimentação animal, pois “as cadelas são criadas continuamente até que não possam mais produzir filhotes suficientes e depois são mortas.

Os filhotes são retirados de suas mães em idades que variam de quatro a oito semanas e são enviados em caixas por caminhão, reboque ou avião para *pet shops* e distribuidores de animais de estimação” (Francione, 2000, p. 77, tradução nossa⁴⁸). O que se percebe, então, é que os animais de toda forma são usados pelos seres humanos evidenciando a objetificação dos animais que certas práticas de convivência escondem. Basta observar o crescente comércio de animais de raça em detrimento da adoção de animais abandonados e maltratados.

O romance de Pilar Quintana trata diretamente da exploração animal. Diante da cena inicial em que se depara com a notícia do envenenamento da cachorra mãe, Damaris fica perplexa porque “não podia acreditar que existissem pessoas capazes de fazer algo assim e acha que os cachorros comiam por engano as iscas com veneno deixadas para os ratos” (Quintana, 2020, p. 6). É

⁴⁸No original: “Female dogs are bred continuously until they can no longer produce enough puppies and are then killed. The puppies are taken from their mothers at ages ranging from four to eight weeks and are shipped in crates by truck, trailer, or airplane to pet shops and pet distributors” (Francione, 2000, p. 77).



flagrante como a distinção entre os animais mostra-se determinante para o tratamento a eles dispensado. Da mesma forma em que nas relações humanas há categorias que se sobrepõem às outras, nas relações que envolvem animais não humanos isso também se acentua a partir da distinção estabelecida pelo ser humano. Dito de outra forma, é pela concepção humana que essa separação ocorre, colocando de um lado animais classificados como dóceis e bonitos, e de outro, os asquerosos e não confiáveis. É essa a prática separatista e excludente que vimos no excerto anterior, em que é aceitável que um rato seja morto, mas um cachorro, não.

Os raros cuidados dispensados aos animais no romance acontecem sempre pensando no bem-estar dos humanos, fato que por si só ilustra o especismo. Diante de animais que precisam de cuidados, Rogelio, o esposo de Damaris e figura dominante do lar – aliás, como o patriarcado preconiza – age violentamente sem se preocupar com os sentimentos e a dor do outro: “Pegou-o pela ponta do rabo, ergueu seu facão e, antes que Damaris pudesse se dar conta do que ia fazer, cortou num talho só. Ganindo, Mosco saiu correndo e Damaris olhou horrorizada para Rogelio” (Quintana, 2020, p. 12).

Este comportamento violento de Rogelio é percebido pelos cachorros da casa, pois, conforme expõe o narrador: “Nenhum deles se aproximava de Rogelio e eram todos muito desconfiados” (Quintana, 2020, p. 12). A forma como a personagem se relaciona com os animais em nada se aproxima das relações harmoniosas entre as espécies; contrariamente, fica explícito o prazer de tratar o indivíduo diferente com ódio: “Fazia isso quando os cachorros tinham estragado alguma coisa ou apenas porque sim, pelo prazer que lhe dava bater neles” (Quintana, 2020, p. 12). Sendo o casal os únicos habitantes humanos da casa, poder-se-ia supor que a companhia dos cachorros contribuísse para o bom relacionamento de Damaris e Rogelio, porém o que se observa é a prática cristalizada de especismo e utilitarismo entre as espécies. Também a relação entre Damaris e o marido é conflituosa, pois Damaris não consegue ter filhos, o que a leva a se incomodar e se afastar do marido, inclusive sexualmente.

Secularmente a maternidade se apresentou como etapa fundamental para as mulheres, de modo que não a cumprir – por qualquer que fosse a razão – incorreria em ter uma vida incompleta. Essa imposição ao imaginário feminino faz que mulheres que não podem – ou não querem – desempenhar esse papel sejam



vistas com desconfiança pelos homens e mesmo pelas mulheres, como se essa decisão fosse um pecado contra o suposto instinto materno. No caso de Damaris, o que se observa é a impossibilidade de se tornar mãe sem maiores explicações. E a forma como a sociedade lhe indagava sobre a gravidez é destacada: “depois de dois anos de relacionamento, as pessoas começaram a questionar: ‘Os bebês vêm quando?’ ou ‘Por que estão demorando tanto?’” (Quintana, 2020, p. 21). Tal questionamento sobre a maternidade de Damaris evidencia como as mulheres estão à mercê de comportamentos que buscam arbitrar sobre seus corpos e controlar suas vontades.

Ora, embora não fiquem explícitos no romance os motivos que impedem Damaris de ter filhos, fica sugerido que o casal tem problemas em reproduzir, sem, porém, deixar evidente qual dos dois poderia ser estéril. De todo modo, acontece o previsível em uma sociedade que é assentada nos pilares do patriarcado: as cobranças vêm, principalmente, sobre a mulher, o que leva a personagem a buscar todo tipo de ajuda, desde infusões de ervas a curas espirituais. Contudo, nada adianta, e o casal não consegue ter filhos. Diante dessa condição, Damaris transfere para a cachorra todo o seu desejo de maternar tendo, inclusive, levado “a cachorra enfiada no sutiã, entre os seios macios e fartos, para mantê-la quentinha” (Quintana, 2020, p. 17). Esse comportamento da personagem pode, ainda, ser uma referência ao costume de colocar o bebê no peito da mãe assim que nasce. A ausência de filhos e a impaciência do casal refletem a pressão que eles sofrem pelas malhas de poder do patriarcado que exigem que homem e mulher, ao contrair o matrimônio, reproduzam-se, pois só dessa forma poderia se considerar a existência de uma família. Na impossibilidade de gestar, parece-nos seguro conjecturar que Damaris direciona à cachorra toda sua ânsia de ter filhos e, dessa forma, constituir uma família aos moldes do patriarcado.

Outras ações de Damaris ilustram nossa hipótese de que a personagem transfere para a cachorra todo o amor guardado para a filha que não teve, a começar pelo nome: Chirli, o nome que daria a sua filha. Em um primeiro momento, o comportamento da protagonista caminha ao encontro do suposto e discutível instinto materno, isso porque Damaris deixa muito claro que “Se Rogelio lhe fizesse algo, se se atrevesse a levantar um dedo que fosse, o mataria” (Quintana, 2020, p. 33). É perceptível como o cuidado com a prole se destaca no fragmento, fazendo que a personagem, em um eventual confronto entre o ma-



rido e a cachorra, escolhesse a última – aquela de uma espécie diferente da sua – em detrimento de Rogelio. Ao defender a cachorra, a personagem age como mãe zelosa e protetora, atitude que a sociedade espera de uma mãe.

Em determinado momento da narrativa, em uma noite em que Damaris estava sozinha em casa, pois o marido estava em alto mar pescando, Chirli foge junto dos demais cachorros em direção à mata. Esse acontecimento, por ele mesmo, faz que memórias da infância e juventude reapareçam, impulsionando o sentimento de perda pelo qual Damaris já passou, posto que tenha presenciado a morte do filho do senhorio de sua família. Dessa forma, o desespero da protagonista e sua preferência pela cachorra são tão intensos, que ela se lança na floresta escura em busca da companheira, e, após não obter êxito, já no conforto do lar também pensa no marido.

Pelo excerto a seguir é possível, uma vez mais, observar como a cachorra é mais importante que o marido mesmo que ele estivesse “em um bote miserável em meio à fúria da tempestade, sem nada além de um colete salva-vidas, uma capa de chuva e alguns pedaços de plástico para se proteger” (Quintana, 2020, p. 67). Todo o amor represado e a frustração por não ter conseguido ter um filho, fazem-na transferir o sentimento afetivo para Chirli. Assim, mesmo com o marido também em perigo “se preocupou mais com a cachorra, lá fora, na mata, ensopada, paralisada de frio, morta de medo e sem ela para socorrê-la, e voltou a chorar” (Quintana, 2020, p. 67).

Como temos discutido, o ideário de mãe altruísta é outro aspecto presente na relação da mulher com a cachorra. Damaris, que vivia em um contexto de pobreza, é capaz de tirar comida de sua própria boca para dar à cachorra. Há que se ressaltar, porém, que o comportamento da protagonista acaba por se tornar sufocante e prejudicial à natureza da cachorra, visto que ela é mantida amarrada para não fugir, privando Chirli de seguir para onde bem entender – fato que demonstra que o animal não humano não está ali para que lhe seja dado o que ele precisa, mas apenas para suprir a necessidade de sua “dona”. A condição de prisioneira acaba por despertar na cachorra sentimentos tristes e revoltosos.

A individualidade do animal não humano é colocada à mercê da vontade humana, pois Damaris “não a perdia de vista, quando se afastava, punha-se a



chamar até obrigá-la a voltar para perto à noite; quando ia ao povoado, ou não podia cuidar dela, deixava-a amarrada” (Quintana, 2020, p. 102). O fragmento aponta para uma prática comum nas relações entre os animais humanos e não humanos, isto é, manter a dominação em todas as esferas possíveis de modo a deixar marcado quem é o senhor. Francione (2000, p. 153, tradução nossa), ao lançar luzes sobre a propriedade dos animais, afirma que lidamos com “todas as questões que envolvem o uso ou tratamento deles como uma situação de emergência análoga à casa em chamas, com o resultado de que escolhemos o interesse humano sobre o animal, mesmo em situações em que o sofrimento animal só pode ser justificado pela conveniência, diversão ou prazer humano⁴⁹”.

É o caso de Damaris, haja vista que mantém a cachorra amarrada impedindo-a de ser livre, e que, posteriormente, a mata por rasgar uma cortina. Ao objetivar o outro, priva-o de ser quem se é. Neste processo, os cuidados para com o próximo tornam-se escassos – se não inexistentes – isso porque o que interessa é o bem-estar daquele que é o “superior”, ou seja, o humano. O tratamento cruel dispensado à cachorra nada mais é que “mais uma forma de o animal humano evidenciar sua dificuldade de lidar com alteridades, com pluralidades, com diferenças, com limites” (Guida, 2011, p. 5). O antropocentrismo e o especismo que caracterizam o comportamento de Damaris e Chirli apenas atendem à necessidade de compensar a impossibilidade de Damaris se tornar mãe.

Portanto, Damaris age de forma egoísta e não considera as vontades de Chirli, que mantém um canal de comunicação com sua dona, dado que, como mencionamos acima, Damaris já “tinha entendido a mensagem e nunca mais daria banho nela” (Quintana, 2020, p. 62). Se antes havia compreendido a mensagem, conforme nos mostra o narrador, por que não consegue compreender o anseio de Chirli em ser livre? Talvez até consiga entender, mas a necessidade da protagonista em mantê-la aprisionada sobrepõe-se aos anseios do animal.

Embora Damaris demonstre paixão e preocupação pela cachorra, não aceita que ela aja segundo suas vontades. A conduta de Damaris mostra a prática desumana a que muitos animais não humanos são submetidos. Não são raras as vezes em que nos deparamos com notícias de maus tratos aos animais, como

49 No original: “we treat every issue involving the use or treatment of them as an emergency situation analogous to the burning house, with the result that we choose the human interest over the animal even in situations where animal suffering can be justified only by human convenience, amusement, or pleasure”.



o ocorrido recentemente antes de uma partida de futebol⁵⁰. Esses comportamentos, se não combatidos veementemente tendem a cristalizar práticas cruéis e assassinatos contra os animais não humanos. A cachorra do romance de Quintana não escapa à triste regra, simplesmente porque mesmo diante de tantos cuidados e preocupações dispensados por Damaris, segue seus instintos e desejos para se sentir livre, pois, conforme expõe o narrador: “Na menor oportunidade, a cachorra ia embora e passava horas ou dias fora” (Quintana, 2020, p. 102).

Todo o carinho com que recebeu e cuidou da cachorra desde o início da narrativa induz o leitor a acreditar que Damaris encontrou em Chirli uma forma de mostrar e dar vazão a todo amor que teria dado à criança que não pariu. Contudo, com as incontáveis fugas do animal, “começou a sentir rancor da cachorra” (Quintana, 2020, p. 102). É significativo que Damaris modifique seu comportamento momentos antes de ser revelado ao leitor que Chirli estava grávida. A inveja da cachorra que está grávida resultará, mais tarde, a violência contra ela. E então, ela acaba participando da estrutura patriarcal, que vê mulheres e animais como sendo seres inferiores e disponíveis aos desejos do superior, no caso, os homens.

A divisão entre seres superiores e inferiores está tão arraigada na cultura patriarcal que enreda as pessoas e mesmo as mulheres, aquelas que deveriam se portar de forma a combater os abusos sofridos, sem perceber, se tornam machistas e especistas, tal como acontece com Damaris. O comportamento dela é combativo à gravidez de sua cachorra pelo simples fato de que representa a situação que a própria protagonista gostaria de ter vivido, mas que não conseguiu:

Parou de lhe fazer carinho, de separar-lhe as melhores sobras, de lhe dar atenção quando abanava o rabinho, de se despedir dela à noite e até de acender a luz do quiosque. Quando um morceguinho a mordeu, Damaris só se deu conta *porque Rogelio lhe mostrou o fio de sangue e perguntou se ela não ia tratar da ferida* (Quintana, 2020, p. 103, grifos nossos).

⁵⁰ Referimo-nos ao porco – mascote do Palmeiras – que foi amarrado por torcedores do Flamengo na frente do Maracanã para ser morto e comido durante a partida válida pela final da Copa Libertadores da América entre os dois times, em novembro de 2021. Disponível em: <<https://www.ojogo.pt/internacional/noticias/adeptos-do-flamengo-amarram-porco-mascote-do-palmeiras-e-causam-polemica-no-brasil-14356260.html>>. Acesso em 14 fev. 2022.



É especialmente significativo que seja Rogelio – quem tem uma conduta descrita como perversa e insensível pelo narrador e pela protagonista – aquele que observa os machucados em Chirli. É evidente que essa prática, isoladamente, não afasta ou diminui as maneiras condenáveis com que lida com os animais não humanos, contudo ganham destaque no contraste com o perfil traçado desde o início da narrativa. E mais, ilumina como o ódio se acentua dentro de Damaris a ponto de ser seu marido – ainda que momentaneamente – quem observa a necessidade da cachorra, como mostra o excerto:

Ela passou a ficar incomodada com sua presença, com seu mau cheiro, quando se coçava, quando se sacudia, se um fio de baba ficasse pendurado pelo focinho e, nos dias de chuva, com que as patas sujassem de barro o piso do quiosque e as plataformas da piscina do jardim. Desejava que sumisse de repente, que não voltasse, que uma jararaca a picasse e ela morresse (Quintana, 2020, p. 103).

Eis a exposição de um perfil psicológico denso e odioso à medida que a protagonista, ao deixar de ter o controle absoluto sobre a cachorra, deseja que ela sofra e morra. Se outrora tirava comida de sua própria boca para alimentar a cachorra, agora deseja que Chirli não volte para seu convívio. É flagrante como o comportamento de Damaris está visceralmente ligado à objetificação que promove em Chirli, isto é, enquanto a cachorra funciona como sua propriedade e longe de exercer sua subjetividade tudo é pacífico; porém, quando a cachorra assume comportamentos de sua própria natureza, é castrada e se transforma em objeto de ódio e repulsa: “Damaris não suportava vê-la. Era uma tortura encontrá-la cada vez mais barriguda quando abria a porta do casebre” (Quintana, 2020, p. 106). É possível entrever nas palavras do narrador como o rancor pode ser também pelo fato de um “animal inferior” ser capaz de ter o que uma humana não teve: filhos, até mesmo porque, como adiante se verá, esta não será a única gravidez de Chirli.

O olhar humano não cessa de fazer julgamento de valor sobre aqueles que não conhece. Assim, até mesmo o narrador aponta no animal não humano falhas que são aplicadas às mulheres. Em outras palavras, o narrador transfere para a maternidade não humana todo o condicionamento a que as mulheres estão secularmente submetidas. É o que ilustra o fragmento: “A cachorra se revelou



uma péssima mãe. Na segunda noite comeu um dos filhotes e nos dias seguintes abandonou os três que restaram para tomar sol na plataforma da piscina ou para se estirar no tanque” (Quintana, 2020, p. 108). O adjetivo “péssima” usado para qualificar pejorativamente o comportamento da cachorra não leva em conta as condições em que ela se torna mãe. Do mesmo modo, entre os humanos, as mulheres são condenadas simplesmente por não agir conforme o preconizado pela ótica patriarcal, que exige que as mães se anulem em prol dos filhos.

Condenada pelos espectadores, Chirli é afastada de sua ninhada. Damaris se apodera dos filhotes e os distribui pelo povoado. Ximena é uma das escolhidas – fato extremamente significativo, posto que esta personagem apresenta comportamentos escusos que poderiam envolver de bebida a drogas –, entretanto, devido à sua demora em buscar seu animal, fica sem nenhum. A procura de lar para os filhotes é reveladora do rebaixamento da figura feminina⁵¹. No reino animal porque “Ninguém queria a fêmea” (Quintana, 2020, p. 109). Não havia veterinários na região e nem como castrar os animais, e as pessoas não gostavam de ficar cuidando das fêmeas no cio, muito menos se responsabilizar pelas crias” (Quintana, 2020, p. 113).

As mulheres são subalternizadas e discriminadas justamente pela cobrança que a sociedade cria em derredor delas: a maternidade. Ficam em um centro gravitando entre a “obrigação” de ter filhos e as limitações que essa condição lhes impingirá em outras frentes. Situação semelhante parece acontecer com os animais não humanos. Neste caso, todavia, o humano arbitra sobre seus corpos e decide sobre suas vidas, ilustrando o dito popular: *se os animais tivessem uma religião, o ser humano seria o diabo*.

É nesse ínterim que Damaris encontra a solução para seus problemas: desfazer-se da cachorra que já não lhe representa o amor. Mesmo abandonada pela tutora em outro povoado, “a cachorra chegou à casa do rochedo” (Quintana, 2020, p. 125). É compreensível que Chirli se sinta parte daquela família, mesmo contra a vontade de seus donos. Se fora Damaris quem a abandonara, era Rogelio quem tratava mal a prole da cachorra: “um dos filhotes avançou nele para morder os pés com seus dentes de agulha e ele, com um pontapé, o

⁵¹Isso é muito característico nos processos de doação. Os machos são adotados com facilidade, mas as fêmeas, sobretudo as pretas, são mais difíceis de serem acolhidas. Sem contar as violências que os animais pretos sofrem em datas como sexta-feira treze, por exemplo.



lançou contra a parede do quiosque” (Quintana, 2020, p. 111). Uma vez mais fica visível como os animais não humanos são vistos por uma ótica objetificadora e especista, posto que o outro seja a representação daquilo que não faz parte do indivíduo humano ao mesmo tempo em que fica evidente o *status quo* da dominação humana.

Ainda que retorne inúmeras vezes, Damaris insiste em afastar a cachorra de seu lar e tenta deixá-la com Ximena, a quem antes havia prometido um dos filhos de Chirli. A cena que se segue é dolorosa, pois ao mesmo tempo em que denota a reciprocidade do amor outrora oferecido por Damaris é um pedido de compreensão pelas atitudes de liberdade que todos os animais não humanos deveriam ter: “a cachorra com o rabo entre as pernas e a cabeça voltada para Damaris, olhando-a desconsolada, como se tivesse sido deixada num matadouro” (Quintana, 2020, p. 136).

E de fato a comparação é justa, pois ser abandonada à mercê das intempéries do mundo após ter sido cuidada com zelo faz que a cachorra fique mais vulnerável.

Diante do retorno de Chirli, soa irônico o pensamento da protagonista que diz: “Ximena não tinha cuidado da cachorra, que outra vez estava prenha, que teria continuado a fugir e retornar àquela que considerava sua casa, sem se importar com quantas vezes Damaris a levasse de volta” (Quintana, 2020, p. 152). Ela mesma vai na contramão dos cuidados que outrora devotou à cachorra e critica o comportamento de Ximena justamente por ter feito o que ela mesma fez: não ter mantido Chirli junto de si.

Talvez a cena abaixo fosse mais impactante aos leitores especistas se se tratasse do assassinato de humanos, mas, por ter como vítima uma cachorra, a violência é socialmente mais tolerável em alguns contextos:

Furiosa, Damaris pegou uma corda de amarrar lanchas, fez um nó corrediço, saiu do quiosque pelo lado que dava para a piscina, o rodeou, entrou pelo lado do fogão e enlaçou a cachorra por trás, antes que ela pudesse perceber o que estava acontecendo. Puxou a corda para que o nó se apertasse, mas, em vez de parar ali, tirar-lhe a corda do pescoço e cruzá-la, continuou apertando e apertando, lutando com toda a sua força enquanto a cachorra se retorcia diante de seus olhos, aparentemente incapazes de registrar o que viam, nada além das tetas inchadas do animal.



‘Está prenha outra vez’, pensou e continuou apertando com mais vontade, apertando e apertando, até muito depois de a cachorra cair extenuada, fazendo um novelo no chão, e parar de se mexer (Quintana, 2020, p. 146).

É indubitavelmente cruel e causa revolta a forma fria com que Damaris mata Chirli. O fato é que Damaris não mais suporta a inveja de que a cachorra consegue engravidar e ela, não. Termina, assim, a triste vida da cachorra, sempre dissociada de sua subjetividade e liberdade, sendo espreitada e atravessada pela maldade humana que não consegue enxergar nos animais não humanos seu semelhante. Provavelmente um hipotético arrependimento da assassina ao final do romance pudesse amenizar a atrocidade cometida, entretanto em nada afastaria as práticas solidificadas pelo especismo e pela indiferença com os animais. Assim, o olhar de Damaris é “o olhar de alguém que não se arrepende e sente alívio por ter se livrado de um peso” (Quintana, 2020, p. 152).

Conforme expõe Leonardo-Lyaza (2020, p. 165, tradução nossa) a protagonista comete “um ato filicida”, haja vista que, “embora a vítima seja um animal, a transcendência gravita na ordem simbólica. O destino de Damaris não era o da maternidade; no entanto, ele desafiou seu projeto adotando um animal e transformando-o em um filho. Seu propósito é interrompido diante da criança desejada que não vive de acordo com o desejo⁵²”. Nada justifica o assassinato de animais não humanos, muito menos o desapontamento causado por uma maternidade inter-espécies tão comum na contemporaneidade. Portanto, ao se deparar com a impossibilidade de seguir adiante com os cuidados de Chirli, seria mais conveniente direcioná-la a abrigos seguros ou a alguém que a mantivesse com amor e fosse, efetivamente, sua tutora – o que não era o caso de Ximena, sempre bêbada e descontrolada.

Uma (possível) última palavra

Enquanto não houver harmonia nas relações entre as espécies e os ecossistemas, o planeta se degradará gradativamente até a impossibilidade de vida e, conseqüentemente, a extinção completa do planeta. Com o consumo acele-

⁵² No original: “un acto filicida. Pese a que la víctima es un animal, la transcendencia gravita en el orden simbólico. El destino de Damaris no era el de la maternidad; aun así desafió su designio al adoptar a un animal y convertirlo en un hijo. Su propósito se ve truncado ante el hijo deseado que no está a la altura del deseo”.



rado de carne e as formas como isso se apresenta para os humanos, cada vez mais essa prática autodestrutiva se acentuará, pois, conforme assevera a ecofeminista Carol Adams (2012, p. 79): “os animais tornam-se ausentes por meio da linguagem que renomeia corpos mortos antes de os consumidores os comerem. Não se come carne sem a morte de um animal”. Nessa esteira, o consumidor não se dá conta de (ou não aceita) que está consumindo cadáveres pela ausência do sangue e das imagens da morte dos animais. A maioria da população seguiria consumindo alimentos e produtos de origem animal, se soubesse o grau de sofrimento que tal consumo significa para os animais? Colocar-se no lugar do outro é certamente o local mais incômodo para a humanidade, sobretudo se esse lugar estiver condenado à outridade animal.

As reflexões propostas pela literatura contribuem para que ressignificações sejam feitas e uma nova mentalidade se efetive nas mais variadas esferas. Assim, é urgente que as discussões envolvendo a ética animal ganhem mais destaque, pois podem impulsionar a abolição da escravidão dos animais não humanos e promover a integração respeitosa entre as espécies, além de possibilitar a permanência da vida na Terra. Ignorar essa necessidade é contribuir para o surgimento de inúmeras outras pandemias, mortes de animais não humanos e extermínio dos ecossistemas, fato que, invariavelmente, levará à extinção da vida na terra.

O romance de Pilar Quintana possibilita que lancemos luzes acerca da relação entre mulher e cachorra e conduz para a iluminação da maternidade e a substituição dessa prática nos seres humanos por meio dos animais não humanos. Assim, ao transferir para Chirli seu desejo de se tornar mãe, a protagonista ultrapassa barreiras e cria um ambiente agressivo para a vida da cachorra. Damaris não é uma tutora de sua cadela, mas antes, literalmente, a algoz, à medida que a priva de liberdade, a abandona e, por fim, a assassina, basicamente, pelo fato de Chirli não lhe obedecer e também por representar o que ela não conseguiu ser: mãe.

REFERÊNCIAS

ADAMS, C. J. **A política sexual da carne**: a relação entre carnivorismo e a dominação masculina. Tradução de: Cristina Cupertino. 1. ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012.



BÍBLIA. Português. **Velho Testamento e Novo Testamento**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1998.

FRANCIONE, G. L. **Introduction to animal rights: your child or the dog?** Temple University Press, 2000.

GUIDA, A. “Para uma política da animalidade”. **Darandina Revisteletrônica**. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política. 2011, p. 1-9. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Para-uma-pol%C3%ADtica-da-animalidade.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2022.

LEONARDO-LOAYZA, R. A. Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela La perra, de Pilar Quintana. **Estudios de Literatura Colombiana**. N. 47, 2020, p. 151-168. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a0>. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7514232>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

LIBANORI, E. V.; JARDIM, M. U. “Ética Animal em Clarice Lispector”. In: BRAGA, E. F.; LIBANORI, E. V.; DIOGO, R. de C. M. (Org.) **Representação animal na literatura**. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015. p. 190-205 Disponível em: <<http://www.oficinadaleitura.com.br/resources/%28Livro%20I%29%20Representa%C3%A7%C3%A3o%20animal%20na%20literatura.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

QUINTANA, P. **A cachorra**. Tradução de Livia Deorsola. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

RABELLO, A. M.; OLIVEIRA, D. B. de. Impactos ambientais antrópicos e o surgimento de pandemias. **Central de Informações UNIFESSPA**. 2020. Disponível em: <https://acoescovid19.unifesspa.edu.br/images/conteudo/Impactos_ambientais_antr%C3%B3picos_e_o_surgimento_de_pandemias_Ananza_e_Danielly.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2022.

TRINDADE, G. G. da. “Resenha FRANCIONE, G. L. Introdução aos Direitos Animais: Seu Filho ou o Cachorro?” **Revista Diversitas**. 2016, p. 263-272. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/sites/diversitas.fflch.usp.br/files/inline-files/revista_diversitas_5_1.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2022.



CAPÍTULO X

“TECIDA, DESFEITA, REFEITA”: OUTRAS FIGURAÇÕES DE PENÉLOPE EM LINHA, LABIRINTO, DE MÔNICA DE AQUINO

Giovana Buch Sgrignoli

Sandro Adriano da Silva

Cleber da Silva Luz

“Costura e desfia todos os dias”
(Mônica de Aquino)

Introdução

Os poemas da seção “Penélope: presságio”, da obra *Linha, labirinto* (2020), de Mônica de Aquino, por meio de seus aspectos composicionais e temáticos, tecem figurações do feminino centradas na personagem clássica Penélope, da *Odisseia*, de Homero. Por um lado, a Penélope de Aquino conserva traços de sua imagem clássica, como a atividade de tecer, associados ao arquétipo das fiandeiras (Costa Neto, 2018; Liborel, 1997); mas, por outro, sofre novas figurações que metaforizam a imagem de feminino contemporâneo, naquilo que ele mantém de transgressivo. Assim, essas novas atribuições que constroem o feminino em Penélope são analisadas e interpretadas por intermédio de recursos expressivos, tais como a intertextualidade, a metáfora, a écfrase, entre outros. Ademais, a abordagem dos poemas baseia-se também na teoria do “gênio não original”, defendida por Marjorie Perloff (2013), que propõe a ideia de desassociação do termo “gênio” da palavra “original”, ou seja, a separação da unidade que considerava que escritores seriam gênios apenas se originais. A autora argumenta que a não originalidade, na poesia moderna e contemporânea, por inúmeros fatores, como o trabalho com a citação e a intertextualidade, convergem para o *status* do ser um gênio de qualquer forma. Com isso, como será explicitado no decorrer desse trabalho, considerou-se a lírica de Mônica de Aquino, por meio



do resgate do clássico e da refacção da imagem desse clássico, exemplo do conceito de gênio não original.

Ainda em relação ao trabalho com os mecanismos da intertextualidade, as análises dos poemas realizadas também consideraram a teoria do ganho positivo que a poesia pode ter a partir de produções que lidam com o campo intertextual construindo novos efeitos de sentido (Santos, 2020). Também se julgaram pertinente as considerações de Compagnon (1996) no que toca ao trabalho da citação, principalmente, em relação à ideia de que toda citação pode ser uma forma de metáfora, que, no caso dos poemas de Mônica de Aquino, apresentam imagens das facetas de um feminino contemporâneo transgressivo, a seu modo.

O trabalho com a intertextualidade na lírica de Mônica de Aquino

Em *Linha, labirinto* (2020), a poeta Mônica de Aquino, na seção “Penélope: presságio”, fia novas roupagens à personagem clássica Penélope, da *Odisseia*, de Homero, que é narrada no Canto II, como tecelã. Nessa seção, em especial, a poeta reaproveita poemas publicados na obra *Fundo falso* (2018), a fim de trabalhar com a citação e a elaboração de um novo campo semântico em torno da personagem Penélope, visto que reescreve os treze poemas presentes na obra *Fundo falso* (2018) e esse expediente implica uma nova metaforização da imagem desse feminino, ao modificar os títulos epônimos dos poemas, produzindo uma renovação de sentidos em relação à personagem clássica, havendo, logo, uma releitura do texto anterior (no caso, poemas anteriores) e um processo de intratextualidade, conforme Santos (2020) explana acerca da reescrita. Há também, em “Penélope: presságio”, quatro poemas inéditos.

A intertextualidade, segundo Santos (2020), é um termo muitas vezes discutido entre os séculos XX e XXI e que foi definido a partir de diferentes perspectivas. Todavia, de forma mais ampla, pontos em comum entre as teorias a respeito da intertextualidade apontam para sua apreensão como o recurso que constrói relações dialógicas com outros textos como meio de conceber, organizar e estruturar uma obra literária ou artística. Nesse sentido, os poemas de Mônica de Aquino, na seção objeto desse estudo, revelam diretamente o caráter intertextual da obra, pois a personagem Penélope é produto da originalidade



do poeta grego Homero, em “fins do século VIII ou início do século VII a. C.”, conforme Knox (2011, p. 7-8).

A poeta brasileira retoma o texto de Homero à medida em que menciona elementos da imagem clássica por meio da referenciação ou metaforiza a imagem do clássico. A respeito do primeiro fator de intertextualidade, Aquino cita diretamente os referentes clássicos nos títulos ou versos dos poemas.

O título que faz referência à temática clássica de forma direta é “Ulisses não existiu”, poema que abre a seção. Quanto a esse título, evoca-se a imagem do herói grego Ulisses, esposo de Penélope, e, em especial, há o elemento da écfrase do tipo prosopográfica para caracterizar essa imagem. Hansen (2006, p. 95) define a écfrase prosopográfica sendo aquela feita “como prosopografia ou retrato do aspecto físico [...] o termo ‘retrato’ é o particípio passado do verbo ‘retirar’, significando ‘retirado’ ou composição feita com particularidades abstraídas da pessoa por meio dos argumentos dos *topoi*.”, isto é, no título, a écfrase se valida por uma abstração que metaforiza o personagem ao se validar pelos argumentos dos *topoi* que podem ser de propriedades pictóricas, históricas, oratórias e poéticas (Hansen, 2006, p. 88). Os *topoi* poéticos, do grego *eikona*, revelam o engenho de Mônica de Aquino ao elaborar uma imagem de Ulisses de acordo a observação da narrativa clássica pela perspectiva contemporânea revelada no próprio poema que mostra que, para Penélope, encarnada como eu lírico, a ausência e a demora de Ulisses, após sua partida para a guerra de Tróia, fizeram dele a ela uma sombra. A metáfora que caracteriza o herói pela écfrase no título “Ulisses não existiu” é destrinchada nos versos do poema tecendo o fio da intertextualidade que foi dado em uma primeira dimensão textual.

Ao considerar o título do primeiro poema da seção, “Penélope: presságio”, é válido lembrar que Aquino, em sua obra *Fundo falso* (2018), traz treze poemas, que resgatam a personagem clássica Penélope, com títulos que seguem a ideia da écfrase prosopográfica. Todos os poemas da seção “A memória das mãos”, em *Fundo falso* (2018), inicia com uma referenciação direta à Penélope, como: “Penélope insone”, “Penélope assustada”, “Penélope e o cão”, “Penélope e o espelho”; todos títulos com metáforas que apresentam uma imagem da personagem retomada. Cada um desses títulos são pontos iniciais da intertextualidade nos poemas, ou seja, Aquino inicia retomada da imagem clássica pela referenciação das personagens no título e destrincha sua retomada no poema que pode



apresentar figurações que foram apresentadas no cânone ou revisar essas figurações com base no viés da autoria feminina contemporânea.

Em *Linha, labirinto* (2020), no que toca aos poemas que não enunciam as personagens homéricas, outras personagens ou lugares mitológicos compa-
 recem explicitamente no título ou são revelados por outros recursos, como a
 intertextualidade, como podemos conferir no quadro sinóptico abaixo:

**QUADRO 1 – INTERTEXTUALIDADE POR REFERENCIAÇÃO DIRETA NOS POEMAS
 DA SEÇÃO “PENÉLOPE, PRESSÁGIO”, EM LINHA, LABIRINTO (2020)**

Poemas/Títulos/página	Ocorrência de referência direta de personagens homéricas; imagens e lugares mitológicos
Ulisses não existiu (p. 25)	“saberão que Ulisses não existiu,” “Telêmaco já é adulto”
O mapa que percorro (p. 26)	“Cloto me dá estes fios” “Láquesis mostra os destinos” “Circe, Calipso, as sereias, também Palas Atena” “ou que reste em andrajos, Ulisses”
Insone (p. 27-28)	“Penélope dissolve-se na hipótese.” “enquanto pensa: Ulisses, agora, sou eu.”
Entre duas promessas (p. 29)	“mas Penélope mente: o que quer é a solidão.”
Fio tesoura pano (p. 32)	“Ulisses vira uma ideia.” “É a si que Penélope espera.”
<i>Demeure</i> (p. 36)	“Espero o tempo de Ulisses”
Enterrar a espera (p. 38)	“Telêmaco é o cão, agora, Laertes é o cão” “e seu sorriso hoje, Odisseu” “Argos pastoreia as lembranças” “Argos sobre o esterco, porco, caça” “Odisseu só me deixou a memória” “Enterrar em Argos seu corpo de espera.”
Inventar uma pele, a noite (p. 39-40)	“Teço uma ideia de Troia” “O que fazem tuas mãos, Odisseu” “Troia é a noite” “outra Ítaca”
Ruína sem vestígios (p. 41)	“faço, desfaço, Moira que confunde agulha, linha” “enquanto a distância joga com as Parcas” “é de Odisseu o sudário que teço.”
Fundição (p. 42)	“por isso te reconhece Euricleia, a serva” “Mas olhos e ouvidos, Ulisses, enganam”
Onde o ódio (p. 43)	“Telêmaco e os primeiros passos, o balbucio”

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).



O segundo elemento de intertextualidade presente nos poemas diz respeito à metaforização da imagem clássica da personagem Penélope. A construção de metáforas em torno do resgate da personagem de Odisseu, bem como do arquétipo das fiandeiras, aparece tanto nos títulos quanto nos poemas. O poema intitulado “Fio tesoura pano”, por exemplo, apresenta a metáfora que remete diretamente à imagem clássica de Penélope tecelã e ao arquétipo das fiandeiras, pois, na *Odisseia* (2011), no Canto II, narra-se: “colocando um grande tear nos seus aposentos / amplo, mas de teia fina [...] / [...] / Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear, / mas desfazia a trama de noite à luz das tochas” (p. 137-138); portanto, o “fio”, a “tesoura” e o “pano” fazem parte do campo semântico capaz de rememorar o gesto das mãos que, por sua vez, é um gesto complexo do fazer que, segundo Flusser (2014, p. 83), desafia “qualquer tentativa de descrição”, e, por isso, é amparado pela linguagem poética na lírica de Mônica de Aquino, confirmando o que Octavio Paz (1982) defende como uma das propriedades do texto poético:

Lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser. A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer (p. 129).

A imagem dos objetos que são enunciados no título, “Fio tesoura pano”, metonimicamente retomam Penélope e o tear, da mesma forma que a imagem das moiras e do primado feminino que se inscreve com o desenvolvimento do mito das fiandeiras em relação ao cuidado e poder que essas possuem sobre o fio do destino, dado que, no que concerne ao gesto e utensílios que as fiandeiras utilizam, Liborel (1997) afirma:

O gesto e o utensílio da fiandeira-artesã se situariam no prolongamento espacial do corpo desta última, tal como a tradição nos deixa entrever. Gesto e utensílio trabalham no sentido de uma corporificação do espaço. Engendram-se mutuamente. Com o mito, eles se fazem presentes desde a origem: objetos escolhidos, mostrados com precisão e em definitivo. Objetos fixos que se deslocam em círculos repetidos, sempre os mesmos ao longo do tempo. Objetos do trabalho que anulam o que há de fugaz e de aleatório em todos os outros gestos (p. 371).



Assim, a intertextualidade se presentifica ao metaforizar o foco temático do resgate desse primado feminino da mitologia clássica. Fato interessante é que, na obra *Fundo falso* (2018), Mônica de Aquino inaugura esse poema com o título “Penélope paciente” exibindo uma éfrase prosopográfica que descreve uma Penélope atingida pelo *pathos* da espera, sendo esse estado em *pathos* aquele que implicaria sua ação como moira de sua própria trama ao manipular o fio no tear enquanto aguarda o retorno de seu esposo Ulisses. No caso de “Penélope paciente”, esse feminino se encontraria inserido no tempo, ou seja, a leitura do poema poderia ser focalizada pelo leitor a partir da ideia de Penélope como aquela que espera, aquela que tece e destece uma mortalha ciclicamente, assim como o faz no texto homérico. Já em “Fio tesoura pano” o foco é dilatado ao arquétipo das fiandeiras que é uma das mais contundentes representações do feminino na mitologia e na literatura, proporcionando mudanças de sentido no poema ocasionadas pelo processo da intratextualidade, pois o poema fora publicado em *Fundo falso* (2018) e retomado em *Linha, labirinto* (2020), por meio da reescrita.

A reescrita, na obra que serviu como *corpus* desse estudo, é um trabalho constante na seção “Penélope: presságio”, a saber pela reaparição de treze poemas já publicados em obra anterior. Logo, considerar os efeitos que a reescrita provoca na poesia de Aquino é uma atenção necessária. Santos (2020) explicita que na reescrita acontece a “renovação dos sentidos de uma obra que foi anteriormente escrita, por meio da condensação das imagens, dos rearranjos, entre os versos e palavras ou até mesmo pela mudança do ponto de vista do eu lírico” (p. 199), isso converge com o que vimos a respeito da mudança de título do poema “Penélope paciente” para “Fio tesoura pano”. A reescrita na seção referida reformula o conjunto de poemas da seção “A memória das mãos” da obra anterior. A poeta renova os sentidos elaborando novas imagens que transformam os poemas, como veremos na próxima seção desse texto.

Tema que não se delonga análise, mas que é merecido ser comentado, em *Linha, labirinto* (2020), é a intermedialidade e a citação de poemas de outros poetas que foi também um trabalho realizado por Aquino na escrita de sua obra. Ao organizar uma seção reservada para a presença de outros autores, “Algaravia: outros fios, outras vozes”, a poeta continua seu engenho com a dialogicidade em torno do tema que resgata o clássico e, a partir da citação, permite que sua

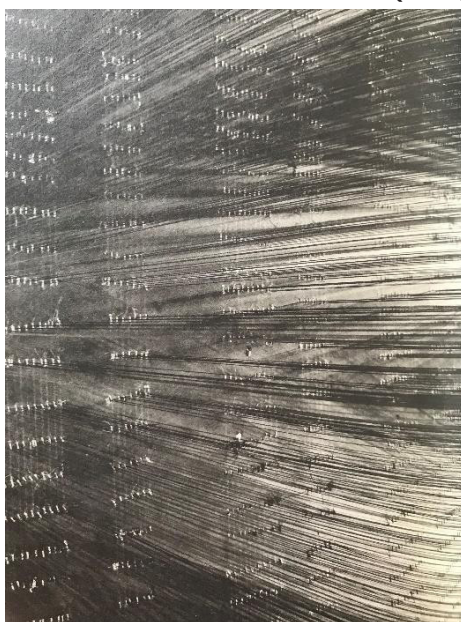


obra se construa como uma colcha de retalhos textuais à medida que há um pouco de vários estilos a compô-la, a exemplo: “Penélope e a possibilidade”, de Daniel Arelli; “Penélope (IV)”, de Ana Martins Marques; e “Outro mendigo junto à porta”, de Guilherme Gontijo Flores.

Compagnon (1996, p. 14) considera que a citação “põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor”. Mônica de Aquino desagrega cada um dos poemas de seus colegas poetas de seus contextos específicos e os reúne todos em torno de um objeto de valor em comum: a retomada do clássico e do arquétipo das fiandeiras. Assim, criando-se um todo cujo sentido surge como suplemento do trabalho da citação, dado que a “citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação” (Compagnon, 1996, p. 46) e os leitores percebem esse trabalho.

E em relação à intermedialidade, na obra, há recortes pictóricos de produções da artista plástica Edith Derdyk, como a imagem a seguir:

IMAGEM 1 - VARREDOURA (2014)



Fonte: Aquino (2020, p. 46).

O diálogo com as artes plásticas, em *Linha, labirinto* (2020), configura-se como mais um dos recursos que a poeta utiliza para tecer releituras do clássico em sua obra. A asserção de Clüver (2006) quanto à construção da própria interpretação textual reforça o que foi mencionado sobre a recepção da obra pelo público leitor que precisa recorrer à bagagem sociocultural que possuem, além



de mobilizarem outros conhecimentos acerca da literatura para compreender o movimento que revisiona a temática da obra: “O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, freqüentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias” (p. 15). A apreensão da temática pela leitura se dá por uma construção que, na obra de Aquino, mobiliza não só o que se sabe sobre a literatura, mas também o que se pode elaborar a partir do diálogo intermediático.

A poeta, em decorrência dessa predileção poética, pode ser situada no que Marjorie Perloff (2013) define como “autor citacional”. Para a crítica, um autor citacional seria como alguns dos grandes nomes da literatura – como Walter Benjamin, Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce, entre outros – que revolucionaram seus textos convocando a dupla função da citação: “Na citação, os dois reinos – da origem e da destruição – justificam-se diante da linguagem. E, reciprocamente, somente quando se interpenetram – na citação – é que a linguagem se consoma” (Kraus, 1931, p. 454 *apud* Perloff, 2013, p. 27). Aquino consegue, em *Linha, labirinto* (2020), a substância do ser um autor citacional, pois, por meio da linguagem poética e o diálogo intertextual e interartes, favorece a fusão entre a origem, que podemos entender aqui como: i) a fonte da imagem clássica de Penélope; ii) a fonte do arquétipo das fiandeiras; iii) a fonte de produções advindas de outros artistas; e a destruição que seria a conjunção de todas as peças artísticas, incluindo suas próprias, não só na seção “Penélope: presságio”, mas na obra integralmente. O trabalho da citação, se possível pensar em uma metáfora, é o que instiga as mãos que escrevem, como o tear instiga as mãos que tecem.

Compreende-se, desse modo, que Mônica de Aquino dedicou-se a ressaltar o quanto a temática que lembra do clássico, mormente, da personagem Penélope, pode ser resgatada de forma múltipla revelando um desenvolvimento contínuo e ininterrupto a partir da ótica contemporânea. O trabalho realizado na obra em questão se relaciona estritamente com a teoria do gênio não original, também defendida por Perloff (2013). Todavia, antes de evidenciar a teoria mencionada, cabe explicitar o que seria, portanto, uma produção original:



A originalidade é muitas vezes definida por aquilo que ela *não* é – não derivativa, não originária de ou dependente de qualquer outra coisa do tipo, não derivada. E, além disso: a originalidade, seja nas artes ou nas ciências, é sinônimo de novidade, invenção, criatividade e independência da mente (Perloff, 2013, p. 55).

A produção original, logo, estaria relacionada diretamente à ideia da criação de algo nunca dito ou visto antes o que, por sua vez, poderia ser comparado a um labirinto sem saídas, pois, considerando a poesia: criar poesia de um tema totalmente original exigiria um trabalho mental de busca pelo novo praticamente inexecuível. A criação poética em Mônica de Aquino não é original, portanto, nesses termos, o que faz com que se considere o processo de invenção envolvido em seu trabalho.

A invenção ou descoberta de um tema para a literatura já foi muito atrelada à ideia da originalidade, conforme explana Perloff (2013). Todavia, especialmente, após os movimentos modernistas, entende-se que a invenção pouco tem que ver com a criação do original, do nunca visto ou lido antes, mas convenciona- das às relações que são estabelecidas entre o tema e a forma em que esse é expresso, de maneira que uma obra pode ser inovadora por suas atribuições conceituais, por exemplo. Ao se levar em consideração a seção “Penélope: presságio”, é nítido que o trabalho inventivo resulta em uma nova percepção do resgate do clássico, a partir do viés da autoria feminina e contemporânea. Mônica de Aquino não busca o original, mas, ainda assim, sua obra é inédita dada a maneira que tece a temática. Tais características da obra da poeta são traços que revelam a poesia atual não depender de novas convenções, mas ser uma poesia que contempla o já dito expressando-o por outros artifícios, fato que se confirma com uma das afirmações de Perloff (2013) acerca da invenção: “A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (p. 41).

Ainda, a intertextualidade na lírica de Aquino confere à poesia dos tempos atuais o que Perloff (2013) declara ser o cerne da poética do século XXI: a citacionalidade. Ao extrair e se apropriar da temática da Penélope e do arquétipo das fiandeiras, conservar e desarranjar suas propriedades por meio da citação, da intertextualidade ou intermedialidade, como vimos, a poeta confere um ganho excepcional à sua poesia, pois revela-se que sua poesia expande o



que já foi antes definido pelo cânone e comporta, inerente ao tema, um ganho à poesia, como defende Santos (2020) ao concluir que a ideia de originalidade foi revolucionada:

Os processos intertextuais empreendidos pela poesia brasileira contemporânea acabam por acrescentar camadas de leitura e de sentido que expandem os lugares possíveis de circulação da poesia e contribuem para que o discurso poético se mantenha vivo e difundindo-se pelo mundo. Dessa forma, entendo que se instaure uma dimensão de *transitividade* que converte em *ganho*, isto é, uma categoria poria *positiva*, em detrimento das concepções comuns que recorrentemente julgam a produção de nosso tempo como fraca, ruim ou mesmo indigna de qualquer trabalho de crítica, principalmente, ao observar-se esses mecanismos de intertextualidade (p. 243).

Ao conferir tal ganho à poesia, Mônica de Aquino pode ser vista como exemplo de uma tendência na poesia brasileira de gênio não original. A esse respeito, Perloff (2013), em menção a Milton (1649), aponta que ser um gênio no sentido moderno é uma “habilidade ou capacidade; qualidade da mente, o dote especial que se adéqua a um homem [sic] por seu trabalho peculiar”, ou seja, o “ser gênio”, aquela(e) que dispõem de habilidade ou qualidade da mente singular em seu trabalho, se verifica como uma adjetivação à poeta com o que se viu até aqui sobre sua poesia; “não original” se valida ao trabalho múltiplo que ela realizou ao resgatar o clássico.

Na seção “Penélope: presságio”, a revisitação do clássico por meio da intertextualidade que referencia diretamente imagens do mito, da criação de metáforas ou pela citação de outros autores e artistas representa um trabalho de mão dupla: por um lado, coloca em evidência a permanência de aspectos do clássico, como afirma Calvino (1993), posto que “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (p. 10-11); por outro, revolucionou o tema e agregou novos sentidos a ele. Quanto à revolução na poesia contemporânea, há o que Paz (1982) alega como uma das características centrais da poesia atual ao se movimentar entre dois polos: “de um lado, ela é uma profunda afirmação dos valores mágicos; de outro, uma



vocação revolucionária” (p. 43-44), e tal vocação revolucionária se manifesta em obras como *Linha, labirinto* (2020).

Penélope: palimpsesto literário e arquetípico

Penélope, como explica Brandão (2014, p. 498), é “retratada na *Odisseia* como símbolo perfeito da fidelidade conjugal. Lealdade absoluta ao herói, ausente durante vinte anos”. Símbolo da feminilidade atrelada à fidelidade e lealdade conjugal, Penélope é a esposa do herói Ulisses que vai à guerra de Troia e fica ausente por vinte anos. Durante o tempo de espera pelo marido, visto que muitos em Ítaca consideravam Ulisses morto, Penélope não poderia ficar só para reinar Ítaca, mas não queria se casar com outro homem e esperava, lamentando e implorando aos deuses, o retorno do herói. Assim, elabora um estratagema para evitar o casamento com qualquer um dos “cento e oito pretendentes” (Brandão, 2014, p. 498) que banquetavam em seu palácio e a cortejavam como esposa:

colocando um grande tear nos seus aposentos – amplo, mas de teia fina – foi isso que nos veio declarar:

‘Jovens pretendentes! Visto que morreu o divino Ulisses, tende paciência (embora me cobiceis como esposa) até
terminar
esta veste – pois não quereria ter fiado a lã em vão –,
uma mortalha para o herói Laertes, para quando o atinja
o destino deletério da morte irreversível,
para que entre o povo nenhuma mulher me lance a censura
de que jaz sem mortalha quem tantos haveres granjeou.’

Assim falou e os nossos corações consentiram.
Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear,
mas desfazia a trama de noite à luz das tochas.
Deste modo durante três anos enganou os Aqueus (Homero, 2011,
p. 137-138).

Ao tecer e destecer diariamente uma suposta mortalha ao seu sogro Laertes, Penélope conseguiu enganar os pretendentes por anos e, devido a isso, é também um símbolo que remete ao arquetipo das fiandeiras. Tais característi-



cas clássicas da personagem homérica são parcial ou totalmente transformadas, reversionadas, na seção “Penélope: presságio” como veremos doravante.

No poema “Ulisses não existiu”, Penélope como eu lírico confessa seus desejos e mostra-se mais humana que a Penélope clássica:

Ulisses não existiu

Saberão, talvez, que esta história foi escrita
por uma mulher
deixo algumas pistas, também disfarço
saberão que Ulisses não existiu,
melhor:
houve um marido, que foi à guerra
e não voltou
sobre ele invento outro – a odisseia
deste retorno – até mim, invento
vinte anos
passo o tempo assim, com palavras:
escrevo, destruo, retomo o fio
invento um herói
me inscrevo como seu contraponto
(o texto é um véu)
até que me canso:
sei moldar também um mundo
concreto
pode ser este andarilho, elejo-o
para minha cama
faço dele meu assassino
destruir, destruir estes anos
encerrar o enredo
até a calma:
Telêmaco já é adulto
volto-me à minha própria partida.
E sob estas palavras escritas
assino um nome (Aquino, 2020, p. 25).

A reconfiguração das figurações do feminino em Penélope, nesse poema, inicia sua marca no título: “Ulisses não existiu”. Nesse título, há a metáfora que liga a imagem de Ulisses ao tempo da ausência, dado que ficou longe de Penélope por vinte anos. Tal proposição é confirmada no decorrer do poema monoestrófico.



No poema, há verbos que são mobilizados e que influenciam diretamente na apreensão dos sentidos: presente do indicativo, futuro do presente, pretérito do indicativo e infinitivo pessoal. Realizando uma leitura do poema na ordem em que os versos aparecem, o primeiro e o quarto versos têm o verbo “saberão” em ênfase no início: “**Saberão**, talvez, que esta história foi escrita / por uma mulher / deixo pistas, também disfarço / **saberão** que Ulisses não existiu,” (grifos nossos). Nesses versos, o eu lírico afirma que, em um determinado futuro, um possível interlocutor à sua enunciação saberá a respeito de sua história e entenderá que foi escrita por uma mulher. O verbo “saberão”, escrito duas vezes, revela que Penélope tem uma projeção sobre o que ocorreria no futuro, ou seja, no presente em que enuncia, estava certa de algo que, no caso, seria a não existência de Ulisses para si mesma. Nesse sentido, há uma quebra da imagem clássica de Penélope, pois, na *Odisseia*, Penélope implorava aos deuses saber sobre o regresso do herói, como na passagem que narra o diálogo de Penélope com um fantasma criado pela deusa Atena: “Se és uma deusa ou se ouviste a voz de uma deusa, / fala-me também daquele homem sofredor: / diz-me se ainda vive e contempla a luz do sol, / ou se já morreu e está já na mansão de Hades” (Homero, 2011, p. 193).

Nos versos citados anteriormente, destaca-se que a metáfora da escrita vem substituir a do tear, novamente, renovando os sentidos do que constitui as figurações clássicas da personagem: “Saberão, talvez, que esta história foi escrita”. A metáfora da escrita para remeter ao trabalho das mãos também se reforça nos versos: “passo o tempo assim, com palavras: / escrevo, destruo, retomo o fio”. Se sobrepõe o têxtil e o texto como referência ao arquétipo das fiandeiras e o poder do primado feminino na materialização da escolha e do destino pela manipulação do fio. Acerca dessa relação, entre o texto e o têxtil, Costa Neto (2018) afirma:

Parece que fios e linhas têm sido escolhidos como representação de um discurso que denuncia e ao mesmo tempo busca dar um lugar, um sentido, àquilo que muitas vezes não pode ser nomeado [...]. Quando a palavra não é permitida, as mãos assumem a narrativa, num exercício de elaboração simbólica, que busca dar sentido à experiência vivida, trazendo à luz o que antes estava destinado ao silêncio. [...] texto e têxtil se entrelaçam neste fio arquetípico cuja ponta seguramos nas mãos (p. 118).



Escrever ou tecer são ambos movimentos das mãos e que incitam a memória para a expressão.

Em seguida, nos versos: “houve um marido, que foi há guerra / e não voltou”, o verbo “haver”, no pretérito perfeito, destaca que à Penélope um fato que ocorreu, com certeza, foi a existência de seu esposo. O eu lírico marca que Ulisses não mais pertence à sua subjetividade como marido. Penélope renuncia a espera pelo homem com quem havia se casado e, ressaltando o verbo “houve”, confirma-se novamente a ideia apresentada no título.

Nos versos posteriores, o tempo verbal evidente é o presente do indicativo. Pela escolha de tal tempo verbal, o efeito de sentido que temos de forma marcada é o de que Penélope é agente.

Ela enuncia e frisa aquilo que faz convictamente: “sobre ele **invento** outro [...] / [...] **invento** / vinte anos / **passo** o tempo assim, com palavras: / **escrevo**, **destruo**, **retomo** o fio / **invento** um herói / me **inscrevo** como seu contraponto / (o texto é um véu) / até que me **canso**: / **sei** moldar também um mundo / concreto” (grifos nossos). Ao enunciar-se aquela que inventa, Penélope se põe como alguém que idealiza. Inventar, de acordo com o *Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo do Brasil*, significa “criar, ser o primeiro a constituir, ser o autor de [...]. [...] imaginar, idealizar [...]. [...] dispor-se a, decidir [...]” (Borba et al, 1990, p. 856). Também o *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, de Cláudio Mello Sobrinho et al (1997), indica que inventar corresponde a “‘idear, criar na imaginação, urdir, contar falsamente’ [...] achar coisa alheia perdida’ [...]” (p. 444). Decorrente disso, ao inventar, o eu lírico se põe em uma posição de idealizador de uma realidade, talvez, desejada.

Outrossim, *invenção*, segundo o *Ensayo de un diccionario de la literatura*, de Robles (1954), na perspectiva da retórica, é o que reúne detalhes e sentidos a persuadir e convencer o auditório a respeito de algo:

É, em todos os gêneros literários, a parte da arte que consiste em encontrar o fundo, o sentido, os detalhes e os adornos *do que será tratado*. É a primeira parte da retórica, visto que objetiva reunir os elementos literários que devem mover e persuadir. [...] Segundo os retóricos gregos, a invenção compreendia: *testes* [...], que instruíam e convenciam o público; os *costumes*, que



agradavam o público, e as *paixões*, que o moviam (Robles, 1954, p. 666-667, tradução nossa⁵³).

Nesse viés, é possível ver Penélope como um sujeito que, ao inventar, tenta convencer ou persuadir a si mesma da possibilidade de algo diferente de sua realidade presente, pois, se essa a agradasse, nada precisaria inventar. Esse eu lírico deseja a mudança, como se observa, no que toca a sua vida íntima ao se relacionar com outras pessoas: “sobre ele invento **outro** [...]” (grifos nossos). O “outro” seria a possibilidade de um parceiro diferente daquele que a deixou à espera por vinte anos. Ademais, quando Penélope enuncia inventar vinte anos, pode-se inferir que tenta preencher o espaço vazio que o esposo deixou após sua saída de Ítaca, dado que o tempo da espera foi o tempo da solidão para Penélope. E, ao inventar “um herói” e se colocar em contraponto a esse, eu lírico vislumbra a possibilidade de se ver com qualquer outro homem que não Ulisses, e tal vislumbre não é apenas hipótese, pois Penélope afirma *saber* moldar um mundo concreto, isto é, sua própria realidade fora da idealização.

O eu lírico continua a enunciar a decisão por deixar o esposo e o sofrimento pela sua ausência no passado quando se permite projetar a oportunidade de se deitar com outro homem: “pode ser este andarilho, elejo-o / para minha cama”. Além disso, metaforiza-se esse outro homem como “assassino”: “faço dele meu assassino”; essa metáfora remete à morte da esposa Penélope e ao nascimento da mulher livre.

Os versos que seguem confirmam o primado feminino do arquétipo das fiandeiras em Penélope: “**destruir, destruir** estes anos / **encerrar** o enredo” (grifos nossos). Os verbos no infinitivo impessoal confirmam o sentido imperativo que colocam Penélope como moira, especialmente, aquela que destrói o fio do destino – seu destino, na *Odisseia*, era permanecer na espera até que o esposo regressasse e retomassem o casamento como se não houvesse ausência. Penélope age como a moira Átropos que destrói/corta o fio da vida (Costa Neto, 2018, p. 76) e ordena que se destrua e encerre os anos da espera e o enredo que

⁵³Es, en todos los géneros literarios, la parte del arte que consiste en encontrar el fondo, el sentido, los detalles y los adornos de lo que se va a tratar. [...] Es la primera parte de la retórica, ya que tiene por objeto reunir los elementos literarios que han de conmover y persuadir. [...] Según los retóricos griegos, la invención comprendía: las pruebas [...], que instruían y convencían al auditorio; las costumbres, que complacían al auditorio, y las pasiones, que lo conmovían (Robles, 1954, p. 666-667).



existiu, ou seja, determina-se que os anos do aprisionamento moral que viveu por sua condição como mulher sejam acabados. Assim, Penélope assume a liberdade e a independência pelo seu próprio destino, não deixando que outros inscrevam a ela o que deveria fazer ou não: “volto-me à minha própria partida. / E sobre estas palavras escritas / assino um nome.”. A metáfora da partida revela que o eu lírico se desvinculou do passado que o prendia e, por fim, assumiu a autoria de sua própria história.

Nesse poema, viu-se que as figurações clássicas de Penélope são revisiionadas. O clássico é revisitado, mas a personagem ganha novas atribuições: a personagem é colocada como uma mulher mais humana que se rende aos próprios desejos, diferente da imagem clássica que coloca Penélope como grande símbolo da fidelidade, no poema, pôs-se a carga da mulher real. Quebrou-se o fio arquetípico da Penélope clássica e instaurou-se figurações que das características mais contemporâneas do ser mulher: a conquista da liberdade e independência. O mito passou, portanto, pela ação revolucionária da criação contemporânea e pela reinvenção de sentidos ocasionados, principalmente, pela carga ideológica que o signo linguístico tem atualmente. Paz (1982) diz:

A palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo (p. 41-42).

Dessa forma, o que é dito sobre Penélope pela autoria feminina contemporânea não será, com certeza, o que foi dito na *Odisseia*. Ao deparar-se com a palavra “mulher”, no verso “por uma mulher”, entende-se que essa “mulher” não é apenas a grega Penélope, mas uma Penélope revisionada, que consegue expressar sua própria subjetividade, que não se omite. Essa mudança de sentidos ocasionados pela própria linguagem se valida pelo que Volóchinov (2017) aponta ao defender que a “*palavra é um fenômeno ideológico par excellence*” (p. 98). Se os tempos mudaram, as ideologias também: a Penélope do séc. VIII ou VII a. C. não é a do séc. XXI. Com todas as reverberações de Penélope, escritas e reescritas, pode-se, hoje, ser possível levantar o recurso da metáfora, assumir a personagem e a sua temática como um palimpsesto em que, pro-



gressivamente, apagam-se textos e escrevem-se outros em uma sobreposição que deixa rastros ou “sombras” de um enquanto o outro se presentifica, estando sempre em construção.

Considerações finais

Considerando a análise efetuada nos poemas elencados, vê-se que é possível, por meio das análises realizadas e da base bibliográfica que serviu de apoio para tal, defender o trabalho com a intertextualidade como um recurso prestigioso à criação poética, posto que citar não implica em dizer o mesmo, dado que no ato de selecionar e desvincular a citação de sua origem, desvincula-se também seu sentido original e abre-se uma nova perspectiva.

Por isso, Mônica de Aquino pode ser vista como poeta citacional e um gênio não original (Perloff, 2013) por resgatar Penélope e o arquétipo das fiandeiras, em *Linha, labirinto* (2020), trabalhar com a reescrita de seus próprios poemas presentes antes em *Fundo falso* (2018), e citar outros poetas e artistas a trabalhar com as figurações do feminino. Seu trabalho permite que seja julgada de tal forma, pois promove a constante construção do palimpsesto que é Penélope.

Assim como o encargo simbólico de Penélope no tear, a tecer e destecer, ciclicamente, a manipulação da temática clássica, por Aquino, tece e destece, destrói e recria, constantemente as figurações desse feminino, proporcionando, portanto, um olhar sobre a poesia de autoria feminina brasileira contemporânea que estabelece um diálogo com a tradição, ao passo que contraria certas representações dela advinda, a fim de evidenciar novas linhas de força poéticas, revigoradas por expedientes já sobejamente utilizados, como os vistos aqui, especialmente os que concernem ao intertexto e à citação; bem como a consideração do poema como um território de transitividade para a experiência literária de poetisas mulheres, em face de suas demandas de subjetividade e gênero.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Mônica de. **Fundo falso**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.

AQUINO, Mônica de. **Linha, labirinto**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.



BORBA, Francisco da Silva et al. **Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2014.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA NETO, Patrícia Elizabeth Widmer. **A trama em atitude simbólica: um olhar sobre a psicologia analítica de Jung sobre mãos que costuram, bordam e tecem**. 2018. 161f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Psicologia escolar e desenvolvimento humano). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CLÜVER, Claus. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”. **Aletria** - Revista de estudos de literatura, n. 14, jul-dez, Belo Horizonte, 2006, p. 11-41.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85- 105, set. 2006.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KNOX, Bernard. Introdução. In: HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 7-94.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 370-384.

PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.



PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ROBLES, Frederico Carlos Sainz de. **Ensayo de um diccionario de la literatura**. Madrid: Aguilar S. A. de Ediciones, 1954.

SANTOS, Diamila Medeiros dos. **Referenciação, citação, reescrita, colagem**: o ganho da poesia. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

SOBRINHO, Cláudio Mello et al. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

VOLÓCHINOV, Valentin. A Ciência das ideologias e a filosofia da linguagem. In: VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora, 34, 2018, p. 91-102.



CAPÍTULO XI

COLORISMO, IDENTIDADE RACIAL E FRONTEIRAS EM *A METADE PERDIDA*, DE BRIT BENNETT

Elizandra Fernandes Alves

Érica Fernandes Alves

Geniane Diamante F. Ferreira

“She wished to find out about this hazardous business of “passing,” this breaking away from all that was familiar and friendly to take one’s chance in another environment, not entirely strange, perhaps, but certainly not entirely friendly.”

(Nella Larsen)



Introdução

Nascida e criada no Sul da Califórnia, Estados Unidos, Britt Bennett graduou-se pela *Harvard University* e possui Mestrado em Ficção pela *University of Michigan*. Seu romance de estreia, *The Mothers*, foi publicado em 2016 e logo se tornou um *best-seller*, porém, é *The Vanishing Half* (2020), seu segundo romance, que alcança o primeiro lugar na lista de mais vendidos do *The New York Times* em junho daquele ano. Para o *The Washington Post* (2022), o romance é um grande exemplo do que as pessoas são obrigadas a encarar e sustentar ao admitir uma nova identidade. Em 2022, Bennett fez uma parceria com a *American Girl*, originalmente uma linha estadunidense de bonecas - mas que atualmente também publica ficção - da qual Bennett sempre foi fã, para criar uma nova personagem da linha “Personagens Históricos”. Como resultado, Bennett escreveu dois livros da série, *Meet Claudie* (2022) e *Adventures with Claudie* (2023). Neste artigo focaremos em sua segunda publicação, *The Vanishing Half*.

Publicado no Brasil em 2021, com tradução de Thais Britto, sob o título *A Metade Perdida*, trata-se de um romance histórico que explora o universo das

irmãs Desiree e Stella Vignes, gêmeas idênticas, residentes na fictícia Mallard, na Louisiana, nos anos de 1950, Estados Unidos. Os moradores dessa cidade idolatram sua proximidade à branquitude e consideram a negritude indesejável: a comunidade é “de cor” (*colored*, em inglês), porém, os cidadãos têm a pele clara - trata-se de um lugar meticulosamente desenvolvido para pessoas que não poderiam ser chamadas de brancas, mas se recusavam a ser tratadas como pretas.

Quando atingem os dezesseis anos, as irmãs decidem fugir de casa e é quando o destino das duas diverge: enquanto uma delas se passa por branca - se casando com um homem branco, extremamente rico, que nada sabe sobre seu passado - a outra retorna à cidade natal depois de mais de dez anos afastada, segurando a mão de uma criança de pele escura, o que causa alvoroço entre os moradores, que preconizavam por gerações cada vez mais brancas.

Dividido em seis partes (“Parte I: As Gêmeas Desaparecidas [1968]”, “Parte 2: Mapas [1978]”, “Parte 3: Linhas do Coração [1968]”, “Parte 4: A Entrada para o Palco [1982]”, “Parte 5: *Pacific Cove* [1985/1988]”, “Parte 6: Lugares [1986]”), o romance é narrado em terceira pessoa e apresenta uma ficção bastante envolvente devido à história que se desenrola e a estilística de Bennett, fluída. A narrativa, que se estende da década de 1940 à década de 1990, acompanha a segunda geração, das gêmeas, bem como a terceira, de suas filhas Jude Winston e Kennedy Sanders, cujos futuro e identidade são influenciados pelas escolhas das mães. No desvelar do romance, o leitor se vê diante de uma trama densa, espécie de saga familiar, que trata de assuntos delicados e enraizados nas personagens, o que faz com que a história seja eivada de representatividade.

Este estudo baseia-se nos estudos sobre colorismo, passabilidade e identidade racial para examinar, principalmente, representações dos temas homônimos que perpassam o romance, com foco nas personagens centrais, as gêmeas Desiree Vignes e Stella Sanders. Para tanto, utilizaremos os estudos de Stuart Hall (2005), no que concerne à identidade fragmentada, de Alessandra Devulsky (2021), acerca do colorismo e da passabilidade, e de Avtar Brah (2005), no que tange limites e fronteiras, lar e lugar, entre outros. Dado que o romance possui tradução para o português, a análise será realizada considerando o texto traduzido, *A Metade Perdida* (2021).



Colorismo e passabilidade

O trânsito de pertencimento e identidade racial tem se tornado um tópico demandante de análise e pesquisa uma vez que sujeitos não brancos, cada vez mais, têm experimentado enfrentamentos que colocam em dúvida sua identidade. No campo da Literatura, que nos concerne no presente estudo, vemos que esses sujeitos têm ganhado crescente representatividade e relevância em textos que se dispõem a tratar desse espinhoso tema. Assim, é importante sublinhar que se observe o *dégradé* de privilégios que se mostra na sociedade e, consequentemente, nas diversas representações literárias, como é o caso de *A Metade Perdida* (2021). Tal *dégradé* vem ganhando diferentes contornos e nomenclaturas que abrem os debates sobre branquitude, negritude, pardismo e colorismo.

É premente afirmar, em um primeiro momento, que à branquitude resta o privilégio de não debater questões de cor, raça ou miscigenação: sujeitos brancos não precisam refletir sobre como sua aparência os define, ou como ela os posiciona no mundo. No entanto, para os não brancos, sabemos que tal matéria não se limita à cor da pele e características afins, mas se constitui como verdadeiro posicionamento político e ideológico.

Lago, Montibeler e Miguel (2023) afirmam que embora os índices de discriminação sofridos por pardos sejam muito semelhantes aos dos pretos, enfrentando a mesma precarização, o pardismo se mostra como um anseio pela aproximação do europeu, fragmentando, mais uma vez a identidade preta, o que veremos na próxima seção. Tal qual a estratégia usada durante o período das colonizações de separar os colonos em grupos opostos, “o colorismo tem o condão de opor pessoas da mesma comunidade, umas contra as outras, permitindo que pessoas negras possam se estranhar por conta de suas diferenças” (Devulsky, 2021, p. 16). Jude Wiston, por exemplo, filha de Desiree, ganha inúmeros apelidos racialmente preconceituosos ao entrar na escola em Mallard; ela era preta retinta, ao passo que as outras crianças podiam, se quisessem, se passar por brancas:

Eles a chamavam de Boneca de Piche.Meia-noite. Escurinha. Torta de chocolate. Diziam: “Sorria, para conseguirmos te ver.” Diziam: “Você é tão escura que se mistura ao quadro-negro.” Diziam: “Aposto que você poderia ir pelada a um funeral.” “Aposto que os bichinhos da luz vão atrás de você durante o dia.” “Aposto



que quando você nada fica parecendo petróleo.” (Bennett, 2021, p. 87, grifos da autora).

Sabendo que o pai das gêmeas, Leon Vignes, havia sido assassinado por ter escrito, ainda que supostamente, “um bilhete com obscenidades para uma mulher branca” (Bennett, 2021, p. 39), muito embora não soubesse ler e escrever, e fosse “tão claro que, nas manhãs frias, ela [Desiree] segurava o braço dele e enxergava as veias azuis” (Bennett, 2021, p. 16), vê-se, pois, que:

No que tange aos prejuízos inerentes ao preconceito racial, o pardo insere-se na estrutura racial que infere da sua identidade negra as características negativas atribuídas à africanidade desde o processo de escravidão. Entretanto, a sua condição mestiça, não pura, *também o beneficia em certas circunstâncias* (Devulsky, 2021, p. 16, grifos nossos).

Dessa forma, hoje tem-se o enaltecimento do pardismo e o consequente suposto privilégio que pardos teriam, contudo, o “reconhecimento de vantagens concedidos a negros de pele clara não faz deles sujeitos pertencentes aos espaços de poder tradicionalmente ocupados por brancos” (Devulsky, 2021, p. 13). Além disso, o pretense benefício aos pardos trabalha em função de desautorizar esses sujeitos a abordar questões de racismo porque “a força coerciva dos códigos culturais e as imposições de políticas públicas de branqueamento fizeram com que o colorismo também fosse adotado dentro das comunidades negras” (Devulsky, 2021, p. 12).

Esse é o caso das irmãs gêmeas de *A Metade Perdida* (2021): ainda que idênticas, (elas pareciam “uma pessoa dividida em dois corpos” (Bennett, 2021, p. 40), uma delas, Stella, decide esconder sua ascendência preta se beneficiando da passabilidade e entende-se que as consequências são contundentes. Enquanto essa se apropria do privilégio branco, a outra, Desiree, sofre extrema discriminação racial. Por um lado, Stella parece incorporar a ideia de Fanon (2008, p. 27), que afirma que “[o] branco incita-se a assumir a condição de ser humano”, ou, em se pensando nos tempos da colonização, “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (Fanon, 2008,



p. 34). Assim, ao se negar preta, Stella se vê humanizada e, ao fazê-lo, “ela nunca tinha se sentido tão livre” (Bennett, 2021, p. 179).

Por outro lado, é importante notar como Desiree, evidentemente, tal qual sua irmã, não muda a cor da sua pele ao longo da vida, mas, ao se assumir preta, se relacionar com um homem preto e ter uma filha preta “como piche” (Bennett, 2021, p. 11), ela própria passa a ser vista como uma preta de pele escura, embora fosse idêntica à Stella. Basta um preto de pele clara se portar como um de pele escura para perder seus supostos privilégios, como Devulsky (2021) observa:

um negro de pele clara lido como sujeito autorizado a circular na esfera branca de poder, ao portar um turbante, ao usar um dread no cabelo, pode perder com muita facilidade seu *laissez-passer*. A sutil linha que divide esses espaços de trânsito social é facilmente rompida, e essa insegurança é apreendida quase que naturalmente na sociedade por negros, especialmente os de pele clara, visto que para aqueles de pele escura a linha separatória é praticamente inamovível (p. 21).

No caso da personagem, ela não muda sua aparência usando um turbante ou *dreads*, como especifica a autora, mas escurece suas relações, “ao se casar com um homem preto e andar pela cidade toda com aquela criança escuríssima, ela estava indo longe demais” (Bennett, 2021, p. 13).

Nesse sentido, Lago, Montibeler e Miguel (2023) argumentam sobre a obliteração de traços da negritude: “esse processo produz uma hierarquização dentro da negritude com base no tom de pele, que serve apenas à construção da branquitude como ideal de humanidade” (n.p.). Ainda assim, tal opressão parecia valer a pena aos olhos da comunidade de Mallard. Na opinião do barbeiro da cidade,

as duas [irmãs] eram meio doidinhas, a Desiree talvez fosse a mais maluca de todas. *Fingir ser branca para seguir com a vida é questão de bom senso*. Mas se casar com um homem de pele escura? Ter uma filha preta daquele jeito? Desiree Vignes tinha atraído o tipo de problema que nunca a deixaria em paz (Bennett, 2021, p. 65, grifos nossos).

Os moradores, quase unanimemente, concordam com isso: Mallard era “uma cidade para homens [...] que nunca seriam aceitos como brancos, mas que



se recusavam a ser tratados como negros”, e lá “ninguém se casava com pretos” (Bennett, 2021, p. 13). Adele Vignes, mãe das gêmeas, descendente de Alphonse Decuir, fundador da cidade, tinha a mesma opinião:

não se devia falar com garotos de pele escura. Certa vez, um deles a cumprimentou [Desiree], inclinando um pouco o chapéu, e a mãe resmungou, segurando seu braço com força.
- Nem olhe para ele - ordenou ela. - Garotos desse tipo não querem nada de bom (Bennett, 2021, p. 50).

O ideal de beleza está igualmente ligado à branquitude. Ao chegarem ao seu primeiro dia de trabalho, as gêmeas ouvem: “Que meninas lindas, tão clari-nhas, não é?” (Bennett, 2021, p. 20). Uma personagem secundária, preta de pele clara, estando gestante “imaginou os filhos dos filhos de seu filho ainda mais claros, como uma xícara de café sendo diluída aos poucos com leite. Um negro *cada vez mais perfeito*” (Bennett, 2021, p. 14, grifos nossos). Há, no mesmo sentido, uma menção às próprias irmãs protagonistas:

se Alphonse Decuir pudesse passear agora pela cidade que imaginara, ficaria encantado com suas tataranetas. Gêmeas, *pele cor de creme*, olhos cor de avelã, *cabelos ondulados*. Ele ficaria encantado. *Filhos um pouquinho mais perfeitos que os pais. O que poderia ser mais formidável que isso?* (Bennett, 2021, p. 14, grifos nossos).

É necessário lembrar, entretanto, que o pardismo e a passabilidade, ou seja, a possibilidade de ostentar uma aparência branca de modo que socialmente o sujeito seja reconhecido como tal, garantindo-lhe um trânsito um pouco mais tranquilo, surge de um ato de violência: o apagamento de determinadas características do indivíduo. Tal violência é, pois, observada e sentida por Stella:

A princípio, passar-se por branco parecia tão simples que ela não entendia por que os pais não tinham feito. Mas ela era jovem demais naquela época [quando criança]. Ainda não tinha se dado conta de quanto tempo levava para se tornar outra pessoa ou quão solitário podia ser viver num mundo ao qual não se pertencia (Bennett, 2021, p. 167).



Observa-se, então, o que Fanon descreve sobre a psicopatologia do preto, argumentando que “por mais dolorosa que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, há apenas um destino. E ele é branco” (Fanon, 2008, p. 28), mas ao embranquecer, Stella se isola. Com medo de ser descoberta, esconde-se, tornando-se a *metade perdida*, solitária, e “era assustador o quanto ela queria fazer parte da vida de alguém” (Bennett, 2021, p. 167), mas era impossível, pois ela se encontrava, identitariamente, exatamente no ponto de onde partiu de Mallard, em “uma cidade estranha. [...] Um terceiro lugar” (Bennett, 2021, p. 13).

O título do romance vai ao encontro dessa questão: embora tenha sido traduzido em português como *A Metade Perdida* (2021), em inglês, o vocábulo *vanishing* (*The Vanishing Half* [2020]) remete à ideia de desaparecimento, ausência, ocultação, e de branqueamento. Dessa forma, a metade “desaparecida”, “apagada”, “embranquecida”, corresponderia à irmã que tem não só suas características físicas camufladas, mas, sob uma perspectiva psicológica, também sua subjetividade. A tradução não literal, porém, não se mostra menos metafórica: ao se “perder” de Mallard e de Desiree, se passando por branca, Stella se perde não só fisicamente, mas também identitariamente: daí a necessidade de observarmos a identidade fragmentada em virtude de marcas raciais.

É interessante notar, antes de se adentrar na próxima seção, que Desiree, que sempre carregou o “desejo” de mudança, será eternamente uma Vignes e voltará a Mallard, lugar que nunca gostou; Stella, a que sempre viveu à sombra da irmã, viverá em Los Angeles, e será Sanders, espécie de estrela que limpa, pule, “aperfeiçoando”, tal qual pensava seu antepassado, Alphonse Decuir, uma espécie.

Identidade racial e fronteiras

Não parece que seja possível ler o romance em análise e não se falar de identidade racial, já que o próprio tema do colorismo leva a tal discussão. Além disso, o modo como ele é escrito - com muitas prolepses e analepses - também conduz à reflexão sobre como a forma tematiza o conteúdo, no sentido de que os contornos complexos da subjetividade das protagonistas e sua



fragmentação aparecem metaforizadas nessas idas e vindas do texto, além dos hiatos, evidentemente.

A esse respeito, Hall (2006), ao observar os descentramentos culturais e sociais, afirma que as identidades estão em declínio, fragmentadas. Ainda, ele atenta para o fato de que, em virtude de tais descentramentos, inclusive de si, o próprio conceito de identidade tem se tornado mais complexo, com limites difíceis de serem apreendidos. Para Hall (2006), os sujeitos estão hoje cindidos em identidades plurais, com as quais têm de aprender a conviver, lidando com espaços diversos (nacionalidade, classe, religiosidade, etnia etc.) aos quais agora pertencem.

Assim, resta incontestável a ideia de que a identidade é um processo, tanto a individual quanto a coletiva; a concepção de uma identidade una e estável é, atualmente, equivocada. No caso das personagens sob estudo, isso se confirma: um ano após fugirem de Mallard para Nova Orleans, “as vidas [foram] *repartidas* como na divisão do óvulo na barriga da mãe. Stella *virou* branca e Desiree se casou com o homem mais negro que encontrou” (Bennett, 2021, p. 12, grifos nossos).

No romance, o que se torna mais notório e explícito é o debate acerca da identidade no que tange ao aspecto racial: é simbólica essa “repartição do óvulo”, mencionada pela autora. Ainda, é bastante representativo o fato de as duas irmãs serem gêmeas idênticas porque faz questionar como cada uma delas teve a possibilidade de “escolher” sua raça. Ou seja, a identidade racial de Stella e Desiree é algo bastante volátil, dúbio - uma identidade racial fragmentada. Stella optou por “virar branca”, enquanto Desiree não via muita utilidade nisso:

Ela [Desiree] não odiava Mallard; sentia-se aprisionada por suas limitações. [...] Talvez ela tivesse suportado tudo isso, não fosse a obsessão de todos com a pele clara. Syl Guillory e Jack Richard discutindo no barbeiro sobre quem tinha a mulher mais clara, ou a mãe sempre gritando com ela para botar o chapéu, ou ainda algumas crenças ridículas das pessoas, como se beber café ou comer chocolate na gravidez fizesse o bebê nascer escuro. Seu pai era tão claro que, nas manhãs frias, ela segurava o braço dele e enxergava veias azuis. Mas nada daquilo importou quando os homens brancos vieram atrás dele. Portanto, *como ela poderia se importar com pele clara depois daquilo?* (Bennett, 2021, p. 16-17, grifos nossos).



A personagem conseguiu ler bem a sociedade em que estava inserida. De-siree poderia ser considerada branca, se assim fingisse, mas isso não mudaria como os outros a viam se soubessem de sua ascendência preta. Stella compreendeu o mundo da mesma forma, por isso escondia suas origens que a assombravam a todo momento. Um bom exemplo disso é quando ela descobre que tem uma vizinha preta, Loretta Walker, esposa de um preto e mãe de uma menina preta. Stella evita a mulher, se esconde, com medo de que, de alguma forma, a vizinha encontre nela características que são suas:

Durante três semanas, Stella evitou Loretta Walker.

Nada mais de espiar só por curiosidade, agora ela olhava pelas cortinas antes de buscar a correspondência, para garantir que não ia esbarrar com Loretta. Ia ao supermercado às terças-feiras, nunca às segundas, apavorada com a possibilidade de cruzar com ela no corredor do leite. Até então, só houvera um encontro acidental numa manhã de domingo, quando os dois casais saíram para as respectivas igrejas ao mesmo tempo (Bennett, 2021, p. 163-4)

Vê-se que o preço de se viver escondida é alto: Stella tem uma existência seccionada, sem história, escondida às sombras, (dis)simulada - uma identidade racial fragmentada, nas palavras de Hall (2006), ou uma metade perdida, nas palavras de Bennett (2021), sempre tentando fugir, fisicamente e identitariamente de seu passado, de seu ser preto: “O erro de Stella foi imaginar que poderia se estabelecerem algum lugar. Era preciso permanecer em movimento ou então o passado sempre te alcançaria” (Bennett, 2021, p. 248).

É interessante sublinhar ainda, como a questão da identidade, do colorismo e da passabilidade se ligam à ideia de fronteira. Com a expansão ultramarina e a criação de colônias por países europeus, o conceito de fronteiras foi ganhando diferentes contornos. É evidente que aqui não se fala apenas das fronteiras físicas, entre países, por exemplo, mas das metafóricas presentes em todos os lugares, mesmo dentro das cidades. Assim como as físicas, fronteiras que são metáforas da divisão, da exclusão, também são construídas arbitrariamente.

Brah (2005) entende que fronteiras são:

linhas de divisão arbitrárias que são simultaneamente sociais, culturais e psíquicas; territórios a serem patrulhados contra [...]



estrangeiros, *aliens*, os outros; formas de demarcação onde o próprio ato de proibição inscreve transgressões; zonas onde o medo do Outro é o medo do eu; lugares onde as reivindicações de propriedade - reivindicações de ‘meu’, ‘seu’ e ‘deles’ - são vigiadas secretamente, contestadas, defendidas e travadas (p. 194, tradução nossa⁵⁴).

No caso do romance *A Metade Perdida* (2021), pode-se ver que Stella sabia que não pertencia ao lugar onde se encontrava, nem àquela posição, mas ali podia “fingir” e então cruzar certos limites que lhe seriam impostos caso se assumisse preta. Sabia também que pertencer ao lado de dentro daquelas fronteiras lhe trazia privilégios dos quais ela não queria abrir mão, por isso, em detrimento de aceitar esconder sua identidade, ainda preferia sua vida sem passado ou memória.

No entanto, a própria cidade de Mallard, ainda que habitada por pretos, por serem de pele clara, também se constituía como um lugar protegido por suas fronteiras:

Mallard, que significa pato em inglês, foi batizada assim por causa dos zarros-de-colar que viviam pelos arrozais e pântanos. *Como qualquer outra, aquela cidade era mais uma ideia do que um lugar.* A ideia ocorreu a Alphonse Decuir, em 1848, quando estava nos campos de cana-de-açúcar que herdara do pai. O pai agora estava morto, o filho agora estava livre e desejava construir naquelas terras algo que durasse por séculos. Uma cidade para homens como ele, que nunca seriam aceitos como brancos, mas que se recusavam a ser tratados como negros. *Um terceiro lugar* (Bennett, 2021, p. 13-14, grifos nossos).

Como já defendido, as fronteiras, no romance, são muito mais metafóricas que físicas, estabelecendo-se com maior intensidade como ideias, conceitos que como muros propriamente ditos. Certa descrição de Mallard, na narrativa, exemplifica como as fronteiras, físicas e metafóricas, amalgamam-se, formando um terceiro lugar, que sequer existe no mapa do país: “E *ideia e lugar se tornaram inseparáveis*. Mallard se espalhou por todo o restante de St. Landry Parish.

⁵⁴“arbitrary dividing lines that are simultaneously social, cultural and psychic; territories to be patrolled against [...] outsiders, aliens, the others; forms of demarcation where the very act of prohibition inscribes transgressions; zones where fear of the Other is the fear of the self; places where claims to ownership – claims to ‘mine’, ‘yours’ and ‘theirs’ – are staked out, contested, defended, and fought over” (Brah, 2005, p. 194, grifos do autor).



As pessoas de cor cochichavam, se perguntavam se era verdade. *Os brancos não acreditavam que tal lugar existisse*” (Bennett, 2021, p. 13-4, grifos nossos).

No entanto, limites são construídos para separar apenas alguns indivíduos. Muitos deles têm trânsito livre e Mallard, apesar de ser esse “terceiro lugar” apartado dos outros, não passava incólume:

Em teoria, era para estarem seguros em Mallard - aquela cidade estranha e isolada -, escondidos entre seus semelhantes. Mas *até mesmo ali*, onde ninguém se casava com pretos, eles ainda eram pessoas de cor, o que significava que *homens brancos podiam matá-lo caso você se recusasse a morrer*. As gêmeas Vignes eram um lembrete daquilo: garotinhas pequenas com vestidos de funeral que cresceriam sem um pai porque alguns homens brancos haviam decidido assim (Bennett, 2021, p. 41, grifos nossos).

Desse modo, percebemos que fronteiras criadas contra o Outro não são exatamente eficazes e que identidades hifenizadas, fragmentadas, apenas têm passabilidade se negarem a si mesmas, se se enveredarem por uma existência dissimulada, apagando sua história que se concebe como mácula aos olhos da sociedade.

A esse respeito, Fanon (2008) argumenta que a imposição dos valores brancos e sua aceitação arbitrária provoca o desmembramento do sujeito negro, que não se enxerga em seu corpo. O autor conclui que é “através de uma tentativa de retomada de si e de despojamento, é pela tensão permanente de sua liberdade que os homens podem criar as condições de existência ideais em um mundo humano” (Fanon, 2008, p. 191). Talvez as gêmeas em *A metade perdida* (2021) entendam essa afirmação de forma diferente. Para Stella, a retomada de si e a condição de existência ideal são a negação de suas origens, uma vez que a sociedade ao seu redor lhe diz que o preto deve alcançar o patamar do branco, obliterando sua identidade. Para Desiree, assumir suas raízes é se manter íntegra, cultivando sua resistência.

Considerações

Este estudo pretendeu ler o romance *A Metade Perdida* (2021), de Britt Bennett, a partir das perspectivas do colorismo, da identidade racial e de fron-



teiras. Percebeu-se que esses são temas que se entrecruzam, pois, do mesmo modo, afetam a subjetividade de sujeitos não brancos. Viu-se que o romance se abre para tal pesquisa, uma vez que trata de duas irmãs gêmeas - Desiree e Stella - que se propõem a assumir sua identidade racial de modo diverso. Isso torna-se possível em virtude do colorismo que permite a passabilidade, afetando sua identidade racial.

Ao apresentar-se como branca, Stella consegue cruzar determinadas fronteiras e fingir pertencer a lugares aos quais, sendo preta, não teria acesso. No entanto, precisa negar a si mesma, viver clandestinamente e com medo. Como seu nome indica, Stella é uma estrela, uma atriz de sua existência. Por outro lado, Desiree, ao se mostrar como é, sem esconder sua ascendência, tem uma vida livre, desejada, como sugere seu nome, mas experimenta o racismo até mesmo entre os seus. Entende-se, assim, que o colorismo se constitui como afirmação ao racismo, de forma que mantém o padrão branco. Consequentemente, as identidades raciais ficam do mesmo modo fragmentadas, descentradas e sem supostos privilégios, como o acesso a lugares tanto físicos quanto de posições sociais.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Brit. **A Metade Perdida**. Tradução de Thaís Britto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

BRAH, Avtar. **Cartographies of Diaspora**. London: Routledge, 2005.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11^o ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LAGO, Mara Coelho de Souza; MONTIBELER, Débora Pinheiro da Silva e MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. Pardismo, Colorismo e a “Mulher Brasileira”: produção da identidade racial de mulheres negras de pele clara. In: **Revista Estudos Feministas**: Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2023.



PAGE, Lisa. Brit Bennett’s ‘The Vanishing Half’ is a fierce examination of passing and the price people pay for a new identity. **The Washington Post**. Washington. 01/06/2022. Books. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/brit-bennetts-the-vanishing-half-is-a-fierce-examination-of-passing-and-the-price-people-pay-for-a-new-identity/2020/06/01/6a63f890-a436-11ea-b473-04905b1af82b_story.html>. Acesso em: 29 de out. de 2023.



CAPÍTULO XII

O *GHOSTING* E A LIQUIDEZ DAS RELAÇÕES PÓS-MODERNAS: UMA ANÁLISE SOBRE O ROMANCE *COPO VAZIO*, DE NATALIA TIMERMAN

Danieli Cassia dos Santos

Natacha dos Santos Esteves

Wilma dos Santos Coqueiro

*“These violent delights have violent ends
And in their triumph die,
like fire and powder,
Which, as they kiss, consume.
The sweetest honey
Is loathsome in his own deliciousness
And in the taste confounds the appetite.
Therefore love moderately.
Long love doth so.
Too swift arrives as tardy as too slow.”*

(William Shakespeare)

Uma breve introdução sobre a liquidez dos relacionamentos pós-modernos de autoria feminina

Em linhas gerais, a liquidez nos relacionamentos pós-modernos pode ser definida como um reflexo da instabilidade das relações afetivas frente a era digital. O termo liquidez foi cunhado pelo sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman, ao analisar a natureza das relações humanas no contexto da globalização. Dessa forma, Bauman (2005), por meio de analogias e metáforas, compara os relacionamentos à fluidez da água, ou seja, à inerente tendência de eles serem dissolvidos e liquefeitos, em outras palavras, de serem terminados abruptamente. Tal qual afirma o autor:



Estamos agora passando da fase ‘sólida’ da modernidade para a fase ‘fluida’. E os ‘fluidos’ são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças (Bauman, 2005, p. 57).

Para Bauman (2004), na contemporaneidade, a humanidade tende a vivenciar uma série de conflitos afetivos. Isso ocorre porque, ao mesmo tempo em que deseja fortalecer determinados vínculos, busca também a liberdade de se desvincular rapidamente, à medida que a relação se torna desconfortável para uma das partes. A facilidade de rompimento e exclusão, que as redes sociais oferecem a todos os usuários, possibilita que a satisfação de manter ou não um relacionamento se torne uma analogia aos bens de consumo, ou seja, quanto mais emocionante e atrativa, maior a chance de um novo vínculo ser iniciado. Nas palavras do autor:

Hoje em dia as atenções humanas tendem a se concentrar nas satisfações que esperamos obter das relações precisamente porque, de alguma forma, estas não têm sido consideradas plena e verdadeiramente satisfatórias. E, se satisfazem, o preço disso tem sido com frequência considerado excessivo e inaceitável (Bauman, 2004, p. 6).

Nesse sentido, Bauman (2004) problematiza que as buscas nas redes sociais e na internet não se concentram apenas no objetivo de encontrar um/uma parceiro/a adequado/a, mas também se tornam, por vezes, uma tentativa de acalantar, suprir anseios e inseguranças que permeiam uma sociedade envolta por ideais individualistas e capitalistas. Frente a essas asserções, Correia; Seixas e Druta (2022) chamam a atenção para a superavaliação das expectativas e para o conceito do *match*, ou seja, um/a parceiro/a ideal.

À medida que a possibilidade de encontrar um *match* nos aplicativos de namoro aumenta, as expectativas também se tornam excessivas. A problemática reside nessa superavaliação do desejo de concretizar e tornar real um relacionamento virtual. Existem relacionamentos nutridos no ambiente cibernético que tendem a se tornarem estáveis; contudo, algumas práticas nas redes sociais



corroboram para a permanência da fragilidade no ato de relacionar-se com o outro, sem nenhum compromisso ou garantia de vínculo duradouro.

Um exemplo desse tipo situação se trata do *ghosting*, que ocorre quando uma das partes deixa de responder ou interagir com a outra, tornando-se indiferente às reações e aos interesses desta. A palavra *ghosting* é um termo oriundo da língua inglesa que, originalmente, significa “fantasma”. No entanto, com o advento das redes sociais, seu significado foi associado a alguém que repentinamente desaparece e deixa de responder as mensagens e ligações em uma conversa online. Podemos observar a intrínseca relação entre as afirmações tecidas por Bauman (2004), acerca da liquidez das relações afetivas e o conceito de *ghosting*, ao passo em que ambos se dirigem à possibilidade de um relacionamento ser interrompido a qualquer momento pela facilidade da ruptura dos laços de afeto construídos no ambiente virtual.

De acordo com Gomes (2010), o romance pós-moderno de autoria feminina começou a se consolidar em meados da década de setenta, a partir de autoras como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Nélide Piñon. As principais características que integram essa nova fase da escrita feminina são a metanarrativa, o foco narrativo fragmentado e o uso da interioridade dos personagens como forma de questionamento da realidade exterior, além da tematização das questões femininas. Nas palavras do autor:

A subjetividade dessas opções estéticas não deixa nenhuma interpretação pronta, por isso necessita de um leitor atento ao valor social da narrativa pós-moderna que, ao contrário do que se pensa, consolida-se como uma importante forma de questionamento dos padrões impostos (Gomes, 2010, p. 52).

O romance intitulado *O copo vazio* (2021), de Natalia Timerman, discute as relações virtuais líquidas por meio da perspectiva do *ghosting*. A história apresenta uma protagonista bem-sucedida socialmente que se envolve em um romance cibernético, o qual consegue concretizar de forma breve, mas suficiente para fazê-la se apaixonar por seu amante. No entanto, em certo momento, ele desaparece e para de responder suas mensagens e interagir com ela. Não obstante, a personagem começa a sofrer com o abrupto término e passa a buscar nas redes sociais mecanismos para entrar em contato com o ex-parceiro, porém



é ignorada. Diante disso, a personagem é manipulada pelas ações do ex-companheiro, que desaparece e reaparece conforme lhe convém.

Diante da construção da narrativa, podemos categorizá-la como um romance pós-moderno, uma vez que é elaborada de forma fragmentada, não seguindo o princípio da linearidade temporal, mas sim, concentrando-se na introspecção e nos elementos psicológicos da protagonista. Ao representar o ponto de vista singular da personagem feminina, podemos perceber como a representação da mulher na sociedade, por vezes, difere dos padrões sociais vigentes. Outro elemento que transparece no romance se trata das críticas ao mundo globalizado e ao acesso desenfreado aos ambientes virtuais. Assim, Gomes (2010) reforça as narrativas pós-modernas enquanto meio de esboçar o pensamento crítico, como no trecho a seguir:

Ao mesmo tempo em que fala de si, esse tipo de narrativa busca soluções sociais, por isso são textos diferenciais uma vez que, apesar de explorar diferentes propostas estéticas, nenhuma escritora se deixa envolver apenas por questões decorativas muito comuns às obras pós-modernas (Gomes, 2010, p. 52).

Nessa mesma linha, Schøllhammer (2012) argumenta que, no contexto do romance pós-moderno, essas narrativas exploram o conceito de realismo afetivo. Isso implica que essas narrativas não se limitam apenas à representação, mas buscam uma desconstrução dos limites entre o “eu” e os elementos circundantes. Dessa maneira, as narrativas abordam questões que emergem do mundo virtual e interior do “eu”, sob a luz de alguma experiência traumática, que gera nesse último alguma reação sensível acerca do ambiente onde está inserido. Nas palavras do autor:

Parece-me uma abordagem fecunda às novas tendências estéticas nas artes e na literatura, mais abrangente que o escopo estreito de um realismo traumático, delimitado à experiência negativa de uma estética de choque. Trata-se de um apagamento eufórico dos limites entre o “eu” e sua realidade, também uma forma de trauma, sem dúvida, porém numa espécie de experiência de plenitude exagerada como expressada em certas celebrações do corpo virtual feito possível nas novas tecnologias (Schøllhammer, 2012, p. 138).



Quanto à estrutura do romance, como é comum em narrativas contemporâneas escritas por autoras femininas, nas quais predomina um tom mais confessional ao abordar eventos da vida privada, *Copo Vazio* (2021) apresenta um ritmo descontínuo que rompe com a linearidade narrativa. O livro está dividido em tempos claramente definidos, intitulados como “Depois” (o primeiro e o último capítulos, que ocorrem alguns anos após o rompimento afetivo), “Antes” (que retrata os momentos intensos e efêmeros vividos ao lado de Pedro), “Hoje” (que revela a dor e o luto após a partida repentina do amado). Além disso, outras seções isoladas, intituladas “Pedro” (incluindo bilhetes e cartas), “Foi assim” (descrevendo o momento do abandono), “Se” (explorando o que poderia ter sido), “Tempo” (que traz reminiscências de um momento feliz do passado ao lado dos pais) e “Agora” (que encena um reencontro com Pedro depois do fim) servem para ilustrar diferentes circunstâncias do relacionamento. Todo esse arranjo estrutural descontínuo reflete o sentimento de fragmentação e desintegração da personagem feminina após o evento traumático. Ela recorre à terapia, ao consumo de álcool, ao sexo casual e ao uso de perfis falsos na tentativa de rastrear Pedro, em busca de uma reconstrução de sua identidade no caos em que se encontra.

É nesse sentido que podemos identificar na obra de Timerman (2021) alguns aspectos que pressupõem a existência das relações líquidas e da prática do *ghosting*, resultados de sua composição estética pós-moderna que perpassa as esferas do real e do virtual, simultaneamente. Dito isso, tais questões serão melhor detalhadas e discutidas nos próximos tópicos deste trabalho.

A liquidez na obra: considerações sobre a “vitrine humana” de *Copo Vazio*

O romance pós-moderno de Natalia Timerman, publicado em 2021, atua como uma representação paradigmática dos relacionamentos contemporâneos pela ótica da liquidez moderna. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, cuja obra é voltada a teorias sobre a Modernidade, usa a ambivalência para explicar o caráter dos envolvimento amorosos na contemporaneidade. Para ele, imersos no princípio da individualização, os sujeitos oscilam no campo da ambiguidade em suas conexões afetivas, pois estão aprisionados entre o sonho e o pesadelo que representa o relacionar-se.



Na obra *Copo vazio* (2021), cujo leitmotiv é um relacionamento amoroso que nunca se concretizou efetivamente, a protagonista do romance se vê aprisionada e se aprisiona a um envolvimento afetivo fadado ao fracasso. Logo de partida, no primeiro capítulo, Mirela – a protagonista –, ao reencontrar seu ex-parceiro, depois de anos do término, afirma: “ainda que se sonhe repetidamente, se invente memórias, envernize o que se espera de momentos especiais, eles desdenharão dos clamores ao destino e, se decidirem acontecer, serão banais, murchos, imperceptíveis” (Timerman, 2021, p. 11). De fato, o que a protagonista da obra reconhece na maturidade é que determinadas questões apenas se desnudam à consciência através da frustração que causam (Heidegger, 2015). De fato, o que mais a mantinha ativa no relacionamento era o sentimento de frustração que a alimentava pela falta de uma concretização por parte de seu parceiro.

O que ela consegue desnudar na maturidade e o que se obrigava a não ver no passado é a constatação de que seu relacionamento fracassou por nem ter sido, de fato, um relacionamento. Conforme mencionado anteriormente, Mirela, em sua juventude, se envolveu com um rapaz que ela conheceu em um aplicativo de relacionamentos, cujo objetivo é unir as pessoas em conexões físicas momentâneas e era chamado pela protagonista de “vitrine humana” (Timerman, 2021, p. 17). Pedro, apesar de suas inconsistências, conquistou a jovem. A protagonista, com o passar do tempo, acaba se apaixonando pelo jovem e eles mantinham encontros sexuais regulares.

O primeiro ponto a ser observado na dinâmica do relacionamento deles é o local onde se conheceram: em um aplicativo. Na Modernidade, marcada pelo imediatismo e consumismo, os envolvimento tendem a ser compreendidos como um produto a ser substituído de forma rápida e fluida. Zygmunt Bauman, ao teorizar sobre a organização social atual dos relacionamentos afirma que:

Numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas



características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço (Bauman, 2004, n.p.).

De fato, o que atrai Mirela a investir em Pedro, mesmo quando ele pratica *ghosting* com ela no primeiro encontro, é o conforto da casualidade entre os dois. Para ela, uma arquiteta acostumada com a solidão, relacionar-se sexualmente com um homem interessante era algo atrativo. A protagonista, no início, desejava a casualidade que marcava o “relacionamento” dos dois e isso se dava pelo fato de ela não saber, ao certo, se precisava de alguém em termos românticos, como ela mesma se questiona:

Por que uma mulher tem que sempre estar em busca de um relacionamento era uma pergunta que Mirela às vezes se fazia e que dava num atalho labiríntico e sem saída: isso é mesmo uma questão para mim ou é o jeito com que me tranquilizo por estar sozinha? (Timerman, 2021, p. 13).

De fato, nunca ocorreu uma conversa que os rotulasse como um casal. Eles nunca assumiram um compromisso formal. Embora isso fosse potencialmente prejudicial para Mirela a longo prazo, a falta de definição de seu relacionamento era o que mais a atraía, visto que, nos tempos atuais, os relacionamentos são frequentemente comparáveis a shoppings:

Os consumidores hoje não compram para satisfazer um desejo [...] compram por impulso. Semear, cultivar e alimentar o desejo leva tempo (um tempo insuportavelmente prolongado para os padrões de uma cultura que tem pavor em postergar, preferindo a “satisfação instantânea”). O desejo precisa de tempo para germinar, crescer e amadurecer. Numa época em que o “longo prazo” é cada vez mais curto, ainda assim a velocidade de maturação do desejo resiste de modo obstinado à aceleração. O tempo necessário para o investimento no cultivo do desejo dar lucros parece cada vez mais longo — irritante e insustentavelmente longo (Bauman, 2004, n.p.).

A afirmação de Bauman (2004) sobre a efemeridade de relacionamentos longos é corroborada ao observarmos o romance de Timerman (2021). Os personagens – Mirela e Pedro – envolvem-se de forma extraordinariamente rápida, e a duração do seu relacionamento reflete essa brevidade: o primeiro envolvi-



mento dura apenas cerca de três meses. Embora Pedro alimente as esperanças e os sentimentos de Mirela com migalhas de afeto, ela já estava ciente de um aspecto crucial da personalidade do parceiro:

Eu fui fazendo uma turma de amigos em cada lugar e tive que ir deixando pra trás. Pelas circunstâncias da vida.

— *Um abandonador de pessoas mesmo.*

— Eles tentam correr atrás de mim, mas nunca alcançam — Pedro diz, com um tom que Mirela tenta vasculhar em busca de alguma ironia.

— É sério? Que maldoso.

— Não é de propósito, não. A vida vai andando e eu estou em outro lugar. Bem que eu queria assentar (Timernan, 2021, p. 58, grifos nossos).

Embora Pedro manifeste o desejo de assentar, quando o relacionamento deles começa a ficar mais sério, ele se afasta. Ele simplesmente desaparece, deixando tanto Mirela quanto o leitor sem explicação do motivo. O próprio personagem, por meio de uma linguagem figurada, justifica sua falta de respostas ao revelar à Mirela sobre seu cisto:

— Ouvi dizer que nasce em quem segura demais as coisas. Não bota pra fora. Algo que extravasa, que o corpo dá um jeito de expelir.

— E você acredita nisso?

— Pra mim faz sentido.

— Faz? Você segura muito as coisas?

— Eu sou fechado, né (Timerman, 2021, p. 72).

Todavia, mesmo com todas as pistas que Pedro oferecia, Mirela continuava investindo no relacionamento dos dois. Em sua concepção, tudo seria diferente com ela. Pedro não a abandonaria, o cisto não cresceria mais. Ela investia tempo, ofertava segurança e companheirismo, e a frustração que sentia por não receber o mesmo em troca a afetava profundamente. Mas, em vez de desistir do investimento, ela se apegava mais a ele:

Se você investe numa relação, o lucro esperado é, em primeiro lugar e acima de tudo, a segurança — em muitos sentidos: a proximidade da mão amiga quando você mais precisa dela, o socorro na aflição, a companhia na solidão, o apoio para sair de



uma dificuldade, o consolo na derrota e o aplauso na vitória; e também a gratificação que nos toma imediatamente quando nos livramos de uma necessidade (Bauman, 2004, n.p.).

A maneira pela qual Pedro optou por lidar com tudo o que Mirela estava oferecendo foi desaparecer. E, da mesma forma que começou – via aplicativos –, o relacionamento chegou ao fim. Ele a removeu de todas as redes sociais e até se mudou de cidade. Dado que nunca houve um início definitivo, também não houve um final definitivo, como Mirela mesma reconhece após aceitar o abandono por parte de seu ex-parceiro:

Eu no fundo não me conformo como faço tudo pra salvar ele da imagem que ele próprio constrói dele mesmo. Enfim. Acho que o grande legado do Pedro na minha vida, no fim das contas, foi me dar de presente a certeza de que qualquer pessoa pode ir embora a qualquer momento (Timerman, 2021, p. 79).

A correlação entre o repentino desaparecimento de Pedro e a natureza moderna dos relacionamentos, conforme abordada por Bauman (2004), é evidente. Esse comportamento, conhecido como *ghosting*, é um fenômeno social que ocorre nas relações afetivas, em que uma pessoa encerra abruptamente toda forma de comunicação e contato com outra pessoa com a qual estava envolvida romanticamente, sem fornecer qualquer explicação ou justificativa. Esse padrão de comportamento tem atraído significativa atenção na era digital e nas redes sociais, onde a comunicação frequentemente se dá por meio de dispositivos eletrônicos. A própria autora, que é psicanalista e psicoterapeuta, admitiu em uma entrevista ao programa Fantástico, da Rede Globo, no quadro “Isso tem nome”, em 19 de junho de 2022, que já foi vítima de *ghosting* e que o romance *Copo Vazio* (2021), embora seja uma obra de ficção, reflete em parte sua própria experiência pessoal.

“O amor envernizado pelo nunca”: o porquê do *Ghosting*

Embora o *ghosting* não seja um fenômeno novo, já que a irresponsabilidade afetiva persiste desde tempos imemoriais – como podemos observar nos casos de Teseu e Ariadne e Jasão e Medeia na Mitologia Grega, assim como sua representação na literatura clássica com personagens célebres como Anna Ka-



riêrina, de Liev Tolstói, e Emma Bovary, de Gustave Flaubert –, certamente ele foi ampliado pela facilidade de comunicação e interação *online*. As razões para o *ghosting* podem variar e incluir o medo de confrontação, conflitos ou rejeição, a busca por evitar o desconforto emocional, a falta de interesse genuíno na relação e a sensação de que é mais fácil simplesmente desaparecer do que encerrar a relação de forma adequada.

No entanto, a popularidade do termo ganhou destaque a partir de 2015, quando a palavra, que em inglês significa “fantasma,” foi eleita pelo dicionário britânico Collins. Se a prática de encerrar um relacionamento de forma repentina existe desde os tempos mitológicos, certamente as novas tecnologias – especialmente a proliferação de sites de redes sociais e aplicativos de relacionamento em dispositivos móveis – acentuaram essa prática cruel e dolorosa para aqueles que sofrem o abandono. Em uma entrevista ao site da BBC Brasil, a psicoterapeuta americana Elisabeth

J. LaMotte ponderou que “para a pessoa vítima de *ghosting*, pode ser uma experiência muito dolorosa. A rejeição causa dor. E o *ghosting* é uma rejeição vaga que prolonga o processo de dor da separação” (BBC Brasil, 2015). Isso fica evidente já nas primeiras páginas do romance, que ilustram todas as tentativas da protagonista de compreender o absurdo do abandono sem explicações e lidar com a dor penetrante que a assola:

Está exausta, mas não consegue dormir na tarde anoitecida de cansaço, despertada sempre pelo susto de lembrar, como uma notícia ruim, que Pedro sumiu. Uma dor física pontiaguda, em algum lugar crucial que só ela passa a saber existir a partir daquela mesma dor. Se contorce, como se pudesse resumir o corpo, querendo acomodar aquele ponto dilacerado, latejante como uma inflamação. Soluça. Medo de dormir e do susto da notícia ruim. Do coração da dor (Timerman, 2021, p. 20).

De fato, no romance de Timerman (2021), o leitor acompanha todo o impacto que um abandono repentino causa em Mirela. Na noite anterior, havia planos para uma viagem a Minas Gerais para ela ser apresentada à família dele, e no dia seguinte ela perde todo o contato com Pedro, passando a imaginar que as piores coisas poderiam ter acontecido a ele. Embora os indícios de um comportamento evasivo e egoísta apareçam em vários momentos da narrativa, enquan-



to ainda estavam juntos, como a sua confissão sobre o abandono de amigos, a confusão nas versões do término do namoro com Flávia e seu comportamento evasivo em relação às fotos com Mirela, o romance com Pedro parecia à Mirela a realização completa, em que pairava as “crateras no tempo aberta pelos olhares” (Timerman, 2021, p. 27).

A obra de Timerman parece corroborar uma representação bastante recorrente na literatura – e por que não dizer na esfera social? – na qual as mulheres frequentemente são as maiores vítimas do abandono e da falta de amor. Basta observar as tragédias clássicas, os romances realistas de autores como Tolstói, Flaubert e Eça de Queirós, além das obras de autoras renomadas como *O despertar* (1899) de Kate Chopin, Simone de Beauvoir com *A Mulher desiludida* (1967) e Clarice Lispector com *Perto do Coração Selvagem* (1944). O abandono sofrido pela mãe da protagonista, Leda, por parte de seu pai, parecia assombrá-la desde sempre a ponto de ela ter saído de casa. Incapaz de suportar a falta de propósito na vida de sua mãe, marcada pelo “silêncio de finais de tarde” e “aquele envelhecer sem sentido, vida desperdiçada no todo dia” (Timerman, 2021, p. 14).

Com a partida inesperada de Pedro, precisamente no momento em que fariam a primeira viagem juntos, Mirela, como muitas outras mulheres reais que já enfrentaram o mesmo conflito, entra em desespero com a possibilidade de que algo terrível possa tê-lo atingido. Ela passa a maior parte do tempo fazendo ligações e verificando as redes sociais para obter qualquer pista de seu paradeiro: “Todos os dias, quase todas as horas, Mirela entra na página de Pedro no *Facebook* atrás de atualizações, de notícias da existência dele. Será que está bem? Será que está vivo? Ele não sumiria assim se algo muito grave não tivesse acontecido” (Timerman, 2021, p. 27). A preocupação gradualmente se transforma em perplexidade quando Mirela percebe que Pedro lê suas mensagens, mas não responde a elas. O ápice de sua revolta ocorre quando ele posta uma foto no *Instagram* do lugar onde deveriam estar juntos: “Ele foi! Mirela não pode acreditar que Pedro foi sozinho à viagem que eles fariam juntos. Quer gritar, quer urrar, quer bater” (Timerman, 2021, p. 32).

À medida que os dias passam, o sentimento de abandono cresce e Mirela decide parar de seguir Pedro no *Instagram* e desfaz a amizade no *Facebook*. Contudo, arrependida, ela tenta reestabelecer a conexão, mas ele a rejeita. Para



piorar, Pedro a bloqueia, levando-a a criar perfis falsos para tentar obter informações sobre ele: sua defesa da tese de Doutorado, a mudança para Belo Horizonte e até mesmo a morte de sua avó. À medida que o tempo passa e os sonhos perturbadores com Pedro se tornam frequentes, a perplexidade e a falta de respostas continuam a definir sua existência. Na terapia, Mirela finalmente extravasa sua perplexidade, liberando todo o sofrimento e a frustração que vem sentindo. Ela foi ensinada desde a infância a acreditar que a vida só faria sentido ao lado de um homem, e agora vê esse sonho irremediavelmente perdido:

A gente passa a vida toda assistindo filme de contos de fadas, novela, viveram felizes para sempre, essas coisas, a gente passa a vida toda ouvindo de mãe, de tia, de vó, de pai, a vida toda desde criança já sabendo que uma mulher precisa ter alguém, precisa ser dupla, ter um par, senão é como se fosse menos, ou até se não fosse nada, a gente nem tem a chance de se perguntar, será que eu quero estar com alguém? (...) quando essa pessoa te dá o pé na bunda ou, no meu caso, simplesmente some e a gente perde o chão que ensinaram para a gente a vida toda que pra uma mulher é só do lado do homem, aí a gente é exagerada, sai dessa, supera, e o exagero de sofrer tanto agora é nosso, na nossa conta de novo, e não na conta da expectativa, da certeza implícita de que uma mulher só pode ser alguém com um homem (Timerman, 2021, p. 77-78).

Todo esse desabafo dilacerante da personagem é impulsionado pelos sentimentos de rejeição, baixa autoestima e confusão causados pelo desaparecimento repentino da pessoa amada. Como não houve um término formal nem uma explicação sobre o fim do relacionamento, o processo de cura emocional se torna mais árduo e doloroso. A busca incansável de uma razão é precisamente o que impede Mirela de seguir em frente com sua vida e superar a perda: “A lógica do abandonado, existe isso? Pedro me largou é igual a eu sou uma merda” (Timerman, 2021, p. 78).

Um ano depois, apesar das noites de embriaguez, dos envoltimentos casuais e do apoio de sua família e amigos, Mirela ainda continua a sonhar com Pedro e a escrever cartas que ele nunca receberá. Ela chega ao ponto de confundir estranhos na estação de trem com ele. Quase ao final do romance, em um capítulo intitulado “Agora”, eles finalmente se encontram em um evento e vivem uma noite intensa de paixão. Então, ela finalmente entende que “Pedro só sabe



ir embora, de alguma maneira ele sabe ficar?”. A interrogação da personagem, de certo modo, sugere que Pedro é o pai de sua filha Camila, de nove anos, que a acompanha ao supermercado no primeiro e no último capítulos da obra, intitulados “Depois”, quando ela ainda se depara, uma vez mais, com Pedro. Esses capítulos mostram uma mulher apaziguada, mas ainda marcada por um amor infeliz. Como Mirela confessa, em uma “noite de entrega, desvario, sem proteção”, em um relacionamento marcado por “nãos”, “os não plantam sementes”.

Conclusões finais

O romance *Copo Vazio* (2021), de Natália Timerman, destaca um tema intrincado e característico da sociedade líquida contemporânea: o abandono afetivo, conhecido como *ghosting*, com maior impacto, muitas vezes, sobre as mulheres. Conforme observado pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2005), em nossa era de relações efêmeras e descartáveis, os relacionamentos se assemelham a produtos de consumo. No entanto, o fenômeno do *ghosting* vai além, refletindo de maneira radical e perversa a fluidez dos tempos atuais, além de apontar para uma falta de empatia em relação ao outro e uma completa ausência de responsabilidade emocional.

Assim, partindo da premissa de que a literatura, como afirmou Antonio Candido (2011), não apenas retrata a realidade, mas também pode contribuir para corrigir suas injustiças, concluímos que o romance de Timerman (2021) oferece uma reflexão crucial sobre a contemporaneidade líquida e incita uma análise profunda da sociedade hedonista e de produtos (inclusive pessoas) considerados descartáveis. Nesse sentido, desempenha um papel social importante da literatura. Além disso, ao revelar padrões de comportamento prejudiciais, o romance denuncia as condições enfrentadas por mulheres, como Leda, Mirela e tantas outras, ainda marcadas por diversas formas de opressão e submissão.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.



BBC BRASIL. **Ghosting**: a maneira cruel de acabar com relacionamentos na era digital. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151206_ghosting_relacionamentos_fn. Acessado em: 12 set. 2023.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CORREA, Livia; SEIXAS, Cristiane; DUTRA, Caroline. Observações sobre os impasses do enlace amoroso em tempos de aplicativos de relacionamento. **Revista ECOS- Estudos Contemporâneos da Subjetividade**, [S. I.], v. 2, 2022. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/3166>. Acesso em: 10 ago. 2023.

GOMES, Carlos Magno. O romance pós-moderno feminino. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, [S. l.], v. 11, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1253>. Acesso em: 10 ago. 2023.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante. Editora Vozes: Petrópolis, 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Revista estudos de literatura brasileira contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 129-148, 2012. Disponível em: SciELO - Brasil - Realismo afetivo: evocar realismo além da representação Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. Acesso em: 10 ago. 2023.

TIMERMAN, Natalia. **Copo vazio**. São Paulo: Todavia, 2021.



SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ana Maria Soares Zukoski

Doutora e mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Especialista em Estudos Literários e graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar *campus* de Campo Mourão. Organizadora dos livros *Do silêncio à insurgência: percursos da literatura afro-brasileira* (2021); *Moacyr Scliar: Literatura Juvenil e Educação* (2021); *Saramago: Memorial do Feminino* (2022) e *Mulheres do fim do mundo: representações da literatura negra feminina* (2022).

Natacha dos Santos Esteves

Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM, na área de concentração Estudos Literários. Possui mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM, na área de concentração Estudos Literários, Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades, com a dissertação intitulada «The hate u give: racismo sistêmico e resistência no romance pós-colonial de Angie Thomas». É Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR. Desde o ano de 2019 vem realizando publicações em periódicos na área de literatura contemporânea. Organizadora do primeiro volume da coletânea “Mulheres do fim do mundo”.

Wilma dos Santos Coqueiro

Doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Docente associada do colegiado de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – campus de Campo Mourão. Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC, da UNESPAR. Possui pesquisas científicas publicadas sobre literatura brasileira e portuguesa contemporâneas, literatura de autoria feminina, literatura afro-brasileira e literatura e ensino.



SOBRE OS/AS AUTORES/AS

Alba Krishna Topan Feldman

Possui graduação em Letras Inglês/Português pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (1992) e Mestrado em Letras – Estudos Literários pela UEM (2006). Doutorado em Letras na UNESP, de São José do Rio Preto (2010), e complementação na Louisville University (2009), nos Estados Unidos. Pós-Doutorado em Letras na Universidade Estadual de Londrina e na SFU – Simon Fraser University (Vancouver – BC/Canadá). Atualmente é docente na graduação e pós-graduação da Universidade Estadual de Maringá (PR). Atua principalmente nos seguintes temas: estudos pós-coloniais, escrita indígena, escrita de autoria feminina e multicultural.

André Eduardo Tardivo

Doutor e Mestre em Letras, na área de Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduado em Letras Português e Inglês pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

Alexia Godoi

Mestre em estudos literários pela Universidade estadual de Maringá e licenciada em Letras português pela mesma Universidade.

Cleber da Silva Luz

Doutorado em andamento em Letras pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Tecnologia Educacional Digital pela Universidade Estadual de Londrina - UEL. Licenciado em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Professor de Literatura na Educação Básica.



Danieli Cassia dos Santos

Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento- UNESPAR, na linha de pesquisa literatura brasileira de autoria feminina negra. Especialista em Metodologia de Ensino de Língua Inglesa pela Faculdade Venda Nova do Imigrante- FAVENI. Graduada em Letras Português/ Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, campus de Campo Mourão. Também é professora de Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica do Estado do Paraná.

Elisandra Fernandes Alves

Doutora e Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), Elisandra Fernandes Alves é Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Dedicar-se a pesquisas voltadas aos Estudos Pós-Coloniais com discussões nos temas da outremização, resistência e representação dos sujeitos negros. Também pesquisa a literatura indígena contemporânea produzida nos Estados Unidos, tendo interesse nos Estudos Indígenas encabeçados por Gerald Vizenor (sobrevivência). É vice-líder do grupo de pesquisa “Estudos de literaturas e críticas do presente”, da Unicentro, além de ser membro do Gemup, “Grupo de Estudos em Multiculturalismo e Pós-Colonialismo”, da UEM.

Érica Fernandes Alves

Formada em Letras Português-Inglês (2001), pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). É também Mestre (2010) e Doutora em Letras (2016) pela mesma universidade. Atua na graduação e programa de pós-graduação em Letras da UEM, desenvolvendo pesquisas abrangendo os Estudos Pós-Coloniais nas literaturas infantil e juvenil de maiorias minorizadas, coordenando o projeto de pesquisa “Literatura Infantil e Juvenil de maiorias minorizadas”. É editora da seção de literatura da revista *Acta Scientiarum Language and Culture* e membro editorial da revista *Agulhas Negras*. Atualmente é diretora adjunta do Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes da UEM.

Evely Libanori

Professora de Literatura da Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual de Maringá. Trabalha com romances latino-americanos e com o referencial teórico referente à Ecocrítica, Identidade Humana e Animal, Ética Animal, Poética Animal. Tem publicado livros e artigos relacionados à relação entre os humanos e os animais segundo a ética animal abolicionista. Lançou dois livros de crônicas que espelham as ideias com que trabalha: *Nós, Animais* (2014) e *Quem nos Habita* (2019).



Fernanda Favaro Bortoletto

Possui graduação em Letras Inglês/Português pela Universidade Estadual de Maringá (PR) (2021) e Mestrado em Letras – Estudos Literários pela mesma universidade (2023). Atualmente é doutoranda em Estudos Literários, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela Universidade Estadual de Maringá, na linha de pesquisa Literatura e construção de identidades. A ênfase de seus estudos está nos estudos de identidade de sujeitos diaspóricos e nos estudos Pós- Coloniais.

Gabriela Lasta

Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) - área de concentração Estudos Literários. Mestre pelo Programa Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento, pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Campus de Campo Mourão. Especialista em Estudos Literários pela mesma instituição. Graduada em Letras, também pela UNESPAR. É Membro do grupo de pesquisa Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC). Desenvolve pesquisas na área de literatura de autoria feminina brasileira contemporânea.

Geniane Diamante Ferreira Ferreira

Mestre e Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), Geniane Diamante F. Ferreira atua como Professora Adjunta de Literaturas em Língua Inglesa na mesma instituição e como professora e coordenadora adjunta da Pós-Graduação em Letras (PLE-UEM). É Membro da Equipe Editorial da Revista *Acta Scientiarum Language and Culture*. Autora de capítulos de livros e artigos científicos publicados em diversas revistas. É coordenadora adjunta do grupo de pesquisa GEMUP - UEM e coordenadora do projeto de pesquisa “Literatura e o Sujeito Diaspórico” e dedica-se a pesquisas relacionadas à Literatura pós-colonial que abranjam temas como identidade, multiculturalismo, diáspora, racismo e feminismo negro.

Giovana Buch Sgrignoli

Graduanda do quarto ano do curso de Letras Português e Inglês, da Universidade Estadual do Paraná. Participou de dois projetos de Iniciação Científica que analisaram o resgate da personagem clássica Penélope e do arquétipo das fiandeiras pela poesia de Mônica de Aquino, nas obras *Fundo falso* (2018) e *Linha, labirinto* (2020), e pesquisa, no momento, um terceiro projeto que busca analisar o suicídio como punição da mulher adúltera nas narrativas literárias, na obra *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói. É amante da literatura e acredita que esta tem o poder de tecer as mais minuciosas problemáticas da humanidade.



Gustavo Moreira Rocha

Mestre em Letras, na área de Literatura e construção de identidades, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduado em Letras com habilitação em língua Portuguesa, língua Inglesa e Literaturas Correspondentes pela mesma Universidade. É membro do Grupo de Estudos em Multiculturalismo e Pós-colonialismo (GEMUP), vinculado ao PLE-UEM. Dedicar-se aos estudos de gênero, sexualidade e Literatura de maiorias minorizadas.

Heleno Álvares Bezerra Júnior

Doutor em Literatura Comparada pela UERJ (2011), com ênfase em literaturas anglófonas e Mestre em Literaturas de Língua Inglesa também pela UERJ (2005). Licenciado em Letras Português/Inglês pela UERJ/FFP (1997). Desenvolve estudos e pesquisas em Teoria Queer, Feminismos, Pós-Colonialismo, Multiculturalismos, Relações entre História, Memória, Ficção bem como Literatura em Contexto e Escrivências.

Jane Peruzo Iacono

Possui graduação em Letras Anglo Portuguesas, Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (2004) e Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Bahia (2014). Atualmente é professora Associada nível A da Universidade Estadual do Oeste do Paraná atuando no curso de graduação em Pedagogia e no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Especial e Educação Inclusiva, atuando principalmente nos seguintes temas: deficiência intelectual, avaliação psicoeducacional na área da deficiência intelectual, pessoas com deficiência, educação inclusiva, atendimento educacional especializado no ensino superior, alfabetização e letramento, linguagem escrita e processos fonológicos.

Larissa da Silva Sousa

Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Mestre em História e Letras, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Doutoranda em Estudos Literários na Estadual de Maringá - PLE/UEM. Integrante do GEIA, Grupo de Estudos Interculturais das Amazônias. Tem interesse em estudos que envolvam questões de gênero, raça e identidades, literatura de autoria feminina, literatura afrobrasileira, questões de gênero e raça na literatura. Atualmente, professora da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul.



Mirian Cardoso da Silva

Doutora e mestra em Letras, área de concentração Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Catarinense - Campus Camboriú (IFC-CAM), atuando junto ao ensino médio e superior. Desenvolve pesquisas sobre o gênero *road novel* de autoria feminina, literatura de viagem e Educação Especial.

Neusa Maria Soares Zukoski

Mestranda em Educação pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, é formada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Paraná, campus de Campo Mourão, possui especialização em Neuropedagogia na Educação pela Fatec. Possui experiência em docência na Educação Infantil com ênfase em Educação Inclusiva.

Nelci Alves Coelho Silvestre

Possui Graduação em Letras - Inglês pela Universidade Estadual de Maringá (2001), Graduação em Letras - Português pela Universidade Estadual de Maringá (1994), Mestrado em Comunicação e Poéticas Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Bauru) (1999) e Doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2015). Atualmente é Professora Adjunta na Universidade Estadual de Maringá, ministrando disciplinas na área de Formação de Professor, Estágio Supervisionado e Línguas e Literaturas de Língua Inglesa no curso de Letras. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Estudos Literários, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos das diferenças, multiculturalismo, diáspora, resistência, pós-colonialismo e feminismo nas Literaturas de Língua Inglesa e Afro-Brasileira, sobre os quais possui publicações em revistas especializadas.

Sandro Adriano da Silva

Professor de Literatura na Universidade Estadual do Paraná. Poeta.



“Ao finalizar a leitura das pesquisas aqui apresentadas, sinto que uma multidão de mulheres se revelaram em mim; as sensações ainda estão em ebulição diante da grandiosidade dos temas aqui abordados, essenciais para a ampliação da nossa concepção de mundo e, sobretudo, para entender melhor a humanidade a partir da perspectiva do outro. Sinto-me orgulhosa e privilegiada por fazer parte de um grupo de pesquisadores que se debruçam sobre temas tão prementes que contribuem para os estudos da crítica literária e proporcionam ao público o resultado de suas pesquisas a partir de vozes femininas que ecoam nos espaços do silêncio no qual foram confinadas por muito tempo. Uma obra como essa constitui-se, definitivamente, como fomento de algo grandioso: uma mudança necessária”.

Rosely Camilo Pereira Gomes

